Немирович-Данченко В. И. **Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки: 1877 – 1942** / Сост., вст. ст., комм. Л. М. Фрейдкиной. М.: ВТО, 1980. 375 с.

*Л. М. Фрейдкина.* Вера в могущество Театра 5 [Читать](#_Toc162592430)

Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки: 1877 – 1942

Наши провинциальные театры 55 [Читать](#_Toc162592446)

Сцена и кулисы. *«Бесприданница», драма А. Н. Островского Бенефисы гг. Музиля и Садовского* 57 [Читать](#_Toc162592447)

Сцена и кулисы. [*«На пороге к делу»*] 60 [Читать](#_Toc162592448)

Драматический театр. *Разбор комедии «Дикарка»* 63 [Читать](#_Toc162592449)

Драматический театр. *Бенефис режиссера… г‑на Черневского* 69 [Читать](#_Toc162592450)

«Горе от ума» на сцене Малого театра 71 [Читать](#_Toc162592451)

Драматический театр. *Инспектор репертуарной части* 73 [Читать](#_Toc162592452)

Драматический театр. *О наших «любителях»* 76 [Читать](#_Toc162592453)

Драматический театр. *По поводу постановки в Малом театре комедии И. С. Тургенева «Месяц в деревне»* 82 [Читать](#_Toc162592454)

Театр и музыка. [Бенефис г‑на Андреева-Бурлака] 89 [Читать](#_Toc162592455)

Драматический театр. *«Царь Борис». … Борис по Пушкину и по Толстому* 91 [Читать](#_Toc162592456)

Драматический театр. *Гастроли г‑жи Сары Бернар* 95 [Читать](#_Toc162592457)

Театр и музыка. [«На хуторе», соч. П. П. Гнедича] 101 [Читать](#_Toc162592458)

Драматический театр. *Новая комедия Островского «Таланты и поклонники»* 102 [Читать](#_Toc162592459)

«Гамлет» на Пушкинской сцене 105 [Читать](#_Toc162592460)

Малый театр. «Отжитое время», драма А. В. Сухово-Кобылина 106 [Читать](#_Toc162592461)

Представления господина Т. Сальвини. *«Отелло», 7 апреля; «Гамлет», 9 апреля* 109 [Читать](#_Toc162592462)

Драматический театр. *Г‑н Сальвини в «Отелло» и «Гамлете».* [*Росси и Сальвини*] 111 [Читать](#_Toc162592463)

Спектакль с участием П. А. Стрепетовой. *«Каширская старина», 7 мая* 116 [Читать](#_Toc162592464)

Спектакль с участием П. А. Стрепетовой. *«На бойком месте», 9 мая* 118 [Читать](#_Toc162592465)

Спектакль с участием г‑жи Стрепетовой. *«Мария Стюарт», 12 мая* 120 [Читать](#_Toc162592466)

Спектакль с участием П. А. Стрепетовой. *«Василиса Мелентьева», 16 мая* 121 [Читать](#_Toc162592467)

Открытое письмо в редакцию газеты «Театр и жизнь». *По поводу «Юлия Цезаря» у мейнингенцев* 123 [Читать](#_Toc162592468)

Театр и музыка [*«Медведь» А. П. Чехова*] 126 [Читать](#_Toc162592469)

«Татьяна Репина» комедия А. С. Суворина. *Бенефис г‑жи Никулиной* 127 [Читать](#_Toc162592470)

«Федра» на сцене Малого театра 133 [Читать](#_Toc162592471)

Интересный спектакль [*«Плоды просвещения в Обществе литературы и искусства*] 136 [Читать](#_Toc162592472)

Режиссерский отдел. *«Новое дело», комедия… Вл. И. Немировича-Данченко* 138 [Читать](#_Toc162592473)

На современный вкус [*«Кармен» с участием А. Борги и Н. Фигнера*] 143 [Читать](#_Toc162592474)

Из вокальной астрономии [*Таманьо в «Отелло»*] 146 [Читать](#_Toc162592475)

Из вокальной астрономии [*Гастроли итальянских певцов*] 148 [Читать](#_Toc162592476)

В последний раз [*Сезон итальянской оперы*] 150 [Читать](#_Toc162592477)

Воспоминание об артисте Адамяне 152 [Читать](#_Toc162592478)

Театральный альбом. Артисты и критики 154 [Читать](#_Toc162592479)

Честь 156 [Читать](#_Toc162592480)

Старое по-новому 158 [Читать](#_Toc162592481)

Старое по-новому (*Окончание*) 161 [Читать](#_Toc162592482)

Гамлет 163 [Читать](#_Toc162592483)

Бодрые песни 166 [Читать](#_Toc162592484)

«Дуэль» А. П. Чехова 167 [Читать](#_Toc162592485)

Закулисная драма 169 [Читать](#_Toc162592486)

Дневник журналиста 171 [Читать](#_Toc162592487)

Лед тронулся 173 [Читать](#_Toc162592488)

Дневник журналиста 174 [Читать](#_Toc162592489)

Дневник журналиста [*«Бабье царство» А. П. Чехова*] 176 [Читать](#_Toc162592490)

Театр и школа 177 [Читать](#_Toc162592491)

Московский общедоступный театр 210 [Читать](#_Toc162592492)

«Когда мы, мертвые, пробуждаемся» 213 [Читать](#_Toc162592493)

Тайны сценического обаяния Гоголя 227 [Читать](#_Toc162592494)

Вл. И. Немирович-Данченко об А. В. Неждановой 232 [Читать](#_Toc162592495)

[Композитор Илья Сац] 233 [Читать](#_Toc162592496)

О постановке «Карамазовых» 234 [Читать](#_Toc162592497)

Искусство театра 235 [Читать](#_Toc162592498)

Люнье-По 242 [Читать](#_Toc162592499)

[В громаде задач…] 245 [Читать](#_Toc162592500)

[«Три сестры»] 245 [Читать](#_Toc162592501)

[Театральные мечтания] 248 [Читать](#_Toc162592502)

Садовская умерла, да здравствует искусство Садовской! 249 [Читать](#_Toc162592503)

О репертуаре 250 [Читать](#_Toc162592504)

Дух твой с нами! *Памяти Н. С. Бутовой* 254 [Читать](#_Toc162592505)

О Леониде Андрееве 256 [Читать](#_Toc162592506)

[Музыкант сцены] 261 [Читать](#_Toc162592507)

Шарлатаны 261 [Читать](#_Toc162592508)

[К 100‑летнему юбилею А. Н. Островского] 265 [Читать](#_Toc162592509)

М. Горький и Художественный театр 265 [Читать](#_Toc162592510)

«Лизистрата». К открытию МХАТ 269 [Читать](#_Toc162592511)

[Н. Е. Эфрос] 270 [Читать](#_Toc162592512)

[Сандро Моисси] 271 [Читать](#_Toc162592513)

М. Н. Ермолова 272 [Читать](#_Toc162592514)

Формы театра Ибсена 273 [Читать](#_Toc162592515)

[К 55‑летию литературной деятельности В. А. Гиляровского] 276 [Читать](#_Toc162592516)

Нужны опыты 277 [Читать](#_Toc162592517)

Новая постановка МХАТ. *Вл. И. Немирович-Данченко о «Блокаде»* 277 [Читать](#_Toc162592518)

[О Станиславском] 278 [Читать](#_Toc162592519)

«Толстовское» в Художественном театре 283 [Читать](#_Toc162592520)

[Достоевский… величайший драматург] 286 [Читать](#_Toc162592521)

В. А. Симов 289 [Читать](#_Toc162592522)

Щедрин в Художественном театре. *Из воспоминаний* 292 [Читать](#_Toc162592523)

[И. С. Тургенев] 296 [Читать](#_Toc162592524)

Люди театра не забудут Луначарского 297 [Читать](#_Toc162592525)

Заметки по поводу постановки «Грозы» А. Н. Островского 298 [Читать](#_Toc162592526)

За культуру сценического слова 304 [Читать](#_Toc162592527)

Освобожденное творчество 306 [Читать](#_Toc162592528)

Простота героических чувств 307 [Читать](#_Toc162592529)

Через 30 лет 308 [Читать](#_Toc162592530)

О драматургии А. Е. Корнейчука 310 [Читать](#_Toc162592531)

[Об Островском] 311 [Читать](#_Toc162592532)

Мы потеряли ближайшего друга 313 [Читать](#_Toc162592533)

«Любовь Яровая» 313 [Читать](#_Toc162592534)

«Анна Каренина» на сцене МХАТ 317 [Читать](#_Toc162592535)

[О рукописи Вс. Вишневского «Мы — русский народ»] 320 [Читать](#_Toc162592536)

Гастроли МХАТ в Париже во время Всемирной выставки 1937 года 321 [Читать](#_Toc162592537)

Театр мужественной простоты *(фрагмент)* 324 [Читать](#_Toc162592538)

К. А. Тренев 325 [Читать](#_Toc162592539)

О Борисе Щукине 325 [Читать](#_Toc162592540)

[О гротеске] 325 [Читать](#_Toc162592541)

[О Шекспире] 326 [Читать](#_Toc162592542)

О театре романтическом и реалистическом 328 [Читать](#_Toc162592543)

Фрагменты 333 [Читать](#_Toc162592544)

В. В. Лужский 336 [Читать](#_Toc162592545)

Об артисте Климове 340 [Читать](#_Toc162592546)

Лицо нашего театра 342 [Читать](#_Toc162592547)

Кого мы защищаем? Кого и что в Отечественной войне спасаем? 352 [Читать](#_Toc162592548)

Комментарии 355 [Читать](#_Toc162592550)

Указатель имен 368 [Читать](#_Toc162592549)

# **{****5}** Вера в могущество Театра

## I

С любезной помощью И. Ф. Масанова удалось расшифровать псевдонимы Вл. Немировича-Данченко *(Вл., Кикс, Инкогнито, Гобой, Д.)*.

Потревоженные газеты и журналы, выходившие в конце прошлого века, раскрыли доселе неизвестное.

Автором рецензий, театральных фельетонов, еженедельных обозрений был студент Московского университета. (Печатался и после, когда, оставив физико-математический факультет, избрал манивший его путь драматурга, беллетриста, режиссера.)

Открывает книгу очерк о провинциальных театрах безвестного *Вл. Н.‑Д*. («Русская газета», 1877). Заключает — статья народного артиста СССР для Всеславянского антифашистского комитета: «Кого мы защищаем? Кого и что в Отечественной войне спасаем?». Думается, уже одна временная протяженность (шестьдесят пять лет!) сулит интересное.

… Когда накануне войны заходила речь о переиздании его пьес, романов, повестей, Владимир Иванович волновался. Критическая самооценка, самолюбие обострялись. «Самолюбие — чертов дар!» Хотя в противовес чертову дару, природа, не скупясь, одарила его умом, талантом, энергией, — он был самолюбив. К себе требователен. Будут ли его труды дороги современному читателю? Разве что «Драма за сценой» или «Губернаторская ревизия», нравившаяся А. П. Чехову? «Новое дело»? «Цена жизни», исполнявшаяся не только в России, но и за рубежом[[1]](#footnote-2)?

К отбору театральных рецензий Немирович-Данченко, вероятно, отнесся бы еще строже. (Мы считались с этим, составляя настоящий сборник.)

Собранные, точнее, отобранные статьи разнообразны по жанру. Вначале — оценки премьер в «Русском курьере», «Будильнике», «Русских ведомостях», «Новостях дня».

«Последнюю жертву», «Бесприданницу» он видел еще при жизни А. Н. Островского. Критик приветствовал дебюты Садовских {6} на сцене Малого театра и режиссерский дебют Станиславского в Обществе искусства и литературы; сравнивал Сару Бернар с артистками русской школы — Федотовой, Савиной, Стрепетовой; сопоставлял Росси и Сальвини, отдавая предпочтение тому, у кого «правда — первое условие художественности».

Иной жанр заметок об Ибсене, Гоголе, Салтыкове-Щедрине, Толстом, Достоевском, Горьком, Треневе. Это своего рода послание к публике и актерам. Режиссерское предисловие или послесловие к спектаклям Художественного театра: «На дне», «Братьям Карамазовым», «Анне Карениной», «Любови Яровой».

В жанре литературной зарисовки сделаны лаконичные характеристики Свободина, Ермоловой, Лужского, Симова, Моисси, Щукина, Климова, Саца. Главы мемуаров «Из прошлого»[[2]](#footnote-3), фрагменты незаконченной книги «Мысли о театре» дополнены неопубликованными черновыми набросками о Шекспире, творческом самочувствии актера, гротеске.

Разбросанное в периодической печати, скрытое псевдонимами, извлеченное из архивных сейфов в сочетании с изданным прежде может, в известной мере, заменит книгу, которую так и не удалось завершить самому Владимиру Ивановичу.

Достоинства его театрально-критических работ не равноценны. Значение не одинаково. Написанное в газетной спешке заметно отличается от того, что обдумывалось, вынашивалось годами. Рецензии в «Русском курьере» еще литературно шероховаты. Корреспонденции неопытного *Кикса* в «Будильнике» (1878), конечно, менее серьезны, чем «Открытое письмо по поводу “Юлия Цезаря” у мейнингенцев» (1885) или похожее на творческое завещание — «Лицо нашего театра» (1942).

… Сборник не претендует на то, чтоб стать образцовой школой литературного мастерства. И все же, очевидно, такая книга (проблемно-эстетическая, историко-познавательная, человечная) насущно необходима.

Поучителен духовный рост начинающего литератора. Переход от критического задора к программной полемике с мейнингенцами, народниками, затем с декадентами, затем с вульгаризацией реализма и романтизма.

«Il faut avoir courage de ses opinions» — «Нужно иметь смелость в своих суждениях», — говорит он, обнаруживая редкостную независимость в поединке с «большинством», с кумирами и общепризнанными авторитетами.

Критик указывает на просчеты мейнингенской труппы, бросая вызов всей Москве, восторгающейся постановкой «Юлия Цезаря».

{7} Высмеивает актерскую игру превосходных итальянских певцов в пору их гастрольных триумфов («опера — не концерт»). Воюет с многочисленными любителями оперетты, не замечающими пошлостей нелепых либретто.

Наперекор вынесенному приговору берет под защиту искусство Сары Бернар.

Спорит с полдюжиной рецензентов, усвоивших шаблон, равнодушных к удивительной новизне Чехова.

Не соглашается с самим властителем дум — Н. К. Михайловским. Замечает устарелость романтических драм Гюго, в то время, когда в России царит культ Гюго, когда почти вся публика состоит из поклонников Гюго.

Заявляет в «Новостях дня», что ему не нравятся «Плоды просвещения» Толстого. (На это надо было решиться. Но «сказал и облегчил свою душу».)

Нападает на систему бенефисов, приносящую урон театральной культуре.

Отделяет бескорыстных служителей сцены от «шарлатанов», оригинальничающих, эпатирующих, создающих шумиху вокруг себя и своих творений.

Упрекает зрителей, отдающих свои симпатии доморощенным подражателям Уайльда, а не «изумительнейшему по чистоте небесной глубины Александру Блоку».

Советует людям, формирующим репертуар, *угадывать* запросы публики, но *не угождать ей*. Ибо публика, всегда жаждущая новинок, не всегда разборчива, не всегда права.

Привлекает, поддерживает (в советские годы) Тренева, Булгакова, Вс. Иванова, Афиногенова и отклоняет рукопись Вс. Вишневского: «Пафос искренний, конечно, но все того же звучания, к какому ухо так привыкло в нашей литературе боевых сцен».

Называет Д. Шостаковича молодым гениальным композитором и ставит его оперу «Катерина Измайлова» (1934) Восхищается «прекрасным поэтом Пастернаком»

«Замахивается» на кое-что обветшалое в приемах Шекспира, не страшась обвинений в святотатстве и ереси.

Особенно непримирим к помпезным, так называемым «романтическим» спектаклям с их выспренней зажигательностью, пустозвонством: «Сегодня [20 мая 1940 г.] беру “Литературную газету”. Пишут о спектакле “Фландрия”… Прямо жить не хочется, до того злишься! Пятьдесят пять лет бьюсь с этим и ничего не могу поделать. Вот видите, они там наорали, нафальшивили, надекламировали — и это называется “возрождение романтизма”!»[[3]](#footnote-4)

«Пятьдесят пять лет бьюсь с этим…». Увлекаясь Чеховым, Мопассаном, Золя, он ниспровергал ходульное исполнение «Марии {8} Тюдор» и «Эрнани». Ему казалось, что драмы Гюго невольно воскрешают фальшивый актерский пафос.

Отказался ли Немирович — старый, умудренный от своих вызывающе спорных суждений? Нет. Его постановка «Гамлета» должна была нанести — «при стопроцентном достижении задачи» — сокрушительный удар по постылым «романтическим трафаретам»[[4]](#footnote-5). «Романтичность, как ее понимают из века в век, есть антипод естественности». А многие до сих пор представляют себе романтизм «непременно в костюме со шпагой и с пером на шляпе».

Репетируя «Кремлевские куранты», он снова «присоединялся» к Немировичу-начинающему: «Я не отрицаю романтики как направления, а отрицаю фальшивую театральную романтику».

Он был равно чужд наивной старомодности и модному попугайству. Мы еще убедимся в этом неоднократно.

## II

В «Русском курьере» Немирович начал с театральной хроники. Скромная работа репортера, по его словам, требовала «добросовестности и улавливания настроения зрительного зала».

От хроникальных заметок перешел к рецензиям. Создавались они ночью, после спектакля: «Это была тяжелая… болезненная обязанность критика — прямо из театра лететь в редакцию и писать. А между тем едва ли не эта рецензия и играла во мнении публики наибольшую роль, едва ли не она “делала” репутацию»[[5]](#footnote-6).

Оперативность, постоянность критических откликов приводила все же к широкому охвату театральных явлений. Он зарисовывал с натуры реальный быт театра, касаясь даже материального вознаграждения актеров; замечал изъяны и просчеты администрации: столичные труппы комплектуются по кумовству и знакомству, оттого даже главные роли исполняются не всегда безупречно; талантливые артисты, коим место в Петербурге и Москве, подвизаются в провинции; даже в лучших театрах России — Малом, Александринском — роли распределяются непродуманно; репетиции поспешны; пьесы обставляются наивно, «комично». В Малом театре на задней стене декорации две двери, «попеременно выпускающие то то, то другое действующее лицо… Закрылась одна — вот ждешь, распахнется другая… И распахивается!» За кулисами — лишние люди, мешающие действию. Актеры выбирают для своих бенефисов пьесы Крылова и Тарновского («Крыловщину», «Тарновщину»). Для их постановки {9} дирекция денег не жалеет, тогда как «Гроза», «Ревизор», «Горе от ума» «идут у нас, бог знает, в какой обстановке…».

(Еще и не помышляя о профессии директора, он накапливал знания, постигал тонкости сложного театрального механизма. Знания пригодятся впоследствии, когда он возглавит два театра — Художественный и Музыкальный.)

С первых печатных строк, сквозь все наблюдения — устойчивая неприязнь к приукрашиванию, подслащиванию жизни. Неуважение к актерам, жертвующим резкой правдой, естественностью ради эффекта. Неприятие простоты серой, сонливой, заставляющей спать в театре. Сквозь все размышления — мечта о «Товариществе актеров», о желанном союзе театра с литературой, о художественно-гармоничном спектакле, исключающем премьерство, взвинченную «игру», стилевую разноголосицу.

Рецензии «исчезали вместе с текущим номером газеты. Нов своей совокупности они составляли достаточно цельную систему взглядов… Многие из мыслей, которые он разовьет потом в пору зрелости, зародились именно в эти ранние годы»[[6]](#footnote-7).

Связь времен… Вчерашнее Завтра. Разве на репетициях в МХАТ он не вправе повторить датированное еще 1882 годом: «Простоту едва не делают синонимом бесцветности. Это — совершенное заблуждение… Актер должен передавать [изображаемое лицо] не только жизненно, но и художественно».

Давняя его рецензия о «Сне в летнюю ночь» пронизана неудовлетворенностью. На сцене «молодежь не давала простора всей своей искренности и больше с энергией читала, чем переживала положения» («Русские ведомости», 1889). А на полях газетной полосы, много позднее, Немирович-Данченко приписал карандашом: «Через сколько лет это ляжет в основу Худ[ожественного] театра?»

То, о чем мечтал театральный критик, осуществлял режиссер, жаждавший преобразований.

Но притаившийся в нем клад режиссерского таланта предстояло сперва обнаружить, «откопать», обнародовать.

Чтоб прийти к искусству переживаний, естественной речи, «живому человеку на сцене», надобно было сильно невзлюбить декламационную читку, наигрыш, сентиментальность, вытесняющие артистизм. Чтоб создать новую эстетику, надо было верить в могущество сцены, в то, что в театре полнозвучнее, чем в других искусствах, зазвенит Правда, Мысль, Радость! Он верил. Этой верой проникнуты его критические статьи. Он винит тех, кто подрывает могущество Театра: цензуру, изгоняющую правду, насаждающую ложь; публику, ищущую не духовное наслаждение, {10} а легкие (часто безвкусные) развлечения, «удовольствия», Достается и суетному, тщеславному, вульгарному закулисью, отравленному завистью к партнерам, сплетнями, обывательщиной. Вульгарному закулисью противостоят самоотверженные интеллигентные труженики, среди них — светочи: Ермолова, Свободны, Комиссаржевская. «Без этих светочей мы перестанем видеть в нескольких шагах от себя; потеряемся во тьме, и потерянные начнем пожирать друг друга озлоблением и ненавистью».

Узнав, что П. М. Свободин умер во время спектакля «Шутники», Чехов откликнулся: «Я потерял в нем друга». Немирович-Данченко тотчас засел за статью, чтоб напомнить: Свободин — истинный деятель искусства, Свободин готов был «*на все несчастные условия жизни “лицедея” ради высоких задач*»[[7]](#footnote-8).

«Закулисная драма», «Театр и школа», записи в «Дневнике журналиста» о прозе Чехова наглядно объясняют, почему Немирович-Данченко, а не другие беллетристы, мечтавшие о литературном театре (Боборыкин, Мамин-Сибиряк, Потапенко), возглавил МХТ. Отчего именно он, «ради высоких задач» воюющий с рутиной, с выхолощенными догмами старого театра, оказался тем человеком, которого так долго и упорно искал Станиславский.

Разумеется, не все сказанное о театре в далекой молодости он повторил бы и одобрил. Двадцатый век принес ему сотрудничество с Александром Блоком, Леонидом Андреевым, Гордоном Крэгом. Язык искусства стал разнообразнее, утонченней, сложнее. Возникли художественные течения, которые даже трудно было предвидеть. Пленила вахтанговская «Принцесса Турандот»! Увлекли эксперименты А. Я. Таирова. Заинтересовали мейерхольдовский «Великодушный рогоносец», опыты Н. П. Охлопкова[[8]](#footnote-9). След в душе оставили «гений от экрана» Чарли Чаплин, одухотворенная Лилиан Гиш, необычные спектакли Рейнхардта и Пискатора.

Им самим пройден путь исканий. А в финале пути — намерение ставить «Антония и Клеопатру» в переводе Б. Л. Пастернака.

Опыт театрального критика помогал ему «директорствовать», вести педагогические занятия. Критическое направление ума, большая нелюбовь к стоячему болоту, «дух движения» вдохновляли его репетиции.

{11} «Я ваше зеркало», — говорил Владимир Иванович, корректируя игру актеров Художественного театра. Таким зеркалом, докладывавшим всю правду, являлись и рецензии молодых лет В зеркале этом отразилось время, спектакли, актеры и он сам — лицо, личность критика.

Вернемся к восхождению.

## III

В 1877 году в журналах появились «Последние песни» Некрасова, «Новь» Тургенева, главы «Анны Карениной». Вслед за «Господами Головлевыми» вышла «Современная идиллия» Салтыкова-Щедрина. Достоевский приступал к «Братьям Карамазовым».

… Было непокойно. Будоражили «процесс 50‑ти» и другие суды над революционерами. Заключенного в тюрьму студента А. С. Боголюбова избили розгами: он отказался снять шапку перед градоначальником. Бунт заключенных. Вскоре выстрел Веры Засулич…

В первых критических заметках Немировича-Данченко никаких политических намеков, никаких следов революционной ситуации семидесятых годов[[9]](#footnote-10). Остается впечатление (верное ли?), что интересы начинающего рецензента целиком сосредоточены на театре. Даже русско-турецкая война, к которой приковано всеобщее внимание, упоминается им лишь косвенно, в связи с тем, что драматург А. И. Пальм проездом на «театр военных действий» сыграл в Тифлисе своего «Старого барина».

Однако ж вдумаемся в рассуждения автора. Ему девятнадцать лет. Он посещает занятия физико-математического и юридического факультетов. Конечно, это юноша, одержимо влюбленный в сцену, а не крупный публицист, способный под прикрытием эстетических терминов сокрушать официальный строй. Но и у него критика театральных порядков обращается в критику жизни, окружающей жизни. Казенщину он люто ненавидит как в самом театре, так и за его пределами.

Он не из тех газетчиков, что руководствуются инстинктом самосохранения и выбирают в журналистике удобное и безопасное амплуа тихони и «умницы». Не из верноподданных, которым доставалось от Салтыкова-Щедрина за то, что они смешивали выражение «отечество» с выражением «ваше превосходительство» и даже отдавали предпочтение последнему перед первым.

Ему чужд выводок молодых преуспевающих карьеристов, гоняющихся за чинами и должностями, сулящими лакомый кусочек. (В названии пьесы В. Крылова «Лакомый кусочек» он видел знамение времени.)

{12} Выступая в печати, Немирович ведет разговор о театре как человек общественного склада. Похоже, что запальчивость, категоричность его суждений порождены не одним молодым пылом, а насущной потребностью в свободе, по крайней мере в свободной деятельности на сценическом поприще. И еще: явно выраженным тяготением к искусству, что стоит «ближе к правде»; отвращением к бескультурью, застою. Он не желает мириться с тем, что искусство в столице «одевается в канцелярскую одежду», а в провинции изнемогает под ярмом жадного антрепренера-подрядчика. Он сочувствует актерам, принужденным играть «всякую дребедень»[[10]](#footnote-11). Студент, сам мечтающий стать артистом, видит, что в провинции нет условий для тоги, чтобы создавать «цельные и обдуманные типы»

Начинающий обязан своим духовным развитием беллетристам «натуральной школы» и критикам шестидесятых годов Пьесы и спектакли, не указывающие на «общественные язвы», лишенные общественного интереса, оставляют Немировича равнодушным. Он сожалеет, что в деталях «Месяца в деревне» «мало окраски общественной жизни». Ему досаждает публика, отвыкшая от пьес, «имеющих какое-либо общественное значение». Сам он предпочитает не сочиненное, а взятое с натуры.

В печатных высказываниях — вражда к раболепию, усердному холопству, своеволию «сильных мира сего», к «привилегиям богатого над бедным», ко всем, кто живет по пословице «не родись умен, а родись подлец».

Разумеется, нет надобности, да и оснований нет, преувеличивать оппозиционность его воззрений.

Весной 1879 года «щелкнул отчаянный выстрел Соловьева, правительство ответило на него азиатскими репрессиями»[[11]](#footnote-12). Народник А. К. Соловьев, стрелявший в Александра II, был казнен.

Немирович-Данченко по-прежнему остается среди людей «литературно-театрального преломления». К революционному движению он не примкнул. Но брожение семидесятников, понесенные ими тяжкие наказания, возникшая в России атмосфера обуздания, намерение правительства надеть намордник на литературу и литераторов не могли оставить равнодушным честного человека. Впоследствии Владимир Иванович вспоминал, чего стоили неподкупность, независимость: «Я начинал свою жизнь литератора в неблагоприятных условиях. Критику его мнение часто тогда диктовали самые посторонние, если не низменные соображения. Даже честный человек мог легко оступиться. Надо {13} было обладать большой стойкостью, чтобы, несмотря ни на что, вести свою линию». Сперва его «линия» совпадала с прогрессивным направлением «Русского курьера». Будучи секретарем редакции, он называл газету родным детищем. Но он покинул газету, когда издатель — купец Н. П. Ланин — «увлекся Аксаковым, резко повернул курс».

Мнения газет «сшибались». Вокруг пьес и спектаклей закипали споры. Иногда спор шел как будто о малом: верно ли драматург Н. Я. Соловьев в пьесе «На пороге к делу» изобразил Буровина — бывшее начальство? Популярный критик «Московских ведомостей» сразу же представил Буровина поборником самодержавия, православия, народности. Не оттолкнуло от Буровина и то, что он в своем «патриотическом» рвении строчит донос на учительницу (ту самую учительницу, которую так благородно играла М. Н. Ермолова).

Бдительного Буровина не только взяли под защиту, ему пропели гимн. Меж тем Буровин — фигура зловредная. Он является к только что прибывшей учительнице сельской школы — и как сказано у *Никса* и *Кикса*[[12]](#footnote-13) — учиняет «екзамен» насчет «заблуждениев» и «твердости в уповании». Испытывает ее благонадежность. Не подрывает ли основ[[13]](#footnote-14)?

«Буровин. Заблуждениев нет ли каких?

Лонина. Какие заблуждения? Я вас не понимаю?

Буровин. Неуважение к начальству там али фордыбачить как-нибудь».

Буровин запугивает учительницу, угрожает ей ссылкой: «Тут твоего и запаха не останется! А знаешь куда? Туда в даль…» Дело приняло бы серьезный оборот, не подвернись заступничество мирового судьи Дубкова.

Автор — по словам *Никса* и *Кикса* — предпочел развязку правдивых сцен сделать несколько слащавой. «Опасных свойств девицу» не высылают «в даль». Лонина выходит замуж за своего заступника. В действительной жизни благополучный исход перепадал редко. Доля деревенской учительницы была горькой.

В рецензии Буровину отводится всего несколько иронически враждебных строк. Чтобы оценить их, нужно процитировать панегирик Буровину в «Московских ведомостях»: «У Буровина не может быть отнято *нравственное* право ознакомиться с убеждениями и взглядами новой учительницы… Народ вправе требовать, чтобы его дети воспитывались в его религиозных и государственных убеждениях, в тех убеждениях, на которых зиждется единство и сила русской земли… Грубый и подвыпивший {14} Буровин помнит свои идеалы. Необыкновенно чутко прислушивается он к ответам учительницы»[[14]](#footnote-15).

Это писалось в то время, когда унылое выражение лица служило уликой, свидетельствуя о недовольстве существующим порядком, наклонности к «потрясению основ». Когда Салтыкову-Щедрину выговаривали, что он не патриот, а революционеров называли изменниками земли русской.

На защиту религиозных и государственных идеалов вставали не одни верноподданные «Московские ведомости». Достоевский в «Братьях Карамазовых» опровергал «крайнее богохульство», «идеи разрушения… в среде оторвавшейся от действительности молодежи».

Пьеса Соловьева, один из ее персонажей, Буровин, послужили Немировичу лишь поводом, чтоб высказать в «Будильнике» свой взгляд на то, что происходит в России. По надо знать, каков был «Будильник», чтоб верно воспринять литературную манеру Немировича. В «Будильнике», куда он пришел на год позднее А. П. Чехова, поощрялся легковесный, грубовато-развязный тон. Журнал, хотя и назывался по-прежнему сатирическим, более касался быта, нежели политики. Преследования цензуры сделали свое дело, и материалы, взывающие к справедливости, появлялись редко.

К ним (не без натяжки) можно отнести стихи Л. Пальмина «Памяти Н. А. Некрасова» («Будильник», 1878, № 2). Стихи соседствовали с сомнительными шаржами на длинные пейсы и бороды.

Юмор «Будильника» вертелся главным образом вокруг денег, выгоды. Осмеяние буржуазных нравов сопровождалось зарисовками пикантностей.

Горничная обращается к даме, не полностью погруженную в ванну:

— Я уверена, что если ты вернешься к мужу, он встретит тебя с распростертыми объятиями.

— Да, если я вернусь к нему с большими деньгами («Будильник», 1878, № 26).

В № 33 подпись под рисунком:

«Она. Знаешь, папа, я не желала бы быть женою Вольдемара. Я мало вижу в нем добра…

Он. Зато у него добра сколько, пойми ты, глупенькая».

В № 20 за 1879 год картинка: статуя Пушкина обращается к Чайковскому:

Татьяна, Ольга, хор пейзан —
Так долго, скучно, вяло, ныли, —
И кто ж испортил мой роман?
Ах, Петр Ильич, да это — вы ли?

{15} Таков был стиль журнала. Разговор о театре не обходился без закулисных новостей, удовлетворяющих любопытство обывателей. Сама интонация рецензий современному читателю непривычна. Она — порождение прежних театральных обычаев и нравов, иных законов сцены и кулис.

В первых корреспонденциях *Никса* и *Кикса* тон, тон несколько развязный, задает редактор журнала Н. П. Кичеев. В этом можно убедиться, прочитав «Заметки театрального проходимца», подписанные одним *Никсом*. В дальнейшем заглавие «Заметки театральных проходимцев» исчезает. Очевидно, такого рода остроумие коробило молодого соавтора. Он свято любил театр, и даже в шутку не хотел называть себя «театральным проходимцем». Вообще постепенно влияние, повзросление Немировича-Данченко становится заметнее. Глубокий анализ «Бесприданницы» проступает сквозь облегченную форму театрального фельетона. Унизительно положение девушки, не имеющей приданого. Только смерть спасает ее от «раззолоченных объятий» Кнурова. «В этом возгласе: “Золота, золота, золота!” — все “зерно” пьесы». Те, что «живут и вертятся меж нами» — люди циничные, себялюбивые. «Это ли жизнь?»[[15]](#footnote-16)

## IV

Человеческая и гражданская позиция молодого критика определяла его подход к пьесам и спектаклям.

В пьесе П. Гнедича «На хуторе» изображен студент-медик двадцати шести лет. Зная хорошо студенческую среду, Немирович находит, что нигилист «из совсем новых людей» выведен Гнедичем недурно: «зато дурно то, что этот Челиканов сделан симпатичным»[[16]](#footnote-17). Он ни добр, ни зол, в науку не верит, любви не признает, допускает легкое увлечение, да и то между прочим; брак называет взаимным обманом с приложением соответствующих печатей; свою речь переплетает словами: «наплевать», «жрать». Но самое главное то, что Челиканов «ничего не делает».

Характерна оценка Великатова из пьесы Островского «Таланты и поклонники». Немировича отталкивает «молчалинская натура» Великатова, приспосабливающегося ко всем и каждому, а прежде всего к духу времени. Великатов преуспевает оттого, что вращается в «сфере возможного, достижимого». Он из тех, кто восторгается воздвигнутыми на площадях монументами. Это неспроста сказано в рецензии. После убийства Александра II в 1881 году по всей России была объявлена подписка на памятник «мученически погибшему любвеобильному царю и императору». Немирович-Данченко давал понять, что в спектакле {16} сталкиваются не бедный студент Мелузов и богатый жених Великатов, а просветитель-демократ с приспособленцем и ретроградом.

Не дает ли такое толкование право судить о строе чувств, образе мыслей, характере Немировича. Его томит жажда правды. Он не отгораживается от тех, кто бесправен. Он слышит сам и хочет, чтоб другие услышали «вопль угнетенного». Еще не перевелись крепостники, взяточники, бюрократы, всесильные хамы чиновники, умиротворяющие рукоприкладством.

«Вакантное место» долгие годы не допускалось на сцену из-за того, что в этой драме критикуются лица, призванные «управлять всей губернией». Где же правда? «Разве не лучше заставить массу работать головой, развивать в массе критическое отношение ко всему тому, что ее заставляют делать, чем доводить до пресмыкания… Одно желание всеобщего “умиротворения” не может привести к хорошим результатам; необходимо и разумное указание на средства к поднятию нравственного и умственного уровня массы, а цензурные стеснения — одно из средств диаметрально-противоположного характера»[[17]](#footnote-18).

Цензурные стеснения.

Салтыков-Щедрин проклинал душителей смелого печатного слова: «Ведь слово-то дар божий — неужели же так-таки и затоптать его? Ведь оно задушить может, если его не выговорить!»

О многом говорит солидарность с М. Е. Салтыковым-Щедриным. Реакционная пресса травила «колючий талант», поэтому эпиграф, взятый из произведений неугодного писателя, слово о «молчалинской натуре», сказанное в духе Щедрина, очерк «Театр и школа», от которого «Салтыковым пахло», — становились поступком, притом поступком благородным.

Конечно, в литературных пробах Немировича-Данченко весьма отдаленные, слабые отголоски могучих щедринских раскатов…

Аннинька и Любинька — из романа Щедрина «Господа Головлевы», — попав на провинциальную сцену, захлебнулись в пошлости и распутстве. «Любинька инстинктивно почувствовала, что жить довольно»; трагическая смерть — ее удел.

В очерк «Театр и школа» вставлен горестный эпизод с беззащитной Аннинькой, отправившейся к начальнику края с жалобой на приставания купца Кукишева. Немирович винит «общество» в предубежденном отношении к актрисе. Человек из «общества» все еще склонен видеть в провинциальной актрисе Анниньку Головлеву, и если она отправится к нему с жалобой на любовные преследования купца Кукишева, то он, подобно щедринскому начальнику края, увидит в «ее жалобе лишь предлог для косвенного нападения на его собственную, начальника края, {17} персону» и скажет, что, «истратив силы в борьбе с внутренними врагами, не имеет твердого основания полагать, чтобы он мог быть в требуемом смысле полезным».

В губернском центре театр принадлежит буфетчику или «городу». «Город» назначает особое лицо, которое за особое вознаграждение, заведует театром, пользуясь бесконтрольной властью. Кому бы ни принадлежал театр, актеры в нем часто обречены на голодное и полуголодное существование. Аристократическая публика нередко принимает театр за место, где можно показать туалет, бриллианты, а заодно и дочь-невесту.

Немирович возмущается придирками цензуры. Цензурные запреты не дают возможности драматургам писать по совести: «Своими стеснениями цензура много отняла у русского общества талантливых произведений». «Дело» Сухово-Кобылина хоронили до тех пор, пока не придумали для афиши безопасное, компромиссное название: «Отжитое время».

Печалило то, что «мужицкая жизнь в ее настоящем фазисе», пьесы, несущие правду о деревне, не могли проникнуть на сцену. «Теперь, если автор вздумает обратиться к мужику, он или ударится в нелепую сентиментальность, или застрянет со своею рукописью в цензурном шкафу»[[18]](#footnote-19).

Нелепую сентиментальность, официальное лицемерие, приукрашивание мужицкой жизни и всякую другую ложь «в пределах цензурности» — это Немирович отвергал!

## V

Его статьи преследуют подслащивание, в чем бы оно ни проявлялось. Зачем авторы наделяют хищных обольстительниц «какой-нибудь святостью, вроде любви к детям»? Зачем сочиняют умильные развязки? Для того, чтобы не слишком тревожить? Чтоб угождать мещанской публике, «обожающей» благополучный, счастливый исход? Дело доходит до того, что артистки отказываются от несимпатичных ролей и, нехотя исполняя эти роли, стараются «всячески хотя бы фальшиво обелить их». Даже Г. Н. Федотова «просветляет», идеализирует образ Лидии Чебоксаровой («Бешеные деньги»). Даже М. Н. Ермолова приукрашивает Евлалию («Невольницы»).

В начале своего творческого пути не составляла исключения и Е. К. Лешковская. Лишь после того, как Лешковская беспощадно обрисовала Глафиру в «Волках и овцах», Немирович-Данченко поставил ее имя рядом с Савиной.

Он всегда отдает предпочтение тем, кто дорожит непривлекательной, жестокой правдой. Пусть М. Г. Савина уступает Ермоловой в трагической силе, пусть ее приемы не всегда совершенны, на сцене — она воплощенная правда.

{18} У Стрепетовой в «Бедной невесте» «лицо искажается некрасиво, в ее голосе слышатся резкие надтреснутые ноты, в ее жестах нет ни малейшего расчета на красоту: перед вами голая правда во всех ее ужасных подробностях и вы начинаете страдать вместе с Марией Андреевной и глубоко ненавидеть пошляка Мерича».

Его вкусы чаще «на стороне Александринцев… Мне это искусство ближе: по простоте, легкости, отсутствию навязчивости и подчеркнутости и особенно сентиментальности»[[19]](#footnote-20).

Немирович-Данченко, как и Станиславский, был покорен искусством Сальвини: «Высшее воплощение “Отелло”». Но когда Сальвини сокращал целую сцену, не допуская, что Отелло способен подслушивать, молодой критик возражал: «Нам кажется, что г. Сальвини ошибается. В том-то и заключается гений Шекспира, что он не останавливался ни перед какими красками в своем реализме и из Отелло он вряд ли думал создавать лицо доисторической эпохи, когда герой был одарен только положительными качествами»[[20]](#footnote-21).

Сальвини примирял зрителя с Макбетом.

Немирович опирается на реализм Шекспира, «разбивающий идеализацию». Он критикует Мейнингенскую труппу, вычеркнувшую в «Юлии Цезаре» все, «что только нарушает идеализацию и что так старательно и с таким громадным знанием человеческого сердца подобрал Шекспир».

Так же, как А. Н. Островский и А. П. Ленский, Немирович не довольствуется красотой умело слаженного, прекрасно организованного спектакля. Постановочная культура у мейнингенцев высока. Красивы и остроумны эффекты. «Картины, группы, громы и молнии — все это бесподобно…», но внимание Шекспира сосредоточено на другом — на переломе в Бруте и Кассий, происшедшем после совершенного ими убийства. Их постигают неудачи, и, главное, они изменяют нравственным обязательствам. Начинаются раздоры, корысть, личные счеты. «Великие идеи, вызвавшие убийство Цезаря, легко могли бы быть проведены в действительности, но судьба издевается, словно доказывая, что никакое благополучие не достигается убийством, из каких бы благородных побуждений оно ни было совершено»[[21]](#footnote-22).

Вонзая в Цезаря цареубийственный кинжал, республиканцы надеялись избавить Рим от деспотии. Диктатор, волк, превративший римлян в рабов, в овец, повержен. Но для свободы, вольности, время еще не пришло.

{19} Во имя какой идеи возможно «перешагнуть через кровь»? Как отнестись к крови, пролитой при «разрушении настоящего во имя лучшего». Этим вопросом в прошлом веке задавались не только герои Достоевского, но и все думающие люди в России. Сама жизнь, деспотия царя, террористические акты народников толкали к размышлениям и решениям. (Вопрос о дозволительности убийства тирана разбирался еще в сочинении Бэкона. На пиру в присутствии Брута и Кассия одни дозволяют убийство диктатора, так как рабство — величайшее зло; другие — против, потому что «тирания менее пагубна, нежели гражданская война»[[22]](#footnote-23).)

Убийством Цезаря не завершается схватка с тиранией. Республиканцы сталкиваются с Антонием. У мейнингенцев в новом властелине Антонии — триумф цезаризма. Чисто реалистическая, шекспировская сложность характера Антония игнорируется. На что и указывало «Открытое письмо» Немировича-Данченко: «Этот хитрый, талантливый практик… явился у мейнингенцев великим благородным юношей. В сценическом отношении это очень выгодно: стоит ли копаться в целой пропасти оттенков характера, когда идеализация так захватывает сердца легкомысленных зрителей…».

Спор с мейнингенцами он продолжит через 18 лет, уже не на газетном листе, а на сцене Художественного театра, в своей постановке «Юлий Цезарь».

Его режиссуре будет свойственно умение выявлять оттенки характера.

## VI

Немирович свидетельствует: в восьмидесятые годы XIX века молодыми умами владел Н. К.  Михайловский, чтивший народ и порицавший стремление к наживе и карьере.

В романе «На литературных хлебах» Тростников словно цитирует Михайловского: «Народ — задача всякого писателя… Если вы честный человек — сюжеты явятся. Если же все ваши желания сводятся к тому, чтобы иметь своих лошадей да коляску на шепоте, — так вы лучше бросьте литературу. В этом случае, кроме подлости, ничего не напишете»[[23]](#footnote-24).

Стоит сейчас прочитать фельетон Михайловского о тех, кто натравлял русский народ на русскую интеллигенцию — о «медных лбах», делающих карьеру на «якобы патриотизме»[[24]](#footnote-25), чтобы понять эту власть над молодыми умами[[25]](#footnote-26).

{20} О драме «Честь» Немирович-Данченко судит «по-Михайловскому»: «Не хорошо отказываться от своего понятия о чести, хотя бы и условного, ради земных благ. От этого недалеко до полного индифферентизма, до совершенной атрофии отзывчивости к истинно благородным порывам»[[26]](#footnote-27).

Увы! Пройдет несколько лет, и на его глазах «истинно благородные порывы», запугивание «индифферентизмом» — все эти и другие заклинания превратятся в выхолощенные, избитые фразы.

В конце концов Немирович-Данченко отойдет от либерально-народнической критики. Но и тогда мнения о Михайловском не изменит («на сажень умнее всех нас»). А приглашение печататься в «Русском богатстве» сочтет за честь.

К 1901 году литературный авторитет Михайловского потускнел. Горький поздравлял Леонида Андреева так: «Говорят, Н. К. Михайловский *сам* написал о тебе. Это, товарищ, не со всяким случается. И хотя со мной случилось, но — не особенно благоприятно для меня. Голос Николая Константиновича — как это ни смешно и ни нелепо, не естественно — плохо слышен теперь, но он сам человек заслуживающий и т. д.».

Высказывания Немировича-Данченко о Викторе Гюго, Золя, Мопассане, Чехове, романтизме и реализме, в сущности, направлены против Михайловского.

В искусстве Михайловский ценил *должное*, желательное, а *не сущее*: «Для Шиллера, например, Вильгельм Телль был идеалом, великим образцом, к которому надлежит стремиться. Для него было безразлично, существовал когда-нибудь Телль в действительности или нет. Он готов был от него всегда отказаться, как от реальной исторической фигуры»[[27]](#footnote-28).

Немирович-Данченко стоит за *сущее*. Пусть искусство обнажает неблагополучие реального мира. Пусть театр не отводит от того, над чем публика «действительно должна размышлять».

Либеральное народничество изменяло наследию демократов не только в вопросах экономических, но и литературно-эстетических. Народническая критика не могла удержаться на позициях реализма в искусстве. Благородные идеалы народников столкнулись с правдой реальных исторических процессов. Поэтому неприукрашенное изображение жизни народники называли бесстрастным.

Восхищаясь Жорж Санд, Гюго, Михайловский недооценивал {21} реалистический роман[[28]](#footnote-29): «Подобно Люсьену, у Бальзака у самого нет в распоряжении такой идеи, такой мечты, к подножию которой он мог бы направить работу своего огромного таланта. И это характерно не только для него, а и для всего “натуралистического романа”, представители которого считают Бальзака своим родоначальником. Недаром эти господа, с Эмилем Золя во главе, толкуют разный вздор о своей “бесстрастной анатомии”, “научных приемах творчества”, “протоколах”… Они нравственно и политически бесстрастны»[[29]](#footnote-30).

Немирович-Данченко не соглашается: «Золя… выступил глубоко убежденный и с громадным талантом». Спор идет с «поклонниками Гюго», хотя они могут возвести обвинения «самого ужасного характера», то есть заподозрить в том самом индифферентизме, в равнодушии к доблести и геройству: «Говорят, “Эрнани” поднимает в зрителе эту забытую доблесть. Не верю.

… Не условным сценическим произведениям, с их ложной приподнятостью тона, пробуждать это чувство»[[30]](#footnote-31).

То, что во времена Гюго было благородно патетическим, бунтарским, теперь в театре отдавало риторикой.

Да и сам Гюго бывал разным в разные времена. В «Отверженных» (1862) — уже восприняв, вобрав достижения Флобера, Виктор Гюго отходил от романтических драм, созданных в молодости. В романах Гюго *должное*, идеальное в большей степени вытекало из *сущего*, чередовалось с *сущим*, отступало перед *сущим*. Оттого оправдание униженных («Собор Парижской богоматери») так взволновало Ф. М. Достоевского, а опрощение епископа Мариэля в «Отверженных» столь сочувственно воспринималось Толстым.

И все же призывы народников к идеальному склоняли русских драматургов к сочинению положительных образцов.

Разговор об «Эрнани» Немирович-Данченко в этой же рецензии переводит на пьесу Потапенко «Жизнь», сыгранную в Малом театре 13 декабря 1893 года[[31]](#footnote-32).

{22} И. Н. Потапенко привел на сцену сочиненную «светлую личность». Врач Белозеров — «герой с честными и сильными убеждениями», красивыми фразами, искусственной приподнятостью тона — вполне отвечал схеме либерально-народнической драматургии. Он смело осуществлял рискованные операции, воевал с косностью, расчетливой осторожностью. Его окружали сплетни, злонамеренные слухи о связи жены с Ратищевым и т. п. Белозерова, считающего дуэль предрассудком, вызывают на дуэль. (Эту дуэль имеет в виду Немирович-Данченко, когда упрекает пьесу в немотивированных поступках.) Смертельно раненный Белозеров произносит типически банальный, а по ремарке «вдохновенный» монолог о борьбе великого с пошлым и ничтожным, о солнце, прогоняющем ночные тени.

Симпатии и антипатии автора не оставляли сомнений, и эта навязанная определенность ценилась народниками выше любой художественности… Оттого так часто они ошибались в своих эстетических прогнозах и оценках. Слова: «Чехов с холодной кровью пописывает, а читатель с холодной кровью почитывает» — принадлежали Михайловскому. А Скабичевский, назвав Чехова «газетным клоуном», предсказывал, что он умрет «в полном забвении… где-нибудь под забором». Михайловский, что был «на сажень умнее» других, допустил ту же промашку, что Скабичевский. («Вот — сверхпробка!» — разругает его позднее задетый Леонид Андреев; а Горький из-за рассказа Чехова «В овраге» затеет со Скабичевским литературную драку.)

Ум и талант не предохраняли от заблуждений, так как собственные заблуждения казались великими принципами.

Скабичевский был убежден, что «спасает» Чехова. Движимый лучшими намерениями, он советовал бежать из газетного царства, не тратить свой талант на пустяки. Такое же доброе напутствие давал Михайловский, призывая Чехова оставить ту дорогу творчества, которая ведет «не знамо куда и не знамо зачем».

Но все дело в том, что Чехов не шел по ложной дороге. Об этом и заявил Немирович-Данченко в «Новостях дня», в связи с появлением в печати произведений Чехова «Дуэль», «Бабье царство», «Черный монах». Он выказал себя не только проникновенным критиком, но и единомышленником Чехова.

Чехов спрашивал А. Н. Плещеева: «Неужели и в последнем рассказе (“Именины”) не видно “направления”? Вы как-то говорили мне, что в моих рассказах отсутствует протестующий элемент, что в них нет симпатий и антипатий… Но разве в рассказе от начала до конца я не протестую против лжи? Разве это не направление?»

Поощрения удостаивались драматурги и беллетристы, грубо наглядно сортирующие симпатии и антипатии, свет и тьму. В «Жизни Клима Самгина» — портрет такого беллетриста-народника. Нестор Катин носил косоворотку, подпоясанную узеньким {23} ремнем, брюки заправлял в сапоги, волосы стриг в кружок «à la мужик». Закусывая водку огурцами, маринованными грибами, он жаловался: «Да, да, Степа, литература откололась от жизни, изменяет народу; теперь пишут красивенькие пустячки для забавы сытых; чутье на правду потеряно».

Реализма в большом смысле недоставало сочинениям самого Нестора Катина. Следуя схеме, он фальшиво идеализировал русскую деревню, и в соответствии со своими «субъективными идеалами» придумывал светлую личность. В его рассказе «изображались детски простодушные мужики, они, как всегда, ожидали пришествия божьей правды, это обещал им сельский учитель, честно мыслящий человек, которого враждебно преследовали двое: безжалостный мироед и хитрый поп»[[32]](#footnote-33).

Катин употреблял церковно-славянские слова: аще, ибо, паче, поелику. Восторгаясь патриархальностью деревенской жизни, выносливостью баб, умом мужиков, простой и мудрой душой народа, которую отравляет город, он объяснял незнакомые слова: паморха, мурцовка — и заявлял: «Я народную речь знаю лучше Глеба Успенского, он путает деревенское с мещанским, а меня на этом не поймаешь, нет!»

Глеб Успенский… Это он «одиноко стоял со своим скептицизмом, отвечая иронической улыбкой на общую иллюзию»[[33]](#footnote-34). Успенский разглядел то, на что закрывали глаза остальные: силу денег, власть господина Купона, развал общины.

Н. К. Михайловский требовал от литературы, чтобы она ежеминутно задавала вопросы и не отходила от них, не получив ясного ответа.

Немирович-Данченко открыто возражал против злободневно тенденциозного искусства «вопросов» и «ответов»; против того, чтобы измышлять образы для защиты тех или иных догм: «В “Бедной невесте” нет “вопросов”. Это только изумительно правдивая картина серенькой русской жизни. Но внимательный зритель, публицист может по поводу этой картины поставить двадцать общественных вопросов и на все найти ответы в ней самой»[[34]](#footnote-35).

Неприязнь к либеральной тенденциозности заводит его порой слишком далеко. Даже «Плоды просвещения» воспринимаются им как нарочитость: «… чтобы глупые баре — с одной стороны, а великолепные мужики — с другой, было абсолютной параллелью, — этому никто не верит и никто не поверит»[[35]](#footnote-36). На этот раз он ошибся. Ошибся из-за той оскомины, которую набил Нестор Катин своими параллелями.

{24} Л. Н. Толстой взглянул на «просвещенных» бар глазами умного русского мужика. То, что выглядело пристрастием, было самою правдой. «Культурную глупость», претензии «культурного общества» Толстой не мог изобразить иначе. Суеверия — по словам писателя — «нельзя не ненавидеть или по крайней мере не смеяться над ними…».

## VII

Сославшись на «Бедную невесту», Немирович-Данченко не упомянул «Иванова» и «Лешего». Эти драмы Чехова тогда еще не поразили его «дивным» отображением окружающей жизни. «Иванов» показался только черновиком, наброском для прекрасной пьесы[[36]](#footnote-37). «Чайка» «еретически-гениальная», враждебная всяческим трафаретам, «Чайка» с ее особенной поэзией будет создана через пять лет. Свершится открытие!

А пока в статье «Старое по-новому» констатация: школа Островского исчерпана до дна; сожаление, что таланты, поддерживающие реализм, малочисленны; и — предчувствие переворота, «переполоха» в искусстве.

Разговор идет о вечном обновлении, смене литературных стилей, о новаторе, который в конце концов «с треском разрывает старые швы…»[[37]](#footnote-38). Имя Чехова не названо, хотя оба жаждут сближения сцены с литературой. Будущий режиссер смотрит спектакль «Завтрак у предводителя», где каждый актер «сам по себе». Нет желанной целостности, «когда ни одна фраза не задерживается и *ни одно слово не пропадает*»[[38]](#footnote-39).

Чехов с горечью замечает, что актеры, прельщаясь выигрышными ролями, не наблюдают обыкновенной жизни. От исполнителей своего водевиля «Медведь» он ждет артистичности, оттенков, художества, изящества! А Немирович-Данченко отмечает в рецензии, что талантливый, оригинальный водевиль разыгран не артистично. Н. Н. Соловцов играет «медведя» горячо, бойко, но характера степного помещика не создает.

Чехову не нравятся пьесы, подразделяющие людей на ангелов и подлецов. Идея, идеалы — не принадлежность эффектных монологов. Сознанием цели должна быть пропитана, «как соком», каждая строка. Тогда это реализм.

«Проводить идеалы… — размышляет Немирович. — Если их присутствие в вашей душе несомненно, если они не сочинены вами, вы их проведете помимо вашей воли. Если же они не свойственны вам, от вашего произведения будет пахнуть мертвечиной»[[39]](#footnote-40).

{25} Чехов еще непримиримее к рутинерам. Его злит, что от имени шестидесятых годов выступает полинялая бездарность: «… в V классе гимназии она [бездарность] поймала пять-шесть чужих мыслей, застыла на них и будет упрямо бормотать их до самой смерти. Это не шарлатан, а дурачок, который верует в то, что бормочет, но мало или совсем не понимает того, о чем бормочет. Он глуп, глух, бессердечен. Вы бы послушали, как он во имя 60‑х годов, которых не понимает, брюзжит на настоящее, которого не видит; он клевещет на студентов, на гимназисток, на женщин, на писателей и на все современное и в этом видит главную суть человека шестидесятых годов… Шестидесятые годы — это святое время, и позволять глупым сусликам узурпировать его значит опошлять его».

Немирович — как и Чехов — безошибочно отличает искреннюю любовь к крестьянству от красноречивых тирад, произносимых в застолье, за сытным обедом или ужином[[40]](#footnote-41). Разрыв между тирадами и поступками они наблюдают достаточно часто: «Надоели общие места, избитые слова, надоели штампованные мысли. И противно было, что за этими ярлыками “светлая личность”, “борец за свободу” прятались бездарность, хитрец…»[[41]](#footnote-42).

Глава школы, Чехов, и писатель чеховской школы, Немирович-Данченко, находят опасную мишень — несовершенство самого человека: виноват во многом сам человек, его натура, а не только окружение, среда[[42]](#footnote-43).

В повести «Сны» молодой ученый спорит с шестидесятником: «Вы, как трубадуры, бросали свои приговоры, где только могли: это подло, а это честно; это гуманно, а это недостойно человеческой личности. А мы получили эти приговоры от вас в наследство и путем страданий, слышите ли, страданий, мучительных сомнений, разбираемся в тех противоречиях, которые ваши идеалы внесли в жизнь… Если ваши идеалы боролись с насилием сильных мира сего над слабыми, что вас возмущало, то мы боремся с пошлостью во всех нас самих, что нас возмущает не меньше…»[[43]](#footnote-44).

Чехов, беседуя с Горьким, приводит примеры пошлости, осевшей в людях: журналист, пишущий так гуманно, лимонадно, свою жену при людях ругал дурой. «Комната для прислуги у него сырая, и горничные постоянно наживают ревматизм…».

С каждым годом Немирович все влюбленнее относится к Чехову, его таланту: «Что поделаешь! Люблю этого писателя и предсказываю ему славу Мопассана». Опровергая оценки многих критиков, он заявляет: «Дуэль» — «лучшее из всего, что им до {26} сих пор написано»[[44]](#footnote-45). Он считает нужным рассказать в печати о сильном впечатлении от «Черного монаха»: «Когда я его читал (правда, поздно вечером), у меня, как говорится, мороз подирал по коже».

Статьи о «Дуэли», «Черном монахе» появились своевременно. Чехов нуждался тогда в ободрении и поддержке. Но самое важное сказано о «Бабьем царстве». Сопоставляя жанровую картину Чехова с изображением Москвы у Островского и Боборыкина, Немирович объявляет Чехова родоначальником нового направления. Дело не только в том, что типы Чехова «наблюдены», а не взяты из обширного репертуара Островского. Это естественно для подлинного искусства. «Главная, чисто художественная черта — более резкая правдивость в изображении этих лиц». П. Д. Боборыкин «пользовался почти исключительно портретами, — Чехов создает художественные образы». Боборыкин фотографирует и потому «расплывается в подробностях внешней обстановки». Чехов заменяет расплывчатое повествование немногими, но сильными штрихами.

Лаконизм, сжатость (пусть не в чеховской степени) были присущи и дочеховскому реализму.

Но вот великий вклад Чехова: «У Боборыкина, при отрицательном отношении к этому мирку, — отсутствие лиризма; у Чехова им дышит каждая страница».

Лиризм. Лиризм, из которого вылилась «Чайка». Он вовсе не равен одухотворенности чувств, чарам колдовского озера, настроению осени, непогоды. Лиризм — личная нота Чехова, прячущаяся за резкой правдивостью.

В отместку критикам-народникам, упрекавшим в индифферентизме, Чехов весьма иронично употребил их излюбленное словечко. Учитель Медведенко не без того, чтобы щегольнуть образованностью, говорит Маше: «Я люблю вас… каждый день хожу пешком шесть верст сюда, шесть верст обратно и встречаю один лишь индифферентизм с вашей стороны».

Известно, что Немирович-Данченко отказался от присужденной ему литературной премии за «Цену жизни» в пользу чеховской «Чайки»; отказался, идя наперекор шаблонным и в силу своей ординарности распространенным суждениям о Чехове. Вспомним: «Надо иметь смелость в своих суждениях». Добавим: и в поступках…

В ноябре 1896 года Владимир Иванович получил письмо от своего старшего брата — популярного беллетриста. Задержавшись в Париже, Василий Иванович попал не на первое представление «Чайки» в Александринском театре, а на четвертое.

Ничто так не подтверждает тогдашнее непонимание, непонятость Чехова, как впечатления Василия Ивановича от «Чайки».

{27} «Дорогой Володя!

Ты спрашиваешь о пьесе Чехова. Я душою люблю Антона Павловича и ценю его. Великим я его не считаю вовсе и даже очень крупным — тоже не признаю. Большие писатели влияют на движение общественной мысли, определяют в вечных образах современные течения, дают народу “слово” и термины[[45]](#footnote-46) для смутных еще или не сознанных стремлений. Чехов талант, в миниатюрах великий, в крупном бессильный. Ждать от него чего-нибудь особенного нельзя. Ведь в самом деле не двадцать же лет подавать надежды.

По-моему, ты, например, неизмеримо выше его, не в мелкой ювелирной отделке, а в душе и сущности всего, что ты пишешь».

Тут же выносится приговор «Чайке»: «Это скучная, тягучая, озлобляющая слушателей вещь».

Доводы приводятся соответственные: «Где ты видел <…> сорокалетнюю женщину, отказывающуюся добровольно от своего любовника. Это не пьеса. Сценического — ничего. По-моему, для Сцены Чехов мертв. Первый спектакль был так ужасен, что, когда Суворин мне о нем рассказывал, — у меня слезы навертывались на глаза. Публика тоже была права… Зала ждала великого, а встретила скучное и плохое. Студенческие верхи кричали: опустите занавес! Это было ужасно. Так ужасно, что я и сейчас дрожу, вспоминая об этом. Публика была *в негодовании на автора*. Следующие разы успех хотели сделать и не могли. <…> Эта простыня, сцена якобы сумасшествия заставляет смеяться. Мне больно, больно, больно на него. Надо быть в себя влюбленным, чтобы поставить такую вещь. Я скажу больше, Чехов не драматург. Чем он скорее забудет сцену, тем для него лучше. Он на ней не хозяин. И ты это должен понимать лучше моего.

Мать — сводница, писатель — негодяй, дети — дураки — надо же было подобрать такую коллекцию. Публика этого терпеть не может. *Сделана* пьеса скверно. Я едва досидел. Господа[[46]](#footnote-47), кричать о Чехове и замалчивать “Новое дело”, “Золото”, “Последнюю волю”. Где же справедливость? Ко мне подошел торжествующий Крылов. По этой свиной морде видно было, как плоха “Чайка”»[[47]](#footnote-48).

«Новое дело», «Золото», «Последняя воля» — пьесы Владимира Ивановича Немировича-Данченко. Сам он оценивал их трезво. Комплименты старшего брата голову не кружили, а, наоборот, толкали к самоотречению, самоотрицанию. У него достало мужества сказать Чехову: «Из современных русских авторов я {28} решил особенно культивировать только талантливейших и недостаточно еще понятых… Немировичи и Сумбатовы довольно поняты».

Комедии и драмы Немировича удостаивались премий, нравились публике, критики отзывались одобрительно, а он признавался Чехову: «Я чувствую себя перед тобой слишком маленьким и ты подавляешь меня своей талантливостью…».

22 ноября 1896 года в Мелихово было отослано письмо Вл. И. Немировича-Данченко:

«Милый Антон Павлович!

Может быть, у тебя и серьезно есть недоброе чувство против меня за то, что я несколько лет подбивал тебя писать пьесу. Но я остаюсь при убеждении, которое готов защищать как угодно горячо и открыто, что сцена с ее условиями на десятки лет отстала от литературы, и что это скверно, и что люди, заведующие сценой, обязаны двигать ее в этом смысле вперед и т. д.».

Узнав, что «Чайка» будет печататься в «Русской мысли», Немирович-Данченко предложил редакции свою статью о пьесе.

Через два года вместо этих обещанных литературных комментариев он и К. С. Станиславский поставили «Чайку» на сцене начинающего Художественного театра.

Переворот в искусстве, который предсказывали его рецензии, свершился.

## VIII

В иллюстрированном журнале «Нива» появились очерки: «Москва в мае 1896 года. Письма о коронации. От нашего специального корреспондента Влад. И. Немировича-Данченко»[[48]](#footnote-49). Писатель либерально-демократического лагеря взял на себя, по просьбе редакции, описание коронационных торжеств…

Еще недавно, узнав, что Александр III при смерти, он повторял услышанное в Петербурге: «… сам наследник пользуется здесь нелестной репутацией кутилы и зашибалы».

Наследник, став царем, не одобрил «бессмысленные мечтания» земцев, предупредив, что будет «охранять начала самодержавия твердо и неуклонно»[[49]](#footnote-50). Тем не менее «бессмысленные» мечтатели поднимали тост за «Нее» — за конституцию. Коронации в Кремле сопутствовало волнующее ожидание перемен.

Приглашенный В. Серов запечатлел залитый сиянием золота Успенский собор в Кремле — золотую резьбу, золото риз, мундиров, золотистое мерцание оплывающих свечей и… ординарное, незначительное «высочайшее» лицо. Художник царю не польстил.

«Письма о коронации» получились противоречивыми. Либерально-умильные нотки в зарисовке волостных старшин перемежались {29} с нелицеприятной критикой. Реплики: «Я это говорю не в осуждение» — дела не меняли. Осуждалось многое: Москва — город, погруженный во тьму. Электричество только при больших магазинах да около храма Христа Спасителя: «Теперь лишь благодаря коронации электрические столбы вытянулись по всей Тверской улице». По случаю коронационного бума лихорадочно чинились разрушенные мостовые, подкрашивались дома.

Да и в жизнеописаниях волостных старшин идиллические тона не задались. За всем умилением встала народная нужда. Потому именно осуждением становилось упоминание о 50 тысячах, истраченных на цветы, привезенные из Ниццы, для царского фойе в Большом театре.

Критическое направление ума, неизбывная потребность в правде — брали свое. Хула превышала хвалу.

Вначале он радовался тому, что пропуск корреспондента «Нивы» позволит ему присутствовать на всех празднествах. Чуть ли не любопытство побудило согласиться на предложение «Нивы».

Сама жизнь сделала его очевидцем ходынской катастрофы.

Прославление коронации сорвалось. Из‑за царского гостинца — мешочка с пряниками, кружки с гербом — произошла повальная давка на Ходынском поле. Немировичу пришлось писать не о ликующем звоне колоколов, а о Ходынке — о людях живьем втоптанных в землю, расплющенных, разможженных; о нескончаемых похоронных процессиях, больших братских могилах; о том, что бал в Дворянском собрании не отменили…

Очерк о Ходынской трагедии написан беспощадно[[50]](#footnote-51). Все то горестное, от чего он пытался хоть на время уйти, надвинулось на него. И читатели «Нивы» услышали встревоженную исповедь: «Мне уже за тридцать пять лет. В наше время в этом возрасте у всякого порядочного человека душа изборождена тяжелыми вопросами… Мы мечтаем лишь об общей сытости, о скромном материальном довольстве всякого труженика, о чистой совести, о справедливости, о свободе личности…»

Далекий идеям революции, Немирович-Данченко не знает, как усовершенствовать изживший себя порядок. В очерке «Образцовая школа» (1891) он сожалел о силах, что не находят в России применения, о средствах, что тратятся попусту на вздорные затеи. Проезжая по выжженной солнцем екатеринославской степи, он видел жидкие кучки пшеницы, разбросанные на десяток сажен друг от друга, до устали работающих матерей, ползающих под арбой детей и думал о том, что зимой здесь даже не будет сена, чтоб прокормить скот.

Другая беда — власть тьмы. Судебный отчет[[51]](#footnote-52) о жестоком убийстве старухи, которую село Знаменское считало колдуньей, {30} наполнен ужасом, возмущением. А в городах развелись циники, пренебрегающие нравственным опытом человечества — ограничениями, моральными правилами, передававшимися из века в век.

Наблюдая разорение дворянских поместий, появление капитализма в России, Немирович-Данченко в своей беллетристике[[52]](#footnote-53) сочувственно рассказал о тяжком труде рабочих, каждодневной несправедливости.

Что ждет Россию? Надежды на всеобщее благо, на подъем совести пока не сбываются. Призывы к нравственному совершенствованию — пока желаемое.

Герои его романов, повестей, драм утомлены, опутаны жизненной нескладицей. Они не могут разобраться в общественном и нравственном кодексе. Им все труднее жить в ладу с совестью.

В «Золоте» Валентина («девушка-Гамлет») готова отдать бедным миллионы, доставшиеся в наследство. Совестливую объявляют сумасшедшей, грозят ей опекой.

Совесть не позволила земскому начальнику Думчину отнимать у мужика последнюю корову. Он предпочел утопиться, чем жить несправедливо[[53]](#footnote-54). В драме «Цена жизни» (1896) Анна Демурина близка к последнему отчаянию.

Время требовало от честных писателей не прикрас, а горькой правды; не примирения с действительностью, а протеста. В романе «Пекло» происходит бунт сталеваров. Их не останавливают непрекращающиеся аресты.

Ход отечественной истории связывал искусство с освободительным движением России. Художественный театр, основанный К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, встал в оппозицию к коронованной власти, к бесправию, произволу.

… В 1912 году, чтобы поднять престиж царя, помпезно отмечалось столетие Бородинской битвы. Москва снова лицезрела Николая II. Неистово звонили колокола, Тверская улица, разукрашенная флагами, была иллюминирована.

Но отношение к этим и подобным «патриотическим номерам» стало непримиримей: «Все бегут посмотреть царя. Вот какое настроение. А в то же время в Черноморском флоте обнаружен, говорят, заговор. Планировали взять в октябре приступом Ливадию и потребовать акта отречения. Конечно, вероятно, в заговоре пока еще участвовали очень немногие — но уж то, что такое появляется во флоте, в Севастополе, — как не похоже на эти толпы в Москве в эти дни»[[54]](#footnote-55).

{31} … Оглядываясь на пройденный журналистский путь, Немирович-Данченко не упоминал «Писем о коронации». Очевидно, он считал, что и в этих очерках его «свободный дух» не изменял ему: «Я никогда не опорочил своего маленького имени ни одной напечатанной строчкой, ни в газете, которую считал противной своим убеждениям, ни содержанием каждой своей строчки. Не благодаря таланту, а только благодаря этому я стал “своим” в среде наиболее благородных писателей»[[55]](#footnote-56).

## IX

В конце века Д. С. Мережковский провозгласил теоретический манифест символизма. Он сулил «мистическое содержание» и еще не открытые «миры впечатлительности» новым течениям русской литературы. Именно этот манифест символизма Г. В. Плеханов назвал евангелием от Декаданса.

Начались яростные атаки на реализм. Реалистическая традиция обесценивалась, развенчивалась, подчас сводилась к «грубоватой фотографической точности экспериментальных снимков».

К. Д. Бальмонт произнес свои «Элементарные слова о символической поэзии» (1900 год).

Слова Бальмонта, действительно, элементарны: «Реалисты охвачены, как прибоем, конкретной жизнью, за которой они не видят ничего, — символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь из окна».

Реалисты — по Бальмонту — всего лишь «простые наблюдатели», а символисты, наблюдающие жизнь из окна, — «всегда мыслители», «могучая сила».

Подобные теории не оставили равнодушным Немировича, чьи взгляды на реализм не были столь предвзяты. Он вступил в спор с теми, «кто без символизма ни на шаг». К защите всесильного, всёохватывающего, всёвбирающего реализма подтолкнула его постановка эпилога Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Беседа с труппой МХТ перед началом репетиций и составила содержание статьи в «Русской мысли». Критик и режиссер, сливаясь, дополняя друг друга, объединились для полемики[[56]](#footnote-57).

Символисты обходили социальные конфликты ибсеновской драматургии. Андрею Белому нравилось, что Ибсен допускает «невероятность смысла». Вячеслава Иванова привлекало в; «Мертвых» взаимодействие космического и человеческого. Макс Адлер полагал, что поэт-философ может увлекать людей, лишь обращаясь к ним в символах.

{32} Русские символисты, как и западноевропейские толкователи Ибсена, переусложняя сложное, переводили действие драмы в отвлеченные сферы. Им могло быть переадресовано трезвое замечание норвежского драматурга: «Они любят все сводить на символы, так как не уважают действительности».

Ибсен стремился к изображению людей. Его тревожило, что мир плохо устроен. В нем нет справедливости, нет свободных и радостных форм бытия.

Как исцелить Норвегию, зараженную социальным и нравственным недугом?

Писатель отправляет своих героев ввысь, на безлюдные горные вершины, не для того только, чтоб там они обрели желанную свободу и независимость. На них возлагалась трудная этическая миссия. «Будем воистину люди», — призывает Бранд, требуя все гнилое, старое вырвать с корнем. «Я — человек, и вижу зло, недуг страну постигший», — бунтует этот всесокрушающий титан.

Не очистив, не пересоздав мир на новых, благородных началах, Бранд гибнет.

От людей со звериными лицами, звере-человеков, от своей омертвелости бегут в горы скульптор Рубек и Ирена, позировавшая для статуи «Восстание из мертвых». (Скульптор Арнольд Рубек, Ирена — его Муза — главные действующие лица эпилога.)

Может, там, в высоте, Рубек и Ирена станут воистину людьми, обретут прежнюю чистоту, ныне загрязненную. Там, возможно, снова заговорит умолкнувший талант Рубека…

Не достигнув вершины, оба находят смерть под горной лавиной. Это полно значения, *многозначно*, насыщено смыслом, но «невероятности смысла» здесь нет.

В репликах Ирены ощущаются таинственные недосказанности. Ибсен дорожит загадочностью Ирены, но признает «естественность символики». Символы не привносятся, а вытекают из драматических событий.

Собственные, невидимые, скрытые переживания, неосязаемые и в то же время земные, Рубек объясняет так: «В глубине моего сердца есть тайник, где скрыты все мои мечты, все мечтания художника. И ключ от этого тайника был у нее [у Ирены]. Когда она исчезла, то тайник остался замкнутым, и ключ она унесла с собой»,

В «Трех сестрах» Ирина сравнивает свою душу с роялем, ключ от которого потерян. Монолог Рубека не более мистичен. Порывы духа вычерпнуты из глубин жизни, из тайн творчества.

Своеобразный реализм Ибсена без мистики и уж, конечно, без «грубоватой» фотографичности проникает в духовные сферы бытия.

Рубеку не нравятся ценители искусства, приписывающие его статуе *нарочитую* множественность смысла. Зачем произвольно {33} выискивать, додумывать, привносить нечто мнимое, то, о чем он и не помышлял. Прислушиваясь к Рубеку, Немирович-Данченко изучает события пьесы. При этом его подход вовсе не рационально сух. Логика не разрушает художественности.

Вдумчивое внимание к жанру (драма-эпилог), к форме (построение, рисунок, краски) приводит к постижению авторского замысла. Он расшифровывает сложное, а не зашифровывает простое.

Перед ним — интересная гармоническая форма: метафоричность, образность, утонченность. И «богатство содержания» — «возвышенность ясных и определенных идей». «Реальность, доведенная до крайних пределов». Концентрация жизни, концентрация мыслей.

Он убежден, что Ибсен имел в виду реальные отношения реальных людей. Зачем же, третируя реализм, навязывать Ибсену «туманный символизм»? Зачем в образах, метафорах, аналогиях, иносказаниях искать только ирреальное, инфернальное: «В конце концов в напряженном искании символов доходят до того, что символом начинают считать самый обыкновенный, часто даже избитый “литературный образ”, то есть известное образное выражение».

Немирович-Данченко умышленно обходит само слово «символ» даже там, где оно необходимо, где без него трудно обойтись, где оно равнозначно обобщению. Режиссер полагает, должно быть, что так скорее рассеется туман, которым окутали пьесу.

То, что на первый взгляд выглядит непостижимым, алогичным, имеет свое скрытое значение, до которого нужно добраться «Иногда вы слышите фразу, которая кажется вам совершенно дикой (и вы уже начинаете подумывать о символизме), но спустя некоторое время, поняв многое в отношениях между этими людьми, вы понимаете и эту фразу, которая показалась вам дикой».

Простое и в высшей степени сложное — здесь принадлежность самой жизни, черта наиреальнейшая. (Даже возлюбившие «божественные стороны нашего духа» одобряли — в «Норе» и «Привидениях» — «черты, достойные физиолога-натуралиста».)

Иное — символизм метерлинковских пьес. Когда через три-четыре года Немирович-Данченко как режиссер столкнется с метерлинковской трилогией, он почувствует, что «дух поэта», таинственные недосказанности Метерлинка нуждаются в новом сценическом языке — в открытиях.

В дальнейшем его режиссерские поиски будут связаны не со «смертью быта», которую предрекали модернисты, а с необходимостью найти житейскому философское, обобщенное выражение. Он выдвинет емкую формулу реалистической эстетики: от быта к символу; реализм, отточенный до символа.

{34} В статье о «Мертвых» формулировка близкая: «Реальность, доведенная до крайних пределов». На репетициях Немирович-Данченко пользовался гиперболой и придавал среде, окружающей Рубека, причудливо гротескный характер[[57]](#footnote-58).

Меж тем сложилось мнение, будто Художественный театр слишком заземлил «Мертвых», втиснув символистскую пьесу в прокрустово ложе реализма[[58]](#footnote-59).

А Немирович-Данченко вовсе не подменял таинственное наглядным. Ему важно было одеть Рубека и Ирену в одежды жизни, сорванные символистами. Назвав Ибсена настоящим реалистом, реалистом возвышенных образов, он уверял, что цель эпилога — развенчание компромисса.

Искушение, которое встает перед скульптором Рубеком, компромисс ради земных благ — вот чем будоражит его пьеса Ибсена. Вот на чем сосредоточены раздумья режиссера.

Беспринципный писатель, подлаживающийся, приспосабливающийся, был выведен им еще в первом романе «На литературных хлебах». В романе «Мертвая ткань» («Старый дом») появился «кончившийся», исписавшийся, выдохшийся литератор. Немирович-Данченко не раз наблюдал: душевная несостоятельность, творческое бессилие становились уделом преуспевающих карьеристов. Возмездие.

Опасность компромисса, идейного, творческого, то и дело нависала над ним самим[[59]](#footnote-60), над молодым Художественным театром, отстаивавшим свою независимость в условиях непрерывной зависимости: от цензуры, от пайщиков, от сытой и пресыщенной публики, от «Сувориных сынов» из «Нового времени». Поэтому компромисс скульптора Рубека он воспринимал как жестокую повседневность, а не отвлеченное противоречие между духом и матерней. Его отношение к отступничеству Рубека — бескомпромиссно.

Что же случилось с Рубеком?

Он покинул трудную дорогу подлинного искусства, соблазнившись успехом, славой, суетными радостями, дозволенными богатым. Подделываясь под вкус тех, кто платит подороже, он разукрасил свою статую доходчиво броским орнаментом. Затем {35} взялся за лепку скульптурных портретов. Заказчики хорошо платят. Так выгоднее.

Рубек сломал деревенскую хижину, где, в горячке, проходили прекрасные часы творчества, и выстроил себе модную виллу. Завел прелестную женщину-игрушку и т. д. За эту капитуляцию он понес кару. Сделался опустошенным до омертвения — стал мертвым. Очутившись в тупике, утратив дар созидания, скульптор Рубек начинает мстить купившим его «денежным людям». Он лепит их с натуры. И они, пребывая в восторге от поразительного сходства, не замечают иронии, сарказма, злого умысла художника, который превращает их лица в почтенные, честные лошадиные морды, упрямые ослиные головы, вислоухие, низколобые собачьи черепа и откормленные свиные рыла. Но и эта месть не утоляет взбунтовавшегося скульптора. Ничто не возмещает утраченную способность к высокому творчеству.

Не приносит воскрешения и снова вспыхнувшая любовь к Ирене. Если бы Ибсен верил в спасительность их встречи, они в финале, вероятно, не были бы погребены под горным обвалом.

Немирович-Данченко предостерегал актеров: «Рубек вспоминает, как художник, о том высшем наслаждении творчеством, какое он испытывал в лучшие годы своей работы. В его воспоминаниях нет увлечения ею как женщиной. Это придет попутно для его души»[[60]](#footnote-61).

Ирена опустошена не менее Рубека. Она убила своего мужа, уральского золотопромышленника. Спасением падшей занимается дьяконисса какого-то духовного ордена. «Не ищите в этом никакого символизма. Это реальный факт», — настаивает Немирович-Данченко.

Взгляд Ирены безжизнен. Голос беззвучен. Движения окаменелые. Депрессия. Это расплата. Еще недавно самая благородная, самая чистая женщина земли — Ирена продавала свою красоту в разных кафешантанах.

Реальность, доведенная до крайних пределов, — в мстительных поступках Ирены. Разуверившись в скульпторе, его шедевре, Муза мстит за обман и самообман. Разбивает статуи, режет на части картины.

Когда мы, мертвые, пробуждаемся, то видим, что никогда по-настоящему не жили. Судьба художника в современном мире трагична и подневольна. Этот печальный и тревожный мотив, подсказанный Ибсеном, пронизывает статью Немировича-Данченко.

Статья его в «Русской мысли» была вызовом. Большинство критиков не понимало и не принимало Рубека и Ирены: «Фигуры столь же фальшивые в отношении художественном, сколь {36} невероятные психологически»[[61]](#footnote-62). Н. Е. Эфросу не по душе пришелся ибсеновский «неразличимый туман отвлеченности».

Режиссер отвечал: «Наш театр очень легко повести по пути беспрерывного успеха, но тогда через три года он погибнет… стоит только не выходить из рамок доступной толпе оригинальности. Но мы должны идти по стопам Репина, Вагнера, Васнецова, а не останавливаться, скажем, даже на Левитане. Я считаю “Мертвых” произведением Вагнеровской кисти… Даже Алексеев [К. С. Станиславский] только на одной из генеральных сказал: “Я только теперь понимаю, до чего прекрасна эта пьеса”».

По стопам Вагнера… Тем самым говорится, что «Мертвые» — произведение антибанальное, значительное и важное.

Л. Н. Толстой, неодобрительно отзывавшийся о «Мертвых», заметив полемику Немировича в «Русской мысли», сказал ему: «Если бы она [пьеса] была такой, как вы рассказываете ее содержание в своей статье, тогда она была бы пьеса хорошая».

Постигли ли актеры МХТ реализм возвышенных образов? Сам режиссер описывает третье действие спектакля так: «… внешняя постройка его — на двух основах — благоухание летней ночи в горах и страх утесов и пропастей. Майя в страхе, Уальфхейм сначала охвачен разыгравшейся страстью. Потом они оба как бы уходят в глубь себя, и зритель видит их достойными жалости: первая выброшена на дорогу эгоизмом художника, второй проявляет грустную ноту одиночества — людей не любит, но и одному жить тяжко. Это сводит их жизни в одну… Следующая сцена должна изображать людей, предавшихся высшей земной радости — любви. Сцена шла на нежном любовном охвате, не только без патетики, но, скорее, еще на тех волнах любовных ощущений, которые окутывают глаза дымкой и наполняют души блаженством и солнечным светом. Это лучшая сцена Качалова и Савицкой»[[62]](#footnote-63).

Сейчас «Мертвые» забыты. По крайней мере на русской сцене их не сыщешь. Но они невольно припоминаются при встрече с зарубежным искусством. Десятилетия отделяют нас от эпилога Ибсена, а острота его не притупилась. По-прежнему соблазны, несообразности, «комплексы» склоняют художника к уступкам, повергают его, как в фильме Феллини «872», в творческую депрессию. Тоска бездорожья, бессилие сопутствуют компромиссу в романе Моравиа «Презрение». Ассоциаций с «Мертвыми» множество, ибо существует еще множество самых тяжких компромиссов.

Изощренный европейский модернизм наших дней во многом близок русскому декадансу начала века. Ненависть к реализму {37} не убавилась. Тот же претенциозно высокомерный взгляд на художественную простоту как на нечто элементарное. Снова увлеченность зашифрованным, замысловатым, алогичным. Идеал — искусство, отрешенное от действительности.

Критический этюд Немировича-Данченко в «Русской мысли» нисколько не устарел. В нем — та истина, что позволяет выйти за пределы 1900 года.

## X

В Петербурге 19 марта 1909 года, в столетие со дня рождения Н. В. Гоголя, выступил с речью Александр Блок.

В Москве 28 апреля 1909 года на торжественном заседании Общества любителей российской словесности свою статью о Гоголе прочитал Вл. И. Немирович-Данченко. Опубликованная речь Блока называлась «Дитя Гоголя»[[63]](#footnote-64). Слово Немировича-Данченко было озаглавлено «Тайны сценического обаяния Гоголя»[[64]](#footnote-65).

Речь Блока, выстраданная, неспокойная, касалась больных вопросов современности. Дитя Гоголя — это мчащаяся тройка. Русь! Русь! Это — видение, разорвавшее завесу «вековых российских буден». Это — будущая Россия! «Что изменило ослепительное видение Гоголя в действительной жизни? Ничего. *Здесь* — осталась прежняя, хомяковская, “недостойная избранья” Россия:

“В судах черна неправдой черной
И игом рабства клеймена”»[[65]](#footnote-66).

Немирович-Данченко говорит о том же, но иначе: русское общество «все еще никак не может устроить свою жизнь, освободить ее от гнетущих болей и забот…».

В речи Александра Блока — предсказание грядущего

Немирович-Данченко словно утешает: русский человек «никогда не удовлетворится действительностью и его дух вечно останется ищущим и мятущимся».

Два юбилейных слова, несхожих по тональности, по общественному резонансу, объединяет, однако, попытка проникнуть в психологию творчества Гоголя.

Участвуя в репетициях «Ревизора»[[66]](#footnote-67), режиссер испытал радостное изумление перед совершенством комедии, перед этим чудом театра: «… вся фабула, развивающаяся в такой простоте и последовательности, как будто бы это была сама жизнь, сами житейские будни, под напряженным напором чувства сцены получает сжатость, сочность и компактность».

{38} Блок напоминает о тоскливой жизни Гоголя, о «раздирающей муке творчества»: «Гоголь мучился, бессильный создать желаемое, и годами переписывал свои творения, безжалостно уничтожая гениальное, бросая на середине то, что для нас неоцененно и лишь для его художнической воли сомнительно…».

Цель Немировича-Данченко иная. Показать светлые, счастливые часы труда, когда к Гоголю приходили «волны возбуждения и подъемов», «радость правдивого, чистого, заразительного смеха». Он рассказывает о Гоголе, преодолевающем судорожное недовольство собой; о писателе, постигающем и постигшем законы театра; о художнике, умеющем выбирать, отбирать необходимое из сумятицы разбросанного, разорванного жизненного материала; о его жестоком внутреннем контроле. Только то удерживается, что родственно замыслу.

Не сообщая, где именно находится творческий первоисточник той или иной сцены «Ревизора», Немирович обращает внимание на неразрывную связь, установившуюся в процессе созидания между писателем и «толпой».

Гоголю представлялась публика будущего спектакля. Она помогала ему увлекаться, загораться, так как ни на минуту не отходила от его письменного стола, ни на секунду не выключалась из потока сознания. Вынашивая еще не рожденную комедию, Гоголь уже ощущал силу своего обаяния, своей власти над зрительным залом. Он заражал толпу юмором, сочувственной болью, насмешкой. Проверял способность театрального зала откликаться, потрясаться одним потрясением.

В юбилейном слове Немировича — явная полемика. На западе русских драматургов часто обвиняют в незнании сценической техники. (Исключение — Гауптман, влюбленный в Чехова.)

Даже Генрика Ибсена — смелого реформатора, создавшего пьесы-проповеди, смущало эпическое течение русской драмы: «“Власть тьмы” я прочел с большим интересом. Не сомневаюсь, что она в надлежащем верном и беспощадном исполнении должна произвести сильное впечатление со сцены. Мне кажется, однако, что автор не вполне владеет драматургической техникой. В пьесе больше разговоров, чем драматических явлений, и диалог во многих местах кажется мне скорее *эпическим*, нежели драматическим; вообще вся вещь является не столько драмой, сколько рассказом в диалогах. Но главное ведь налицо. Дух гениального поэта живет и проявляется здесь во всем»[[67]](#footnote-68).

Гоголевский юбилей для Немировича-Данченко прекрасный повод, чтоб защитить *эпическое* в русской драме, чтоб еще раз заявить, что русский реальный театр идет своим путем, не считаясь с «условной формой», принятой на Западе. Он уже говорил об этом 20 апреля 1903 года на литературном утре, посвященном Чехову: «Чехов со своими драмами едва ли не дальше {39} всех русских писателей отошел от той условной формы, в которую окончательно выродилась драма на Западе».

Приходилось ему, вопреки распространенному мнению, доказывать, что «Месяц в деревне» сценичная пьеса. Его увлекало непривычное «эпическое течение драмы» в «Бесприданнице». Им была предпринята реабилитация «Чайки», «Бориса Годунова», которым, как известно, отказывали в сценичности[[68]](#footnote-69).

Чествуя Гоголя, он снова говорит о благотворном, спасительном для театра сближении с литературой: повествовательность, вторгшаяся в сценические произведения, дала «Бориса Годунова». «Пушкин одной своей сценой в корчме был провозвестником огромного цикла русских драм». Диалоги и монологи, наполнившие прозу Тургенева, Толстого, Достоевского, перенесенные на сцену, явили новый род драматургии. Юмор гоголевской прозы воодушевлял комедиографов, ибо освещал подробности, детали светом истины. В повествовательных сочинениях Гоголя создавался сценический язык его пьес.

Обрушиваясь (и не раз) на «сценичные» пьесы Николая Потехина, Виктора Крылова, Константина Тарновского, на условия сцены, приучающие ко лжи, на «сценичность», заслуживающую презрения, Немирович-Данченко восхищается «гениальным чувством сцены, вдохновенным чувством театра» у Гоголя.

Восхищается, восторгается, так как видит, что писатель не приспосабливается к банальным нормам дозволенного и не дозволенного на сцене, а предлагает свое. Это свое не заимствовано, не взято на прокат, а создано заново во имя правды, безусловной и честной.

«Техника комедии виртуозна. Завязка, которой лучшие драматурги мира вынуждены отдавать несколько сцен, в “Ревизоре” смело исчерпывается одной первой фразой: “Я пригласил вас, господа, для того, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор”.

*Страх*. Вот движущая сила дальнейших событий, основанных на познании человеческих слабостей и прегрешений.

В конце одна реплика жандарма производит “действие удара”, одна эта реплика служит развязкой. А страх в немой сцене финала доходит до высшего напряжения. Такой финал, говорит Немирович-Данченко, — одно из самых замечательных явлений сценической литературы.

Сценичность “Ревизора” открыта Гоголем-человеком, усвоившим, что театр “ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь”; писателем, доводящем социальные и нравственные вопросы до дерзких обобщений»[[69]](#footnote-70).

{40} В медленном, спокойном течении первых сцен «Ревизора», в острых зарисовках быта Немирович-Данченко видит не слабую технику драмы, а принцип подробного повествования.

Поспешность здесь излишня. Гоголь умышленно сдерживает темперамент, так как спокойствие соответствует застою провинциальной жизни русского городка. Потом он дает волю стремительности, гиперболе, неожиданностям, гениальным по своей простоте и естественности. Оставлять действующих лиц «в покое бытовых подробностей» уже нельзя.

Эпическое трансформируется в острокомедийное, сатирическое; повествовательность воспринимается как поворот интриги; толчки сюжета, взрывы, кульминация не привносятся извне: «Гоголь находит сценическое движение в неожиданностях, которые проявляются в самих характерах». Человеческие слабости я прегрешения — «безобразный душевный… город» — дают ему материал для сценического развития фабулы.

Свойства психологии, «души излучины» движут фабулой… Разгадав это своеобразие «Ревизора», Немирович-Данченко проникал в тайну сценического обаяния русской драматургии.

## XI

«Отрицание театра» — такое сенсационное название дал Ю. Айхенвальд своей статье[[70]](#footnote-71), повторяющей публичную лекцию, читанную им в Политехническом музее 16 марта 1913 года.

Лекция была озаглавлена по-иному — «Литература и театр». Айхенвальд говорил о приближающемся конце драматического театра, его роковой подчиненности литературе, о том, что избраннику высшей культуры, тому, кто стал эстетически взрослым, сцена становится все более и более ненужной, ибо элементарность театра непобедима. Иллюзия может взять в плен лишь неразвитую толпу. Невыносима пошлость бутафории, машин, грима, кулис. Возрастающая интеллигентность читателя обнаружит, что театральная техника оскорбительна. Театр ничего не прибавляет к существу драмы. Драма уже осуществлена в книге. Достаточно прочитать пьесу дома, в тиши кабинета. Посредничество актера не обязательно. Истинное духовное сотрудничество с автором происходит, когда остаешься наедине с его произведением, вдали от шумной пестроты, ребяческой суетности театра.

После лекции разгорелся диспут. Сергей Глаголь опровергал тезис Айхенвальда от имени избранников высшей культуры. Он признался, что, читая дома в тиши кабинета «Балаганчик» Блока, {41} «решительно ничего не понял. Какою-то бессмысленной нелепостью показалось мне заседание мистиков и появление Коломбины. Набором бессмысленных и не связанных одна с другою фраз показались мне диалоги в маскараде второго акта, а когда дело дошло до Пьеро, выскакивающего в окно и прорывающего вставленную в него сахарную бумагу, изображающую ночь, то я только развел руками и закрыл книгу».

Посмотрев же драму Блока в постановке В. Э. Мейерхольда, Сергей Глаголь вынес впечатление самое сильное за все последние годы: «Впечатление было так велико, что я не мог освободиться от него ни на улице, выйдя из театра, ни дома… Кто разбудил во мне все эти переживания… Мейерхольд я игравшие под его эгидою артисты. Сам Блок мне не дал ничего»[[71]](#footnote-72).

Айхенвальд прибегал к таким определениям — лжеискусство, неискусство, отрада плебса, игрушка детей. Он знает, публику ему не переубедить. По-прежнему молодежь будет дежурить на Театральной площади и у кассы МХТ. На стороне театра — «вся элементарная доля нашей психики», святая простота и наивность[[72]](#footnote-73). Причисляя себя к скептикам, он все же допускает, что на сцене может загореться талант, человеческий талант, победитель всех теорий и всех сомнений. Но по его наблюдениям — желание благодарить и благословлять, «моменты эстетического восторга все реже и реже посещают театральную залу».

Даже в «Синей птице» Метерлинка, поставленной Станиславским ради «жизни человеческого духа», Айхенвальд видит лишь какой-то триумф электричества. Его скептицизм безмерен: «Все очень тонкое и духовное, изысканно психическое, нежные нервы внутреннего мира, — все это не поддается сценическому воплощению». Громоздкий реализм рампы мешает театру уйти от иллюстративности Театр все досказывает, тогда как истинное искусство недосказанно. Конкретность театра неизбежна, и эта неизбежная осязательность становится невмоготу.

Он не обольщается режиссерскими исканиями, театральным ренессансом XX века. И обращается за поддержкой то к Гордону Крэгу, предложившему заменить актера марионеткой, то к книге Николая Евреинова «Театр, как таковой», чтоб заимствовать там слова о «предыскусстве», о доэстетическом явлении — театре.

Казалось бы, критикуя театр, Айхенвальд мог сделать исключение для «Братьев Карамазовых», поставленных в 1910 году {42} Немировичем-Данченко. Ведь в спектакле торжествовала мысль. МХТ явно не принадлежал к тем шумным театрам, которые мешают «культурному человечеству мыслить». Не упомянув «Карамазовых», он высказался против воплощения эпоса на сцене: «Это не заслуга, что призраки поэта, его видения и мечты театр облекает плотью». Более того, Айхенвальд искал союзника в Немировиче. Не кто иной, а сам режиссер МХТ признал в «Вестнике Европы», что театральное искусство еще грубо[[73]](#footnote-74).

Выслушав лектора, не признающего театр художеством, Немирович-Данченко в тот же вечер со сцены Политехнического музея выступил с ответом. Его статья, полемизирующая с «Отрицанием театра», вышла под заглавием «Искусство театра»[[74]](#footnote-75). Режиссер, хотя и был ошеломлен категорическим отрицанием театра, заявил, что многие упреки, брошенные сцене, основательны. «Слушая Ю. И. Айхенвальда, я не мог отделаться от мысли, что он прав. Все время я говорил себе: Да. Так. Во всем этом театр повинен… Вместе с тем звучал внутри и горячий протест…».

Его вера в могущество Театра непоколебима, но не слепа. Сказав: «грубое искусство театра», он имел в виду не актера, а «побочные» искусства, которые театр в себя вбирает, — ограниченные и повторяющиеся постановочные средства, несовершенство сценического освещения и т. д.

Может быть грубой, навязчивой и актерская игра, если актер иллюстрирует зазубренный текст, а не *создает* «людей жизни». Рядом с истинным художеством, оберегающим достоинство русского театра, встречаются утрировка, «деланная» игра, копировка признанных знаменитостей, штампы драматических монологов, беганье по сцене, потасовки и тому подобные «миленькие вещички», подменяющие комизм.

Гликерию Николаевну Федотову, создающую роль, Немирович-Данченко ценил высоко. Но вот, играя Наталью Петровну («Месяц в деревне»), играя в целом хорошо, она некоторые подробности наглядно, то есть грубовато, иллюстрировала: «Конечно, и в комедии Тургенева *не обошлось без легких переигрываний*. Возьмем первую сцену первого действия. Когда Ракитин заговорил о Беляеве, г‑жа Федотова мимически выражает, что не может слушать равнодушно его имени. Выражает она это так: опускает голову ниже к работе, кидает несколько взглядов исподлобья, руки ее заходили по канве чуть-чуть нервно. <…> Следует заметить, что и эта игра *могла быть проведена значительно мягче*. Для талантливой артистки совершенно довольно *скользнуть взглядом* хотя бы по лицу того же Ракитина, чтобы дать публике понять, что Беляев, должно быть, заронил искру в ее сердце».

{43} А разве всегда умно и художественно исполнялись на русской сцене роли иностранцев? Порой все сводилось к коверканью языка: «Нужно выдержать *роль* до конца»; «все зависит от Марон (Марион)»; «возьмите эти *дэпэши*» и т. п. Да мало ли еще какие примеры грубого исполнительства могли прийти на память, когда, слушая Айхенвальда, он говорил себе: «Да. Так. Во всем этом театр повинен».

Но Айхенвальд вообще отказывал театру в праве на творчество: актер на сцене говорит, чувствует, действует по чужой указке — по велению драматурга. Все ощущения заготовлены автором.

Немирович-Данченко возражает: есть актеры-иллюстраторы (иногда хорошие иллюстраторы) и есть артисты, *создающие* самоценные (иногда великие) творения[[75]](#footnote-76).

Айхенвальд иронизировал: «Шекспира не нужно довоплощать». Тогда Немирович-Данченко рассказал аудитории, пришедшей на диспут, о Модесте Писареве — артисте, *создателе* роли Несчастливцева. В молодости он писал[[76]](#footnote-77), что торжество Модеста Писарева — торжество артистической личности. Писарев «доделывал» Несчастливцева так тонко и характерно, «что ничего больше нельзя и прибавить». Писарев, взявшись за роль, не только не повторил образцы, уже ставшие традиционными, а открыл своеобразные черты, не увиденные самим Островским. Писарев обнаружил, что ходульная школа игры, к которой принадлежал актер Несчастливцев, въелась в характер, натуру, в привычки Несчастливцева, изменила его как человека. Несчастливцев — актер ходульной школы — в Несчастливцев — человек из театральной провинции — сосуществовали слитно: «Ему вдруг пришел в голову этот монолог и он, увлеченный, заговорил его, уже как бы чувствуя себя на сцене».

Такую «доделку» роли Островский не оспаривал, хотя известно, как трудно автору отказаться от того, что сложилось в его воображении. «Это не то, что я написал, но это чудесно», — привел Немирович слова Островского.

А Епиходов из «Вишневого сада», по-своему понятый И. М. Москвиным?! Епиходов «совсем не такой», как у Чехова, удостоился высокой похвалы Чехова: «Это не то, что я написал, но это талантливо и верно». *Верно*, хотя не только внешние, но и внутренние очертания самостоятельно найдены артистом. *Верно*, потому что близко «углу зрения» автора, его душе.

Шабельский, *созданный* творчеством К. С. Станиславского, и вовсе опровергает все теоретические построения Айхенвальда. {44} Истинный художник сцены, он поверял литературный материал пьесы — жизнью. Он сам постиг «кусок русской жизни», воспроизведенный Чеховым. Он искал Шабельских не только в пьесе, но и среди знакомых.

Осуществляя постановку «Иванова», Немирович-Данченко наблюдал, как на репетициях Станиславский далеко уходил от авторского образа, но в конце концов «еще глубже приблизился к замыслу Чехова». Интеллектуальный актер во всякое *создание* вносит *свою собственную личность*. «Автор дает только куски жизни и не может заменить актеру его личное не только знание, но и понимание жизни»[[77]](#footnote-78).

К лучшим страницам театральной печати можно отнести этот рассказ Немировича-Данченко о школе сценических переживаний, о словах и «подкладке» слов, о внутреннем действии — о том, как из частиц жизни создается пьеса, а из пьесы — спектакль.

*Созидающая, творящая личность артиста* ставит театр в ряд искусств — таково было резюме статьи «Искусство театра».

Айхенвальд, отдавший все симпатии литературе, видел в театре ее необязательного спутника. Немирович-Данченко всю жизнь искал сближения сцены с великой русской литературой. «Братья Карамазовы» были кульминацией, вершиной его исканий. Программа так называемого литературного театра осуществлялась в этом спектакле-шедевре наиболее полно, последовательно, художественно законченно.

Ни Айхенвальд, ни те режиссеры, что призывали театр освободиться от ига литературы, не поколебали его намерений инсценировать романы Достоевского. Спор с Айхенвальдом происходил весной 1913 года, а в сентябре в МХТ уже шли репетиции «Николая Ставрогина» («Бесы»). Вскоре К. С. Станиславский снова увлекся «Селом Степанчиковым». Обратились к «колючему» таланту Салтыкова-Щедрина, к «маленьким трагедиям» Пушкина.

При этом закрадывалось сомнение: что если «Братья Карамазовы» до дна исчерпали возможности психологизма на сцене? Немирович-Данченко, оставаясь убежденным сторонником литературного театра, готов был испробовать формы противоположные. «Нужно ли зрелище? Если нужно, то *великолепное*… Создать зрелище не литературное? Феерия, мелодрама, фарс, “mit Gesang und Tanz”… Дать свободу актерскому творчеству. Привлечь несколько первоклассных художников… Добужинского в Москву на один год»[[78]](#footnote-79).

Зрелище «mit Gesang und Tanz»? После революции он придет к такому жанру в Музыкальной студии. Но сейчас ему ближе {45} та интеллектуальная трагедия, о которой писал Леонид Андреев. На вопрос, должен ли современный театр давать зрелище, Леонид Андреев отвечал: — Нет. И объявлял настоящим героем не голод, не любовь, не честолюбие, а интеллект, человеческую мысль.

Не голод… Д. Овсянико-Куликовский, тоже принявший участие в борьбе слов и эстетических понятий, напомнил о реальной борьбе за существование, о «трагедии трудящихся масс, жаждущих приобщиться к культуре…»[[79]](#footnote-80).

Театр переживал переходную пору. Солнце наивного реализма закатилось[[80]](#footnote-81). Символистские искания свершили свой круг. Надежды условного театра во многом оказались преувеличенными.

Начавшаяся война бросила на споры о театре отсветы мировой катастрофы. Само движение истории, идущая за войной революция поставили перед искусством задачи небывалые.

## XII

Приближающаяся революция помогла Немировичу-Данченко сделать важный вывод: «За последнее время мы наглядно убедились, что всплывшие вперед революционные элементы относятся к нам ярче, определеннее, прямодушнее. Я начинаю думать, что для них искусство [значит] больше, чем для буржуазии. Для них оно — радость, более захватывающая и вдохновляющая, а потому и более необходимая, чем для буржуазии, для которой искусство уже простая привычка»[[81]](#footnote-82).

После исторических Октябрьских дней, в январе 1918 года, уже встал во всем своем значении вопрос: «Что такое Художественный театр? Что должно быть сохранено и что разбито?» Немирович-Данченко, как и следовало ожидать, не с теми, кто предлагает до основания разрушить старый театр, чтоб на его руинах воздвигнуть театр пролетарский: «Хороший, нужный народу театр наскоро, залпом не создашь».

В январе 1919 года на собрании труппы Художественного театра Владимир Иванович признается, что «в его душу постучало суровое и глубокое слово — ответственность».

Взяв «курс на современность», он убежденно повторяет: «Пиетет молодых актеров и режиссеров перед традициями МХТ должен помогать, а не мешать созданию новых творений. Обожание прошлого не может затмить настоящее».

Днем и ночью он ведет репетиции в им же «придуманной» Музыкальной студии; вместе с К. С. Станиславским восстанавливает {46} классические спектакли Художественного театра; беспокойно, ревниво, то сочувственно, то критически вглядывается в режиссерские эксперименты Вахтангова, Таирова, Мейерхольда, Эйзенштейна.

И тоже призывает актеров «лепить новые формы», но при обязательном условии: «от настоящих чувств».

До 1921 года в печати не выступает. И поминальная статья «Дух твой с нами»[[82]](#footnote-83) на первый взгляд так далека революции и вызванным ею азартным театральным диспутам. Меж тем очерк об артистке МХТ Н. С. Бутовой написан в неизменной полемической манере. Полемика имеет самое непосредственное касательство к дискуссии о гротеске и театральной маске.

Немирович-Данченко не только присматривается к сценическому гротеску в спектаклях Мейерхольда, Таирова, он сам переживает увлеченность гротеском.

Это сказывается на режиссерском прочтении отдельных сцен «Анго»; замысле «Орфея в аду», близком буффонаде; элементах явного гротеска «Периколы». Он все чаще говорит о театральности, о ярком темпераменте, о том, что природа чувств на сцене иная, чем природа чувств в жизни, да и самые чувства на сцене иные: горе, радость, грусть, скука и т. д. — все это преображается, освещается праздником сцены. Но по-прежнему не приемлет «мертвую театральную маску», гротеск, внутренне не оправданный, не органичный.

Формальному, наружному гротеску он незаметно (не впрямую) противопоставляет реалистическую гиперболу Н. С. Бутовой: «Образ Манефы при необыкновенно яркой бытовой окраске, при изумительном сохранении границ между бытом и сатирой, доходящей до шаржа, давал повод к самым широким обобщениям и в характеристике гения русской нации и в области общечеловеческих характеристик. Смотря Манефу Бутовой, вы понимали Распутина и его влияние, понимали темноту деревенского невежества, рабский дух лентяев, ищущих опоры в чудесном, бездонную наивность тупости, покорности и т. д.». В развратной Живоедихе («Смерть Пазухина») Бутова не смягчала «мерзости образа». Но границу «между бытом и сатирой, доходящей до шаржа», артистка не переходила[[83]](#footnote-84). Это был реалистический гротеск, а не театральная маска. Не представление и «игра», а совершеннейшая искренность. Искусство, несущее моральную правду.

Статья «Дух твой с нами!» появилась в первом номере журнала «Культура театра». Название журнала было многозначительно. Академические театры отвоевали себе печатный орган, чтоб охранять и растить культурную традицию.

{47} Самоуверенные пророки, подстрекающие к разрыву со старой культурой, выходили из моды. Незадолго (1 декабря 1920 года) в письме ЦК РКП (б) «О пролеткультах» поощрялось стремление трудовых масс к «духовному развитию личности».

В театры, театральные студии поступали тогда люди, пришедшие с фронтов, прибывшие из далеких деревень. Им необходимо было рассказать, «что может сделать человек с собой» — какой высокой культуры достигла Надежда Бутова за 12 – 15 лет самообразования. (Бутова — дочь крестьянки Саратовской губернии. Отец ее, земский учитель, умер рано. На деньги, собранные сходом, Бутова училась в саратовской гимназии. Потом поступила в драматическое училище Филармонии, класс Вл. И. Немировича-Данченко.)

Благоговейно, самоотверженно любя театр, Бутова «скоро поняла, какая огромная связь между искусством как таковым и культурой собственной личности». Культура ее личности проявлялась и в сценическом творчестве и за кулисами. Н. С. Бутова поддерживала «неподкупный дух артистической этики».

Литературный портрет Бутовой, созданный Немировичем, был освещен «сегодняшним днем», запросами 1921 года. И все же Бутова принадлежала минувшему.

Послереволюционные годы взывали к другому примеру. Так появилась статья о Максиме Горьком, пробившем собственным лбом туннель к культуре[[84]](#footnote-85). О писателе, вышедшем из недр народа: «Фигура в рабочей блузе, в матросском плаще, в мягкой шляпе, в высоких сапогах. <…> С сильным нижегородским акцентом на ó, мягким баском».

Доминанта внутреннего облика Горького — убежденность, вера в свое миропонимание. «Пытливая внутренняя устремленность». Принципиальность. На репетициях Алексей Максимович охотно уступал в мелочах, и был «очень настойчив в том, что считал существенно важным». Существенно важным считал миропонимание и все из него вытекающее.

Описывая далекую первую встречу Художественного театра с Горьким, Немирович-Данченко не может отрешиться от нынешних раздумий: Октябрьская революция меняет искусство и от людей искусства требует бескомпромиссности.

Бескомпромиссность представляется ему теперь самой веской, ключевой чертой в сложном характере Горького. Уклончивый человек не сделался бы провозвестником революционных идеалов. С молодости Горькому была присуща «точная, быстро готовая оценка и сортировка наблюденного», умение отбрасывать «ненужную ветошь».

В первое революционное десятилетие Немирович-Данченко и сам отбирает, сортирует, оценивает наблюдения над жизнью и {48} искусством[[85]](#footnote-86). Приступая к переизданию своей дореволюционной статьи «Горе от ума» в «Художественном театре», он ощущает, что «прошло не 15, 16, а 50, 60, 100 лет… Так далеко ушла вперед идеология русского театра»[[86]](#footnote-87).

Мечтая о новой постановке, отмеченной «высшим художественным аристократизмом», режиссер уже с улыбкой относится к прежним излишествам реализма. Еще не решено, сохранит ли будущий спектакль бытовой колорит фамусовской Москвы или искания направятся в «сторону абстрактности»? Восторжествует ли «утонченный реализм, как бы отточенный до символов»? Восторжествует ли смелость? Отсутствие смелости, по его словам, — это и есть сценическая рутина. Трафарет, «противный шаблон» мешают свободному развитию личности. Возврата к «театральности» декламационной школы нет!

Не манит его и та форма, что выручает актера безличного, лишенного индивидуальности.

Рассуждая о правах и обязанностях режиссера, трех его функциях, Немирович-Данченко говорит, по существу, о том, как растить индивидуальность артиста. Находя внешность пьесы, проникая в авторский стиль, режиссер на репетициях не дает артисту увлекаться частностями, «в ущерб главным линиям сюжета». Он устанавливает перспективу спектакля, регулируя постепенное нарастание драматизма или комизма. Режиссер схватывает намерения актера, чтоб поддержать, развить или отвергнуть его находки. Самочувствие актера обманчиво, капризно. Актеру необходима проверка, удается ли его замысел, и вообще, «что у него выходит». Критикуя, режиссер объясняет актеру, почему «не выходит», он способствует тому, чтоб удалось.

Вопросы театральной теории опираются на конкретности литературно-психологического анализа, описание мизансцен, характеристику действующих лиц. Автор предостерегает будущих исполнителей роли Чацкого от громогласного обличения, от театрального резонерства.

## XIII

После 1923 года Немирович-Данченко долго не заявлял о себе как литератор. Поглощенный режиссурой, он прибегал к интервью. Жизненный и театральный материал обилен. Дерзкие, взорвавшиеся, «словно бомба», «Лизистрата» и «Карменсита»; спектакль МХАТ — «Пугачевщина»; гастрольные поездки с Музыкальной студией в Европу и Америку; пятнадцать месяцев, проведенных «около Голливуда»; постановки «Вишневого сада» и «Цены жизни» в итальянском театре; интерес к режиссерским исканиям Рейнхардта, Пискатора и т. д.

{49} Пребывание в Америке (1926 – 1927) окончательно сделало его, как говорили в зарубежной прессе, большевистски настроенным режиссером. Постоянно возникавшее сравнение двух социальных систем, двух культур было небесполезно. Оно помогло щедрее оценить завоевания революции. Неприятие буржуазного уклада явилось неизбежным результатом мировоззренческих процессов первого послеоктябрьского десятилетия.

Его интервью о «Блокаде» — это раздумья о реализме революционной эпохи[[87]](#footnote-88). «Блокада» — пьеса о последнем бое гражданской войны, о железном комиссаре, нашедшем смерть под кронштадтским льдом: «Театр должен был найти ту трагическую ноту, которая просто и сильно раскрыла бы высокий смысл событий и их высшую цель. <…> Мы искали трагического пафоса без ходуль, отвечающего эпохе и изображаемой среде».

Пусть монументальная форма будет внутренне наполнена «потрясающими чувствами». Риторика, сентиментальность, поверхностная плакатность и натурализм чужды такому искусству.

Поиски формы для него — непрерывное самоограничение. Как бы ни манила новизна приемов, он не применяет их «с бацу». Характерна заметка: «Нужны опыты»[[88]](#footnote-89). Немирович-Данченко намеревается ввести кинокадры в спектакль «Воскресение». Может, киноэкран возместит неизбежные потери инсценировки? Соблазн велик. Но режиссер умеет жертвовать соблазнами ради принципов. А принцип в том, чтоб исполнение живого актера было органично связано с киноизображением, чтоб не нарушались законы психологического оправдания, «чтоб спектакль не покрывался киносеансом», не превращался в киносеанс.

Он видел постановку Пискатора «Заговор императрицы». Кинокадры помогли режиссеру интересно разрешить народные сцены, но… «драматическая сторона спектакля как бы подчинилась кино. С этим я и не хочу согласиться».

В начале тридцатых годов, находясь в Италии, Владимир Иванович погружается в воспоминания для книги «Из прошлого»[[89]](#footnote-90).

Когда глава о Максиме Горьком приближалась к финалу, он в Болонье ознакомился с «Булычовым»: «Давно не читал пьесы такой пленительной… Бесстрашно, широкодушно».

Погружаться в воспоминания — ему мало. В Москве — режиссер одержимо репетирует «Булычова», «Врагов». Его все сильнее притягивает глубина горьковского реализма: «… самая острая политическая тенденция в изображаемых столкновениях характеров {50} становится не только художественно убедительной, но и жизненно объективной, непреоборимой».

В статье «За культуру сценического слова» Немирович-Данченко продолжил работу по охране русского языка, начатую А. М. Горьким[[90]](#footnote-91).

Вульгаризация сценической речи огорчает Немировича: язык надуманный, с образом не слитый на сцене «во много-много раз губительнее, чем в чтении». Стертые, безличные, «никакие» реплики притупляют фантазию актера, возбуждают досадное чувство беспомощности. Художественность зависит от искренности писателя. Если вместо горения — надумывание, претенциозными становятся метафоры, обороты речи, конструкция фразы.

Поток новых словообразований приносит ему не одни огорчения. В прозе Леонида Леонова, Артема Веселого он ощущает благодатные отзвуки народной речи: «Очень нередко я останавливаюсь перед новым для меня словом с чувством как бы неожиданной находки, с тем чувством легкого радостного возбуждения, какое доставляет в произведении искусства творческая неожиданность».

Константин Тренев, Александр Афиногенов, Всеволод Иванов, Николай Вирта, Николай Погодин доверяют его художественному чутью, хотя, движимый лучшими побуждениями, он делает иногда «злые» замечания: «Заговор» Вирты уступает «Земле». «Уж очень на дешевом казенном энтузиазме»; «удивительно, как быстро сдаются и преображаются люди». Новая пьеса Корнейчука не может состязаться с «Гибелью эскадры», а Вс. Иванову не удается превзойти «Бронепоезд» и «Блокаду». Из двух пьес об Иване Грозном он выбирает для постановки в МХАТ «Трудные годы» А. Н. Толстого, критикуя «избитые формы» пьесы Вл. Соловьева «Великий государь».

Заняв по праву старейшины советского театра пост председателя Комитета по государственным премиям, Немирович-Данченко следит за большой жизнью многонационального советского искусства. В годы Отечественной войны на заседаниях комитета высказывает свои суждения о новой скульптуре В. Мухиной, портрете летчика Юмашева работы П. Кончаловского, симфонии Н. Мясковского. Сулит успех «Русским людям» К. Симонова. Защищает «Великое противостояние» Л. Кассиля, «Падение Парижа» И. Эренбурга. В «Падении Парижа» есть и «внутренний мир людей, и разложение правительства, и все столкновения, которые привели Францию к гибели. Все сделано очень ярко». Стенограммы его выступлений — те же критические статьи. И критерии те же: большая идея, образы, а не ярлыки на образах. Радость новизны и острой правды.

## **{****51}** XIV

«Прощай, жизнь!» — вырвалось это в 83 года, в тяжелую военную осень 1941‑го. Смерть, действительно, была не за горами. Прощание с жизнью, предрешенное глубокой старостью, переживалось и прежде, но выражало себя не только в скрытой печали, а в намерении поторопиться, доделать не сделанное…

В неотправленном письме к Станиславскому ощущается забота: «Может быть, в самом деле, нам нужно поторопиться, считаясь с нашим возрастом и силами, найти настоящий синтез наших двух различных направлений… Во всех репетициях, во всех работах с актерами, даже при приглашении новых актеров, считаюсь с тем, что они хорошо должны знать то, что называется системой Станиславского. Но от этого признания до мастерства актера еще огромный путь. <…> В конце концов, ведь и Вы и я, можно сказать, почти не меняли нашего направления с момента возникновения Художественного театра… Но как разные темпераменты, разные индивидуальности, и в то же время не склонные подчиняться, мы идем дорогами разными».

*Общность и разность*. Немирович сравнивал себя и Станиславского с ножницами. Две половины ножниц соединены в центре. Чтобы разрезать, они должны разойтись в разные стороны.

Многое в его эстетической программе совпадало с истинами, давно открытыми Станиславским, многое можно обозначить терминологией Станиславского. Многое, но не все. Вклад Немировича оценивал высоко сам Константин Сергеевич.

Владимир Иванович не хотел уйти из жизни, не оставив книгу, подводящую итоги режиссерских исканий. Но не менее настойчивым было желание осуществить давно взлелеянные, экспериментальные замыслы «Гамлета» и «Пиковой дамы».

Книга и спектакли остались незавершенными.

*Общность и разность* — этот сложнейший вопрос сделался необычайно острым, когда 1 сентября 1941 года два оперных коллектива слились в единый музыкальный театр.

К. С. Станиславского уже не было в живых…

Беседуя со «станиславцами» и «немировичевцами», Владимир Иванович более подчеркивал общность, нежели различия.

Оба, не довольствуясь красиво звучащими голосами, воспитывали артиста-певца, создающего художественный образ. Театральность без правды находили пустой. Обрушивались на оперную фальшь, на «опостылевшие формы» оперной сцены, схожие с курьезами «ненатурального» оперного зрелища в «Войне и мире».

Оба различали реализм драматического и оперного спектакля. Различали натуральное, естественное и бесформенно натуралистическое. «Натуралистическими выдумками», засоряющими отличное пение, пользовались, к сожалению, режиссеры, притворяющиеся «станиславцами» и «немировичевцами».

{52} Владимир Иванович критикует виденный им оперный спектакль «Черевички». «Черевички» Чайковского его любимая опера. В ее основе — реализм гоголевской фантастики: «Черт — реальное существо, ведьма — баба, какую можно встретить в любой избе, луну — черт может снять и положить за пазуху…». А режиссер, ставивший оперу, и фантастическое и реальное воплощал банально, заимствуя из арсенала театральщины.

«Все идет от музыки». Но музыкально сценическое представление не ограничивается цепью отдельных арий, дуэтов, ансамблей, как бы блестяще они ни исполнялись, а создает гармонию всех сценических частей.

В «Травиате» оформление не достоверно бытовое, как в опере Тихона Хренникова, а откровенно условное. На горизонте полотно — Венеция, написанная Вильямсом. Эстрада, полукругом ложи. В ложах — светское общество, осуждающее, третирующее Виолетту. Столкновение Виолетты с обществом — центр замысла. В первом действии ложи заполняет нарядная толпа. Вначале она осыпает актрису Виолетту цветами. Во втором действии светская толпа (хор) мало интересуется Виолеттой. В третьем — карнавал, веселье, пляски. Виолетту встречают шиканьем и злорадством. А в четвертом — ложи, еще недавно людные, пестрые, нарядные, пусты. Одинокая Виолетта кончает жизнь самоубийством.

«Лицо нашего театра» — как и все статьи последнего десятилетия — пропагандирует реализм обобщенный, поэтический. Искусство только реальное, без поэзии, отрицается. Автор (критик, до конца дней сидевший в нем) нападает на банальные представления о поэзии: зеленый, специфически театральный лунный свет, слащавая красивость, картинность и т. п.

«Поэзия в искусстве — награда за честное и глубокое проникновение в правду». Если индивидуальность актера, режиссера крохотная, искусство стелется по земле, мысль до высот не подымается. Правдоподобие, выраженное избито, невыразительно, бескрыло, только компрометирует реализм как в драме, так и в опере.

Режиссер, труппа, театр не нужны обществу, если они копируют, подражают, а не заново создают художественные ценности. Суть современного театра — в «слиянии высших задач искусства с лучшими социальными идеями человечества».

… Последняя (едва ли не лучшая) статья «Кого мы защищаем? Кого и что в Отечественной войне спасаем?» — о России, подарившей мировой культуре Достоевского, Толстого, Чехова, Мусоргского, Рахманинова, Шаляпина. О мировом влиянии Художественного театра. Об охвате человеческой души в русском реализме.

Преданность всесильному реализму, веру в могущество Театра он сохранил и пронес через всю жизнь.

*Л. Фрейдкина*

# **{****53}** Рецензии. Очерки.Статьи. Интервью. Заметки1877 – 1942

## **{****55}** Наши провинциальные театры[[91]](#footnote-92)

*Упадок драматического искусства. — Несостоятельность столичных трупп. — Таланты в провинции. — Зависимость провинциальных актеров от антрепренеров. — Выход из этой зависимости посредством «Société des artistes»*[[92]](#footnote-93)*. — Труппа харьковская, орловская, виленская, киевская, société в Тифлисе и труппа ростовская.*

Драматическое искусство в России стоит, как известно, далеко не на высокой ступени своего развития. Прошел ли его золотой век или еще он только предстоит — об этом предоставляю судить лицам более компетентным в знании истории русского театра; но что его настоящее представляет много прискорбного — в этом нельзя не убедиться.

Большею или меньшею степенью развития драматического искусства руководят две силы: первая — *степень развития современной драматической литературы*, вторая — *сами актеры*. Чем реальнее произведения, чем типы их *ближе к правде* и чем *талантливее и развитее артисты*, передающие нам эти типы, тем выше стоит драматическое искусство, и наоборот.

Вторая сила чуть ли не сильнее и не важнее первой, а между тем, знакомство с театрами приводит нас к тому, что крупные таланты (двигатели искусства) мы считаем у себя единицами. Эти единицы, по-видимому, должны были бы разместиться по столичным театрам, по крайней мере настолько, чтобы хоть главные роли в пьесах были передаваемы безупречно, однако же на деле этого не оказывается.

Наш Малый театр обставлен лучше всех других театров в России, а между тем, например, г. Решимов всегда оставляет желать лучшего; комическая старуха в пьесах серьезных госпожа Васильева остается незаменимой и много подобных пробелов. Что же касается до петербургского театра, то о нем уж и говорить нечего. Петербуржцы не запомнят худшего его состояния, а между тем в провинциях подвизаются такие артисты, как Милославский и Никифор Новиков, которые могли бы бесспорно занять в столице первое место, особенно со смертью Виноградова.

{56} Главная причина таких странностей заключается в том, что *драматическое искусство до сих пор облекается в столице в канцелярскую одежду*. Вот почему всякий истинно любящий свое искусство актер скоро начинает пропитываться мыслью о свободной деятельности на своем поприще — о деятельности антрепренера.

Я говорю о société des artistes, которое мало-помалу делается все более и более распространенным по России и в скором времени сделается характерной стороной провинциальных театров. Большая часть актеров, которым не удалось попасть на казенную сцену, имеющую все-таки преимущество перед провинциальными, почувствовала то зло, которое приносит им служба у антрепренеров.

*Под ярмом антрепренеров актеры, во-первых, должны играть всякую дребедень, лишь бы она давала сбор; во-вторых, часто приходится им играть не свои роли; в‑третьих, антрепренер, не входя в положение актера, почти не дает ему времени для мало-мальски серьезной подготовки*, и, наконец, неправильное распределение сборов — все это делает их похожими на рабочих, а антрепренера — на подрядчика. Естественно, что у них является желание трудиться только над тем, что им по душе *играть, создавая цельные, обдуманные типы*, и радоваться, когда труд их вознаграждается более или менее по достоинству.

Такой взгляд побудил многих актеров к тому, *чтобы отказаться от службы у антрепренеров и устроить круг товариществ*, работая по известному уставу, составленному ими самими. Понятно, эти ассоциации еще не привились вполне в русской жизни, но нет сомнения, что до этого ждать недолго. В начале лета нынешнего года существовало подобное société в Рязани и в Туле, в продолжение всего лета — в Тифлисе, в настоящее время предстоит в Таганроге и пр. Одною из характерных черт подобных société служит то, что участвующие в них — молодежь. Оно и понятно. <…>

В Тифлисе театр небольшой, и публика неизбалованная знаменитостями. Из труппы особенно нравились: г. Пальм, сын известного писателя; г. Арбенин (другой брат) и г. Шумилин (что в Орле). Первый хорош, когда играет свои роли комиков, но когда берется за серьезные роли и копирует Шумского, — невыносим. Из женского персонала особенных талантов не выделялось и нравилась одна Погонина-Долинская, совершенно еще молодая актриса. Одно время принимал участие в спектаклях г. Л. Соколов, играющий теперь в Немецком клубе; он был отставлен за львиные доли, которыми обыкновенно пользовался. Наконец, принял участие проездом на театр военных действий и сам А. И. Пальм; он сыграл два раза своего «Старого барина».

В Ростове держит труппу г. Казанцев, он же с супругою и премьеры труппы[[93]](#endnote-2). Из других актеров недурен г. Эрберг-комик.

{57} Здесь оперетке еще хорошо живется. Опереточная актриса — г‑жа Запольская, если не ошибаюсь, сестра г‑жи Зориной; а опереточный тенор г. Курганов почти без голоса.

В Таганроге предпринимается société.

В Одессе держит труппу г. Милославский, известный, как, называют его, «барин» в театральном деле.

В Воронеже также предполагается устройство société.

*Вл. Н.‑Д*.

«Русская газета», 1877, № 61, 1 октября.

## Сцена и кулисы

*«Бесприданница», драма А. Н. Островского Бенефисы гг. Музиля и Садовского*[[94]](#endnote-3)

С тех пор как я в последний раз беседовал с моими читателями, «Бесприданница» успела уже получить право гражданства в Москве; на этой неделе с ней познакомится и Петербург.

Я никого не удивлю, конечно, сказав, что мнения разделились: это — удел всех пьес Островского последнего периода. Странное дело! Каждый раз *до* появления пьесы читаешь: «Мы слышали в чтении новую комедию (или драму) А. Н. Островского и можем сказать положительно, что она лучше всего, что им написано за последнее время». Известия этого рода печатаются обыкновенно в верхнем этаже газеты, в «Хронике» или «Театре». Проходит месяц, другой — пьеса появляется на сцене. «Новая драма Островского, — читаем в подвальном этаже той же газеты, — служит ярким доказательством того, что звезда “первого из русских драматургов” меркнет, как говорится, не по дням, а по часам…». Как это так случается, — почему наша пресса долгом своим считает разыграть роль двуликого Януса каждый раз, когда речь идет о новой пьесе Островского. Аллах один ведает!

Мнения разделились и по поводу «Бесприданницы». Одни выругались, другие остались довольны. В число последних запишите, читатель, и нас.

\* \* \*

Пьеса задумана прекрасно. Автор рисует нам положение девушки, имеющей несчастье быть красивой и в то же время бедной, — положение незавидное, унизительное, рабское! У «бесприданницы» есть мать, но эта мать смотрит на нее — единственно как на источник средств к жизни; у несчастной есть друг детства, но этот друг ставит ее честь на ребро двугривенного: орел или решетка? — ему ли взять ее на содержание, или уступить ее приятелю; есть у нее «идеал» — божок, которому она поклоняется, — и божок этот впоследствии оказывается отъявленным {58} негодяем; есть у нее вздыхатель, но ему нужна лишь ее плоть, — он хочет купить ее на вес золота; есть, наконец, у нее жених — небогатый и честный, хотя и не особенно умный малый, — но он прямо говорит ей, что женится на ней — не потому, чтобы он любил ее, а потому, что его все считают за «смешного человека» и что «преферанс», который она ему оказывает, для него лестен, — он как бы возвышает его в глазах общества — общества ничтожного, себялюбивого, развращенного до мозга костей… Это ли жизнь? И как тут не задуматься над самоубийством, если в сердце не заглохла еще жажда любви и правды!

Автор вводит нас в очень странную семью Хариты Игнатьевны Огудаловой[[95]](#footnote-94) (г‑жа Медведева), дочь которой, Лариса (г‑жа Федотова), и есть героиня пьесы. Остальные роли распределены у нас так (сличай выше):

Кнуров (вздыхатель) — г. Самарин.

Вожеватов (друг детства) — г. Решимов.

Карандышев (жених) — г. Садовский.

Паратов («божок») — г. Ленский.

Пьеса начинается с возвращения Паратова, после долгого отсутствия, в поволжский город Бряхимов, где и происходит самое действие.

В первой сцене Вожеватов в очень длинной тираде знакомит Кнурова с домашней обстановкой Огудаловых; к сожалению, покашливавшая публика не дала нам хорошо расслышать, в чем суть этой характеристики… До нашего слуха долетело только сообщение, что Харита Игнатьевна отдала замуж, кажется, двух старших дочерей — очень ловко, но несчастливо; теперь очередь за Ларисой.

Харита Игнатьевна — особа весьма занимательная. Кнуров без всяких околичностей «предупреждает» ее, что буде Лариса Дмитриевна убежит от мужа, он, Кнуров, охотно возьмет ее на свое попечение; у того же Кнурова и Паратова Харита Игнатьевна выпрашивает подачки по поводу дня рождения Ларисы; Паратов зовет Хариту просто «тетенька»; в загородном ресторане тетенька весьма развязно попивает — с Вожеватовым и Кнуровым — из чайников шампанское; цыгане у Огудаловых — свои; сама Лариса славится цыганскими романсами… Вот эта-то «таборная» жизнь и заставляет Ларису отдать руку (но не сердце: сердце ее принадлежит Паратову) «смешному человеку», Карандышеву, которому она говорит прямо в глаза, что и она его не любит, а только «хочет попробовать» любить и т. д. Лариса рвется в деревню, Карандышев бахвалится своей женитьбой и даже устраивает обед, на котором собирается произнести торжественный тост в честь своей мнимой победы.

{59} Судьба, во образе Паратова, распоряжается иначе, и торжество выходит плохое.

Паратов встречает Карандышева у Огудаловых, сначала говорит ему дерзости, потом мирится с ним и наконец получает также приглашение на обед. Карандышев напивается пьянее своих гостей, Лариса поет с цыганами «Не искушай меня без нужды», Паратов уговаривает ее ехать (они, Кнуров, Вожеватов и хор цыган) покутить на тот берег Волги, и она идет за ним, как послушная овечка… Компания исчезает без ведома Хариты и Карандышева.

Мы снова на Откосе. Площадка перед рестораном. Вечереет. На Волге загораются рыбацкие огоньки. Проходят цыгане, Кнуров, Вожеватов и, наконец, Паратов с Ларисой. Они — «муж и жена перед богом», и… Паратов ничего больше не желает: он предлагает Ларисе свою коляску — что же ей еще здесь делать? Он связал свою судьбу с другою — он обручен с полмиллионной невестой… Лариса поражена, разбита, уничтожена… Что же он ей раньше-то не сказал об этом?

Развязка наступает быстро. Поочередно подходят к ошеломленной Ларисе — Вожеватов, Кнуров и Карандышев: первый — с ледяной фразой: «Чем я-то могу вам помочь?» (он дал «честное слово купца» — *не мешать* Кнурову), Кнуров — с предложением пасть в его раззолоченные объятия, Карандышев — обвенчаться и ехать скорее в деревню… Лариса приходит просто в бешенство: она гонит от себя «смешного человека» — ей нужен Кнуров: ей нужно теперь только «золота, золота, золота!» «Смешной человек», не помня себя от ярости, делает по ней выстрел и убивает ее.

— Спасибо, милый! — лепечет коснеющим языком «бесприданница», — только этого мне и было нужно! Хочется умереть, а самой покончить с собою — страшно! Окружающим, сбежавшимся на выстрел, она объявляет, что «сама застрелилась». Из дверей ресторана льется разудалая цыганская песня…

В этом возгласе: «Золота, золота, золота!» — все «зерно» пьесы. И оно взлелеяно опытной рукой. Посмотрите, до какой тонкости отделана картина домашней обстановки «смешного человека», посмотрите хорошего исполнителя в роли Кнурова, послушайте, читатель, жалобы Карандышева и философствования Хариты, — и вы согласитесь с нами. Все эти Хариты Игнатьевны, Паратовы, Кнуровы, Карандышевы и Вожеватовы — живут и вертятся меж нами. Это — живые люди, удачно приведенные в пьесе к одному знаменателю. Неужели нет Ларис? Страшно было бы подумать!

Кто говорит, видны в драме и «белые нитки», но… разве солнце без пятен?

Наиболее резким «пятном» в «Бесприданнице» следует назвать фигурку кочующего актера Робинзона (г. Музиль), ни к селу ни к городу приплетенную… уж не ради ли бенефиса?

{60} Переходя к исполнению, нельзя не заметить, что… как бы это повежливее выразиться? Выразимся так: десять лет назад г‑жа Федотова была бы в роли Ларисы восхитительна… И еще: если бы она обладала голоском — ну хоть бы «стрельненской» Марьи Николаевны…

Остальные исполнители были все — как и быть должно, за исключением г. Решимова, ухитрившегося свою роль совсем обесцветить.

Повторенная в бенефис г. Садовского, «Бесприданница» была торжеством для молодого артиста: его встретили бурей аплодисментов и поднесли ему два лавровые венка.

\* \* \*

По части новостей.

В будущем нам обещают их целый транспорт. Г‑н Берг ставит в свой бенефис «Ветреника» Мольера, в переводе В. И. Родиславского; г‑жа Медведева, как уверяют, возобновляет для своего супруга боборыкинского «Однодворца»; г‑жа Никулина обещает «Дикарку» даровитого г. Соловьева[[96]](#endnote-4); г. Вильде думает прельстить «Смертью Мессалины» Шекспира с Сивцева вражка[[97]](#endnote-5); режиссер г. Черневский сосватал новую драму г. В. Александрова («Безответная», если не ошибаюсь); г‑жа Акимова дает «Майоршу» г. Шпажинского[[98]](#endnote-6); г. Решимов неразлучен с г. Тарновским. Как называется новый досуг г. Тарновского — не знаю, но если это «Тучки», о выходе которых из печати предусмотрительно заявили «Русские ведомости», то поздравляю! Пьеса эта «“переделана” из переделки» П. А. Каратыгина «La joie de la maison»[[99]](#footnote-95) («Бабушкина внучка»)… Поговаривают о том, что г. Тарновский переделает для г. Решимова к 1879 году «Грозу» А. Н. Островского, к 1880‑му — «Ревизора», к 1881‑му — «Горе от ума» и т. д. Что ж, в добрый час! Все эти *пьески*, идут у нас, бог знает, в какой обстановке, а ведь для *пьес* г. Тарновского дирекция денег не жалеет. Значит, «досуги» г. Тарновского ведут не к худому. <…>

[*Никс* и *Кикс*]

«Будильник», 1878, № 46, ноябрь.

## Сцена и кулисы[[100]](#footnote-96)

[*«На пороге к делу»*]

Наш общий приятель, Фита Фитыч, женился… Казалось бы — что общего между его женитьбой и бенефисом г‑жи Никулиной?[[101]](#endnote-7) А вот — подите же! Нашлось и общее, — так-таки непосредственно связующее в нашей памяти этот бенефис с женитьбой нашего приятеля…

{61} Дело в том, что в минувшую пятницу Фита Фитыч прислал нам телеграмму: «Кручусь», мол, сегодня, — приезжайте поздравить новобрачного. Вскрыли мы телеграмму, прочли ее — и давай вертеть в руках, философствуя насчет брака, — хлоп: чтó за чуднáя отметка! «С аппарата принял*ъ* — Неофитова»… Как же это *г‑жа* Неофитова, и вдруг — «принял*ъ*»? Ясно как божий день: бланки для телеграмм печатались прежде, нежели разрешено было у нас женщинам служить при телеграфе.

А давно ли это было? И так ли еще было? Легко может статься, что бланки печатались и *после* допущения женщин на телеграфную службу, да начальство рассудило, что так как мужчин и больше при телеграфе, да и вообще мужской пол — царствующий в мире (особенно — в русском мире), то и отбрасывать *ерчик* ненужно… И вот вам происхождение смешной надписи: «принял*ъ* — Неофитова». Если бы героиня новой пьесы Н. Я. Соловьева приняла дрова, провозвещенные Акимычем, — разумеется, и на ее расписке значилось бы «принял*ъ* — Лонина», так как до сих пор у нас в сельских школах были все *учителя: учительницы* стоят лишь *на пороге к делу*…

С этой точки зрения, сценки г. Соловьева являются правдивыми и симпатичными в высшей степени, несмотря на некоторую слащавость развязки. Молодая девушка, только что окончившая курс в Москве на педагогических курсах, приезжает в страшную глушь, где ей назначено быть учительницей сельской школы. С первых же шагов ее на новом поприще ей приходится убедиться, что все окружающие смотрят на нее и на ее дело далеко не так, как она сама. Один за другим являются к ней: «затруднительный» человек Буровин, бывший волостной старшина, волостной писарь Тесов, член училищного совета Шалеев, жена его: словом, целая толпа людей, как бы задавшихся целью сразу, по первому же абцугу, доказать ей всю невозможность трудиться, как бы ей хотелось. Буровин делает ей «екзамент» насчет «заблуждениев» и «твердости в уповании»; Шалеев рассыпается в любезностях весьма прозрачного свойства; Тесов прямо предлагает «руку и сердце» выбрав в сваты все того же Буровина; мадам Шалеева делает мужу в самой школе скандал, и попросту, бьет его… Лонина готова потерять веру в себя и в дело, но, на свое счастье (и… несчастье *для дела*), встречает симпатичного мирового судью Дубкова; любовь, легкая борьба с самой собою (хочется энергии, а ее нет!) и — свадьба. Так «про‑све‑ти‑тель‑ни‑ца» и остается *на пороге к делу*… Если замужество Лониной понимать как иронию, как насмешку над единственно мыслимым у нас исходом для дельца в юбке («прикройся», как говорят в Тверской губернии, — выходи замуж!), то пьеса г. Соловьева не дает положительного решения задачи; а думать иначе нет резона, так как иначе решение выходило бы чересчур уж наивным! Нам кажется, что за исходную точку нужно признать фразу сестры Дубкова: «Э, {62} школу-то она и здесь может завести; а там *свои дети* будут, — делай тогда *из них* людей, клади *на них* свое призвание!» Верно, тысячу раз верно!! Сеятели есть, но они — *только* сеятели, а не жнецы: те впереди!

История каждой из этих Лониных ужасно как напоминает возню с фигурами апостолов, сделанными Торвальдсеном для копенгагенского собора. Фигуры должны были поместиться в нишах, но возня вышла из-за того, что художник делал фигуры, заботясь о размерах ниш, а строители делали ниши, не заботясь о размерах фигур… И вот когда статуи были готовы, ниши пришлось закрыть и *перед каждой из них* поставить статую на особом пьедестале.

Не то ли и у нас, в истории народных школ? Мы занялись не без рвения делом подготовки учительниц, совершенно не позаботившись подготовить для них мало-мальски торную *дорожку* к заветной цели… Мы поставили их действительно у порога к делу, но не подумали о том, что этот порог слишком высок и что не очень-то легко перешагнуть его!

Г‑н Соловьев скромно назвал свою пьесу *сценами*… Стало быть, и судить их строго нельзя. Хороши они в чтении (№ 1 «Дела»), хороши и на сцене; но то, что ускользает от читателя, не может ускользнуть от зрителя: две двери, например, находящиеся — обе — на задней стене декорации и попеременно выпускающие то то, то другое действующее лицо, на сцене удивительно комичны… Закрылась одна — вот ждешь, распахнется другая… И распахивается!

Для сцены специально г. Соловьев переделал последнюю сценку: когда Дубков провозглашает уже Лонину своей невестой, вваливается Акимыч: — Пожалуйте, говорит, ваше благородие, к приемке: дрова привезли…

Те, кто читал «На пороге к делу», согласятся, что этот «хвостик» приклеен очень кстати.

Два слова об исполнителях. Г‑жи Ермолова (Лонина), Медведева (Дубкова), Акимова (Шалеева) и Яблочкина (Софья: Васильевна), гг. Ленский (Дубков), Вильде (Шалеев) и Макшеев (Акимыч), все они тут как нельзя более на своих местах. Г‑н Садовский (Буровин) немножко утрирует, г. Музиль ломается как клоун.

Не мешает также, кому следует, обратить внимание на закулисных аргусов, бог весть чего ради стерегущих двери. Когда г‑жа Ермолова (в третьем акте) бросилась со сцены <…> она чуть с ног не сбила кого-то «висевшего» с той стороны дверей.

Бенефициантку встретили так себе: аплодисменты были продолжительны, но жидки. Поднесли г‑же Никулиной два или три букета, корзину с цветами и еще что-то лучащееся бриллиантами. <…>

[*Никс* и *Кикс*]

«Будильник», 1879, № 7, февраль.

## **{****63}** Драматический театр

*Разбор комедии «Дикарка», соч. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева. — Как отнеслась к пьесе пресса? — Может ли «Дикарка» назваться пьесой идеи? — Отчего серьезные вопросы отодвинулись в «Дикарке» на второй план? — Значение пьесы в литературном отношении и в сценическом. — Характеры и передача их артистами Малого театра и Артистического кружка. — Кстати о бенефисе г‑жи Мартыновой.*

Мне предстоит на этот раз заняться подробной оценкой новой пьесы несколько поздно. Комбинируя все сказанное в прессе, приходится вывести заключение, что «Дикарка», во всяком случае, не представляет собою богатого вклада в драматическую литературу — ни как беллетристическое произведение вообще, ни как специально сценическое. Многие признали язык комедии безусловным ее достоинством, хотя некоторые рецензенты и находят речь Малькова деланною, неестественною, что совершенно верно. Затем одни называли характеры действующих лиц комедии плохими и неверными снимками с живых людей, другие, подробно проанализировав их, признавали за ними реальность. Что же касается до идеи пьесы, то одни совсем умолчали о ней, другие же отрицали ее присутствие в «Дикарке».

«Дикарка» не может назваться пьесою идеи: идея должна быть проведена через всю пьесу; содержание комедии должно служить развитием ее. А какие лица принимают главное участие в содержании «Дикарки»? — Варя и Ашметьев. Глупая, шальная девчонка, с пылкою натурой, выросшая на свободе, среди деревенских девок, без всякой опеки со стороны отца, столкнулась со «скучающим россиянином», как он сам себя называет, в сущности, не имеющим в своей натуре ничего специально русского. Варя кидается на шею этому пожившему парижанину. Он не может отвечать на ее бурные порывы тем же и бросает ее; она этим смущается очень мало и возвращается к своему первому любимцу. Какая же тут может быть идея?!. Поставьте Варю в драматическое положение, окажись Ашметьев отчаянным негодяем, в содержании приведется известная идея; а в том водевильном исходе, которым кончается *комедия, между героями*, конечно, нельзя ее искать[[102]](#endnote-8).

И отрицать совершенно присутствие идеи в «Дикарке» тоже нельзя: она отодвинулась на второй план, стушевалась, только благодаря тому, что авторы писали *роли*, имея в виду их исполнителей, а потому подделывались под их средства. Вы находите идею в следующем монологе Ашметьева, который он говорит после того, как Марья Петровна, жена его, решила оставить его дом и завести свою молочную ферму, а Варя, дикарка, — выйти замуж за Малькова и поселиться у него на заводе: «Одна на ферму, другая на завод!.. В наших барских захолустьях, в наших Отрадах, Монплезирах и Миловидах повеяло “меркантильным духом”. Я здесь — точно трутень между пчелами. Конечно, {64} эти пчелы не много соберут, но уж шевелятся, хлопочут и начинают жалить трутней и выгонять их из своего улья».

Автор «На пороге к делу» и «Дикарки» знакомит нас с работающими женщинами, сосредоточившими свою деятельность в деревне. Он обставляет их невыгодными условиями (и в материальном отношении, и в моральном), которые мешают их энергичной работе.

Причиной безурядицы в нравственной жизни Марьи Петровны является человек, не способный ни на какое дело, умеющий только «изящно проживать деньги»; он тормозит ее работу, которой она отдается с таким увлечением. Что такое Ашметьева? Какое воспитание она получила? Как она дошла до того убеждения, что труд, дело — единственное средство хорошо устроить свою жизнь?

Марья Петровна Ашметьева, мещанка по происхождению, получила очень небольшое образование и в воспитании ее родители принимали, вероятно, небольшое участие. Она — добрый человек. Ловкому, изящному Ашметьеву не трудно было увлечь ее. Но Ашметьев — человек пустой, без всяких правил, без всяких убеждений. Он — фразер, между тем как Марья Петровна — восприимчивая, непосредственная натура. Без подготовки, без знания жизни, никогда не анализировавшая людей, она увлеклась Ашметьевым и вышла за него замуж. Это один из самых неудачных и в то же время самых обыкновенных браков: с одной стороны полнейшее равнодушее, с другой — страстное увлечение в соединении с сознанием, что предмет страсти не стоит этого. Такие люди, как Ашметьев, не могут возбудить в женщине серьезной любви, которая немыслима без уважения: они могут только увлечь ее, заставить ее бороться с этим увлечением.

Ашметьев на глазах своей жены увлекается Варей, и хотя она (жена его) отвыкла уже от его ласк, однако снова начинает ревновать. В этом-то состоянии, в этой мучительной борьбе с нелепою, вернее — неуместною страстью, она доходит до того убеждения, что все это происходит от безделья и что, посвятив себя какому-нибудь серьезному труду, она сумеет заглушить ее в себе[[103]](#endnote-9).

Характер Марьи Петровны в литературном отношении очерчен превосходно, и г‑жа Ермолова передает его прекрасно.

В pendant[[104]](#footnote-97) к Марье Петровне в комедии обрисован другой тип — работник Мальков. В сценическом отношении лицо Марьи Петровны — бледно. Роль сделана не выигрышно, С Мальковым же авторы поступили иначе: в ущерб литературному значению этого лица, роль Малькова является лакомым кусочком для актера. В ней — хорошие фразы, благодарное положение. В литературном отношении Мальков хорош только до четвертого {65} действия и лучше всего во втором. В четвертом действии Мальков треплет слово «матервялист», совершенно не понимая его, и говорит избитые, общие места, чем не только не поддерживает симпатии публики, а, напротив, даже заставляет сожалеть о «новых тружениках», если только он действительно является представителем их. Здесь, в угоду сценичности, со стороны авторов сделана самая грубая ошибка. Мальков и кончает пьесу следующей фразой: «А вот погоди, годика через два все имение это наше будет, не так заживем!»

Это уж совсем не симпатично.

Вот эти-то два лица являются в комедии «Дикарка» как бы готовыми деятелями нашего времени. Они — труженики: Ашметьева способствует разведению скота в губернии, а Мальков работает на какой-то фабрике, заводит школы и проч. и проч. К лицам, принимающим участие в развитии идеи, принадлежат затем Варя, Ашметьев и, отчасти, Ашметьева-старуха и Вертинский. Вершинский нужен для более яркой характеристики Малькова. Последний женится на Варе не столько по любви, сколько из желания «вырвать ее из этой дурацкой обстановки, в которой она только повесничает»; следовательно, подметив в ней задатки человека способного к работе, он хочет из нее сделать именно такого человека. Он смотрит на женщину как на своего товарища, тогда как Вершинский смотрит на нее как на удовлетворяющую его «физиологическим потребностям», и это выказывается в отношении к той же Варе. Такой в высшей степени циничный взгляд вряд ли может принадлежать многим из нашей «неудачной» молодежи. Думается, что это утрировано.

Вот с такими-то деревенскими деятелями столкнула судьба Ашметьева. Это — не «скучающий», а «ничего не делающий россиянин». Он проводит всю свою жизнь за границей и в Петербурге главным образом среди дамского общества, влюбляется, охладевает и иногда возвращается к своей жене для отдыха. Он очень метко назвал самого себя трутнем среди работающих пчел — здесь ему нет места. В литературном отношении этот тип заслуживает внимания, как тип далеко не избитый. Это совсем не тот селадон, каким изображал его в Артистическом кружке[[105]](#endnote-10) г. Аграмов. Он серьезно и искренно *увлекается* всем новым, изящным во всех его видах. В Варе увлекла его ее наивность, резвость, увлекли те, якобы дружеские, отношения, которые сразу установились между ними. Он живет воображением. Только семидесятилетняя руина — мать его, находящая, что лучше того века, когда мужчины носили белые парики, а женщины — фижмы, под которыми пятерым легко уместиться, не будет в истории, — может называть его поэтом и художником. Он составляет переходную ступень от людей двадцатых годов к людям семидесятых годов. Из этого же вы видите, что Ашметьева-старуха — вовсе не лишнее лицо в пьесе. Оно еще ярче обрисовывает современное поколение.

{66} Лицо Ашметьева в сценическом отношении очерчено слабо, и больше того, что сделал из этой роли г. Самарин, нельзя сделать.

Итак, Варя, которой посвящено заглавие пьесы и в которой сосредоточивается главный интерес ее, принимает в развитии идеи самое ограниченное участие. Присутствие ее на сцене только доказывает, что *решительно* нет места Ашметьеву в нашей деревне, — нет места даже с такими девчонками, как она. Вот тут-то и сказывается та двойственность в пьесе, на которую очень резонно указал один из московских рецензентов.

Некоторые рецензенты находят в высшей степени циничным, что Варя вешается на шею всякому встречному, и приписывают ей, намеками, разные физиологические побудительные причины. Это мне кажется более чем преувеличенным. Начать с того, что Варя кидалась на шею только двоим, Ашметьеву и Малькову. Но объясните ее чувства относительно того и другого и затем — насколько правдоподобна или цинична была передача этих чувств артисткой. *Варя искренно любит Малькова, но, по глупости своей, не сознает этого*. К Ашметьеву же Варя относится не с тем страстным увлечением, с каким она отнеслась бы к человеку, которого полюбила бы как женщина. Она говорит: мне нужна любовь пылкая, страстная. Это с ее стороны — чистейший вздор, пустая фраза, вычитанная в книжках. Она, кстати, говорит отцу, когда он ее спрашивает:

— Да ты знаешь ли, что такое любовь?

— Конечно, знаю… Я в книжках читала.

Она просто *увлекается тем, что Ашметьев находит ее прелестной*. Это, мне кажется, должно стоять на первом плане при анализе Вари. Она привыкла к тому, что одни ее учат, другие ругают; она невольно увлеклась Ашметьевскою речью. Кроме того, ей нравится то изящество, которое ей показалось в Ашметьеве. Это изящество идет в совершенный разрез со всеми привычками и приемами окружающих Варю людей и поэтому для нее ново. Вообще Варя очутилась в новом, непривычном для нее положении. Что, например, заняло ее, когда она заметила, что Ашметьев ревнует ее к Малькову? Ведь ее не заняла эта самая ревность, доказывавшая увлечение Ашметьева, — нет, ее заняло только то, что ее, девочку, которую «никто за человека не считает», ревнуют, что на нее смотрят как на большую, а не как на ребенка.

И в общем тоне обеих исполнительниц роли Вари — г‑жи Никулиной в Малом театре и г‑жи Мартыновой в Артистическом кружке — была именно та ошибка, что они изображали Варю — страстно влюбившуюся в Ашметьева. Да мыслим ли тогда переход к такому равнодушному тону в четвертом? Артисты же виноваты отчасти и в том, что сцены Вари с Ашметьевым выглядят циничными. Г‑н Аграмов играет Ашметьева *грязно-развратным старцем*, то есть совсем не понимает роли.

{67} Кроме названных действующих лиц в пьесе есть несколько второстепенных. <…>

В сценическом отношении пьеса гораздо слабее, чем в литературном. Во-первых, язык пьесы вовсе не прекрасный. Хорош он тем, что в нем нет той субъективности, которую часто влагает автор: у каждого лица своя речь. Затем встречаются целые монологи, которые так и напоминают тот дешевый юмор, о котором мне случалось говорить по поводу «Кандидата в городские головы». Роль Зубарева, отца Вари, шаржирована ужасно. Об этих несчастиях, заключающихся в потраве овса, да 300 рублей, взятых Боевым, он говорит раз восемь. Это до того некрасиво и фальшиво, что надо удивляться тому, что эти строки проходили под пером А. Н. Островского. Одна из лучших сцен Вари с Мальковым в третьем действии построена на старом эффекте («Доходное место» — четвертое действие: Жадов и Полина — сходство поразительное). В третьем действии финальная сцена растянута, а вторая половина четвертого действия — это то, что на афишах принято называть «комедией-шуткой». Кроме того, попадаются рассказы, затягивающие пьесу и делающие ее мало сценическою.

Теперь — об исполнении.

Роль дикарки сделается, конечно, в самом скором временит дебютною, бенефисною, вообще — коронною ролью многих, если не всех, актрис на амплуа ingénue. Красивые порывы, эффектные фразы, благодарные положения — все дает артистке широкий простор для развития ее таланта. Почти разом у нас появились две исполнительницы на эту роль: г‑жа Никулина в Малом театре и г‑жа Мартынова в Артистическом кружке. Мне уж приходилось говорить по поводу исполнения г-жою Никулиной «Майорши», что художественных моментов от нее ожидать теперь трудно; я говорю о ролях ingénue. С переменою амплуа изменяются и требования, и она, весьма возможно, снова почувствует себя на сцене свободною, смело распоряжающеюся своими данными. О перемене амплуа г‑жи Никулиной толкуют не в первый раз, а между тем роль дикарки только задерживает эту перемену. Многие, даже весьма многие, находят, что эта роль по всем правам принадлежит г‑же Ильинской. Я решительно не принадлежу к числу тех, которые смотрят на г‑жу Ильинскую как на артистку, поддерживающую нашу сцену. У нас, правда, женский персонал слаб и, конечно, г‑жа Ильинская лучше многих; но абсолютно она хорошая труженица — и, больше ничего. Тем, не менее нельзя не согласиться с тем, что роль дикарки скорее подходит к средствам г‑жи Ильинкой, чем г‑жи Никулиной, и можно надеяться, что если «Дикарка» продержится на репертуаре, то роль перейдет к г‑же Ильинской.

Г‑жа Мартынова в Артистическом кружке была несравненно интереснее г‑жи Никулиной. Сравнивать этих двух артисток по деталям было бы совсем не остроумно. Надо помнить, что {68} г‑жа Никулина — артистка вполне опытная, а г‑жа Мартынова чуть ли не второй сезон только выходит в ответственных ролях; притом же, как мне передавали за достоверное, пьеса поставлена в Кружке с двух репетиций, — следовательно, молодой артистке пришлось поспешить, только-только выучить роль, а не заботиться об ее отделке, кое-как придумать тип и затем положиться исключительно на свое дарование. Вышло все-таки, что в общем г‑жа Мартынова производит впечатление гораздо приятнее, чем г‑жа Никулина. Загримирована она лучше, страсти в ней больше. Разбирая игру г‑жи Мартыновой без всяких сравнений, надо заметить, что она слишком сильно начала роль и вела все время так, что к концу третьего действия, где, в сущности, роль кончается, г‑жа Мартынова ослабела. Вообще последняя сцена Вари с Ашметьевым в Кружке прошла вяло: г. Аграмову не следовало так тянуть эту сцену, что очень охлаждало игру г‑жи Мартыновой. Объясняется это, вероятно, теми же двумя репетициями. Кроме того, у г‑жи Мартыновой пропала сцена в четвертом действии с тем же Ашметьевым, в которой сказывается ее совершенное ребячество в том, что она, из упрямства уже, говорит ему: «Ты виноват, ты виноват!» — и из которой, несмотря на то, что сцена сама по себе слаба, артистка может сделать что-нибудь. У г‑жи Никулиной тоже не удалась эта сценка.

У г‑жи Никулиной как-то стушевывается встреча с Ашметьевым в первом действии, из которой она решительно ничего не делает. Артистка должна выражать и то комичное положение, в котором она чувствует себя, и тот интерес, который ей внове представляется, и, наконец, то удовольствие, которое доставляет ей то, что Ашметьев обращает на нее такое внимание. Г‑жа Мартынова была в этом месте выразительней. Не привожу здесь ряда ожиданий, какие вообще вызывает г‑жа Мартынова, но не могу не заметить, что ролью Вари она еще раз доказала, что она совсем талантливая артистка. К сожалению, я не могу дать подробного отчета об исполнении ею драматической роли в комедии г. Трофимова. «В золоченой клетке» я не видал ее в первом акте, в остальных же она была вполне удовлетворительна; да и роль эта совсем не такая, в какой надо пробовать свои средства на драматические роли. Тем не менее ей непременно следует разнообразить свой репертуар и не ограничиваться одними избитыми мотивами жанровых ролей.

Кстати, об ее бенефисе, в который шла пьеса г. Трофимова. Оригинально относится публика Артистического кружка к своим артистам. Случается, что г‑же Мартыновой не дают говорить, заглушая монологи аплодисментами, а между тем, какой же оказался результат ее бенефиса? Сбор едва достиг 150 руб… Следовало бы администрации кружка, при тех хороших сборах, какие он делает, постараться в чем-нибудь и для артистов, обманутых в своих надеждах… В противном случае нисколько не {69} будет удивительно, если артист начнет игнорировать дело и ставить забористую галиматью с громким названием…

Однако — к «Дикарке». Г‑н Садовский в роли Малькова был так себе, немного фарсил, вообще же произвел недурное впечатление. Г‑н Любимов в Артистическом кружке был в этой роли тоже недурен, но посоветую ему ровнее держаться на сцене и — главное — не глотать слов. О г‑же Ермоловой, г. Самарине и г. Аграмове — сказано. На сцене Кружка роль Мавры Денисовны (см. № 67)[[106]](#footnote-98) вышла у г‑жи Очкиной удачнее, чем у г‑жи Акимовой на сцене Малого театра. Первая сцена третьего действия между Варей и Маврой Денисовной, прекрасная в сценическом отношении, пропала в Малом театре.

Роль Вертинского ни г. Волков, ни г. Чернявский, игравшие ее в Кружке, в особенности последний, совершенно не поняли, да она вовсе и не подходит к средствам г. Чернявского. Дело в том, что это прекрасный тип неудавшегося человека. Ашметьева-старуха говорит про него: «В Петербурге он не надеется сделать себе карьеру»; он некрасив, про него Варя говорит: «птица». Он желчен, зол, завистлив от неудач и притом, как говорится, «много о себе воображает». Г‑н Решимов был превосходен; гримирован он был прекрасно. Если бы Варя его не назвала птицей, то публика, наверно, сама бы поспешила придать ему этот эпитет. На нем маленький сюртучок, как носили лет семь назад, узенькие, светлые брюки, очки. Гг. Волков и Чернявский играли его салонным фатом, которым и Варя легко могла увлечься Г‑н Макшеев тоже не совсем понял роль Боева. Не знаю, говорил ли ему автор, сколько лет Боеву, но, по всем данным, ему под пятьдесят, а г. Макшеев играл человека лет тридцати пяти. Г‑ну Музилю роль Зубарева-отца совершенно не удалась. Начал он ее недурно, но и только… Не хороша была его внешность — гримировка, походка… Не удачно!..

*Вл*.

«Русский курьер», 1879, № 77, 14 ноября.

## Драматический театр[[107]](#footnote-99)

*Бенефис режиссера труппы Малого театра г‑на Черневского. — «Нищие духом» г‑на Н. Потехина. — Исполнение пьесы. — Г‑жа Федотова и г. Ленский. — «Громоотвод», комедия кн. А. Сумбатова. — Задача молодого автора. — Наблюдательность кн. А. Сумбатова.*

Господин Н. Потехин — и князь А. Сумбатов: какое аналогичное сопоставление!.. И совершенно случайное. Учитель — к ученик.

Господин Н. Потехин на эффектных сценах, что называется, «собаку съел», князь Сумбатов учится этому. При разборе «Нищих {70} духом» — первого и «Громоотвода» — второго нельзя умолчать об одинаковой форме, с какою писали тот и другой. Один мужичонка, разговаривая о докторах, сказал:

— Что доктор, что ночной сторож — все одно.

— Отчего так? — спрашиваю.

— Да от того, что сторож-то все видит, что делается на улице, а что в доме-то творится, того и не знает. Так и доктор.

Так и г. Потехин, — скажу и я. Да на то же бьет и князь А. Сумбатов. Разница только в том, что у Н. Потехина видно уменье писать эффектные роли и комбинировать эффектные сцены, а у Сумбатова этого не видно; зато у первого канва пьесы избитая донельзя, не представляющая положительно ничего интересного, а у г. Сумбатова она занимательная, новая, указывающая если не на авторское дарование, то, во всяком случае, на авторскую изобретательность. Вследствие этого для нашего брата, театрального критика, любопытнее прочесть и посмотреть «Громоотвод», чем «Нищих духом».

«Нищие духом» шли на императорской сцене, разыгрывались лучшими артистами в России, да еще в бенефис режиссера, а «Громоотвод» — на сцене Кружка, и, хотя разыгран очень и очень прилично, тем не менее потерял половину успеха, какой бы он мог иметь при лучшей обстановке. Однако начнем с «Нищих духом».

Пьеска эта не наводит ни на одну сколько-нибудь серьезную мысль… Зритель испытывает всяческие ощущения: и смех, и жалость, и даже что-то близкое к ужасу, а ум обретается в полном спокойствии. Так называемые «исключительные» зрители следят только за артистами, а никак не за пьесой: совершенно довольно нескольких первых сцен, чтобы понять все, что будет дальше. Неожиданною является только развязка. А мораль? Мораль… так уж и совсем из прописей. Трактование против высшего общества, не принимающего в свою среду вернувшуюся на путь истины грешницу, бесхарактерность бойца против этого узкого взгляда общества, высокий героизм и самоотверженность грешницы… Да неужели нет ничего поновее?.. Неужели жизнь не показала русскому Дюма-fils’у ни одного явления характерного, типичного, не столкнула его с лицами, на которых бы время, нравы наложили свою печать? Неужели же жизнь наша настолько бесцветна или настолько не заслуживает благосклонного внимания г. Н. Потехина, что он должен был обратиться в мир фантазии и чуть ли не вернуться к эпохе романтизма?.. Верить не хотелось бы.

Не ропщите, читатель, что я не рассказал еще содержания пьесы! Оно не много места потребует. Молодой человек из «большого» света женится на даме темного полусвета, общество его отталкивает, что вместе с остывшей страстью гонит его от жены в Париж. Жена его не может перенести этой измены и снова бросается в тот омут, из которого было вышла. Через два {71} года герои сталкиваются в загородном ресторане: супруг спился с кругу, а с героиней случается аневризм.

Драма — в четырех актах, роли в ней блестящие. Третий акт даже очень и очень недурно написан. Пьеса продержится долго, остается только пожалеть, что автор тратит свои богатые способности писать хорошие роли на избитые мотивы и голые эффекты. <…>

*Вл*.

«Русский курьер», 1879, № 108, 15 декабря.

## «Горе от ума» на сцене Малого театра

Чисто внешняя постановка комедии «Горе от ума» на сцене Малого театра не выдерживает критики. Увидим мы когда-нибудь ее в желательном виде или нет, остается тайной дирекции, очень мало обращающей внимания на наши заявления. На наших частных театрах уже начинают ставить комедию в костюмах эпохи, хотя и при обыкновенных декорациях; попытка сделана — и посмотрите, как много от этого выигрывает комедия: вы ее лучше понимаете, легче замечаете ее неисчислимые достоинства. В этом отношении частные театры перещеголяли казенные.

Что делается в императорском? Возьмите третье действие. Фамусов в неопределенном костюме: наполовину двадцатых, наполовину семидесятых годов. Тугоуховский — тоже, Скалозуб в костюме двадцатых годов. Загорецкий гримирован так, как носили усы и бороду в двадцатых годах, а одет в современном вкусе. Чацкий с бачками пятидесятых годов, одет по последней моде. Тугоуховская — как следует быть; остальные женщины в обыкновенных костюмах. Господин Д. — в костюме двадцатых годов, а г. N. — в обыкновенном… Безобразие!

Неужели же это так дорого стоит — обставить пьесу как подобает? Да если бы и потребовались для этого большие затраты, — ну тысяч пять-шесть, считая новые декорации и мебель, — так ведь комедия сделала бы ряд полных сборов, как прекрасная новая. Артисты постояли бы за себя и приготовили бы роли постарательней. Все это требует только хорошего, умного, энергичного распорядителя — и больше ничего. Да, видно, за малым остановка… Неужели же дирекция довольствуется еженедельной постановкой пьес, нисколько не заботясь о том, нужны они — эти новые «Вторые браки» да старые «Испанские дворяне» или нет.

А к чему эти танцы в третьем действии? Если б они еще были характерны, принимая во внимание костюмы эпохи, а то актеры ходят, крутятся в продолжение получаса, а ты сиди и смотри… Удивительно весело!

{72} О г‑не Самарине в роли Фамусова я говорить не стану: это такой восторг, которого нельзя передать.

У г. Ленского много, очень много неотделанного. В первом монологе [Чацкого] он недостаточно оживлен и некоторые фразы говорит неподготовленный, так что им не придается должного выражения: как будто бы он не твердо знает монолог, хотя этого, в сущности, нет, а происходит это потому, что он, если можно так выразиться, часто выходит из роли. Во втором действии монолог о судьях он говорит очень хорошо, а сцену обморока Софьи проводит вяло; последнюю фразу перед уходом говорит слишком сурово. В третьем действии у него масса ошибок, в особенности с Молчалиным. Этот диалогу него идет безусловно плохо: что ни фраза — то фальшь. Нельзя Чацкого этаким героем из французского романа играть, надо как можно больше искренности, а в сцене с Молчалиным требуется и много сарказма. Отчего Молчалин, задетый за живое, и начинает: «Вам не дались чины? По службе неуспех?»

Он хочет уязвить Чацкого, а это нужно вызвать тоном. На эту сцену обращаю серьезное внимание г. Ленского. С Софьей местами он опять-таки слишком суров.

В четвертом действии у него мало, что называется, внутреннего огня по выходе из швейцарской. Последняя сцена ведется умно, но в заключительном монологе только конец — горячо и страстно, а в середине со слов: «Вы помиритесь с ним» — мало искренности. В общем Чацкий у г. Ленского выходит очень симпатичным и есть надежда, что если он не будет довольствоваться той отделкой роли, какой уже достиг, то из него выйдет, и очень скоро, прекрасный Чацкий.

Роли расходятся у нас как нельзя лучше. Но многого недостает г. Решимову (Молчалину). Если б он был с прической и в костюме двадцатых годов, то это помогло бы ему быть хорошим Молчалиным.

Г‑н Вильде (Скалозуб) положительно шаржирует. Г‑н Греков — недурной Репетилов, хотя чтение его несколько однообразно. Г‑н Правдин — превосходный Загорецкий: лучшего исполнителя и не требуется.

Из женского персонала первое место занимает, бесспорно, г‑жа Никулина, прекрасная Лиза.

Будем ждать, когда дирекция *поможет артистам* дать нам вполне верные грибоедовские типы.

*Вл*.

«Русский курьер», 1880, № 51, 22 февраля.

## **{****73}** Драматический театр[[108]](#footnote-100)

*Девиз нашей дирекции. — Инспектор репертуарной части и как исполняются у нас его обязанности. — Условия обстановки артиста. — Бенефисная система. — Легкий обзор истекшего сезона.*

Наши московские *казенные* театры *очень не податливы на реформы*. Петербургские, при всех их непривлекательных закулисных интригах, при всем их кумопочитании, в этом отношении опережают наши театры. С новым управлением петербургским казенным драматическим театром реформы появляются чаще и существеннее. В то время, когда г. Лукашевич, инспектор репертуарной части в Петербурге, стремится увеличить персонал артистов, дать доступ к сцене талантливым актерам из провинции, сократить громадный штат так называемых «полезностей», отобрать бенефисы у тех из «заслуженных» артистов, которые, по причине преклонных лет и застывших страстей, не могут уже удовлетворять своим обязанностям и т. д. — в это самое время дирекция московского театра не только не пригласила ни одного нового актера, в котором чувствуется нужда, но весь весенний сезон даже не дала ни одного дебюта. Она совершенно довольна существующими распорядками. «Все хорошо, что хорошо кончается» — ее девиз. Слава богу, никого не уволили, никакого скандала не случилось, публика, по доброй привычке, посещала театр аккуратно, плюс в итоге вышел довольно солидных размеров — чего же еще? Теперь можно и почить от трудов зимних.

А интересно проследить эти труды хоть бы на нашем инспекторе репертуарной части, как на одном из главных деятелей, от которого зависит *нравственное существование театра*.

Спросите, что такое у нас инспектор репертуарной части, и вам всякий ответит, что он непременно барин, и больше ничего. Все дело его справляет опытный режиссер, знающий труппу, способности актеров, любящий их и трудящийся. За режиссером инспектор репертуара, что называется, как «у Христа за пазухой», — тот все дело справит и только для формы доложит ему обо всем. Правда, для того чтобы *быть хорошим режиссером*, надо иметь очень многое; но так как такого человека найти не легко; то недурно уже и то, если режиссер — хороший практик и хорошо, с достоинством, поставлен в труппе. <…>

Обязанности инспектора репертуарной части должен исполнять человек искренно преданный театральному делу, горячо любящий московский театр, его традиции, — человек, который во всякое время готов был бы положить весь свой труд на стремление поправить расстроенное дело.

Но ведь вот вопрос: из-за чего же все это делается? Станут ли, упрекающие инспектора репертуара в старании обставлять {74} хорошо пьесы г. Тарновского и в других подобных сему делах, обвинять его в предпочтении бездарных пьес, а может быть, и в чем-нибудь худшем? Нет, не станут, потому что не имеют на то фактических данных. Допустим, что я путаюсь в догадках, не знаю, чем объяснить прием бесполезных актеров, боюсь объяснять бенефисы вроде Колосовского, не понимаю некоторой раздачи ролей, недоумеваю, что значит игнорирование некоторых небездарных артистов; но подозрительно хорошее отношение дирекции к пьесам г. Тарновского и г. В. Александрова можно объяснить очень просто: суть в том, что эти пьесы нравятся массе и делают сборы, а ввиду этого весьма естественно стремление г. инспектора репертуара привлекать массу «зрелищами». Чем больше дохода будет давать театр, тем скорее достигается цель его существования.

Но, не давая массе охладевать к театру, не надо изгонять из него и публику с более развитым вкусом.

Попытки в этом роде иногда встречаются, но и в этих попытках г. инспектор репертуара мало повинен: это, как вы увидите, зависит почти только от артистов, к положению которых я и перейду теперь[[109]](#footnote-101).

Какими условиями обставлен артист Малого театра? Во-первых, с материальной стороны артист обеспечен очень недостаточно и неравномерно. Как известно, гонорар артиста обусловливается: окладом жалованья — не свыше 1 143 руб.; разовыми — не свыше 35 руб.; полубенефисом, в редких случаях бенефисом, обеспеченным в 3 000 руб., и затем гардеробными. Самый высокий гонорар получают у нас гг. Самарин и Берг; у г. Берга, кроме того, условие — играть не менее ста раз в год. Вот первый случай неправильного распределения гонорара: не думаю, чтобы кто-нибудь взялся ставить г. Берга на одну доску с г. Самариным, а между тем первый получает чуть ли не больше второго. Но встречаются и еще большие неравномерности. <…>

Чуть ли не половину заработка составляет для артиста его полубенефисный приход, который может простираться до 1 600 – 1 800 руб. Естественное дело, что все думы артиста сосредоточены на этом бенефисе, который, с одной стороны, поддерживает его материально, с другой — дает ему право на выбор роли. Первое зачастую побуждает актера «потрафить» массе, которая наполняет театр, а это часто ведет к постановкам помпезных и бессмысленных пьес. Непростительная ошибка нашего молодого премьера служит блестящим подтверждением этого. {75} Но ему такая ошибка непростительнее, чем кому-нибудь, а то же делают и многие другие…

Так как артист стремится и сделать сбор и получить в свой бенефис хорошую роль, то есть усложняет вопрос этой двойственностью, то естественна и ошибка с его стороны. Препятствия со стороны начальства на выбор пьесы не имеется. Артист представляет выбранную пьесу режиссеру, последний прочитывает ее, распределяет в ней роли и вообще обставляет ее; затем пьеса, смотря по успеху, считается репертуарной. Наша публика с жадностью бросается на новинки, поэтому артисту для бенефиса непременно нужна новая пьеса. Стремление к этим новым пьесам, хотя бы даже старым с новыми названиями, среди сезона обращается в какую-то лихорадочную потребность. Представьте же себе, сколько бы потребовалось пьес для всех бенефициантов, когда таковых насчитывается 28. Хорошо, что «Нищие духом» пользовались таким успехом, что в 15‑й раз обеспечивали сбор и поэтому выдержали шесть бенефисов, да, кроме того, А. Н. Островский и Н. Я. Соловьев как авторы пользуются такой популярностью, что их пьесы повторяются и в бенефис. Все же требовалась 21 новая пьеса для бенефисов. Кстати сейчас напомнить и о бенефисе г. Колосова в прошедшем сезоне. Спрашивается: за что этот актер имеет бенефис? <…>

Итак, артист составляет программу бенефиса. Одна пьеса у него есть, так сказать, капитальная. Здесь роли распределяются не всегда по амплуа или способностям актеров. Случается, и очень часто, что роли раздаются «*по фамилиям*»; надо, чтобы актер такой-то или такая-то актриса были заняты; надо, чтобы на афише красовались все лучшие фамилии; для этого иногда делаются натяжки: роль, которая по всем правам принадлежит одному, передают другому, фамилия которого популярней; хорошо, если этот более известный не возьмет роли, находя ее не по своему дарованию, но ведь не всякий из актеров может относиться к себе беспристрастно (я не говорю — «совершенно беспристрастно», потому что это немыслимо). Всякий актер о себе большего мнения, чем он есть на самом деле, но в большинстве случаев актер берет все, что ему дают.

Когда два года назад г. Садовский, артист молодой и бесспорно талантливый, сыграл роль Белугина и имел в ней большой успех, то ему стали давать роль за ролью и это повлекло к упадку известности г. Садовского. Говорю это не по своему личному мнению, а по мнению большинства. Г‑ну Садовскому давали роли, для которых у него не было решительно никаких данных. Прошел год — и это испытывание сил г. Садовского прекратилось. Такие крайности вредят делу, как главным образом вредят и самому актеру. <…>

Да оно бы, в сущности, ничего, даже хорошо, если бы репертуар всегда составлялся артистами под контролем лиц образованных, {76} знающих сцену, в образе, положим, режиссера и инспектора репертуара. Это имеет ту хорошую сторону, что всякое пристрастие будет сглаживаться; но чтобы это не было, как теперь, главной причиной упадка театра. Необходимо, *чтоб артиста при выборе пьесы побуждало, кроме неизбежного желания сыграть хорошую роль, непременно и стремление к развитию искусства*. Пусть артист мало подготовлен, пусть его критический взгляд мало развит, — все равно с помощью компетентных людей, близко к нему стоящих, он не дойдет до мысли предложить к постановке «Испанского дворянина». <…>

*Необходимо радикальное изменение системы*. Бенефисы могут быть оставлены только в виде благодарности артисту — как со стороны дирекции, так и со стороны публики.

Не думаю, чтобы для актера было неприятно уничтожение бенефисов и замена их соразмерным увеличением жалованья. Напротив, тогда он в материальном отношении становится обеспеченнее, да и меньше соблазна входить в сделку со своей артистической совестью ради «презренного металла»

<…> С удовольствием отмечаю тот факт, что в прошедший сезон подвинулось дело частных театров, чему с наибольшим успехом способствовал театр Солодовникова. Нам сообщали, что на будущий сезон дело его проектируется широко и от души желаем ему успеха, тем более что из трех-четырех «прекрасных» спектаклей за весь сезон половина принадлежала театру Солодовникова.

*Вл*.

«Русский курьер», 1880, № 149, 3 июня.

## Драматический театр

*О наших «любителях». — «Гамлеты». — Истинные любители. — Тип провинциального актера-туземца. — «Женитьба Белугина» в К. — Как Белугин-отец и Сыромятов поменялись своими ролями. Провинциальные любители. — Почему en somme*[[110]](#footnote-102) *столичные любители бесполезнее провинциальных. Любительские театры. — Репетиции. Важность их. — Режиссер. — Состав любителей. — Маленький совет для большой пользы.*

Наших любителей драматического искусства с недавних пор не без основания принято называть «губителями». На них смотрят, пожалуй, многие, но интересуются ими мало. На любительские спектакли собираются в большинстве случаев родственники и знакомые играющих, для всякого же совершенно постороннего человека они не представляют почти никакого интереса. Все это, к сожалению, в порядке вещей. А между тем число любителей растет неимоверно быстро. Едва ли я ошибусь, если скажу, что половина зрительной залы во время любительского спектакля занята любителями же, или пробовавшими, или намеревающимися {77} пробовать свои силы. Их расплодилось такое множество, будто играть в какой-нибудь драме или комедии — а про водевиль и говорить нечего — не составляет решительно никакого труда, а главное — не требует ни подготовки, ни дарования. На сцену в качестве исполнителя идет всякий, кто только был несколько раз в театре и затем быстро дошел до убеждения, что актеры ведь, в сущности, такие же смертные, как и зрители, а искусившиеся на том, что хорошая роль часто выводит плохого исполнителя, окончательно записывают себя в «Гамлеты».

Так как вот этих-то «Гамлетов» по сие время расплодилось чересчур уж много, что ведет к совершенному неуважению к сцене и к ее падению, то я и задумал разъяснить любительское дело вообще. Думаю, что моя заметка не пройдет бесследно и, вероятно, не один «всею душой преданный театральному делу», как обыкновенно величают себя любители, намотает некоторые мои замечания себе на ус, хотя бы такового и не оказалось, ввиду безусловного подражания лицу заправского актера.

Есть люди — по крайней мере были такие, — которые считают сцену только предметом увеселения их в свободные часы. Часто у таких господ оказываются дети, которые безотчетно увлекаются сценой и мечтают о том счастливом времени, когда наконец и им самим удастся появиться на ней. Начинается дело с того, что они тайком от своих родителей бегают «в рай» и, не отрывая глаз от сцены, следят за каждым движением актера; продолжая, благодаря какому-нибудь капельдинеру, посещать репетиции, они, «по внезапной болезни» какого-нибудь актера, получают рольку и играют на сцене — конечно, тайно от родителей, — и кончается тем, что новый актер, пойманный по донесению соседа и оттасканный за волосы крутым отцом, все-таки же бросает дом и бежит с труппой актеров. *Это — истинный любитель. Игра на сцене составляет его цель, его настоящее и будущее, его страсть, всю его жизнь. Он готов есть один черный хлеб, только бы играть*. Оказались у него задатки, сумеет он побороться с препятствиями, встречающимися в самой актерской среде — из него выйдет хороший актер; нет у него задатков или пошел он *по протоптанной дороге неучения ролей, бесшабашничанья и нахальства — и выйдет из него лишь бесполезный рутинер*. Вот таких-то у нас на Руси много… Стоит только зайти за кулисы провинциальной сцены, вглядеться в жизнь, в обстановку актера, чтоб убедиться в том, что большинство их влачит такую жизнь: на репетицию он является не выспавшись, о пьесе, в которой ему надо репетировать, не имеет никакого понятия, не может, да *и не старается, разъяснить отношений изображаемого лица к окружающим*, уловить черты характера и вечером играет как в потемках.

Мне случилось раз отправиться в небольшой провинциальный город *К*. Там на моих глазах состоялся спектакль в пользу {78} одного бедного актера, не имевшего средств расплатиться с долгами и выехать из города. Как известно, подписка в пользу бедных у нас идет вообще плохо. Многие скорее заплатят рубль за билет на плохой спектакль, чем прямо отдадут этот рубль в пользу бедного. Поэтому и в данном случае спектакль предпочли подписке. Попросили приехать одного из столичных артистов. Столичный артист выбрал для спектакля «Женитьбу Белугина». Надо было обставить пьесу, но за этим остановки не оказалось. В маленьких городах всегда найдется актер-туземец: приезжает труппа, этот актер непременно будет в ней служить, а уехала труппа, он опять занимается своим переписыванием бумаг и проживает на хлебах из милости у каких-нибудь родственников. Набрали труппу отчасти из таких актериков, отчасти из любителей и назначили репетицию — столичный артист должен был приехать на срепетированную уже пьесу. Но на первой же репетиции оказывается, что нет никого для роли Сыромятова и для роли лакея. Для последней сейчас же нашли за три рубля, но для первой так-таки никого и не оказалось. Тогда общим собранием решают, что актер, приглашенный на роль отца Белугина, будет играть и Сыромятова, причем сцены, в которых им приходится сталкиваться, сократить настолько, насколько возможно совмещение двух лиц в одном. Отца Белугина должен был играть некто Ж. Представьте себе высокую, плотную фигуру человека лет сорока, багровое лицо, крупные черты, здоровый кулачище. Насколько он подходил к роли отца Белугина, настолько совершенно не соответствовал роли Сыромятова. Но здесь такие мелочи не должны были тормозить дело. Кое‑как сделана была одна репетиция, приехал столичный актер и с грехом пополам устроили и вторую репетицию. Любительницы прекрасно знали свои роли, для спектакля надели все свои дорогие платья и вещи, так что, хотя были в исполнении «сучки и задоринки», тем не менее публика смотрела снисходительно и аплодировала. Ж. переодевался довольно удачно. Всю перемену его от роли Сыромятова к роли Белугина-отца составлял парик, который он не замазывал, привязанная борода (усы оставались Сыромятовские) и кафтан, к подкладке которого с передней стороны он пришил две подушки, так что казался как-то неровно толстым. Все шло недурно, если бы не несчастный «штоф», из которого Ж. еще до поднятия первого занавеса начал тянуть — сперва для «бодрости духа», потом для поддержания его — и дотянул до такой степени, что в пятом действии забыл переделать себя из Сыромятова в Белугина. Когда следивший за выходами заявил уже свое: «Вам выходить», то к ужасу своему увидел, что вместо Белугина-отца он выпускает Сыромятова; немедля он оттащил его назад, кто-то сунул ему парик и бороду и вышел Белугин в парике, надетом задом наперед, с бородой на шее, со значительно похуделым телом. Публика, с самого начала подозревавшая {79} родственное сходство между Белугиным и Сыромятовым, покатилась со смеху и зааплодировала.

Этот в высшей степени характерный эпизод из жизни сцены в глухой провинции рисует перед нами тип очень любопытный в панораме любителей и актеров. Но это тип, несомненно, вымирающий. В некоторых городах уже нередко появляются недурные труппы любителей. В Тифлисе, например, в продолжение одной зимы не было русской постоянной труппы артистов, а была только итальянская опера. Тогда при тамошнем семейном кружке организовалась небольшая, но толковая труппа любителей под руководством опытного режиссера, поставившая 11 спектаклей в продолжение зимы, причем два раза шла комедия «Горе от ума» — и шла, надо отдать справедливость, весьма недурно.

Московские любители, несмотря на близкое соседство лучшего театра, в России, где они могут многому поучиться, в общем стоят значительно ниже провинциальных. Причины этого явления доискаться не трудно. Начать хоть с того, что здешние любители обставлены очень плохо. Театры, в которых они ставят свои спектакли, Немчиновский и Секретарёвский весьма удобны, потому снять каждый из них стоит дорого. Господа эксплуататоры берут, например, за помещение на один вечер и прислугу около ста рублей, причем для репетиций дают театр только на три вечера, так что любители, заплатив такую сумму, имеют возможность сделать в этом театре только три репетиции, которыми они, к сожалению, большею частью и довольствуются. Между тем одно из главных условий постановки любительских спектаклей — правильные и частые репетиции. Никто из любителей не может похвастаться ни особенным талантом, ни тем более опытностью; а если он даже и обладает недюжинным дарованием, то из этого вовсе не следует, что он может выходить перед публикой с трех репетиций. В лучшем драматическом театре в мире, Comédie Française, при возобновленеии «Свадьбы Фигаро» сделано было пятьдесят три репетиции. Если даже согласиться с тем, что такая масса их излишня, то, во всяком случае, необходимо прийти к убеждению, что надо по меньшей мере даже не для классических пьес с десяток и более репетиций. На глазах у наших же любителей спектакли в Малом театре ставятся с шести-семи репетиций, а они, разыгрывая те же самые пьесы, довольствуются тремя. Репетиции должны вестись аккуратно; в них должны участвовать все действующие лица. Обыкновенный порядок, что исполнители вторых и третьих ролей присутствуют только на одной или много на двух репетициях, должен быть устранен. Комедия требует от исполнителей главным образом ансамбля, без которого она не может смотреться с интересом. *Ансамбль помимо правильной раздачи ролей зависит от срепетовки пьесы*, — следовательно, любители должны все свое внимание сосредоточить на правильной и добросовестной {80} срепетовке. В последнее время между нашими любителями вошло даже в какое-то хвастовство, ухарство — не знать роли.

Кроме того, что любители не имеют дешевого помещения, им предстоит много разных других расходов, в результате чего происходит следующее: часто они думают сделать сбор пьесой. В картонном Секретарёвском театре, например, в нынешнем году ставили… что бы вы думали? «Убийство Коверлей» — пьесу, в которой на сцене проходит поезд железной дороги… Затем устраивающий спектакль упрашивает обыкновенно участвующих раздавать билеты, и вот с первой же репетиции начинается их навязывание… Еще хуже, если этот устраивающий раздает главные роли тем из любителей, которые больше продают билетов. В Артистическом кружке года два‑три тому назад ставили любительские спектакли, причем, по обыкновению, тот получал лучшую роль, кто подпиской обязывался продать билетов на большую сумму. Но там по крайней мере были дешевые билеты, в театрах же Секретарёва и Немчинова цены на места настолько высокие (сравнительно, конечно), что вряд ли кто не пожалеет денег. Все это, вместе взятое, ведет к тому, что всякий, ставящий спектакль, рискует собственным карманом и редкий не терпит убытков, даже войдя в сделку со своей театральной совестью в виде раздачи ролей или постановки пьесы. Будь у любителей дешевое помещение и почаще репетиции, дело выигрывало бы наполовину.

Но кроме всего этого любители устраивают сами себе тормоз: это — *отсутствие режиссера*, которое наблюдается в большинстве их спектаклей. Мелкое, нехорошее чувство себялюбия часто ведет к великому самомнению и непослушанию выбранному в режиссеры лицу. Вследствие этого *в общем тоне*, в картинности расположения лиц видно обыкновенно непонимание ролей или незнание условий сцены. Часто гримировка и костюмировка оказываются неверными. У любительниц, например, есть оригинальная замашка показывать свои лучшие наряды и брильянты. Как-то мне случилось быть на спектакле, в котором, между прочим, шел водевиль «Мокрая курица». По положению, исполнительница одной роли в водевиле должна быть одета как можно проще, по-домашнему. Каково же было мое удивление, а со мной и удивление публики, когда на сцене показалась барынька (или барышня) в голубом шелковом платье, с разными браслетами и брильянтами, да еще вдобавок в том самом виде, в котором в продолжение всей первой пьесы ходила по зале. Кстати скажу, это тоже одна из нелепых замашек не только любительниц, но даже и некоторых актрис — показываться в публике не вовремя. Прошедшей зимой в Кружке давалась как-то «Василиса Мелентьева». Актриса, игравшая царицу Анну, по окончании своей роли на виду у всех прошла в публику досматривать пьесу и, конечно, когда в последней сцене {81} речь шла об *умершей* царице Анне, то публика с любопытством обращалась в сторону актрисы, которая при этом даже как-то сладко улыбалась: «я, мол, и не думала умирать». Естественно, что пропадала всякая иллюзия.

Таким образом, существенной причиной неудачных спектаклей у любителей служит отсутствие хороших репетиций и режиссера.

Далее нельзя не обратить внимания на отношение любителей к Малому театру. Как я уже сказал, Малый театр — лучший их сосед; но, надо им отдать справедливость, они совсем им не дорожат; очень немногие из них — аккуратные посетители казенного театра и уж совсем немногие успешно пользуются этими уроками. Большею же частью артисты Малого театра служат для любителей оригиналами, с которых они *списывают копии* или которым *подражают* — часто, впрочем, невольно. Вообще же любители мало интересуются театром, углубляясь в созерцание своих собственных способностей. Впрочем, очень обвинять их в этом нельзя, и вот почему: у нас в Москве есть даже целая масса публики, которая, посещая Артистический кружок аккуратно два раза в неделю, по нескольку месяцев не бывает в Малом театре. Они устроили себе из Кружка какой-то провинциальный, свой театр, где у них есть свои симпатии и свои антипатии и о казенном театре узнают только из газет.

От отношения любителей к Малому театру перехожу прямо к ним самим. Кто составляет труппы любителей, разыгрывающих разные пьесы там и сям? Это — набор совершенно незнакомых друг другу лиц: в него входят и чиновники, служащие в разных конторах, и сидельцы из магазинов, и железнодорожные служащие и т. д. — одним словом, тут всякая профессия имеет своего представителя. Большею частью они делают друг другу любезности и в редких случаях один другому сделает какое-нибудь замечание; но главное то, что эти люди, совершенно незнакомые друг другу, в три-четыре репетиции варганят спектакли. А возьмите хорошую труппу, собранную так, что большинству персонажей приходится играть вместе в первый раз, и вы увидите, что только через несколько спектаклей дело пойдет у них *в тоне и стройно* — до того необходимо им привыкнуть друг к другу. Какова же дисгармония обещает проявиться при исполнении людьми, не успевшими совершенно спеться! И это всегда так: если наше ухо не режут ежеминутные диссонансы в тоне любителей, то это значит, что они знают хорошо друг друга.

Прошедшею зимой очень многие любители принимали участие в спектаклях в театре Солодовникова. Эти господа поступали вдвойне недобросовестно. Большинство их — люди совершенно неопытные на сцене, а между тем они брали плату и тем отбивали ее у бедных актеров, не имевших места; готовили роли на скорую руку и так или иначе в ущерб своим постоянным занятиям. В итоге вышло то, что, пока антрепренер не отстранил {82} их, спектакли были весьма плохи и поправились только по замене их присяжными актерами.

Лет пятнадцать тому назад любительские спектакли составляли интерес для публики и из исполнителей *вырабатывались* недюжинные таланты, а между тем в этот сравнительно небольшой период дело так сильно упало. *Мелкое честолюбие, эгоизм, нелюбознательность* в узкой рамке современного репертуара довели молодежь до того, что она бросается на сцену как на какую-то легкую забаву и, увлекаясь *пошлой похвалой* окружающих услужников, перестает составлять [число] маленьких, но добросовестных тружеников. Больше критики, больше самообладания — и увлечение не будет иметь места в среде тех, которые годны на лучшую деятельность, чем *забава* драматическим искусством. Заявившие себя действительно талантливыми, должны строго и последовательно домогаться того, чтобы их присутствие на сцене не было «лишней спицей в колеснице».

В Москве есть два организованных общества любителей: Шекспировское и Общество любителей драматического искусства. Последнее совсем в плохом положении; с первым же я не имел еще возможности ознакомиться близко, но это, кажется, единственное société, честно и твердо преследующее свои цели.

Если б из завзятых любителей, какими теперь переполнены все частные сцены, образовались труппы на определенных началах, с определенными целями, под руководством опытных людей, — если бы рядом преобразований стеснили условия, развивающие мелочность, то, конечно, дело любителей могло бы подняться и принести немалую пользу искусству.

*Вл*.

«Русский курьер», 1880, № 206, 31 июля.

## Драматический театр

*По поводу постановки в Малом театре комедии И. С. Тургенева «Месяц в деревне». — Комедия Тургенева в первой и во второй редакциях. — Сценическое значение и устарелость комедии. — Купюры. — «Сценичные» пьесы из репертуара Малого театра. — Общее исполнение пьес, ставящихся в Малом театре. — Школа игры артистов Малого театра и ее существенный недостаток. — Нечто по поводу сравнения Малого театра с Театром близ памятника Пушкина. — Параллель исполнителей «Месяца в деревне» на обеих сценах. — Роли Натальи Петровны и Веры в «Месяце в деревне». — Г‑жа Федотова и остальные исполнители.*

Первому появлению комедии И. С. Тургенева в печати предшествовало маленькое предисловие автора. В нем совершенно определенно заявляется, что комедия «Месяц в деревне» написана не для сцены. Автор ввел новое лицо — Ислаева, мужа Натальи Петровны, которая в первой редакции являлась вдовой. Насколько Анна Семеновна поставлена во второй редакции комедии хорошо, правдиво, настолько положение ее в первой редакции {83} комедии было фальшиво. Автор заставил ее сначала наблюдать за нравственностью жены покойного сына. Гораздо естественнее, если в этой роли является сам муж.

«Месяц в деревне» появляется на сценах очень редко. В пьесе мало движения, нет ярких эффектов, бьющих по нервам зрителя, требующего от театра сильных ощущений. Она для него скучна. При этом роли не так легки, чтобы пьеса могла иметь успех при посредственном исполнении. Между тем редкий актер *ищет лица* в той тетрадке, которую ему присылают для заучивания; в большинстве случаев он ищет *роли*. Нечего и говорить, что присутствие в хорошей роли *лица*, даже канвы, по которой можно было бы его изобразить, случается редко. Большею частью те положения, в которые ставит автор артиста для того, чтобы сделать его роль «выигрышнее», *вытесняют известную долю правды в изображении лица*.

В комедии «Месяц в деревне» едва ли не одна Вера представляет удачное совмещение хорошей роли с цельным жизненным образом. Остальные лица не дают ролей. Вот отчего комедию И. С. Тургенева поставить хорошо крайне трудно.

Года три тому назад она была поставлена в Петербурге В ней были сделаны В. Александровым купюры. Газеты отзывались об этих купюрах с похвалой. Не знаю, кто занялся этим делом у нас при постановке комедии в бенефис г‑жи Федотовой. Здесь купюры сделаны небольшие и сделаны со смыслом. В упрек можно поставить одну небольшую перетасовку сцен, которая сделана по меньшей мере странно, а именно: последнее явление четвертого действия выкинуто совсем, а финал его, диалог между Ракитиным (друг дома) и Шпигельским (доктор), перенесен, в конец второго действия. В этом диалоге Ракитин говорит: «Если б вы знали, доктор, как вы мне надоели!» Эта фраза, заключающая в себе всю соль сцены, имеет смысл в четвертом действии, после того, как Шпигельский на глазах у публики в продолжение трех актов действительно надоедает Ракитину, но, перенесенная во второе действие, она теряет весь свой эффект.

Несмотря на купюры, комедия смотрелась в Малом театре утомительно. Но это происходило вовсе не оттого, что она мало сценична. В узком смысле слова сценичности редкая хорошая, пьеса имеет это достоинство. Сценичны пьесы Виктора Александрова, К. Тарновского, Николая Потехина, В. Дьяченко и большинства их подражателей, но какую роль играют эти пьесы в репертуаре русского театра? Толпа принимает их на ура! Зритель, ищущий в театре «наслаждения», смотрит их с удовольствием; интеллигентный зритель, так или иначе причастный к; театру, смотрит их и бранит; наконец, интеллигентный зритель, посещающий театр, руководствуясь более или менее строгим выбором, никогда не смотрит эти пьесы. Вот какую роль играют пьесы названных авторов, отличающиеся *одним* достоинством — сценичностью.

{84} «Вакантное место» безусловно не обладает достоинством сценичности в том смысле, о котором я говорил выше; между тем эта пьеса имела у нас положительный успех. «Месяц в деревне» не может иметь большого успеха по причине крайней устарелости. Имей пьеса более серьезное значение, чем может иметь обыкновенная любовная повесть в лицах, она, невзирая на устарелость, смотрелась бы не утомительно. Но в ней нет решительно ничего, что бы могло придать ей долю общественного интереса. Все развитие комедии посвящено фабуле и даже в деталях мало окраски общественной жизни пятидесятых годов. Спора нет — комедия написана прекрасным языком: лица, проходящие в ней, — типы времени, но бледные, не представляющие ярких черт русской жизни.

Обратимся к фабуле. Наталья Петровна — женщина лет тридцати. Она знает свет, знает жизнь. Что могло ее увлечь в Беляеве? Он решительно ничего из себя не представляет. Он слишком юн и даже, судя по тому, как он обрисован в пьесе, юн пуст. Могла ли женщина с развитым вкусом сильно увлечься им? Правда, Наталья Петровна никогда не любила. Кроме того, ее замужество с человеком нелюбимым и долговременное общество с Ракитиным, любящим ее, но не сумевшим вызвать в ней взаимность, — все это сделало ее существование скучным и естественно, что она «заразилась свежестью, молодостью» Беляева, как она сама себя оправдывает. Но возможно ли, чтобы эта зараза породила сильное увлечение? И возможен ли такой герой, интересен ли он? Во всяком случае, не интересен.

Надо отдать справедливость Малому театру — он не имеет в России соперников по части срепетовки пьес. Вот отчего если из исполнителей и не выдается никто ярко талантливой игрой, все же пьеса смотрится без того чувства досады, которое так часто вызывается в зрителе игрою артистов на частных сценах, именно отсутствием ансамбля.

При этом хорошем качестве *общего* исполнения пьес в Малом театре, есть и важный недостаток. В Малом театре всегда существовала и сейчас еще существует целая *школа* игры, которою всякий вновь поступивший, не внося ничего оригинального, начинает пользоваться. Но что такое *школа* на сцене? Ведь это только известного рода подспорье таланту, а отнюдь не сущность игры. Притом же всякая школа имеет свои недостатки, которые при неправильном пользовании ею могут принять большие размеры. Это-то именно и происходит в настоящее время в Малом театре. Не чувствуете ли вы некоторого утомления, следя внимательно за игрой артистов даже в хорошей пьесе? Не кажется ли вам, что вот перед вами собралась кучка тружеников, работников, которые… ну, лепят перед вами какую-нибудь фигуру. Но как лепят? Осматривая каждый кусок материала, осторожно, медленно, обдумывая каждое движение руки. Все это, конечно, прекрасно, но воля ваша — следить за этими {85} работниками в продолжение нескольких часов крайне утомительно. Редко-редко кто-нибудь из них одним взмахом руки, одним мгновенным пользованием материала поразит вас красотою замысла, художественностью исполнения, оживит вас и снова возбудит внимание, уже уставшее от наблюдения за медленною работой тружеников.

В этом недостаток школы игры артистов Малого театра и он очень существен. Нет оживления, нет жизни, нет того, что не позволяет самому требовательному зрителю утомляться. В большинстве случаев артисты Малого театра *не разговаривают* на сцене, а более или менее *хорошо читают*. Сильнее других проявляют этот недостаток г‑жа Федотова и г. Ленский. Яркое исключение составляют г. Самарин и г‑жа Медведева.

В Театре близ памятника Пушкина в игре артистов чувствуется часто гораздо больше одушевления.

Маленькая оговорка. Я отнюдь не поддерживаю той мысли, что в Театре близ памятника Пушкина сравнительно с Малым театром можно «отдыхать». Эта мысль, составляющая по меньшей мере плод временного увлечения, к сожалению, делается довольно распространенной. Я вполне согласен с тем, что репертуар Театра близ памятника Пушкина несколько интереснее репертуара Малого театра: но ведь мало иметь преимущество в репертуаре. В Театре б. п. Пушкина бывают такие спектакли, которые, благодаря участию одного лица (П. А. Стрепетовой), каждый в отдельности гораздо интереснее, чем ряд новых постановок в Малом театре. Но много, очень много надо работать молодому театру, чтобы хоть намеком подходить *по ансамблю исполнения* к Малому. Обратиться хотя бы и к «Месяцу в деревне». В том же Театре близ памятника Пушкина среди сезона была поставлена эта комедия Тургенева. Исполнение не заслуживало ни подробной оценки, ни особенного внимания публики. Стоит только сравнить отдельно артистов, участвовавших в пьесе на обеих сценах, чтоб убедиться в том, какая громадная разница между ними.

Вот параллель:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Роли | В Малом | В Театре близ памятника Пушкина |
| Натальи Петровны —  | Г‑жа Федотова | Г‑жа Немирова |
| Верочки —  | Г‑жа Ильинская | Г‑жа Козловская |
| Ракитина —  | Г‑н Ленский | Г‑н Васильев |
| Ислаевой —  | Г‑жа Медведева | Г‑жа Красовская |
| Шпигельского —  | Г‑н Самарин | Г‑н Бурлак |
| Беляева —  | Г‑н Рыбаков | Г‑н Шмитов |
| Большинцова —  | Г‑н Макшеев | Г‑н Иванов |
| Ислаева —  | Г‑н Правдин | Г‑н Писарев |

Как видите, перевес оказывается только в роли Ислаева. (Не помню, кто играл в Театре б. п. Пушкина немца Шаафа, {86} но г. Петров в Малом театре был в этой роли без преувеличения художественно хорош.)

В своем коротком отчете об исполнении «Месяца в деревне» в бенефис г‑жи Федотовой я уже заметил, что комедия разыграна не вполне удовлетворительно. Две‑три фразы у г‑жи Медведевой, одна у г. Петрова и несколько моментов мимической игры у г‑жи Федотовой — в продолжение пяти часов. Все остальное исполнялось старательно, но по разным причинам не совсем удачно.

Г‑жа Медведева в каждой роли, как бы незначительна она ни была, дает чувствовать красоту своего таланта. Достаточно было уловить тот тон, каким г‑жа Медведева сказала перед уходом в первом действии, обращаясь к Наталье Петровне: «Устала, смерть», — чтоб узнать в ней большую артистку. В этом тоне, в этой добродушной улыбке едва ли не целый характер.

Очень талантливо и также одной фразой рисует г. Петров тон немца-гувернера: «Фперед я Лисафет Богдановне не приклашаю» (действие первое, сцена за картами).

Как это ни мелочно останавливаться на таких подробностях, но следует перечесть по пальцам все, что было в игре артистов действительно талантливого.

В комедии И. С. Тургенева две главные роли — Натальи Петровны и Веры. Это — две соперницы; обе влюблены в молодого студента, обе поставлены в несчастливые положения: одна нелюбима, а другая любима, но замужем. Роль Натальи Петровны важнее, но роль Веры гораздо благодарнее. Несчастье Натальи Петровны не трогает зрителя. Ее менторство, некоторая суровость в характере, наконец, не симпатичное положение между трех мужчин отталкивают зрителя от нее в пользу Веры — нервного, бесхитростного ребенка. Несчастье Веры гораздо симпатичнее. Ее любовь естественна в своем зарождении.

Роль Веры благодарнее и как роль, в которой больше простора дарованию развернуться. Но от артистов зависит сделать одно лицо виднее другого. В Петербурге Вера является в исполнении г‑жи Савиной первым лицом в комедии. Здесь наоборот. Там роль Натальи Петровны играет добросовестная, но бесцветная актриса г‑жа Абаринова — здесь г‑жа Федотова.

Исполнительнице Натальи Петровны представляется материал только в различных любовных интонациях, которые, конечно, можно варьировать на разные лады, но все же в них, что называется, далеко не разъедешься. Роль Натальи Петровны вполне в средствах г‑жи Федотовой. Надо отдать справедливость артистке, существенные недостатки ее игры вообще проявились в исполнении Натальи Петровны в значительно меньшей степени, чем в других ролях, которые ей приходилось играть в нынешнем году после «Фофана» («В забытой усадьбе», «Вакантном месте», «Деле Плеянова», «Новейшем оракуле»).

{87} Конечно, и в комедии Тургенева *не обошлось без легких переигрываний*. Возьмем первую сцену первого действия. Когда Ракитин заговорил о Беляеве, г‑жа Федотова мимически выражает, что не может слушать равнодушно его имени. Выражает она это так: опускает голову ниже к работе, кидает несколько взглядов исподлобья, руки ее заходили по канве чуть-чуть нервно. Не говоря уже о том, что этот способ выражения беспокойства не представляет ничего особенного, следует заметить, что и эта игра *могла быть проведена значительно мягче*. Для талантливой артистки совершенно довольно *скользнуть взглядом* хотя бы по лицу того же Ракитина, чтобы дать публике понять, что Беляев, должно быть, заронил искру в ее сердце. В той же сцене Наталья Петровна отвечает между прочим Анне Семеновне два слова («да… ужасно!»), в которых должна слышаться ирония. И в голосе г‑жи Федотовой вы чувствуете иронию, *но через меру*. Не буду останавливаться на отдельных фразах. Замечу только, что в таком роде произнесенных фраз оказалось в роли Натальи Петровны немало. Укажу некоторые сцены. Одною из самых неудачных следует считать последнюю сцену в третьем действии, когда Наталья Петровна остается одна. Она приходит к убеждению, что Беляеву необходимо уехать для того, чтобы мало-помалу восстановилась ее спокойная жизнь. Г‑жа Федотова произносит монолог, стоя среди сцены, и передает настроение Натальи Петровны так, как будто на нее нашел столбняк; она бессознательно повторяет: «он должен уехать… он должен уехать…» Это и не по ремарке автора, и рутинно. Неужели такая артистка, как г‑жа Федотова, не могла бы придумать ничего *пооригинальнее*?

Лучше всего удалась г‑же Федотовой первая сцена с Ракитиным в третьем действии. Хорошо провела г‑жа Федотова и сцену с Беляевым в четвертом действии, в особенности в смысле мимической игры. Тот момент, когда у нее рождается мысль о том, что она может быть любима, передан артисткою прекрасно. Блестяще проведена самая последняя сцена роли: взгляд, обращенный на Ракитина и мужа, был выдержан отлично. Сцену с Верой в третьем действии артистка вела неровно и местами даже фальшиво, забывая о том, что Наталья Петровна давно подозревала в Вере чувство любви к Беляеву, о чем сама говорит в следующей сцене с Ракитиным.

Другая женская роль в комедии разыграна, вообще говоря, бесцветно. Надо заметить, что роль Веры значительно труднее роли Натальи Петровны. Это нервный, восприимчивый ребенок, способный в одну минуту и расплакаться и затем так же скоро рассмеяться. Сцена третьего действия — большой трудности. Артистке приходится действовать на зрителя моментами, порывами. Здесь же сказывается зато и весь оригинальный характер Веры. Артистке, играющей Веру, необходимо самой обладать *той восприимчивостью*, которая должна увлекать зрителя. Пропадает {88} весь эффект роли, когда для изображения слез, исполнительница в состоянии только ограничиться тем, что закроет лицо руками и будет трясти голову. Раз сущность дарования артистки такова, *что ее нервная система не возбуждается на сцене*, ей никогда не удастся создать лицо, подобное Вере. Четвертое действие уже доступнее. В нем есть горячие монологи. *Произносить* их легче, чем *переживать* разнообразные движения сердца.

По внешности г‑же Ильинской очень идет роль Веры. Кроме того, г‑жа Ильинская прекрасно передает простоту Веры, ее непосредственность; поэтому первые два действия ей очень удаются. Все остальное — так бесцветно, а четвертое действие даже так плохо, что критику здесь нечего ни передавать, ни замечать.

Главная мужская роль в комедии Тургенева — Ракитин. Исполнителю этой роли следует смягчить некоторую ходульность в постановке лица, г. Ленский, игравший ее в Малом театре, был бы очень хорош, если бы местами, попросту говоря, не ломался. Например, в сцене с Натальей Петровной в третьем действии, когда она просит у Ракитина извинения, г. Ленский совершенно фальшивым тоном говорит: «какое я имею право» или «какое мне дело». И вот такой тон в нескольких местах. Я не думаю, что роль Ракитина ничего не дает для *создания* лица. В ней можно изобразить не только глубоко любящего, но и глубоко страдающего человека. В последнем действии г. Ленский выразил же страдание человека, у которого разбиты все надежды на более счастливую любовь. И в четвертом — ту сцену, в которой Ракитин застает Наталью Петровну с Беляевым, готовых изменить своему долгу, г. Ленский провел прекрасно. Следовало бы и всю роль играть так же старательно, а не так небрежно, как г. Ленский имеет обыкновение часто проводить целые сцены и в особенности в тех ролях, которые ему не нравятся.

Г‑н Рыбаков совершенно напрасно взял для Беляева тон какого-то дураковатого юноши. Вероятно, это произошло от излишнего желания придать тону больше простоты. Во всяком случае, исполнение г. Рыбакова носит следы работы и внимательного отношения к роли.

То же можно сказать йог. Правдине. Роль Ислаева ему не совсем удалась в первый раз, но вовсе не потому, чтобы она ему не шла. Напротив, г. Правдин как нельзя более подходит по своим средствам к этой роли. Голос его не лишен некоторых сердечных нот, в тоне его слышится простота, в движениях — довольно расторопности, необходимого качества Ислаева и при всем этом старательность, заслуживающая уважения. И планировал себе роль г. Правдин хорошо. Ошибка его была не в игре. Хороший гример вообще, г. Правдин плохо загримировался. Он был слишком молод. Гримироваться ему надо постарше и {89} потипичней, а относительно игры трудно сделать какой-нибудь упрек.

Наконец, о г. Самарине. Маститый артист во всякой роли вызывает восторг публики. Это уже свойство его большого таланта, а между тем г. Самарин совершенно не был типичен в роли Шпигельского. Этот доктор после Верочки лучшее лицо в пьесе. Оно обрисовано полно и очень интересно. Шпигельский — доктор, но он занимается разными поручениями, вроде сватовства. За устройство свадьбы он берет тройку лошадей. Автор ввел Шпигельского в гостиную и показал его зрителю, когда он при людях, но автор показал и изнанку Шпигельского, дав ему сцену с Лизаветой Богдановной (г‑жа Садовская). Шпигельский высказывается о себе совершенно откровенно и обнаруживает всю грубость и закоснелость своей натуры.

Это прекрасная роль, но в ней следует иметь не г. Самарина. Г‑н Самарин не может быть недобродушным. Вот почему пока Шпигельский в общей гостиной — г. Самарин бесподобен, но Шпигельский с Лизаветой Богдановной или даже с Большинцовым — г. Самарин совершенно изменяет автору.

Г‑н Макшеев в роли Большинцова был недурен.

Таков бенефис нашей первой артистки.

*Вл*.

«Русский курьер», 1881, № 63, 6 марта.

## Театр и музыка[[111]](#endnote-11)

30 апреля состоялся бенефис одного из любимцев публики — г‑на Андреева-Бурлака; его встретили шумными аплодисментами; ему поднесли венок; на него весь вечер смотрели как на именинника. Г‑н Андреев-Бурлак поставил для своего бенефиса комедию А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся» по вновь разрешенному цензурой экземпляру. В таком виде комедия была напечатана первоначально до исполнения ее на сцене. На сцене она появилась с измененным окончанием[[112]](#endnote-12). Тогда же некоторые критики указывали на то, что при том конце, какой сделан А. Н. Островским для сцены, пьеса теряет по отношению *к той резкой правде, с какой она ведена вся до конца*. Автор как будто бы не хотел оставить зрителя под тяжелым впечатлением беспросветного гнета «темного царства», точно хотел утешить зрителя наказанием порока. По первоначальной редакции пьеса заканчивается обращением Подхалюзина к публике, в котором он заявляет, что открывает магазин, куда и приглашает почтеннейшую публику. Несмотря на оригинальность такого финала, он нисколько не противоречит истине. Художник в последний раз дотронулся кистью до фигуры Подхалюзина и подленькая бездушная личность бывшего приказчика сделалась от этого последнего штриха полнее и правдивее.

{90} Между первоначальной редакцией комедии и той, в которой она до сих пор игралась на сцене, есть еще разница — в нескольких ничего незначащих фразах во втором действии и в предпоследней сцене пьесы. По общеизвестной редакции в конце комедии к Подхалюзину является Рисположенский, требует от него денег и когда Подхалюзин отказывает, то Рисположенский грозит ему дурной молвой — в это время является квартальный для арестования Подхалюзина. Явление квартального в первоначальной редакции уничтожено, а Рисположенский с Подхалюзиным наперебой разговаривают с публикой. Этот разговор не только некрасив в своей сценической форме, но и решительно ослабляет впечатление всей пьесы. Самый же конец, обращение Подхалюзина к публике, очень труден для актера, но при хорошей игре исполнителя он мог бы поддержать впечатление комедии. Комедия разыграна была слабо.

Начну с бенефицианта[[113]](#endnote-13). При типичной внешности, вполне подходящем акценте и правильном тоне, в игре г. Андреева-Бурлака нельзя было найти ни одной до подробностей правильно проведенной сцены. Второе действие с Большовым, сцены третьего и четвертого действия с Липочкой проведены были недостаточно живо. Затем ни отделки роли, а местами даже ни твердого ее знания. Таково впечатление игры г. Андреева-Бурлака должно быть на зрителя, мало знакомого с этим актером. Нам же, знакомым с общим недостатком игры г. Андреева-Бурлака — неумением провести *всю роль* ровно, с необходимыми детальными отделками, — оставалось довольствоваться проблесками его несомненного таланта.

Г‑н Писарев тоже сухо и безжизненно провел роль Большова. В первых трех действиях он только «читал» роль, а в четвертом — у него не оказалось той сердечной нотки, которая должна была прорваться сквозь грубую натуру Большова.

Безусловно хороша была только одна г‑жа Дубровина в роли няни и условно хорош г. Киреев (Рисположенский). В этом спектакле невольно пришлось сопоставить двух хороших старух — г‑жу Красовскую и г‑жу Дубровину. По складу своего дарования они имеют очень мало общего; первая преимущественно для ролей буфф, вторая же для комических ролей с серьезным оттенком. В комедии «Свои люди — сочтемся» у обеих из них много слов, долженствующих вызвать смех, и насколько г‑жа Дубровина передает их *просто, без малейшего подчеркивания*, настолько г‑жа Красовская *оттеняет их так рельефно, что они уже теряют свою естественность*, и при всем этом у г‑жи Дубровиной не пропадает даром ни одно слово, а у г‑жи Красовской пропадают целые фразы.

Г‑ну Кирееву недоставало во внешности того, что характеризовало бы в нем пьянчужку; тем не менее он очень твердо и талантливо провел роль до последней сцены, в которой, горячась, несколько изменил задуманному лицу.

{91} Г‑же Добрыниной, игравшей Липочку, следует обратить внимание на то излишнее подражание бытовому жаргону, которое делает ее тон надоедливым.

Со второго акта комедии начали вызывать А. Н. Островского; поднесли ему венок, а после третьего действия даже бросали на сцену цветы и венки.

*Вл*.

«Русский курьер», 1881, № 120, 4 мая.

## Драматический театр[[114]](#footnote-103)

*«Царь Борис» на сцене театра Петровского парка. — Еще об исключительной партии посетителей этого театра. — Г‑н Андреев-Бурлак и его хроническая болезнь. — Борис по Пушкину и по Толстому. — Постановка и исполнении «Царя Бориса». — «Из семейной хроники», комедия И. В. Самарина — там же. — По поводу прекращения газеты «Суфлер».*

16 мая на сцене театра Петровского парка поставлена трагедия Алексея Толстого «Царь Борис». Для постановки трагедии содержательницей театра[[115]](#endnote-14) приложено немало стараний, в смысле внешней обстановки: написано несколько новых декораций, сшиты новые костюмы; так что если надо кого-нибудь похвалить за «Царя Бориса», то это только ее и больше никого, ни даже режиссера, рука которого если и была видна, то весьма туманно.

В одном из своих фельетонов я как-то говорил о той исключительной партии зрителей, которая, увлекаясь успехом Театра близ памятника Пушкина, ставила его чуть ли не во всех отношениях выше Малого театра. Пафос незначительной части этой партии дошел до того, что один из ее членов совершенно серьезно уверял в провинции всех своих знакомых в том, что Федотова, Ермолова, Ленский ничего не стоят перед артистами Пушкинского театра и что «разве только один Самарин может с ними тягаться». А как, например, эта партия принимает артистов театра близ памятника Пушкина! Положительно на ура. И кто из этих артистов не имеет успеха? За весь истекший сезон не имел успеха только один г. Шумилин, который пришелся не по вкусу публике; а затем все, и талантливые и неталантливые, имели успех. Но так принимали артистов пока цены на места в театре были не дешевле 75 коп., что с 20 коп. за платье составляло 95 коп.; теперь же, когда в театре имеются места в 20 коп., то есть с путешествием по кокке в парк и обратно — 36 коп., теперь артистов принимают уже не на ура, а с каким-то стоном, превышающим всякое выражение восторга. И все равно, конечно, есть за что или не за что. <…>

Та же партия, о которой я говорил сейчас, увидев на сцене театра Петровского парка, в «Царе Борисе», две (и только две) {92} хороших декорации, поспешила воскликнуть: «Малому театру никогда не поставить так пьесы!» Sic transit gloria mundi…[[116]](#footnote-104) В Малом театре в истекший сезон в декоративном и в режиссерском отношении был поставлен «Борис Годунов» Пушкина, как, конечно, не скоро поставит у себя театр Петровского парка ни одной пьесы[[117]](#endnote-15). Голос той же партии отозвался в одной из московских газет. Позволю себе оставаться в этом отношении «при особом мнении» и говорю прямо: «Царь Борис» поставлен плохо, а разыгран и того хуже.

Итак, сначала о постановке, потом об исполнении.

«Царь Борис» А. Толстого — вещь безусловно не сценическая, и только при особенно *талантливом* исполнении эту трагедию можно слушать на сцене без скуки. В чтении она, конечно, интересна и может доставить немалое удовольствие. Она представляет интерес чисто исторического характера, заключающийся в том взгляде на Бориса, его царствование и некоторые детали, который высказан в трагедии А. Толстого. Интерес несомненный составляет сравнение взгляда Толстого со взглядом Пушкина. В них большая разница. Не буду вдаваться в подробности, это не дело небольшой театральной заметки, но, насколько это нужно для оценки игры г. Чарского, извлеку часть из той массы материала, которою можно было бы воспользоваться для оценки трудов Толстого и Пушкина.

Борис у Пушкина — суровый эгоист и честолюбец, у Толстого — он истинный радетель о народном благосостоянии. Только к концу царствования Борис Толстого становится несколько деспотичным. Я не ошибусь, если скажу, что у Толстого личность Бориса анализируется с более широкой точки зрения, чем у Пушкина. Я не говорю ни о стиле стиха, ни о силе речи и вообще тех чисто литературных достоинствах, в которых трагедия Толстого не может сравниваться с трагедией Пушкина. Я только говорю о той исторической точке зрения, которую избрал Толстой. Пушкин все свое внимание обратил на борьбу страстей в Борисе, возводящую царя до героя трагедии; Толстой занялся Борисом-царем, Борисом-администратором, дипломатом. Борис Толстого дополняет Бориса Пушкина, но он плохой материал для истинной трагедии. То нравственное состояние, которое вызвано в Борисе Пушкина убийством Дмитрия-царевича, производит впечатление на чувство; у Толстого же Борис производит впечатление в продолжение четырех актов только на ум, и лишь в последнем, когда на сцену выступает движение страстей, Борис производит впечатление и на чувство. У Пушкина, угрызения совести не дают покоя Борису, у Толстого он твердо говорит, что совесть его не отягчена преступлением. Оно искупается его заботами о государстве. Борис Толстого добрее Бориса Пушкина, более семьянин, дальновиднее и деятельнее.

{93} Вообще в трагедии Толстого Борис является не настолько же *сценическим* лицом, насколько он является в трагедии Пушкина. Кроме того, у Пушкина сценическим лицом является Гришка Отрепьев; в отношении Отрепьева Толстой и Пушкин, как известно, расходятся резко. У Пушкина Гришка является самозванцем, у Толстого это бежавший инок, не имеющий ничего общего с самозванцем. Имя его понадобилось царю Борису для того только, чтобы назвать того, кто является самозванцем, и этим разуверить народ в слухах о смерти Дмитрия.

Наконец, у Пушкина в трагедии есть отношение Самозванца к Марине, и ни личность Марии Феодоровны, ни Христиан с Ксенией и Федором не представляют такого сценического материала, как Самозванец и Марина у Пушкина. Легко поэтому прийти к тому заключению, что ставить «Царя Бориса» не только не расчетливо, но и не представляет никакой надобности, в особенности ставить так, как это было сделано в театре Петровского парка. Видимо, что-то хотели сделать и сделали очень мало.

Во-первых: из трагедии вычеркнуты такие сцены, которые главным образом оживляют это произведение. Пропущены: 2‑я сцена первого акта — «Келья в Новодевичьем монастыре», сцена весьма благодарная для исполнителя Бориса; 2‑я сцена третьего действия — у Романовых, весьма выигрышная для Василия Шуйского и, наконец, 1‑я сцена четвертого действия — «Красная площадь с лобным местом». Эта сцена, как «народная», при хорошей постановке должна бы очень оживить ход пьесы, но для нее и новую декорацию надо писать, и много хлопот…

Из декораций в театре Петровского парка недурная была для 1‑й картины четвертого действия и совсем хорошая для 1‑й картины первого действия; в 3‑й картине второго действия было какое-то малевание (сцена у разбойников). Народ за сценой, в первом действии, вел себя недурно; тут режиссер, видимо, приложил старания, но сцена разбойников была поставлена плохо.

Вообще вся постановка «Царя Бориса» выказывала только одну претензию совершить что-то великое. <…>

Разыграли трагедию хуже, чем могли разыграть. Кроме г. Киреева в роли Гришки Отрепьева, нельзя назвать ни одного из участвующих, кто был бы вполне удовлетворителен. Некоторые отнеслись к своим ролям добросовестно (г‑жи Бороздина, Александрова, гг. Скуратов, Денисов, Васильев 1‑й), но не могли справиться с ними. Так, для роли Марии Феодоровны (г‑жа Александрова) нужна очень талантливая старуха. Сцена ее одна из благодарнейших сцен всей трагедии. Талантливая старуха может ставить ее отдельно, отрывком; г‑жа Александрова провела эту сцену толково, умно, но не талантливо. Г‑н Скуратов (дебютант) выказал в роли царевича некоторые задатки, {94} но вместе с тем и большую неопытность. Вместо г. Денисова желательно было бы видеть г. Горева; хотя г. Денисов и был «приличен» в роли Христиана.

Г‑н Чарский прочел Бориса сухо, однообразно и даже не совсем твердо. Он даже не играл, а только читал. Черты, вложенные Толстым в Бориса, он передал верно, читал осмысленно, но в общем был скучен.

Г‑н Андреев-Бурлак (Василий Шуйский) был недурно гримирован… и только. Г‑жа Рыбчинская была совершенно бесцветна.

Вот и исполнение «Царя Бориса».

Поставленная в том же театре комедия «Из семейной хроники» также разыграна не твердо. Довольно шаблонную роль молодого человека, заброшенного судьбою в глушь и женившегося на простой крестьянке, забравшей его в руки, играл г. Горев. Первые оба акта он вел недурно, но в третьем взял нехороший тон и не производил впечатления. Г‑жа Волгина в роли крестьянки, обманывающей мужа, была совсем-таки недурна в первом и третьем действиях. Лицо молодой красивой бабы, не принимающей никакого участия в страданиях «ледащего» мужа, ей очень удалось; но когда ей надо было вести роль во втором действии *настолько тонко*, чтобы публика умела отличить ее притворство, г‑жа Волгина была слаба, то есть играла так, как будто она в самом деле страдает и сильно любит мужа.

Г‑н Андреев-Бурлак был очень типичен в роли старшины — тип, в котором г. Бурлак не имеет себе соперников.

\* \* \*

На днях в газетах было объявлено о кончине «Суфлера». Нашим театральным газетам и журналам положительно не везет. Объяснить это, впрочем, не трудно. Смерть «Суфлера», как и смерть других бывших театральных органов печати, очевидно, из-за недостатка денежных средств. И вина в этом падает более чем на половину на актеров, для которых главным образом газета и существовала. Как единственный орган печати в этом роде, «Суфлер» должен был бы иметь у себя подписчиками, если не всех актеров, то уж, во всяком случае, всех занимающих первое и второе амплуа. Удовлетворял ли «Суфлер» своему назначению — это вопрос другой, на который можно ответить, что в первую половину своего существования, то есть зимний сезон 1879/80 года он представлял из себя газету довольно разнообразную, конечно в сфере театральных вопросов, и содержательную. Правда, во вторую половину он уже был не более чем простым сборником компиляций из двух-трех иностранных газет и случайных корреспонденции. Но кто же в этом виноват, если те, для которых существует газета, не оказывают ей необходимой поддержки? Случайные корреспонденции — большею частью корреспонденции бесплатные, а дареному коню, говорят, {95} в зубы не смотрят; если б «Суфлер» имел средства, он, конечно, сумел бы приобрести добросовестных корреспондентов в провинции; в их письмах всякий из актеров мог бы найти замечания, до известной степени основательные, относительно его достоинства или недостатков; эти замечания оказали бы ему несомненную пользу; никакая другая газета, занятая массою общественных и государственных вопросов, не может служить актеру так, как театральная. Наконец, добросовестность рецензентов провинциальных, быть может, ускорила бы уничтожение того нелепого взгляда на рецензента как на личного врага, который выработался среди актеров. Все это в руках самих актеров, обязанность которых была поддержать газету.

*Вл*.

«Русский курьер», 1881, № 142, 26 мая.

## Драматический театр

*Гастроли г‑жи Сары Бернар. — Репертуар пьес. — Труппа. — Последние требования французской и русской театральной критики. — По поводу несчастного случая в прощальный спектакль г‑жи Сары Бернар.*

Читателям известно уже из «Московского дневника» о том несчастном случае, которому подверглась г‑жа Сара Бернар в начале своего прощального спектакля. Этот случай естественно заставляет отбросить юмористический тон, который невольно мог бы иметь место при обсуждении некоторых подробностей, какими сопровождались гастроли нашей гостьи, и я решительно недоумеваю, какую нужно иметь бестактность для того, чтобы сделать из этого случая повод к глумлению, которое допустила на своих столбцах одна из московских газет… Ну, да не в этом дело. На то ли еще способен грубый человек. Говорят, что даже в тот момент, когда со сцены было объявлено о *тяжкой* болезни г‑жи Сары Бернар и о том, что деньги можно получать обратно в кассе, нашлись господа, которые громко спросили: «А кто нам заплатит за проезд?» И такие господа приходят в театр в качестве ценителей! Неудивительно поэтому, что г‑же Саре Бернар в России шикали, так как шикавшие, вероятно, думали увидеть в ней морского льва о трех хвостах.

Посмотрим же на г‑жу Сару Бернар как на артистку, разберемся в своих впечатлениях и подведем итог. Так как я имею в виду в настоящем фельетоне преимущественно провинциальных читателей, которые сами не имели случая видеть г‑жу Сару Бернар, то в этом направлении и буду вести беседу о ней, почему и прошу верить мне на слово: мне нет никакого расчета искажать факты.

Вы, конечно, уже давно слышите о г‑же Саре Бернар. Вряд ли о ком-нибудь или о чем-нибудь кричали так много, как {96} о ней. Но не будем вдаваться в обсуждение беспристрастия этого трезвона. Каждый зритель объяснит его по-своему: итог вынесенных им из театра впечатлений подскажет ему в этом случае; а мы с вами к решению этого вопроса неволено придем в конце статьи.

В какие условия поставлена г‑жа Сара Бернар. Она ездит из города в город, из государства в государство со своею труппой. У нее есть несколько хорошо приготовленных пьес, которые она и ставит. Это совсем не то, что играть в одном театре, спокойно трудясь и работая изо дня в день, создавая роли с полным сохранением сил и здоровья. Г‑жа Сара Бернар играла в Москве даже по два раза в день, что уже послужило во вред ее здоровью, а тем самым и ее игре. Доказательство: играет она «Фру-Фру». Лучшая сцена роли в третьем действии, хорошая и в четвертом; г‑жа Сара Бернар, отлично сознавая это, проводит первые два действия совершенно не энергично, игнорируя массу деталей; затем третье она действительно передает с большой силой, а в четвертом опять слабеет.

Из‑за тех же гастролей и ежедневных спектаклей, артистке некогда задуматься над ролью, и она совершенно ограничивается теми приемами, которые раз выработаны ею. Примите, наконец, во внимание заботы о труппе, о сборах, об успехе, который должен быть выше обыкновенного, о дальнейшем путешествии и вы согласитесь с тем, что условия гастролей для артистки вовсе не выгодны. Для чисто артистической работы художественного создания ролей она не имеет ни достаточно времени, ни необходимого спокойствия.

Вне влияния этих условий могут стоять артисты или с гениальным дарованием, как Рашель, или такие, вся игра которых основана исключительно на технической отделке роли, как Росси. Г‑жа Сара Бернар не может быть сравниваема ни с теми, ни с другими. Вот это мы и постараемся доказать.

Для того чтобы судить об артисте, надо видеть его в лучших его ролях. Имею ли я право считать те роли, которые г‑жа Сара Бернар играла в Москве, лучшими в ее репертуаре? Думаю, что да. Раз артистка рискнула совершить всемирное путешествие, она непременно задавалась целью проявить свой талант во всей его силе и разносторонности. Она, конечно, не так самонадеянна, чтобы считать себя заслуживающей эпитета «гениальной» даже за проявление только частицы своего дарования. Следовательно, прежде чем набирать труппу, которая бы ее сопровождала, она уже решила, какие роли она должна сыграть для того, чтобы познакомить все посещаемые ею города с сущностью и степенью своего таланта. Какой же ее репертуар? «Дама с камелиями», «Фру-Фру», «Адриенна Лекуврер» и «Сфинкс». Правда, говорят, что цензура не позволила ей играть «Эрнани», но не думаю, чтобы цензура не позволила {97} ей сыграть только пятый акт «Эрнани», в котором, однако же, сосредоточивается весь трагизм роли. При том же исполнение ею названных ролей дает право сомневаться в том, что г‑жа Сара Бернар способна на более сильное впечатление.

Итак, вот четыре роли, в которых г‑жа Сара Бернар нашла возможным проявить все свое дарование. Рассмотрим их.

Только две из них могут стоять в основном репертуаре такой артистки, которая хочет прослыть всемирной знаменитостью. Это — «Дама с камелиями» и «Адриенна Лекуврер». Только в этих двух ролях есть материал для великой артистки. В первой из них она могла бы почерпнуть для себя высшую силу выражения самоотверженной любви и глубоких страданий, из второй она создала бы классический образ великой женщины-артистки. Что можно сделать из остальных двух ролей? «Фру-Фру» — вначале пустая, бессердечная молодая женщина, потом — страстная, ревнивая эгоистка. Играть эту роль симпатичною, что делают артистки любительницы дешевого успеха, не имеет смысла: она не симпатична. Вся симпатия зрителя на стороне ее мужа, который крепко любит ее, и сестры, которая стоически убивает в себе страсть к ее мужу. Из «Фру-Фру» можно только создавать характер, а не проводить идею. Что же касается до «Сфинкса», то, право, это такое слабое произведение, отличающегося богатой фантазией Октава Фелье, что остается недоумевать, зачем играет в этой пьесе г‑жа Сара Бернар. Несмотря на то, что по замыслу лицо героини Бланш представляет из себя нечто из ряда выдающееся, самая роль построена так неудачно, что создать из нее можно очень мало. Таков репертуар г‑жи Сары Бернар. Мы рассмотрели значение его по отношению к способности артистки *действовать на чувство* и пришли, очевидно, к тому заключению, что г‑жа Сара Бернар при составлении репертуара не руководствовалась главным образом этим мотивом.

Но, может быть, г‑жа Сара Бернар принадлежит именно к числу тех артистов, которые щеголяют только техникой, как Росси? Тысячу раз нет. Надо было быть очень невнимательным зрителем, чтобы не видеть, как у нее в третьем действии «Фру-Фру» каждый мускул лица, что называется, ходуном ходил, вследствие нервной игры; нетрудно также было заметить, что в третьем действии «Дамы с камелиями» г‑жа Сара Бернар обливалась самыми безыскусственными слезами. Конечно, это еще не указывает на степень нервности артистки, но непременно говорит о присутствии ее.

Остается полагать, что причины, побудившие ее поехать по белу свету именно с таким репертуаром, другие, что она хотела заявить свое преимущество пред всеми артистками не в отношении развития силы нервов, а в чем-нибудь другом. Вот это-то, что-то «другое», и должно быть выяснено для определения значения г‑жи Сары Бернар в артистическом мире.

{98} И действительно. Г‑жа Сара Бернар (на афишах ее почему-то величали «Бернард») имеет во многом громадное преимущество перед другими артистками. Как ни неделикатно говорить о внешности артистки, но в данном случае я считаю это необходимым, тем более что относительно г‑жи Сары Бернар это может послужить только в большую похвалу ей.

Г‑жа Сара Бернар — очень худая, среднего роста, довольно некрасивая, немоложавая женщина. Она стройна, но при худобе это очень обыкновенно. Кажется, природа отказала ей в очень многом. Но… позволю себе передать вам свое личное впечатление и думаю, что здесь оно будет достаточно объективно. С первого же выхода, эта некрасивая, худая женщина удивляет вас своим поразительным изяществом. Внешность ее до мельчайших подробностей замаскирована изумительно. Ее походка и манеры в высокой степени красивы Форма разговора дышит простотой, мелкие штрихи она бросает как будто незаметно и между тем ни один из них не ускользнет от вашего внимания. В такую женщину легко влюбиться. У такой актрисы есть чему поучиться. Эти достоинства развиваются перед зрителем во всей их прелести постепенно в каждой роли. Не нужно быть очень увлекающимся, чтобы заметить мелочи в первом и втором действиях «Дамы с камелиями», заметить это «Aprés»[[118]](#footnote-105) в первом действии, с которым она обращается к Арману, эти взгляды, которые она бросает на него во втором, сцену с графом, опять сцену с Арманом и т. д. Я до сих пор не могу понять, каким образом в этих действиях г‑жа Сара Бернар была едва ли не ошикана в Одессе. Надо считать перлом искусства аффектированную игру г‑ж Глебовых, Козловских et tutti quanti[[119]](#footnote-106), чтоб не понять г‑жи Бернар.

Я не касаюсь пока тех сильных сцен, в которых от артистки требуется уже нечто большее, чем изящество и ум, я говорю только о спокойных местах роли и утверждаю, что в уменьи; вести себя в таких сценах, г‑жа Сара Бернар не имеет соперниц. Эта «рафинированная» игра, как выразился в своей прекрасной статье г. Васильев[[120]](#footnote-107), проявляется еще серьезнее в. «Адриенне Лекуврер», где артистка обставила ее историческими деталями. Эту игру вы видите в том разнообразии, с которым г‑жа Сара Бернар выступает в своих ролях. В «Даме с камелиями» она куртизанка. В самые сильные моменты она заставляет вас помнить об этом. В «Адриенне Лекуврер» она артистка несколько ходульной школы, и она декламирует в сильнейших моментах. В «Сфинксе», наконец, она женщина из высшего круга и… и наши дамы из бельэтажа должны согласиться с тем, что г‑жа Сара Бернар держит себя на сцене не хуже, чем они у себя дома.

{99} Если мы обратимся к тем сильным местам, которые я обошел, то скоро придем к тому убеждению, что эта «рафинированная» игра и составляет сущность таланта г‑жи Сары Бернар. Третье действие «Дамы с камелиями» г‑жа Сара Бернар играет прекрасно. Сцены с отцом, письмом и Арманом отмечены уже в газетах. Но игра г‑жи Сары Бернар здесь ничего изумительного не представляет. Гораздо лучше идет у нее третий акт «Фру-Фру». Здесь она по крайней мере производит впечатление, близкое к тому, которое мы испытываем редко у себя дома в России без г‑жи Сары Бернар. И затем — перехожу на субъективную почву — я решительно не могу указать ни одного момента, который бы заставил меня встать с места и горячо зааплодировать так, как это сделала почти вся зала после третьего акта «Фру-Фру». В псевдоклассической драме «Адриенна Лекуврер» г‑жа Сара Бернар силилась быть героической артисткой, но это было только бледное подражание великим образцам. Г‑жа Сара Бернар имеет прекрасные глаза, но эти глаза не мечут молнии и бесподобны только при передаче душевных движений обыкновенных смертных. Ее голос обладает богатством самых разнообразных переливов, но контральтовые ноты его неспособны потрясать. Ее нервной силы хватает только на одну сцену в пьесе. Если она вчера прекрасно провела 3‑й акт «Фру-Фру», то ей не удался 4‑й, и наоборот: если сегодня она была очень хороша в 4‑м, то в 3‑м была значительно слабее, чем вчера[[121]](#endnote-16). Остается заметить еще о комической стороне дарования г‑жи Сары Бернар и о ее *школе*, и я буду считать свою задачу выполненной.

Комическую сторону таланта г‑жи Сары Бернар мы могли видеть только во 2‑м действии «Фру-Фру», во время сцены репетиции[[122]](#footnote-108). Эта сторона мне показалась в ней далеко не яркою, но владеет она ею блестяще, в чем ей много помогает, конечно, артистическая опытность.

Что же касается до *школы*, то начать с того, что в нашей театральной критике это слово преимущественно употребляется без ясного, определенного смысла. Что такое школа? Есть ли это выражение известного направления, или это просто-напросто рутинное понятие о каких-то традициях, которым артист с известной школой должен подчиняться? Я определяю это слово так: школа — это именно есть то направление, которое дает артист своему таланту. Если артист, создавая роль за ролью, твердо преследует в них *идею создания*, то он подчиняется известной школе, основанием которой и служит эта идея. Поэтому всякий последователь известной школы, естественно, считает ее наиболее удовлетворяющей художественным требованиям эпохи и отрицает существенное значение {100} всякой другой школы. Раз его неустанная работа дает хорошие результаты, *его роли получают окраску единства, в отделке их замечается подробное преследование идеи, он может назваться артистом со школой*. Мы можем не соглашаться с тем направлением, которое он проводит, но это все-таки будет школой. Отсутствие школы вы будете признавать в тех артистах, которые создают роли без такой определенной задачи, которые одну сцену в роли реализуют, стараются, проводя ее, приблизиться к жизни, в другой же допускают резкую фальшь, жертвуя правдой ради эффекта, и т. п.

Для того чтобы исходя от этой точки зрения, сказать что-нибудь о г‑же Саре Бернар, надо принять во внимание, что она — французская артистка. Г‑же Саре Бернар у нас ставят в упрек, что она часто *поет*, что она часто рисуется. Да, для нас это действительно странно. Мы требуем от артиста простоты и реальности изображения, но в известных пределах, которые мы называем пределами художественности, и потому, говор нараспев и рисовка, не свойственные нам в жизни, нам кажутся неестественными. Но мерить г‑жу Сару Бернар на свой аршин мы не имеем права, иначе мы не скажем правды.

По моему мнению, г‑жа Сара Бернар артистка с несомненной школой, основная идея которой реализм в искусстве. Эта школа через десяток другой лет переродится в натуралистическую. Школу в игре г‑жи Бернар легко проследить во всех ее деталях; а как на яркое указание именно такой школы, укажу на следующие сцены: 3‑й акт «Сфинкса», 4‑й акт «Дамы с камелиями» и 3‑й акт «Фру-Фру». Когда Бланш находит наконец исход своей страсти и в сильном порыве восклицает: «Tu m’aimes!»[[123]](#footnote-109) — перед зрителем была действительно женщина в момент разгара неудержимой страсти. У нас на русской сцене сочли бы этот момент, выходящим за пределы художественности. То же можно сказать и о двух других названных мною местах, когда г‑жа Сара Бернар «кричала, как торговка»[[124]](#endnote-17). Что же касается до скороговорки, пения и рисовки, то все это неотъемлемые качества французов и требовать, чтобы г‑жа Сара Бернар избавилась от них на время своего приезда в Россию, нелепо.

Итак, верх изящества, «рафинированная» игра, присутствие некоторой нервной силы и строгая школа, вполне удовлетворяющая последним требованиям французской критики, составляют сущность артистических заслуг г‑жи Сары Бернар. Стоит ли это все тех страстных отзывов, которыми переполнены иностранные газеты, и имеет ли право г‑жа Сара Бернар на то «событие», которое она сделала своим появлением в России, предоставляю решать читателю.

*Вл*.

«Русский курьер», 1881, № 218, 9 декабря.

## **{****101}** Театр и музыка

В Пушкинском театре поставлена новая пьеса — «На хуторе», соч. П. П. Гнедича[[125]](#endnote-18). Вчера, 11 декабря, она шла во второй раз. Пьеса названа картинами деревенской жизни. Следовательно, зритель должен искать в ней не интриги, а характеров и сцен. Читатель подумает, вероятно, что автор рисует картину «мужицкой» жизни? Нет. Автор, вероятно, понимает, что мужицкая жизнь в ее настоящем фазисе не представляет сценического материала в пределах цензурности. Было время, когда после великой реформы освобождения крестьян драматические писатели всех сортов бросились к мужику и просили у него сценических положений и эффектов. На всех хватило вволю; то и дело появлялись «картины деревенской жизни». Теперь не то.

Теперь, если автор вздумает обратиться к мужику, он или ударится в нелепую сентиментальность, или застрянет со своею рукописью в цензурном шкафу.

«На хуторе» — картины помещичьей жизни. Здесь — когда-то блиставшая в московских гостиных Токмакова с бесцветной дочкой. Здесь — совсем-таки шаблонный помещик-степняк; мировой судья не менее шаблонной физиономии; пожилой «bon vivant», имевший когда-то успех у женщин и теперь только ищущий выгодной невесты; и только два лица, выделяющиеся из всех этих фигур нарисованной, но *не срисованной* картины. Даже горничная и та фигурирует в качестве субъекта, терпящего щипки и поцелуи от учителя-семинариста.

Два лица, о которых я сказал, действительно несколько оригинальны. Василий Иванович Челиканов, лет двадцати шести, и дочь помещика-степняка Соня. В первом автор, очевидно, изображает одного из совсем новых людей. Он ни добр, ни зол; студент-медик, но в науку не верит; ему нравится высказанная кем-то мысль, что главный принцип в жизни — «жрать»; брак он называет «взаимным обманом с приложением соответствующих печатей»; с барышнями разговаривает на языке, в котором слова вроде «врать», «наплевать» переплетают всю речь. Любви не признает, признает только легкое увлечение, да и то так себе, между прочим. Но самое главное то, что при всем этом, он и ничего не делает. Если автор именно хотел изобразить такое лицо, то оно у него вышло недурно; зато дурно то, что этот Челиканов сделан симпатичным.

Соня еще более оригинальна, но сделана уже совершенно односторонне: это — кокетка, кидающаяся на шею всем и каждому. Ее принцип — свобода, и она выходит замуж с условием, чтоб муж выдал ей отдельный вид на жительство.

Содержание пьесы не любопытно; но построена она недурно, и если автор — молодой человек, то он положительно талантлив. Пьесу портят монологи о разных взглядах на жизнь; {102} в них много пустословия; в особенности много глупостей говорит герой пьесы — мировой судья.

Разыграна пьеса дружно. Из исполнителей выделялись хорошей игрой гг. Иванов-Козельский (Челиканов) и Далматов (старый bon vivant). Пьеса имеет средний успех.

*Вл*.

«Русский курьер», 1881, № 221, 12 декабря.

## Драматический театр[[126]](#footnote-110)

*Новая комедия Островского «Таланты и поклонники». — Из быта провинциальных артистов. — Содержание комедии Островского. — Характеристика лиц. — Исполнение пьесы в Малом театре.*

«Лет двенадцать тому назад, — рассказывал мне один приятель, — я ехал к себе домой в *Я*. по окончании курса университета. На одном из больших вокзалов я вошел в зал третьего класса. Сермяги, сарафаны и тулупы толпились около дверей в ожидании позволения “садиться”. Вдоль стен по скамейкам были разложены узлы, мешки и тому подобные пожитки простолюдина. У буфета “накачивались” какие-то три субъекта в поддевках и сапогах-бутылках. По полу были разбросаны объеденные куски, разлита водка. Народу было очень много. Я видел, как мало места было в вагонах и недоумевал, куда усядется весь этот люд: я знал, как скупа администрация дороги на прицепливанье новых вагонов. Я начал с любопытством осматривать “черную публику”, как вдруг услышал горячие мольбы женского голоса. Я обернулся в сторону “багажной кассы”, откуда слышался голос, и увидел небольшого роста женщину, очень миловидной наружности, в коричневом шерстяном платьице, в легком пальтишке, в теплом, но дырявом платочке. Лицо, голос и акцент убедили меня, что она едет в третьем классе далеко не по обыкновению того сословия, к которому она принадлежала. В двух шагах от нее, какая-то баба держала грудного ребенка. Мольбы молодой женщины скоро перешли в отчаянные слезы. Я подошел ближе, прислушался и понял, в чем дело. Бедная женщина не рассчитала своих средств, понадеялась на то, что ее багаж весит не больше трех пудов, и ошиблась: у нее не хватало около двух рублей, чтобы довезти багаж до места назначения. Она умоляла кассира поверить ей в долг, клялась жизнью матери, что, как только приедет в Я., возьмет у “антрепренера” деньги, останется без хлеба, но вышлет их ему. По условию с антрепренером, она послезавтра должна играть, иначе он ее штрафует на месячное жалованье, “на целых пятьдесят рублей”. {103} Кассир грубо отказывал ей. Наконец, молодая женщина отошла к ребенку, взяла его на руки и, истерически рыдая, прижимала его к груди и целовала. Ребенок начал кричать. Я был не из нервных, но у меня навернулись слезы, а между тем у меня не было в кармане и восьмидесяти копеек. Я придумывал, что бы мне отдать из своих вещей в обеспечение этих несчастных двух рублей; но в это время к актрисе подошел телеграфист станции и, расспросив в чем дело, дал ей три рубля. Молодая женщина чуть не целовала рук у него от радости. Расплатившись с кассиром, она закутала ребенка и пошла в вагон. На дворе был изрядный мороз, а у нее, кроме легкого пальто, ничего не оказалось… Проходя потом глубокой ночью по вагонам, когда все спали, я увидел опять эту актрису. Она стояла, прислонившись к стене, держа какую-то тетрадь около фонаря и, по-видимому, учила роль. Кругом все места были заняты; перед нею же, очевидно, на единственном кусочке места, которым она воспользовалась, спал ее ребенок — она должна была стоять всю ночь… Когда я приехал в *Я*., первое, что мне бросилось в глаза на вокзале, это была огромных размеров афиша, на которой значилось, что завтра в театре дана будет для первого дебюта артистки такой-то “Мария Стюарт”, причем роль Марии исполнит дебютантка… Через два дня город говорил о таланте и большом успехе артистки, только что приехавшей и выступившей в Марии Стюарт… Это была та самая несчастная молодая женщина, с которой вместе я ехал. Когда я познакомился ближе с закулисной жизнью *Я‑ского* театра, я убедился, что она действительно получала только пятьдесят рублей в месяц, несмотря на большой успех, которым она пользовалась, и на занимаемое ею первое амплуа. Больше того, я узнал, что у антрепренера была актриса, получавшая жалованья *восемь рублей в год*, живя в его доме на правах горничной и играя выходные роли…».

Не угодно ли — после этого рассказа — видевшим новую комедию Островского утверждать, что выведенная в ней картина жизни провинциальных артистов утрирована? Я взял, правда, исключительный случай: в моем примере фигурирует молодая одинокая актриса, не имеющая ни руководителя, который бы направил ее деятельность, ни защитника перед эксплуататорскими наклонностями антрепренера. Но от этого исключительного случая очень [не]далеко и до той жизни, которую рисует Островский.

Комедия Островского появилась как нельзя более кстати. Для разрешения вопроса, какие меры нужно принять для того, чтобы поднять драматическое искусство в России, недостаточно ответов на то, насколько удовлетворяет современное положение театров требованиям искусства, — надо познакомиться также и с бытом артистов и надо обратить не менее серьезное внимание на его улучшение; а это не в руках властей, заведующих {104} отдельными районами, — это в руках таких художников, как Островский.

Читатели «Русского курьера» знают основную мысль новой комедии Островского. Содержание пьесы следующее: <…>

… При всех своих недостатках, как растянутость, *излишняя преждевременная характеристика лиц*[[127]](#endnote-19), — прием, которым в последнее время всегда пользуется Островский, при всем этом комедия Островского интересна, написана прекрасным языком и, повторяю, среди всех новых пьес, которые мы пересмотрели в нынешнем сезоне в Малом и Пушкинском театрах, — несомненно лучшая.

Скажет ли кто из знающих жизнь наших провинциальных артистов, что картина Островского не верна?[[128]](#endnote-20)Разве не жизненно то, что Негиным представляется одно из двух — или выходить замуж за Мелузовых и сидеть без дела, так как антрепренер в угоду Дулебовым не приглашает их, или ехать в другой город, но искать безнравственной поддержки в Великатовых? Как поставить провинциальные театры для того, чтобы слава артистки не должна была бы поддерживаться развратом?.. Вот вопросы, которые мое дело — фельетониста — наметить, а решать их предоставляю другим <…>

Г‑жа Ермолова превосходно передала душевный разлад Негиной. При такой игре не может быть никаких сомнений относительно душевных качеств Негиной и все ее поступки вполне объяснимы, и если ей не вполне удалась сцена третьего действия и последний очень трудный разговор Негиной с Мелузовым, то это дело исключительно настроения нервов.

Г‑н Садовский был очень типичен в роли Мелузова[[129]](#endnote-21). Жаль только, что г. Музиль опять в пьесе Островского играл не свою роль. Роль Нарокова по всем правам принадлежит г. Самарину. Это — страстный любитель театра, образованный человек, когда-то сам держал театр, причем нынешний антрепренер был у него писцом, имел прекрасную труппу, платил большое жалованье и наконец разорился. Он, однако, зарабатывает деньги и переводами и корреспонденциями, но так любит театр, что служит в нем помощником режиссера. Как лицо, созданное автором, Нароков представляет интерес и в детальной отделке его: на нем, например, видно влияние репертуара провинциального театра; в его поступках замечается идеализм. Несомненно, что в исполнении г. Самарина эта роль много выиграла бы.

Бесподобно играла г‑жа Садовская и очень хорош был г. Ленский. Г‑н Макшеев из роли антрепренера не создал ничего. Г‑н Вильде несколько карикатурно передал князя Дулебова, гг. Решимов, Правдин, Рыбаков и г‑жа Никулина сделали все, что могли[[130]](#endnote-22).

*Вл*.

«Русский курьер», 1881, № 232, 23 декабря.

## **{****105}** «Гамлет» на Пушкинской сцене

Роль Гамлета в первый раз играл г. Иванов-Козельский С первого действия г. Иванов-Козельский производит хорошее впечатление. Помните вы, как произносит первую фразу Росси[[131]](#endnote-23): «Поближе сына, но подальше друга» или по переводу, по которому играет г. Козельский: «Родство определил ты не совсем-то верно». Он выдерживал перед фразою паузу: затем произносил каждое слово отчетливо и медленно и в общем оставлял такое впечатление, что незаметно для зрителя ловко и искусно становился на ходули. Одна фраза вообще не имеет, конечно, большого значения, но у Росси она давала тон всей первой сцене и даже всему первому акту. Этот тон не только нашел себе поклонников и подражателей среди русских актеров, играющих Гамлета, но большинство из них ввел даже в громадную ошибку при изображении Гамлета. Если вы видели многих из них, вас приятно удивит г. Иванов-Козельский. С первой же фразы, а затем и во всем первом действии он является прекрасным Гамлетом с двух наиболее существенных сторон его изображения. Эти стороны — *простота и нервность*. Очевидно, что задачею изучения «Гамлета» г. Козельский поставил себе то наставление, которое Гамлет дает в третьем действии первому актеру. Всякое движение его дышит этой идеей. В продолжение всей трагедии он является *человеком*, а не героем. В самых патетических местах он удивительно прост. Вторая — не менее важная сторона изображения заключается в том, что в г. Козельском вы с первой сцены видите человека, у которого поражена вся нервная система. После сцены же с тенью отца перед зрителем — совсем больной, который всего на один шаг отстоит от действительно сумасшедшего: нервы возбуждены в нем до maximum’а. В эту минуту становятся совершенно понятными и его бессвязные слова, бессмысленный лепет и его странное отношение к «подземному кроту». Это — два главные достоинства изображения Гамлета г. Козельским. Но, кроме того, в продолжение первых трех актов вас поражает *оригинальность и смелость оттенков*: что ни фраза, что ни слово, то *новая мысль*, с которой вы, правда, можете не согласиться, о которой можете поспорить, но которая несомненно является плодом усиленной, долгой и осмысленной работы. Трудно перечислить даже только те из них, которые отличаются наибольшею яркостью: так их много. В этом отношении игра г. Козельского в высшей степени интересна, и я положительно рекомендую всем любящим работать головой в театре, посмотреть г. Козельского в «Гамлете».

К сожалению, г. Козельский не действует так успешно на чувство зрителя, как на ум. В лучших сценах у него не хватает силы, так что он даже их несколько комкает. Поэтому

{106} Сцена в театре с королевой и у могилы исполнены им не ярко и не произвели большого впечатления. Кроме того, в игре его видно гораздо больше внимания к каждой мелочи, *чем к общей целостности изображения*, отчего его Гамлет напоминает *мозаику без общей гармонии красок*. Мне кажется, что г. Козельскому следует теперь обратить внимание именно на это обстоятельство и, пользуясь тем, что он уже сделал, работать в том направлении, чтобы собрать все детали в одно целое. Г‑н Козельский, конечно, прекрасно понимает, что «Гамлет» составляет для работы артиста неиссякаемый источник.

О постановке «Гамлета» на Пушкинской сцене много распространяться не придется. Декоративная часть исполнена превосходно. Роли разучены очень твердо, и артисты относятся старательно, но некоторым следует сделать серьезные замечания. Так, исполнителю Гильденстерна следует заметить, что он совершенно напрасно прыгает, как плохой водевильный шалопай. Г‑н Южин (король) переигрывает во всех отношениях: и в гримировке и в излишнем трагизме. Г‑н Южин артист с дарованием, в голосе его и без того есть хорошие драматические ноты, а он еще усиливает его до хрипоты. И потом надо ему обратить внимание на костюм: эта меховая шапка ему ужасно нейдет. Г‑жа Воронина-Рютчи (королева) напрасно так старается *декламировать*. Г‑жа Глама-Мещерская — хорошая Офелия в четвертом действии, но в первых бесцветна. Могильщик, Лаэрт и Горацио хороши.

*Вл*.

«Русский курьер», 1882, № 12, 13 января.

## Малый театр. «Отжитое время»,драма А. В. Сухово-Кобылина

4 апреля в бенефис помощника режиссера г. Кондратьева состоялось первое представление драмы известного автора «Свадьбы Кречинского» — «*Отжитое время*» («Дело»). Много лет прошло с тех пор, как эта драма появилась в свет, и между тем только теперь ей суждено появиться на сцене, теперь, когда картина изображенной в ней жизни стала анахронизмом, когда самое большее, что может пьеса вызвать в зрителе, это фразу — «да, скверное то время было»[[132]](#endnote-24). Нужно ли распространяться о том, как нелепы и нечеловечны были мотивы, задержавшие ее появление? Как систематично и безапелляционно хоронила цензура от общества лучшие моменты для развития в нем сознания окружающего зла и критического отношения к действиям власть имущих? Как незаслуженно убивала она деятельность людей, подобных г. Сухово-Кобылину? И как измельчал и сделался чуть ли не игрушкой репертуар {107} драматических театров вследствие такою отношения к вещам, заслуживающим серьезного внимания?

Что можно сказать теперь по поводу драмы г. Сухово-Кобылина? Повторить, что скверная то была жизнь, гадок и отвратителен был мир взяточников, распоряжавшихся судьбою и честью мирных граждан, и настаивать на том, что если где-нибудь, в каком-либо уголке России еще теплится такая жизнь в последних минутах агонии, где еще не устарела русская пословица «не родись умен, а родись подлец», то надо не стеснять тот вопль угнетаемого, который раздается из этого уголка, а дать ему полную возможность при помощи общества долететь до центра, из которого исходят всякие мероприятия.

Для незнакомых с содержанием «Отжитого времени» передам его вкратце. «Отжитое время» есть продолжение «Свадьбы Кречинского». Когда свадьба Кречинского расстроилась, то нашлись люди, которые захотели половить рыбы в мутной водице. Между ними был и Расплюев. Пошли подкупы, ложные показания и разыгралось «дело», основанием для которого послужило следующее обстоятельство: когда ростовщик Бек явился на квартиру Кречинского с полицией и уличил его в подлоге, то дочь Муромского, Лидочка, желая спасти своего жениха и свое имя от позора, отдала, как известно, ростовщику настоящий солитер и при этом прибавила «это — ошибка». Из‑за этой фразы и разыгралось дело, так как Расплюев и квартальный показали, что дочь Муромского сказала «это *моя* ошибка», намекая невольно якобы на свое участие. Высшие инстанции проведали про то, что Муромский — очень богатый помещик и решились воспользоваться этим показанием. С этого-то и начинается ряд незаслуженных терзаний для несчастного семейства Муромских. Надо заметить, что Муромский получил от Кречинского письмо, в котором последний предупреждает, что с Муромского хотят взять самым подлым образом «капканную» взятку, но Муромский придал письму Кречинского значение новой «штуки» и выгнал всех, предлагавших ему за известное, конечно, вознаграждение замять дело.

Все это выясняется в первом явлении, спустя шесть лет после расстроившейся свадьбы Кречинского. В это время приезжает Иван Сидоров, управляющий в имениях Муромского (он упоминается и в «Свадьбе Кречинского»), — человек, познакомившийся уже с миром взяточничества. Он убеждает Муромского дать взятку через чиновника Тарелкина «его превосходительству» Варравину. Затем в продолжение пяти длинных действий развивается эта «капканная» взятка Варравина. Муромский побывал и у него и у Князя, наговорил последнему массу дерзостей; последний счел его за сумасшедшего и, наконец, Муромский дал взятку в тридцать тысяч, только тогда, когда Князь распорядился о строжайшем перерасследовании дела, допуская даже медицинский {108} осмотр во врачебной управе дочери Муромского, так как одним из аргументов взводимого на нее обвинения было якобы сожительство с Кречинским. Тогда наконец Муромский несет кое-как собранные тридцать тысяч. Но и здесь не кончились страдания его. Варравин, вынув часть денег из оставленного Муромским пакета, нашел нужным разыграть роль неподкупного администратора и послал догнать ушедшего Муромского, а затем при свидетелях начал обвинять его в желании подкупить должностное лицо. Муромский горячится; с ним делается удар, и он падает замертво. Но автор не удовлетворился яркостью этих красок и заставил тут же у трупа бороться — из-за оставшихся денег — Варравина с экзекутором.

Вся пьеса производит в высшей степени гнетущее и тяжелое впечатление. Как сценическое произведение оно страдает длиннотами, но как литературное оно несомненно заслуживает внимания по правдивости в положениях и характерах, логичности в последовательности и реальной, без малейшей идеализации, постановке вопроса.

Интерес исполнения, к сожалению, разделился. Читатели знают уже, что автор нашел необходимым пригласить для одной из ролей (Тарелкина) г. Андреева-Бурлака. Ввиду этого, публика наполовину была занята тем, насколько автор прав и удовлетворит ли его ожиданиям г. Андреев-Бурлак.

По-моему, автор совершенно не прав и, очевидно, незнаком с труппою Малого театра, так как роль Тарелкина безусловно принадлежит г. Решимову. Правда, что в тех сценах, когда отвратительная, гадкая душонка Тарелкина раскрывается донага, г. Бурлак более желателен, так как он обладает дарованием, более способным воспроизвести грубую, закоснелую натуру в ярких красках, чем г. Решимов; зато во всех остальных сценах казалось совершенно непонятным, каким образом Атуева может отзываться о Тарелкине как о джентльмене и интересном женихе для Лидочки. Тарелкин, по-видимому, не что иное, как Кречинский в миниатюре — в чиновничестве, — та же мерзость в душе и то же изящество во внешности, а г. Бурлак совершенно не соответствует такому лицу.

Вот если бы г. Бурлак играл Ивана Сидорова, то это несомненно послужило бы в пользу пьесы, так как г. Дурново, игравший эту роль, несмотря на добросовестное отношение к ней, не мог выдвинуть ее настолько, насколько это надо для освещения грязного мира взяточников.

Г‑н Правдин также был неудовлетворителен в роли Варравина. Конечно, нельзя сделать упрека относительно понимания лица или недобросовестного отношения к роли, но в игре его недоставало той *непринужденности*, которая дает возможность актеру вполне сознательно относиться к малейшему своему движению или ко всякому звуку голоса. Были, конечно, и детальные оттенки, и старательный грим и т. п., но все это являлось *не в* {109} *форме живого создания лица, а в условной форме, напоминающей об актере и роли, которую он играет*.

Затем г. Греков был слишком мягок в роли Князя.

Бесподобен был только г. Самарин в роли Муромского (я не говорю о женских ролях, так как в них нет ничего существенного), имевший огромный и вполне заслуженный успех. Так, за одну сцену он был вызван среди действия *шесть* раз[[133]](#endnote-25).

Вполне удовлетворительно и даже — против ожидания — горячо провел роль Нелькина г. Рыбаков. Остальные дела не портили, а г. Александров в роли одного из чиновников даже способствовал ему.

Несмотря, однако, на то, что многие из артистов оказались головой ниже своих ролей, пьеса была прекрасно срепетирована, шла гладко и потому слушалась с большим вниманием. Автора начали вызывать с четвертого действия, но его в театре не оказалось. Вызывали многих, преимущественно г. Самарина, г‑жу Федотову[[134]](#endnote-26), г. Бурлака и г. Правдина. Первых двух публика встретила аплодисментом, как славных любимцев; г. Бурлака тоже встретили аплодисментом — вероятно, признак желания постоянно видеть его на подмостках Малого театра.

*Вл*.

«Русский курьер», 1882, № 92, 6 апреля.

## Представления господина Т. Сальвини

*«Отелло», 7 апреля; «Гамлет», 9 апреля*

Говорят, что Отелло есть лучшая роль нашего знаменитого гостя[[135]](#endnote-27). Очень может быть. С этим можно соглашаться, даже не видав его ни в чем другом, так как трудно вообразить себе что-нибудь более высокое в области сценического драматического искусства, чем исполнение им Отелло… Читателям, не имеющим возможности наслаждаться игрой г. Т. Сальвини, я буду рассказывать о нем подробнее в фельетоне, пока же ограничусь передачей наиболее существенных свойств и приемов его игры. Первое, что можно сказать о г. Сальвини только по одной роли Отелло, — это то, что он замечательный *артист-художник*. Господин Росси пользуется, пожалуй, не меньшею популярностью, чем господин Сальвини, но его недаром многие, выражаясь тривиально, называют фокусником. Трагическая сила, бесспорно, составляет фундамент громадного успеха г. Росси; но он не пренебрегает картинностью положений, придуманным эффектом, хотя бы этот эффект и не являлся прямым следствием предыдущих обстоятельств. Проще сказать — для г. Росси *правда* в игре не составляет *первого* условия.

Совершенно иное мы видим в игре г. Сальвини. Здесь от начала до конца преследуется цель создать живой характер, конечно {110} исключительный, вследствие богато одаренной натуры; при этом не имеет места ни одна мало-мальски фальшивая нота. Вот факт. В начале четвертого акта, как известно, по ремарке Шекспира, Отелло падает в судорогах. И эффектно, и даже самим гениальным знатоком человеческой души указано. Между тем г. Сальвини заведомо не пользуется этим эффектом, так как находит, что он не вполне понятен или естественен. Другой вопрос — прав он или нет; я привожу этот факт в подтверждение того, что г. *Сальвини не только не гонится за эффектными местами, но и пренебрегает ими*.

Второе, что является в игре г. Сальвини замечательным, это то, что в продолжение всех пяти актов *он ни на одно мгновение не переставал быть Отелло, ни на одну минуту не позволял зрителю помнить об актере, играющем на сцене*. Это было высшее воплощение Отелло, высшая объективность со стороны артиста, какую только можно себе вообразить.

Затем, бросается в глаза редкая ровность во всех сценах. В игре г. Сальвини нет того, чтобы одна сцена была разыграна особенно хорошо, другая — слабее. Все одинаково *обдуманы, отделаны и прочувствованы*. Нет здесь и того, что вы замечали в большинстве артистов, играющих шекспировских героев; многие из них прекрасны и прекрасно передают каждую сцену *порознь*, но в общем впечатления, производимые ими, не концентрируются *в одном целом, неразрывном, основанном на общей идее характера, образе*. А именно такова *целостность создания* в исполнении г. Сальвини.

И над всеми этими качествами царит одно, ставящее его выше всех современных артистов, — это *простота изображения*. Не та простота, которою принято у нас называть нечто граничащее с бесцветностью, а *высшая художественная простота, составляющая идеал всякого артиста*.

При всем этом г. Сальвини обладает прекрасными внешними данными, превосходным подвижным лицом и роскошным обширного диапазона голосом.

Я не скажу, чтобы в игре г. Сальвини были места, которые поразили меня *по трагической силе* их передачи. Нет, поражает в нем *не трагик, а великий художник*, раскрывающий перед вами весь смысл и всю глубину гениального произведения Шекспира.

Второй выход г. Сальвини был, как и следовало ожидать, менее удачен, чем первый. Это, конечно, нисколько не умаляет ни достоинства знаменитого артиста, ни его игры в «Гамлете». Но 53 года говорят свое: они мешают г. Сальвини явиться таким же воплощением Гамлета, каким он явился в Отелло.

Лучший акт у г. Сальвини третий; в нем он наиболее проявляет свое дарование. Я не упоминаю о сценах, которые блещут умом, отделкой и т. п. Г‑н Сальвини всю роль передает одинаково рельефно[[136]](#endnote-28).

{111} Театр опять был почти полон. Видимо, что москвичи относятся к великому артисту с гораздо большим вниманием, чем петербуржцы.

*Вл*.

«Русский курьер», 1882, № 96, 10 апреля.

## Драматический театр

*Г‑н Сальвини в «Отелло» и «Гамлете». Простота у г. Сальвини и у русских актеров. Г‑н Росси и г. Сальвини*

Приезд Т. Сальвини в Россию не ознаменовался никакими шумными выражениями ожидания. За месяц до приезда газеты не были заполнены известиями о нем, об его артистических достоинствах, биографическими сведениями из его жизни и т. д. За две недели по объявлении абонемента улицы Петербурга и Москвы, где помещаются конторы дирекции императорских театров, не были наполнены каретами, как это было по объявлении абонемента г‑жи Сары Бернар; наконец, за три дня до первого представления у подъезда Большого театра не толпились барышники, готовые, что называется, драть шкуру за всякий клочок места. Приезд его был встречен, так сказать, любезно, но и только. И между тем какая разница между г. Сальвини и г-жою Сарой Бернар. Он — крупный талант (по выражению Белинского), она — большое дарование; он — великий артист, она — хорошая актриса; он — гениальный художник, она — дитя времени. Но вот и настоящая причина этого парадокса: он, как истинный артист, — враг всяких реклам, она…

Но оставим прошлое. Повторяю, приезд г. Сальвини не именуется «событием», но для развития эстетического вкуса россиян этот приезд, конечно, более удовлетворяет цели.

Я обещал читателям, не имеющим возможности самим любоваться игрой г. Сальвини, побеседовать с ними о нем подробнее и исполняю это обещание с большим удовольствием, так как даже припоминать игру г. Сальвини — есть уже удовольствие.

В силу известной русской пословицы, начну с внешности. Внешность г. Сальвини, хотя и довольно благодарная, но не особенно эффектная. Она — благодарная только для некоторых ролей. Г‑н Сальвини — роста немного ниже высокого, полный, Даже несколько излишне, с выразительными красивыми глазами. Если вам, читатель, попадется его портрет или карточка, то, несмотря на то, что, говорят, существующие в России карточки исполнены очень удачно, вы все-таки не узнаете в нем того г. Сальвини, которого мы видим на сцене. Его выдают только усы и чуть-чуть глаза и брови. Почему он так изменяется на сцене — это можно объяснить. Во-первых, лицо г. Сальвини, судя по карточке, довольно бесцветное, а такие лица самые благодарные {112} для грима; а во-вторых, г. Сальвини при этом большой мастер гримироваться. Глаза же его способны к такой разнообразной игре, что, когда он играет Гамлета, они вам нисколько не напоминают глаз Отелло и тем более Ингомара[[137]](#endnote-29). Эта способность выражать глазами всевозможные душевные оттенки составляет существеннейшее внешнее достоинство г. Сальвини. Что касается голоса г. Сальвини, то я говорил уже, что у него превосходный низкий баритон, способный и на высокие мягкие ноты.

Внешность г. Сальвини удивительно гармонирует с его игрой в «Отелло». Может быть, поэтому именно он и производит в этой роли наиболее цельное впечатление. Для Гамлета же он тяжел. Для Ингомара он тоже, пожалуй, подходит по внешности, но если бы он был несколько помоложе, то это усилило бы иллюзию. Повторяю, только в «Отелло» он не оставляет ничего желать.

Переходя затем к определению сущности таланта, степени его развития и взгляда г. Сальвини на искусство, буду преимущественно говорить об Отелло, так как в этой роли наиболее раскрываются качества его игры.

Г‑н Сальвини создает из Отелло лицо, не вполне верное созданию Шекспира. Он уклоняется от него в пользу намеченного им себе характера. Это уклонение заключается в степени благородства Отелло. Нет сомнения, что Шекспир создавал своего Отелло человеком, по благородству выделяющимся из всех окружающих его, но, в то же время, человеком, одаренным такою страстной натурою, что, когда дело коснулось подчинения его высоких качеств страсти, то у Отелло нет силы воли бороться с нею, и он падает. Ревность одерживает верх; в моменты ее сильнейшего развития он забывает все. Напротив, г. Сальвини в брошюре своей о взгляде на Отелло ставит достоинство его выше обуревающей его страсти и взгляд этот он проводит в [своем] исполнении; так, он опускает вовсе целую сцену в начале четвертого действия, когда Отелло, по совету Яго, подслушивает разговор его с Кассио[[138]](#footnote-111). Г‑н Сальвини полагает, что Отелло не был бы способен на такое низкое средство, как подслушивать. Нам кажется, что г. Сальвини ошибается. В том-то и заключается гений Шекспира, что он не останавливался ни перед какими красками в своем реализме и из Отелло он вряд ли думал создавать лицо доисторической эпохи, когда герой был одарен только положительными качествами.

Но раз г. Сальвини наметил себе такой контур лица, он уж строго, с замечательной выдержкой создает его. В начале он является нежно любящим, спокойным и уверенным. В первом действии, в зале сената, когда Брабанцио, отец Дездемоны, обвиняет {113} его в похищении дочери, г. Сальвини держит себя удивительно просто и с достоинством. Рассказ его о том, как они с Дездемоной полюбили друг друга, — первая художественно исполненная картина г. Сальвини. Простота, умение изящно передавать рассказ и вести разговорную речь сразу завоевывают симпатию зрителя. Но приходит Дездемона и г. Сальвини проявляет одной искрой лица чисто отеческую нежность и любовь и в то же время какое-то юношеское обожание; а когда Брабанцио перед уходом говорит ему: «Следи за Дездемоной, — она отца провела и тебя, пожалуй, проведет», то первый момент он с негодованием бросается за ним, потом усмехается, и в этой усмешке — уверенность в Дездемоне и добродушие, которые соединяются так естественно в счастливом человеке.

Когда так ярко передана полнота счастья Отелло, то уже совершенно понятным становится быстрое падение Отелло. Третье действие — лучшее в драме. Здесь две сцены у Отелло, и в игре г. Сальвини они представляют самое высокое, что только можно себе вообразить на сцене.

В первой — Яго приступает к своему плану. Отелло сначала недоумевает, потом мысль работает сильнее, подозрительность воспаляет ее, и это постепенное развитие душевного беспокойства передается г. Сальвини с замечательною, художественною реальностью. Но вот Яго высказал свои подозрения и этого довольно, чтобы буря страсти постепенно, но быстро овладела всем его существом. И вскоре его уже узнать нельзя. Он мечется, как дикий зверь в клетке, и набрасывается на Яго, зародившего в нем подозрения…

Сознаюсь в своем бессилии рассказать вам эту сцену; но такое воплощение страсти в такой чудной форме и нельзя передать пером.

Повторяю то, что я уже сказал раз: в игре г. Сальвини поражает не трагическая сила, с которою он передает страдания Отелло, а поражает замечательная способность воплощения его образа; поражает непринужденность, простота артиста. Кстати скажу, что слово «*простота*» в русской театральной жизни понимается совершенно неправильно. В последние годы между русскими актерами сильно развилось стремление к простоте, завещанной Щепкиным и Шумским. Это стремление часто доводит актеров до крайности. Тот актер, во мнении театральной публики среднего уровня, играет просто, который не старается оттенять более выдающиеся места роли, вносит в игру некоторую вялость речи и движений. *Простоту едва не делают синонимом бесцветности. Это — совершенное заблуждение*. От актера непременно требуется энергичное отношение к роли, и хотя бы даже изображаемое им лицо было выхвачено из простой Жанровой картины, актер должен передавать его *не только жизненно, но и художественно*. В жизни есть много бесцветного, но оно не может составлять предмета сцены, требующей движения.

{114} Фотография вялых, бесформенных диалогов не может быть художественной не только потому, что она скучна, но потому, что она *не интересна*.

Недавно еще мне пришлось видеть на сцене Солодовниковского театра «Бедную невесту» Островского. Эта комедия — одна из тех пьес, которые далеко опередили условность сценических требований. В ней в форме медленной передачи событий спокойно и невозмутимо со стороны автора рассказывается история бедной невесты. Уголок жизни, откуда выхвачена эта картина, по-видимому, действительно бесцветен; но в этой-то внешней заурядности и заключается глубокая мысль и сатира. Вот в такой-то именно пьесе актеры и выдают большей частью свое *непонимание простоты*; стремясь быть естественными, они увлекаются и *упускают из виду сущность картины*.

Напротив, простота в игре г. Сальвини, составляя именно *естественность* разговорной речи и непринужденность всех приемов, в то же время не нарушает *яркости красок*. Такая художественная простота может служить лучшим доказательством неправильности существующего взгляда на нее.

Чтобы кончить с Отелло, добавлю, что в изображении г. Сальвини Отелло после убийства становится несколько малодушным. Только здесь артист находит нужным указать на нравственное унижение Отелло. Когда Эмилия стучится в дверь, г. Сальвини передает Отелло растерявшимся, и в первую минуту, когда Дездемона, умирая, сняла с него обвинение, он даже как бы радуется этому. Конец последнего монолога г. Сальвини сокращает; почему? — для меня остается непонятным, — и *не закалывается, а режется*. Это г. Сальвини сам объясняет тем, что Отелло не мог заколоться, потому что форма существовавших тогда ятаганов была полукруглая (род серпа), которой легче резаться; при том же, говорит он, такой обычай самоубийства был общеупотребительнее. Предоставляю читателю решать справедливость этого мнения. Что же касается сокращений, то г. Сальвини еще больше допускает их в Гамлете, чем в Отелло.

Как я уже говорил, для Гамлета внешность г. Сальвини тяжела. Только поэтому находить г. Сальвини плохим Гамлетом не только поспешно, но и недостойно. А между тем других данных для такого мнения нельзя найти.

По моему мнению, г. Сальвини в Гамлете больше объясняет, как его надо играть, чем играет. Моментов игры, которые увлекли публику, было лишь несколько, цельного же впечатления не получалось. Но в театральной зале вовремя представления «Гамлета» слышались и совершенно неправильные обвинения. Так, г. Сальвини обвиняли в том, что первый акт страдал излишнею «картинностью». Но, во-первых, этот акт «Гамлета» сам по себе очень картинный, а во-вторых, те положения, которые придуманы г. Сальвини и которые усиливали это впечатление, явились необходимыми. Возьмем первую сцену свидания Гамлета с тенью {115} (в скобках скажу, что г. Сальвини издает замечательно задушевный возглас при внезапном появлении тени). Эту сцену г. Сальвини, пользуясь размерами театра, планирует так, что он и тень остаются на разных концах диагонали подмосток, и когда тень медленно уходит в правую от зрителя первую кулису, то г. Сальвини двигается за ней, не отрывая от нее глаз, так что ему приходится довольно продолжительное время проходить перед зрителем через всю сцену. Разве это не понятно? И разве это может быть иначе? Что же должен был сделать г. Сальвини? Самое удобное — это, пока еще тень не ушла, сделать один резкий шаг к ней, чтобы этим сократить размер сцены. Но было ли бы это верно? Конечно, нет, потому что тогда было бы не понятно его следование по пятам и фраза следующей сцены: «дальше не иду». Затем, вторая сцена с тенью начинается с того момента, когда тень уже спустилась за ограду замка, а Гамлет — на последних ступенях лестницы. Г‑н Сальвини присоединяет к этому еще то, что лестница замка — прямо против зрителя, а потому он остается в глубине сцены, к зрителю en face. И это, по моему мнению, прекрасно: зрителю интересен Гамлет, а не тень, интересна игра лица артиста.

Эта сцена, как я уже сообщал, одна из лучших в игре г. Сальвини по замечательной выразительности его немой игры. Конец акта г. Сальвини опускает, так что слова тени из-под земли «клянитесь» повторяются только два раза вместо четырех, а поэтому опускается тот монолог Гамлета после третьего раза, который начинается словами «а, старый крот…»

С этой вымаркой трудно согласиться. Дело в том, что Гамлет с первого же выхода является юношей, нервы которого сильно расстроены; видение отца еще более усилило это расстройство, и Гамлет в этот момент на одной ступени от действительного помешательства. Его язык начинает произносить слова, к которым он относится совершенно бессознательно, что и вызывает со стороны Горацио фразу: «Все это детские слова». При таком взгляде на Гамлета становится понятным и странный, болезненный монолог его; нет нужды, что этот монолог как бы противоречит тому обожанию, с которым относится Гамлет к тени. Он еще раз указывает на высокий реализм Шекспира.

Многим из игры г. Сальвини можно было бы воспользоваться: для того, чтобы побеседовать с читателем о Гамлете, но я ограничусь этим. По моему мнению, как эта вымарка, так и вымарка сцены в Отелло бросают тень на взгляд г. Сальвини на искусство, так как трудно предположить, чтобы г. Сальвини опускал эти места как такие, с которыми он не может справиться; такой артист, как г. Сальвини, вероятно, преодолел бы трудность их передачи. Проще объясняется это тем, что г. Сальвини, раз создав в своем понимании Гамлета, исключает из драмы то, что противоречит его плану, предпочитая цельность изображения точности передачи подлинника.

{116} Обвинять в этом артиста мы не беремся.

В публике, видевшей в Отелло и Гамлете г. Росси, слышатся оживленные беседы о том, кто лучше — г. Росси или г. Сальвини. Сравнения эти, конечно, не имеют никакого значения; но в них должно сказаться развитие нашей театральной публики, и если она отдает предпочтение последнему, то это, конечно, говорит в ее пользу, потому что, по нашему мнению, г. Сальвини, уступая г. Росси в силе, далеко превышает его как художник.

Существует два типа артистов, имеющих в настоящее время одинаковый успех. Одни, создавая роль, больше заняты ее *эффектными положениями*; другие — *внутренним смыслом*; первые все свои силы оставляют для выдающихся мест, готовы пожертвовать иногда правдой; вторые *ищут только правды, как первого условия художественности*; игра первых поэтому лишена изящной простоты; вторые считают ее необходимостью. К таким двум типам принадлежат г. Росси и г. Сальвини. Оба они имеют одинаковый успех; но публика, в которой они имеют успех, не одинаковая. В этом отношении г. Сальвини опередил г. Росси

*Вл*.

«Русский курьер», 1882, № 100, 14 апреля.

## Спектакль с участием П. А. Стрепетовой

*«Каширская старина», 7 мая*

Появление г‑жи Стрепетовой возбуждает всегда огромный интерес и именно в той части публики, которая редко посещает театр. 7 мая, несмотря на возвышенные вдвое цены на места и на отвратительную погоду, Пушкинский театр был почти совершенно полон. О солидности успеха г‑жи Стрепетовой еще более свидетельствует то, что, привлекая массу публики, артистка выходит всегда при крайне сдержанных аплодисментах, и только с середины пьесы аплодисменты переходят в бурные. Привлечь полную залу лучшей публики города в то время, когда театральный сезон считается кончившимся, — чего-нибудь да стоит.

Г‑жа Стрепетова представляет в высокой степени любопытное явление в театральном мире. Трудно встретить натуру, более протестующую против всяких условностей. Она не подчиняется никаким сценическим формулам и поражает оригинальностью едва ли не каждого жеста. Вот что составляет существенную причину того гигантского разногласия, которое создает ее игра во мнении театральной публики. Одни говорят: «Гениальная артистка!» Другие: «Боже! как дурно!»

Мы только что расстались с лучшим артистом наших дней — с г. Сальвини. Он является ярким примером артиста, умеющего во всякое время руководить впечатлением зрителя так, как {117} артист находит нужным. Мы имеем такой же пример у себя дома — это г‑жа Федотова. Величайшее самообладание, сопряженное с уменьем лепить из своего таланта какую угодно фигуру, составляет сущность значения таких артистов. Необходимость подготовить зрителя ко всем возможным случайностям проявления изображаемой натуры составляет их главную задачу. Отсюда — *жизненность создаваемых типов, их человечность*. Но уже одно то, что артисты эти проводят в публику своей игрой известные идеи, создает им условные формы. Я хочу сказать, что для того, чтобы провести какую-либо заведомо намеченную идею в публике, уже воспитанной на известных началах искусства, необходимо принять от нее многие формулы, необходимо подчиниться многим ее требованиям. В противном случае, все старания артиста могут оказаться бесплодными.

Явление совершенно противоположное подобным артистам представляет г‑жа Стрепетова. В игре ее вы не только не встретитесь ни с какой идеей, но непременно заметите даже *отсутствие цельности изображения* и отсутствие типа. Это — художник, передающий вам данный момент совершенно непосредственно, не освещая и не смягчая его никакой тенденцией. Люди, отмечающие в искусстве только такие стороны, которые, так или иначе, относятся к текущей социальной жизни, назвали бы такого художника консервативным. Мы его назовем самобытным, только не в том истрепанном и уже искаженном смысле, какой приняло это слово благодаря Аксакову, а в истинном, первоначальном его значении.

Марьица в «Каширской старине», как лицо, не представляет собою в целом выдержанного, интересного создания; но ряд положений роли ее может дать материал и гениальной артистке. С этой точки зрения следует смотреть и на игру г‑жи Стрепетовой. Трудно вообразить себе что-нибудь более неровное, чем впечатление от игры г‑жи Стрепетовой в «Каширской старине». И русской девушкой она является лишь настолько, насколько сама, по своим данным, подходит вообще к таким ролям. Она просто передает любовь, ненависть, насмешку и тому подобные страстные движения души. Рядом с поразительными по силе трагизма моментами вы встретите часто неумение оттенить речь, *пробелы во внимании к окружающему* и разнообразие жестов, одинаково неуместных при условии создания типа.

Главное внимание зрителя обращает на себя ее замечательная подвижность лица. По нервной игре глаз и личных мускулов г‑жа Стрепетова стоит выше всех виденных мною артисток. У г‑жи Сары Бернар только в третьем действии «Фру-Фру» я подметил такую же силу мимики. Г‑жа Федотова богаче их всех разнообразием мимики, но не нервностью ее. У г‑жи Ермоловой мимика не составляет одного из существенных качеств ее дарования. Ближе всех подходит к г‑же Стрепетовой в этом отношении г‑жа Савина, несмотря на то, что как артистка, вообще, {118} она стоит ниже всех названных; но у г‑жи Стрепетовой сила мимики поистине трагическая, и лучшими моментами «Каширской старины» мы обязаны именно ей. Так, например, чудно хороша была г‑жа Стрепетова в тот момент, когда в четвертом действии она слушала рассказ Василия о его женитьбе.

Обстановка «Каширской старины» была весьма удовлетворительна. Как хорошо передавших свои роли, следует назвать г‑жу Дубровину, г. Ленского-Петрова, с огнем и с тактом передавшего Василия, и г. Ильина (Живуля). Мешала ансамблю только исполнительница Пелепелихи.

Сегодня г‑жа Стрепетова играет роль Евгении в комедии «На бойком месте».

*Вл*.

«Русский курьер», 1882, № 125, 9 мая.

## Спектакль с участием П. А. Стрепетовой

*«На бойком месте», 9 мая*

Второй спектакль с участием П. А. Стрепетовой привлек такую же массу публики, как и первый: Пушкинский театр был опять почти полон. Прием артистке был хороший, хотя нельзя было не заметить, что большинство публики, которое составляли воскресные посетители театра, оставалось в каком-то недоумении, точно ожидая, что г‑жа Стрепетова из роли Евгении в комедии Островского создаст нечто весьма величественное. К сожалению, у нас театральная публика, в низком смысле этого слова, до сих пор еще признает только таких гастролеров, которые выходят в ролях более эффектных и развивающих фантазию, чем в типах, выхваченных из жизни. Вот факт: у нас есть актер, г. Чарский, хорошо известный москвичам по Пушкинскому театру, актер бесспорно умный и старательный, но по силе дарования не выходящий из ряду вон, и был еще, как всем известно, Сергей Васильевич Шумский — и умный, и в высокой степени талантливый. Г‑н Чарский — актер хороший, а Шумский — бесподобный и до сих пор незаменимый. Можно ли поверить, что г. Чарский для провинции и по сие время лучший гастролер, чем был Шумский, а между тем это так. Г‑н Чарский берет с антрепренера сто рублей от спектакля, играет Отелло, Гамлета, Короля Лира, Фердинанда и т. д. и делает полные сборы, а Шумский брал сто пятьдесят и двести рублей, играл «Воробушки», «Тетеревам не летать по деревам», «Свадьбу Кречинского» и т. д. и делал двести-триста рублей сбора, то есть едва оплачивал себя. Вот что такое театральная публика нашего времени.

Естественно, что для такой публики роль Евгении в комедии «На бойком месте» не представляет интереса сама по себе, и лам кажется, что администрация Пушкинского театра сделала {119} ошибку, поставив эту комедию в воскресный спектакль. Ее надо было поставить в будни, а «Каширскую старину» или «Марию Стюарт» в воскресенье. Вряд ли пострадали бы от этого сборы.

При всем старании не навязывать читателю своего собственного мнения, иногда невольно его выскажешь. В роли Евгении г‑жа Стрепетова мне понравилась чрезвычайно. Некоторые типические черты схвачены артисткою удачно, *весьма реально и притом в границах художественности*. Игра ее в роли этой «подлой бабы» представляет крупный шаг в сторону от идеализации нашего серого люда в искусстве, утратившей всякое значение. Перед зрителем была, поистине, болтливая, страстная баба со всеми гадкими наклонностями, развившимися в ней под благоприятным влиянием окружающей среды.

В предыдущей заметке я проводил параллель между артистами, представителями которых мы видели в лице г. Сальвини, и артистами, подобными г‑же Стрепетовой. Тут можно привести еще одну черту различных взглядов на задачу искусства таких артистов. Г‑н Сальвини считает необходимостью провести в известной роли известную идею; для этого он вымарывает те сцены, которые противоречат этой идее, хотя бы это была и шекспировская пьеса; для этого он одной сцене подчиняет другие, для этого же он руководит вниманием зрителя. Играй артистка этой школы роль Евгении — она непременно, выражаясь вульгарно, свалила бы всю скверность натуры Евгении на окружающую среду. В ряде намеков, взглядов и жестов она сумела бы ярче показать хорошие стороны Евгении и дурные Бессудного, например, и тем в значительной степени примирить зрителя с ее отрицательными качествами. Напротив, в исполнении г‑жи Стрепетовой вы встречаете *только правду*, хотя с несколько пристрастной точки зрения: местами г‑жа Стрепетова утрировала в отрицательном направлении характер Евгении.

Чей взгляд на искусство правильнее — пусть решает сам читатель.

Исполнение комедии Островского в смысле ансамбля шло crescendo. Первый акт прошел плохо. Г‑н Ленский-Петров вместо пожившего кавалериста передал начинающего жить и суетливого ловеласа; г‑жа Уманец-Райская (Аннушка) играла как-то смущенно; г. Лазарев был очень плох в роли Непутевого. Но потом артисты разыгрались и пьеса пошла лучше: г. Греков — прекрасный Бессудный, г‑жа Уманец-Райская оказалась очень хорошей Аннушкой, второй и третий акт она провела талантливо; напрасно только последним сценам она придала мелодраматический характер.

В срепетовке пьесы и ее постановке было много пробелов.

*Вл*.

«Русский курьер», 1882, № 127, 11 мая.

## **{****120}** Спектакль с участием г‑жи Стрепетовой

*«Мария Стюарт», 12 мая*

К появлению г‑жи Стрепетовой очень многие отнеслись с нескрываемым предубеждением; во-первых, петербургские газеты встретили ее в этой роли весьма недружелюбно (не все, конечно); во-вторых, по-видимому, и действительно артистка не имеет данных для нее. Все это, однако, нисколько не помешало публике набить битком Пушкинский театр; не только в зале не было ни одного свободного места, но и в оркестре все места были распроданы.

Сначала — о том, насколько артистические данные г‑жи Стрепетовой соответствуют такой роли, как Мария Стюарт. Ввиду разногласия мнений, я считаю этот вопрос весьма существенным. Спросите вы зрителя средней руки, что требуется от актрисы для того, чтоб она имела право выступить в такой роли? Вам скажут сейчас же: «красота, представительность, манеры». — Еще? — «Еще — хороший гибкий голос. Ну, талант, конечно, ум, мимика». Без этого «конечно» спрошенный зритель может заслуженно показаться ничего не смыслящим в искусстве; а между тем и я убежден, что не только в публике, но и между теми, кто близко стоит к театру, есть огромная масса ничего не смыслящих. Мы имели много случаев убеждаться в том, что даже между заправителями театральным делом встречаются нередко такие ценители: на первом плане — красота и манеры, а потом уже ум и талант. Нужно ли объяснять ложность такой постановки требований? Надо ли напоминать, что красота гарантирует только первое впечатление, не отвечая за лучшие моменты роли; что талант, наоборот, всегда выкупит первое впечатление; что талантливый артист действует на ум и чувство зрителя, а красивый только на его зрение и что поэтому надо быть обладателем довольно пустого сердца, чтобы предпочитать красоту без таланта — таланту без красоты.

Что касается до данных г‑жи Стрепетовой, то вот они. При удачной гримировке г‑жа Стрепетова может быть всегда хороша настолько, чтобы вполне поддерживать иллюзию. Внешними недостатками для этой роли могут быть у артистки фигура и, отчасти, манеры. На этот раз г‑жа Стрепетова была положительно красивой и держалась на сцене в высшей степени сдержанно, так что обычных резких движений ее, бьющих в глаза, не было. Затем, голос г‑жи Стрепетовой отличается гибкостью, богатством тонов, нежностью звука. Правда, ему недоступны многие ноты, которые могли бы усилить впечатление, но и этот недостаток выкупается ее замечательной мимикой, о которой я говорил в предпоследней заметке. Присоедините к этому большой талант и ответьте тогда, почему она не может, даже прекрасно, играть Марию Стюарт? В провинции до сих пор еще живет убеждение, что драматическая актриса должна обладать {121} крупной фигурой, как г‑жи Немирова-Ральф, Глебова, О. Козловская и им подобные. Пора бы этому убеждению кануть в Лету, и если с ним не в состоянии бороться хорошие провинциальные артистки, не обладающие такой фигурой, то, наверно, в борьбе с ним одержат верх такие артистки, как г‑жа Сара Бернар или г‑жа Савина.

Если г‑жа Стрепетова при исполнении роли Марии Стюарт не была настолько хороша, насколько этого можно от нее ожидать, то причина этому — не данные ее, а то, что она еще не вполне приготовилась к этой роли, то есть не настолько, насколько это требуется от артистки, играющей на гастролях.

Первое действие артистка провела положительно нехорошо и, видно, еще вовсе не освоилась с ним. Это выразилось в отсутствии простоты читки ее, и в однотонности речи, и даже некоторой ходульности. Мало того, в ее игре в первом действии были пробелы, происходящие от того, что артистка еще недостаточно обдумала все положения Марии. Правда, это мелочи, но часто из мелочей создается неприятное впечатление.

В третьем действии, в знаменитом свидании королевы, мимика артистки была доведена до совершенства; были прекрасные моменты и в игре, но не было цельного художественного впечатления; отсутствие его опять-таки объясняется невыдержанностью роли.

Торжество артистки — пятый акт. Здесь должны были разбиться все сомнения относительно артистических достоинств г‑жи Стрепетовой. В нем выразилось во всем блеске ее дарование. Достаточно одного монолога Марии Стюарт к Лейчестеру[[139]](#footnote-112), чтобы высоко оценить артистку[[140]](#endnote-30).

К сожалению, обстановка трагедии была очень плохая. Актеры, по-видимому, не только не репетировали пьесу, но даже не учили ролей. Я не ошибусь, если скажу, что кроме г‑жи Александровой (Елизавета) и отчасти г. Ленского-Петрова (Мортимер), никто не знал роли. Местами происходили возмутительные паузы и перевирания.

*Вл*.

«Русский курьер», 1882, № 131, 15 мая.

## Спектакль с участием П. А. Стрепетовой

*«Василиса Мелентьева», 16 мая*

Четвертый спектакль с участием П. А. Стрепетовой, состоявшийся уже в театре Петровского парка, привлек меньше публики, чем первые три; тем не менее, народа было много и принимали артистку прекрасно. Это — по части внешнего успеха артистки. Что же касается исполнения, то я положительно недоумеваю, {122} как могли многие петербургские газеты предлагать артистке совсем не играть этой роли потому лишь, что роль Василисы поставлена в такие внешние рамки, которых г‑жа Стрепетова исполнить не может. Ведь, исходя из такого положения, мы можем дойти до того, что не будем допускать до сцены лучших артистов, если судьба не сделала их известного роста и фигуры.

Правда, что в роли Василисы есть один-два монолога, которые поэтому приходится артистке стушевывать, но зато ведь в ней так много материала для артистки, что зрителю вовсе не трудно примириться с этим, если артистка делает из этого материала то, что следует.

Г‑жа Стрепетова в нынешний свой приезд в Москву, по-видимому, чувствует себя в более цветущем состоянии здоровья, чем в прошлом году: гастроли ее в нынешнем году значительно удачнее. Она, что называется, более «в ударе». Притом же, надо отдать артистке справедливость, в ее игре замечается значительно больше самообладания и управления нервами, чем было прежде.

Роль Василисы, как и все свои роли, г‑жа Стрепетова провела неровно. Некоторые места роли прошли бесцветно; некоторые же выдвинулись по силе таланта весьма ярко. Особенно хороша была артистка в первых двух действиях, и главным образом во втором — в сценах с царицей, с Малютой и Грозным. Исполнение их настолько богато оттенками, голосом артистка управляла так умело, а мимика так ярко передавала характер Василисы, что мудрено было в этом акте вспомнить о том, что артистка не велика ростом. Сцена встречи с Грозным, когда Василиса сначала притворяется сконфузившейся, а потом меняет тон настолько, что вызывает у Грозного фразу: «Со мною бабы так не говорили», — лучшая в исполнении г‑жи Стрепетовой. Прекрасно проведена и сцена с Колычевым, когда Василиса убеждает его отравить царицу. Артистка провела главным образом две черты: во-первых, некоторое действительное увлечение Колычевым (иначе, пожалуй, не понятен был бы ее бред в пятом действии) и полное сознание его практической глупости. Когда Колычев отскочил от Василисы после ее первой просьбы отравить царицу, она смотрит на него такими глазами, точно говорит спокойно: «экой ты честный дурак!».

Можно было большего ожидать от г‑жи Стрепетовой в трудной сцене отравления царицы. Другие моменты роли с трагическим оттенком были проведены артисткою гораздо ярче. В пятом действии сцену с Грозным она провела хорошо — не больше. В известной фразе «убить — убьешь, а лучше не найдешь» не было слышно обычной простоты тона — артистка слегка подчеркнула ее.

Понравился мне очень последний момент роли, когда Грозный разбудил ее после ее бреда. Г‑жа Стрепетова передает его {123} так, как бы Василиса так и не опомнилась, так и не поняла, в чем дело; она инстинктивно, испугалась тона Грозного, совершенно растерялась, когда Колычев заставил ее виниться во всем, с ужасом попыталась вырваться из его рук, увидя нож, и так и умерла без сознания. Намеренно или нет, но г‑жа Стрепетова придает этой смерти Василисы трагическую окраску, точно произнося приговор над ней — «подлая баба не должна умирать, как всякий истинный христианин».

Исполнена «Василиса Мелентьева» весьма гладко. На этот раз все актеры твердо знали свои роли. Незнакомыми для москвичей явились гг. Яковлевы — отец и сын. Отец в роли Грозного, а сын в роли Колычева. Г‑н Яковлев 1‑й очень стар для сцены и говорит так, что половины не услышишь, а половины не разберешь из роли; но видно, что это весьма недурной актер, хотя и рутинер. Г‑н Яковлев 2‑й, напротив, еще очень молод и весьма не опытен, но актер с несомненным огоньком; обладает довольно красивым голосом, недурной фигурой, но лицо его невыразительно и, видимо, он мало думает над тем, что говорит; при всем этом значительно заражен отцовской рутиной.

Г‑жа Рыбчинская провела роль царицы по обыкновению: была очень хороша по внешности, но играла несколько сентиментально и бесстрастно.

*Вл*.

«Русский курьер», 1882, № 135, 19 мая.

## Открытое письмо в редакцию газеты «Театр и жизнь»

*По поводу «Юлия Цезаря» у мейнингенцев*

Позвольте мне через посредство вашей газеты высказать несколько замечаний, которые, может быть, помогут людям, интересующимся поточнее определить значение мейнингенской труппы[[141]](#endnote-31). Никто, конечно, не станет спорить с тем, что внешняя часть исполнения «Юлия Цезаря» у мейнингенцев изумительна во всех отношениях, но гораздо серьезнее вопрос о том, как передается труппой внутренний смысл этой наиболее величественной трагедии Шекспира.

«Юлий Цезарь», как известно, резко разделяется на две части: состояние Римской республики во время убийства Цезаря и роковые неудачи «последних римлян», Брута и Кассия, в борьбе с антиреспубликанской партией. История разделяет эти две части несколькими годами, во время которых в Римском государстве прошел целый ряд событий, а именно: сначала сенат благоволил к убийцам Цезаря и роздал некоторым из них разные провинции. Народ в это время потребовал отдачи одной из провинций Антонию, который и двинулся с войском вытеснять {124} Деция Брута. Тогда сенат отправляет уже против Антония девятнадцатилетнего Октавиана. Антоний терпит поражение и бежит к Лепиду, но теперь сенат оказывает уже явное расположение к республиканцам, и Октавиан соединяется с Антонием и Лепидом для мщения убийцам Цезаря.

Шекспира все эти события нисколько не интересовали. Первая часть трагедии заканчивается волнением народа благодаря речи Антония, а вторая начинается уже заседанием «второго триумвирата». Очевидно, в этом игнорировании промежуточных событий следует искать взгляд Шекспира на эпоху. И точно, все внимание великого поэта устремлено на характеры Брута и Кассия, на тот перелом, который произошел в них после совершенного ими убийства. Какой-то злой рок тяготеет над ними. Их постигают неудачи за неудачами, самые нелепые, самые случайные. Жена Брута, обманутая ложными известиями, умирает, проглотив горячий уголек; Кассий, тоже вследствие ложного, ошибочного донесения, преждевременно закалывается. Великие идеи, вызвавшие убийство Цезаря, легко могли бы быть проведены в действительности, но судьба издевается, словно доказывая, что никакое благополучие не достигается убийством, из каких бы благородных побуждений оно ни было совершено. Так я понимаю смысл трагедии Шекспира.

Что же дает нам мейнингенская труппа? Точно ли она рисует полную картину разложения Римского государства под влиянием страстей, личных счетов и мелких раздоров? Я не буду говорить о первой части трагедии, из которой благодаря богатству внешних красот мейнингенцы сумели дать поистине широкую картину римской жизни. Но и только. Что сделала эта труппа из второй части, во что она обратила Шекспира — аллах ведает!

Начну с Марка Антония. Этот хитрый, талантливый практик, ловко сумевший воспользоваться бурным настроением народа сейчас [же] после убийства Цезаря, этот яркий представитель изнеженного века, лишенный почти всякой нравственной основы, впоследствии слабый, грязный развратник — явился у мейнингенцев великим благородным юношей. В сценическом отношении это очень выгодно: стоит ли копаться в целой пропасти оттенков характера, когда идеализация так захватывает сердца легкомысленных зрителей и г‑н Феликс не на шутку заполонил всех слушательниц. Но при виде этого благородного юноши в третьем акте невольно являлся вопрос: как же г. Феликс перейдет к сцене триумвирата, где практическая, избалованная натура Антония развертывается во всей своей наготе и где уже нельзя будет дать иной тон монологам Шекспира?

И что же? Мейнингенцы выходят из этого затруднения очень просто: они преспокойно вымарывают все заседание триумвирата, очень скучное, может быть, в сценическом отношении, но слишком необходимое для характеристики Антония. Они вымарывают {125} и небольшую сценку легкого раздора между Октавианом и Антонием уже во время войны. Прием, не правда ли, очень остроумный? Но с Кассием и Брутом они распорядились еще смелее. Здесь уже вычеркнуто все, что только нарушает идеализацию и что так старательно и с таким громадным знанием человеческого сердца подобрал Шекспир. Все свои краски израсходовал великий поэт для обрисовки реакции, происшедшей в этих двух мужах, и краски эти бесследно стерты мейнингенцами, а с ними вместе искажается и значение трагедии.

После ссоры между Брутом и Кассием происходит примирение. Прочтите эту удивительную сцену Шекспира со вниманием, и вы почувствуете, как мало искренности в этом примирении. Между этими двумя когда-то великими друзьями легло нечто такое, что отнимает у них свободное отношение друг к другу. Это «нечто» накопляется, растет, раздражает их мелкое самолюбие и наконец находит себе исход в следующей за примирением сцене с поэтом. В палатку Брута врывается поэт и открытым, честным взглядом стыдит их: «Стыдитесь! Что между вами происходит? Как следует таким мужам, будьте друзьями! Любите друг друга! Я ведь старее вас годами!»

А накопившееся недовольство самим собой и в Кассий и в Бруте вымещается на этом бедном поэте:

«Кассий. Ха‑ха‑ха! Как нелепо этот циник стихи кропает!

Брут. Вон отсюда, дерзкий!

Кассий. Брут, не сердись! Таков его обычай!» — И т. д.

Но Брут честнее Кассия, и недовольство собой волнует его сильнее: он долго не может успокоиться и требует вина.

Всю эту сцену с поэтом мейнингенцы вычеркнули, а *сцену примирения выдают за самую чистую монету*, что зрителя, мало знакомого с «Юлием Цезарем», наводит на мысль, зачем это Шекспиру понадобилась ссора Кассия с Брутом, которая все равно же ничем не разрешилась?

Но — отмечу подробность — вино не вычеркнуто, может быть, затем, чтобы лишний раз щегольнуть внешней деталью: как, из каких кружек пил Брут в лагере вино. Во всяком случае, эта вольность заставляет шекспировского Брута требовать вина без всякого повода [и] ничем не мотивирована.

Далее. Как новое доказательство мелочности, на которую стали способны Брут и Кассий, Шекспир вносит такую сценку: после ухода поэта Брут сообщает Кассию о смерти своей жены, о чем он уже извещен. Сейчас же вслед за этим в палатку входят Титиний и Мессала, и последний осторожно, предполагая, что Бруту ничего не известно, передает ему то же известие. И что же? Брут, этот когда-то чудный, благородный Брут, делает вид, что он это в первый раз слышит и что он геройски переносит горе, а Кассий, друг его, поддерживает его в этой лжи.

{126} Эта комедия, резко разбивающая идеализацию характеров и очень трудная для исполнения, конечно, тоже вычеркнута мейнингенцами. Зато какие красивые и остроумные театральные эффекты следуют в последней картине.

И в этом духе поставлена вся трагедия. Картины, группы, громы и молнии — все это бесподобно, а ни один характер не выдержан; мне остается добавить, что все газеты признали в Цезаре отличную голову (опять ведь внешность!) и всякое отсутствие того властного, энергичного тона, который так порабощал всех окружающих Цезаря, а Каска, этот умница, являющийся по Шекспиру в первом акте человеком по виду «лениво-равнодушным», затаившим в себе теплящийся огонек до тех пор, пока его не призвали к *делу*, у мейнингенцев вышел юрким, подвижным весельчаком.

Если бы на исполнение мейнингенской труппою «Юлия Цезаря» Москва взглянула, как на превосходную внешнюю передачу тех сценических красот, которыми богата трагедия, то я бы не просил вас о напечатании моего письма, но, к сожалению, Москва афиширует эту труппу как такую, которая цельно и необыкновенно точно передает бессмертное творение Шекспира.

*Вл. Немирович-Данченко*

«Театр и жизнь», 1885, № 89, 29 марта.

## Театр и музыка[[142]](#endnote-32)

Бенефисная система, с большим трудом изгнанная из казенных театров, по-видимому, надолго приютилась в театре г. Корша. Между тем ее вредное влияние на репертуар слишком очевидно, чтобы распространяться о нем. Одна за другой ставятся новые пьесы, и редкая-редкая из них выдерживает больше трех представлений. При этом численность труппы небольшая и дарования артистов не настолько необъятны, чтобы от их еженедельных новых ролей можно было ожидать и новых, разнообразных типов. Отсюда получается то, что артисты привыкают играть *только роли, не имея времени ни одуматься, ни потрудиться над созданием характера, типа*. Из пятницы в пятницу они *добросовестно повторяют самих себя*, проявляя ту или другую степень нервности. Литературное значение пьес бесследно, исчезает, за очень редкими исключениями. Картина неутешительная для развития драматического искусства. Даже и в специально сценическом искусстве артисты приобретают только опытность и не успевают выработать новые приемы, новую манеру игры. Идя по этому пути, театр легко может потерять интерес публики. Г‑н Светлов, один из талантливых представителей труппы г. Корша, постарался составить нарядную бенефисную афишу. Но комедия г. Антропова «Очаровательный сон», плохо {127} скроенная из повести Достоевского, оказалась скучною при исполнении ее в театре г. Корша[[143]](#endnote-33). Главная причина этого в том, что первая женская роль требует от артистки и яркого комизма, и большого технического мастерства. Не спасла пьесы и *художественная игра г. Светлова, без шаржа, в тоне, строго выдержанном до конца*. Исполнение знаменитого «Завтрака у предводителя» также страдало недочетами. Артисты, *каждый сам по себе*, довольно типично воплощали рисунки автора, но *вместе* они не добились того *дружески тесного ансамбля*, когда ни одна фраза не задерживается *и ни одно слово не пропадает*. Самой интересной пьесой бенефиса была новая одноактная шутка г. Антона Чехова «Медведь». Это очень грациозная вещица, написанная хорошим языком и с большим талантом. Это шутка, но в ней много жизненного. Разыграна она *очень бойко, но еще не артистически*[[144]](#endnote-34). К хорошенькой помещице, овдовевшей семь месяцев назад, вваливается в качестве кредитора сосед, еще не старый добродушный увалень, «медведь». Он раньше и не напоминал о векселе, но ему завтра нужно везти деньги в банк. Он объездил всех своих должников и, не получив денег нигде, приехал наконец сюда. Ему отвечают, что деньги будут уплачены послезавтра. Эта последняя неудача до такой степени взбесила доброго помещика, что он решил не уходить отсюда до тех пор, пока не получит денег. Происходит ряд бурных сцен, полных неподдельного юмора и кончающихся тем, что «медведь» влюбляется во вдовушку и пользуется взаимностью. Пьеса дышит свежестью таланта и оригинальностью сцен. Г‑н Соловцов играл горячо и искренно, но в нем мало было добродушного, вспыльчивого «медведя». И степным помещиком не веяло от него. Как будто артист боялся за судьбу пьесы и, ради сценичности, жертвовал оригинальностью фигуры. Помещицу грациозно сыграла г‑жа Рыбчинская. Автора шумно вызывали два раза.

[*Без подписи*]

«Русские ведомости», 1888, № 300, 31 октября.

## «Татьяна Репина»комедия А. С. Суворина

*Бенефис г‑жи Никулиной*

Татьяна Петровна Репина — провинциальная драматическая актриса. Прежде она была в опере, но музыка ее стесняла. Она не певица, она актриса. Ее и драматическая сцена мало удовлетворяет, не дает средств развернуться всем ее силам. Ее давят сценические условности, узкость художественных взглядов, отношение публики к театру. Она жаждет широкого сценического простора, проявления таланта в самых ярких реальных красках, передачи на сцене без всяких прикрас той жизненной правды, {128} которая наводит ужас и которую публика считает не художественною. Репина палит своим огнем и бешеной энергией не только толпу, но даже окружающих ее. Вероятно, она нашла бы свой репертуар у Шекспира. Джульетта, леди Макбет, Регана могли бы дать простор ее таланту, но ее судьба отмечена трагической чертой. Трагедия лежит в отношении русского общества к русскому таланту. Оно ценит его, но оно не умеет любить человека, носящего его в своей душе. Русская талантливая натура гибнет от равнодушного отношения к ее личности. Такова основная мысль автора. Она не нова, но очень интересна, и, выраженная в яркой бытовой картине, в правдивых столкновениях живых образов, эта идея могла бы глубоко запасть в душу зрителя. К сожалению, автору не удалось это… но пока — содержание пьесы. Публика восхищается Репиной, носит ее на руках. Ее бенефис — событие в городе, несмотря на летнее время. Мало этого. Самые верхние слои провинциального общества оказывают ей внимание. Губернатор присылает справиться о ее здоровье; светская дама, патронесса, делает ей визиты и участвует в ужинах в честь Репиной; молодежь за нею ухаживает. Но вместе с этим, за исключением двух-трех лиц, не принадлежащих к окружающему ее обществу, на нее смотрят только как на артистку. В высшем обществе она не принята, а любовник Сабинин считает брак с нею mésalliance’ом[[145]](#footnote-113) и разрыв — делом простым и естественным. Человеческая душа, самолюбие женщины игнорируются в этой талантливой артистке, восхищающей всех со сцены. Первое действие посвящено характеристике Репиной, и в этом смысле оно лучшее в пьесе. Яркими красками набросаны все переходы в этой неудовлетворенной и страстной натуре — от ненависти к любви, от высоких порывов к мелкому кокетству, от сознания ничтожества любимого человека к боязни потерять его. Здесь помещена большая и прекрасно написанная сцена между Репиной и журналистом Адашевым. Одна эта сцена уже достаточно характеризует центральную фигуру пьесы.

Г‑жа Ермолова превосходно оттеняет все вибрации в настроении героини, хотя во внешних приемах артистки нет того блеска, того brio[[146]](#footnote-114), которое присуще таким женщинам, как Репина. Второе действие у богатой, молодой вдовушки Олениной. Она появляется в пьесе ненадолго. Соединение расчетливости с увлечением красивым молодым человеком, с желанием вырвать его из объятий «знаменитости» для себя, делают фигуру вдовушки типичною. В ней полное равновесие стремлений с удобствами жизни. Словно и полюбила-то она Сабинина больше из потребности иметь около себя молодого мужа. Она будет держать его в руках своими деньгами. Ни на какие жертвы она не пойдет, {129} из рамок светских приличий не выйдет. Это решительный контраст с Репиной.

В Малом театре роль Олениной играет г‑жа Лешковская. На этот раз мы еще более убедились в несомненном и крупном даровании молодой артистки. В предыдущих ролях г‑жа Лешковская проявляла много чувства; роль Олениной не требует его, но зато много такта, уверенности и утонченного кокетства вложила артистка в свою крошечную роль.

Является Сабинин и после короткого объяснения делает Олениной предложение. Сабинин, хлыщ и пошляк, не столько увлекается самой Олениной, сколько ее материальными средствами. Он накануне разорения — и женитьбой думает спастись. Репиной доносят о появлении Сабинина у Олениной, между тем как он сказал любовнице, что едет по делам банка. Несдержанная и непризнающая светских приличий, Репина является в дом Олениной незнакомою. При входе она наталкивается на разговор Сабинина с помещиком Котельниковым. Сабинин говорит приятелю, что бросает Репину, что он с нею разорился. Последнее — клевета, и она-то больше всего возмущает Репину. Она бросает любовнику: «негодяй» — и потом при всех устраивает ему скандал. Как ни нелепо и ни бестактно поведение Репиной с точки зрения принятых приличий — оно в ее характере.

Г‑жа Ермолова имела в этой сцене огромный успех. Поруганное чувство, оскорбленное самолюбие и мучительное сознание женщины, что она зарвалась и очутилась в беспомощном положении, — все это было передано артисткой с поразительною силой.

Третье действие продолжает характеристику Репиной, но не прибавляет к ней ни одной новой черты, по крайней мере сколько-нибудь яркой. По существу, оно мало двигает и фабулу. Ряд сцен, касающихся Репиной, убеждают нас, что она все глубже и глубже чувствует свое одиночество. Она вычеркнула Сабинина из своего существования, и в душе ее наступила пустота. Жизнь сама по себе уже не манит ее, она готова рассчитаться с нею. Журналист Адашев убеждает ее не губить таланта, не падать духом, все душевные силы обратить на служение искусству, но искусство утратило для Репиной обаяние. Теперь, переживая в жизни настоящую драму, она чувствует, до какой степени ложно то искусство, которое она так высоко ценила. Сколько раз на сцене приходилось ей показывать публике точно такую драму, и как мало подобия жизни было в этой сценической правде. Ей приходит отчаянная, сумасшедшая мысль умереть на сцене настоящею смертью. Что заговорит публика? Как она ужаснется при виде этих реальных страданий, от которых она так решительно и подчас брезгливо отворачивается! А разве это не будет истинно художественно? Что бы ни было — это будет вызовом, если не публике, предпочитающей олеографию настоящим масляным краскам, то любовнику.

{130} В четвертом действии происходит смерть. Сцена представляет уборную Репиной. Ее бенефис. Она в костюме Василисы Мелентьевой. За сценой театральная зала. Оттуда часто доносятся аплодисменты и крики «браво». За уборной бродят артисты в костюмах, антрепренер, помощник режиссера. К Репиной наведывается публика. Она уже отравилась, в расчете умереть на сцене. Этот расчет ей, разумеется, не удался. Она умирает в уборной. Мы не знаем, как отнеслась бы к ее настоящей смерти в костюме Василисы Мелентьевой та авторская, закулисная публика, но г‑жа Ермолова взяла на себя изумительную по трудности задачу — поставить этот вопрос уже перед настоящей публикой, перед публикой Малого театра… Мы с трудом разбираемся в том, что произошло в театре в это время. Дело было так. Г‑жа Ермолова уже в первых трех действиях возбудила в публике горячие сожаления к участи героини. Все симпатии были на ее стороне. Трагический конец ее судьбы заранее обещал произвести сильное впечатление. Когда с первых реплик четвертого акта выяснилось, что Репина уже отравилась, все внимание публики было устремлено на нее, напряжение росло с каждой минутой. Адашев говорит большой монолог против самоубийства, отзывающий, сказать кстати, фальшью. Но вот яд делает свое дело. Репина через силу идет играть, но через несколько минут возвращается, едва держась на ногах. Добрых четверть часа продолжаются на сцене ее муки. Противоядие не помогает, и смерть начинает быстро овладевать всем существом Репиной. Дикие, нечеловеческие звуки умирающей Репиной оглашают залу. Она срывается с кушетки и мечется из стороны в сторону. Никакие силы окружающих не могут удержать ее. В зале Малого театра сильное волнение. Многие поднимаются с мест. Три-четыре ложи быстро пустеют. Еще минута — и Репину охватывает новый, последний приступ физической боли. Перед зрителем была настоящая безысходная смерть. Впечатление ужаса, какого мы не помним, охватило залу. В то же время сначала из коридора бельэтажа, потом из одной ложи в самой зале раздаются истерические крики. Происходит неимоверная суматоха. Артисты теряются между исполнением своих ролей и волнением залы. Обрывки слов еще долетают со сцены, пока все не обратилось в какой-то неясный гул и режиссер не догадался опустить занавес.

Когда на вызовы г‑жа Ермолова появилась одна, то ей была устроена такая овация, какой мы давно не запомним в стенах Малого театра. Публика в высшей степени единодушно оценила поразительную драматическую силу артистки. Едва ли г‑жа Ермолова до сих пор когда-нибудь производила своей игрой такое потрясающее впечатление.

В общем характер Репиной нам кажется интересным, жизненным и схваченным удачно. Но, несмотря на трагический конец главного лица, пьеса г. Суворина носит название «комедии». {131} Критик не вправе игнорировать это: название пьесы комедией устанавливает для него определенную точку зрения. Автор как бы указывает, что внимание зрителя должно быть по преимуществу устремлено не на фабулу пьесы и даже не на центральную фигуру, а на общественные нравы, на то, как они отразились в данном анекдоте. Репина должна являться только центром светового круга. От нее пойдут лучи, освещающие разные явления общественной жизни. Но при таком взгляде на «Татьяну Репину» пьеса менее всего удовлетворяет художественным требованиям, предъявляемым к драматическим произведениям. В общем она носит характер чисто публицистический. Вместо того чтобы действовать на зрителя живыми образами, автор наполнил пьесу публицистическими монологами и рассказами о земстве, о судах, о полиции, о государстве, о семье, о таланте, о театре, о детях, о модах, больше всего — об отношениях мужчины к женщине. Эти монологи розданы всем действующим лицам. Каждый из персонажей произносит несколько монологов. При этом все тирады или, во всяком случае, большинство их не только не вытекают из положений действующих лиц и не помогают развитию фабулы, но даже не находятся в соответствии с характерами персонажей и нисколько не рисуют их. Все они написаны одним и тем же, к слову сказать — прекрасным, но чисто фельетонным языком[[147]](#endnote-35). Они блещут остроумными параллелями, наблюдательностью, но перетасуйте их, заставьте действующих лиц поменяться ими, и пьеса не изменится от этого ни на йоту. Какую точку зрения ни устанавливайте на драматическое произведение — вы прежде всего потребуете, чтобы каждая фигура в нем была ясно и точно нарисована, заняла определенное положение в общем развитии фабулы и внесла в нее свое направление мыслей, свой язык. Нет строгого рисунка — и лицо само по себе не оставит ни малейшего следа в душе зрителя, как бы блестящи и остроумны ни были его тирады. Оно обратится в сценическую фикцию, в манекен с данной ему кличкой. В последнем случае все внимание зрителя устремится на самую фабулу и произведение совершенно утратит интерес характеров. В «комедии» же, где автор стремится развернуть перед нами известную общественную среду, более, чем в каком-нибудь другом литературном произведении, необходимо, чтобы каждое лицо являлось типом, выхваченным из жизни, внушающим в нас доверие к себе. Вот этого-то и недостает пьесе г. Суворина. Один из первых планов занимает в ней журналист Адашев. Мы узнаем, что он человек с разбитыми нервами, вероятно, от утомительной деятельности, а может быть, и от каких-нибудь жизненных передряг. В последнем действии он недаром горячо заговорил о самоубийстве. Он сам когда-то решился бы на это, если бы, по его рассказу, его не спасло присутствие матери. По-видимому, он придает огромное значение периодической печати, но его не удовлетворяет ее современное положение. Он {132} понимает ее широкую задачу и сознает неосуществимость последней. Может быть, это отсутствие равновесия в его душе и расшатало его нервы. В первом действии он много говорит о своей деятельности, и мы готовы слышать затаенную горечь в полусерьезном, полушутливом тоне. Но вот и все, что можно сказать об этом общественном деятеле. Все четыре акта он присутствует на сцене, а мы все-таки очень мало знакомимся с ним по очень простой причине: по развитию фабулы ему не приходится действовать и тем развернуть перед нами свою личность. Слово в слово то же можно сказать о помещике Котельникове, о патронессе Кокошкиной и о банкире Зоненштейне (г. Правдин). Последний притом же написан густыми, пристрастными красками. Этот Зоненштейн вместе с темной личностью Раисой Соломоновной, тоже еврейкой (г‑жа Медведева), производят отвратительное впечатление. Трудно понять, зачем автору понадобилось привести на сцену двух евреев, как самые антипатичные фигуры. Допустима ли такая яркая и несимпатичная тенденциозность в драматическом произведении, где притом же немало трактуется о художественности? Жаль было видеть в такой роли г‑жу Медведеву, которой в одной сцене и пришлось поплатиться за автора…

Бенефициантка играла Кокошкину. В этом лице при всем старании нельзя уловить типических черт. Эта барыня вместе с другими лицами очень много говорит, говорит литературно, но все ее выходы без малейшего ущерба могут быть вычеркнуты из пьесы. Она даже не оживляет ее, и г‑же Никулиной буквально нечего делать в роли. Как бенефициантку и заслуженную любимицу публики ее прекрасно, горячо и дружно встретили, поднесли много цветов и ценный подарок.

Г‑н Южин был несколько серьезен для роли донжуана, приближающегося к альфонсу, но в третьем действии нашел настоящий тон пошляка, а г‑ну Садовскому почти удалось поднять резонера Котельникова до живого лица.

Автора вызывали после третьего и четвертого действий, хотя не без протеста. Мы объясняем этот протест почти исключительно тенденциозностью пьесы. Зачем автору понадобилось, например, совсем некстати задеть женский вопрос? Нельзя умолчать и об очень претенциозном монологе Кокошкиной о Москве. Он звучит какой-то неудачной пародией на знаменитый монолог Фамусова и написан разве только с целью сыграть на струнах «квасного» патриотизма. Всеми этими и многими другими тенденциозными деталями автор напрасно засорил пьесу, вообще имеющую право на успех.

[*Без подписи*]

«Русские ведомости», 1889, № 19, 19 января.

## **{****133}** «Федра» на сцене Малого театра

Существует два мнения относительно репертуара, пригодного для Малого театра: одни предпочитают видеть в нем преобладание русской бытовой драмы в широком смысле этого слова; другие проявляют большую склонность к так называемым классическим поэтам. Первые не считают артистов Малого театра способными воплощать образы, завещанные великими художниками слова, а на половине они не мирятся, не довольствуются приличным, хотя бы и без настоящего трагического подъема, исполнением произведений Шекспира, Шиллера, Гете. Другие, напротив, ставят в заслугу артистам не столько их блестящую игру в пьесах современного репертуара, сколько даже посредственную — в классическом. В числе первых встречаются иногда и очень компетентные лица. Так, покойный А. Н. Островский, в бытность свою управляющим драматической труппой, был против постановки «Марии Стюарт», несмотря на то, что три главных лица трагедии — Елизавета, Мария и Мортимер — нашли себе в труппе Малого театра достойных исполнителей. Знаменитый драматург, всегда лелеявший мечту о национальном театре, высказывал в этом случае опасения за русского актера. По его мнению, участие в пьесах, подобных трагедиям Шиллера, вытравляет в русском актере способность к натуральному воспроизведению русских типов, что составляет его главную цель. Такой значительный голос, как А. Н. Островского, не мог раздаваться без всякого основания. Между тем, обращаясь к фактам последних семи-восьми лет, мы замечаем, что особенной любовью публики пользуются именно те спектакли, когда ставятся не только классические пьесы, но даже имеющие с ними лишь отдаленное сходство, вроде «Звезды Севильи» и других драм Лопе де Вега. В постоянном репертуаре их накопилось теперь десятка полтора. Большинство и до сих пор не перестает делать полные сборы. Поставьте «Марию Стюарт», «Зимнюю сказку», «Орлеанскую деву», «Звезду Севильи», «Эгмонта», «Отелло», когда угодно, хоть в начале сентября — и театр будет полон. Многие из этих пьес были мало известны и стали популярными. Никакие уверения противников такого репертуара на Малом театре в современном его состоянии не могут поколебать их прочного успеха. С этим надо считаться; это несомненно — признак времени. Было бы неосновательно приписывать этот успех только богатой обстановке и участию любимых артистов. Очевидно, что в публике, ищущей эстетических наслаждений, проявляется потребность сильного духовного подъема. Если бы при таком запросе первый русский театр ограничивался изображением обыденности, если бы он всецело посвятил себя жанру, подчас мелкому, с его хотя бы и художественными, но часто ничтожными подробностями, — то он очень скоро очутился бы далеко позади требований времени, круг его влияния сузился бы {134} и, обветшалый, он должен был бы уступить место первому же новому предприятию, которое откликнулось бы на новые требования. С другой стороны, всякая торопливость при постановке трудных пьес может только вредить делу. Лучше ставить не больше одной пьесы в год, но выдвигать ее во всеоружии, в полном расцвете талантов, опытности и знаний. А. Н. Островский был прав относительно артистов несложившихся. В тот период, когда актер еще не умеет вполне владеть своими средствами, когда его дарования не определились с точностью, изучение одной новой серьезной роли оставляет в нем больший след, чем впоследствии — десяти. Нам кажется, например, рискованным занимать в таких пьесах, как «Федра» Расина, молодых, едва начинающих артисток вроде г‑жи Пановой. Она играет здесь Арисию. Ее молодое искреннее чувство волей-неволей должно быть стеснено тем *искусственным пафосом*, каким в значительной степени дышит вся трагедия. Это не Шекспир с его сильной, но простой речью. Стремясь играть такую роль без ошибок, молодая артистка может развить в себе интонации *ложного пафоса*, приучить свой голос *к искусственному подъему*. Все это очень подойдет к расиновской трагедии, но несомненно будет мешать артистке в то время, когда ей понадобится изучать роль, полную жизненности и правды. Тогда ей придется уже *избавляться* от того, над чем она так много трудилась для Арисии. Но может ли повредить «Федра» такой сложившейся артистке, как г‑жа Ермолова? Не играет ли она рядом с «Орлеанской девой» и «Звездой Севильи» Катерину в «Грозе» или героиню в любой современной драме. Она везде останется живым человеком и в поэтической, бытовой роли Катерины ни одним жестом не напомнит вдохновенную Иоанну д’Арк.

«Федра» — образец ложноклассической трагедии. Можно было очень опасаться за то, что исполнение ее вызовет неловкое чувство в русском современном зрителе. Тем не менее общее впечатление от трагедии получилось выгодное. Вначале еще мы испытывали некоторое ощущение неловкости. Перед нами декорация дворца в Трезене. В нем происходит интимная драма. Слух, привыкший ловить малейшую типическую подробность, глаз, напрасно отыскивающий реальной обстановки, — все быстро убеждает нас в отсутствии и в невозможности внешней иллюзии. Фантазия бездеятельна. Действующие лица только костюмами напоминают древнюю Грецию. Их речи, мысли и поступки носят на себе печать позднейших времен. Но уже с половины второго акта зритель осваивается с непривычным смущением и с большим вниманием следит за развитием душевной драмы Федры. В конце концов пьеса была прослушана положительно с удовольствием. Нечего и говорить, что центром внимания была г‑жа Ермолова. В этот день двадцатилетнего юбилея трудно было артистке лучше проявить перед публикой всю силу своего темперамента, весь рост своего громадного таланта. Какие необычайные {135} успехи сделала артистка во вторую половину своей карьеры! Может быть, ту же силу и то же искусство г‑жа Ермолова обнаружила в отдельных сценах и других ролей, но в роли Федры она как бы свела все стороны своего обширного дарования в одно целое. Едва ли не в первый раз она доказала, что трагические образы доступны ей во всем объеме. Начать с того, что артистка путем долгого изучения роли сумела отыскать в каждой ее фразе содержание, отвечающее общей руководящей страсти. Она развернула перед зрителем все стороны увлекательного образа Федры. Но что больше всего делает честь артистке — *это та жизненность, та человечность, та трагическая простота*, которую она вложила в создание Федры. Нам были так понятны *все ее душевные движения*, все переходы от глухого отчаяния к стыдливым надеждам, от томительных угрызений совести к безумной ревности. Как особенно удавшиеся места, отметим признание Федры кормилице, знаменитую сцену с Ипполитом и сцену ревности. В них были минуты, когда лицо артистки покрывалось то мертвенной бледностью, то пятнами, когда глаза то приобретали сверхъестественный блеск, то гасли, как у человека, подавленного страданиями, обессилевшего в борьбе с охватившей страстью. В особенности сильное впечатление произвела первая половина сцены ревности. Вторая часть несколько расхолаживала зрителя. Нам кажется, что артистка напрасно разбила ее излишними паузами, сделала ее длиннее, чем следует. В общем исполнении мы заметили один недостаток — злоупотребление жестами. Во всей фигуре г‑жи Ермоловой есть столько неподдельной, пленительной прелести, подчас безыскусственной пластичности, что артистке нет надобности прибегать к излишней, иногда угловатой жестикуляции. Об успехе г‑жи Ермоловой в роли Федры судить трудно. Спектакль 30 января был одним из тех, которые остаются в памяти зрителей на десятки лет, переходят в театральные предания. Выражения самых единодушных восторгов не имели пределов. Однако можно сказать с уверенностью, что роль Федры будет казовою в обширном репертуаре г‑жи Ермоловой. Благодаря талантливой игре остальных артистов и сама пьеса надолго удержится на сцене Малого театра. Роль Тезея с силой провел г. Рыбаков. Его внешний вид был очень характерный для греческого полубога. Он и г. Южин в роли Ипполита представляли красивую группу сурового, мощного отца и покорного, юного сына. Роль Ипполита самая неблагодарная в трагедии, но г. Южин придал этому герою Еврипида, обезличенному Расином, привлекательную мечтательность, соединенную с героическою мужественностью. Терамэн — удивительное создание г. Ленского. Рассказ о гибели Ипполита был прочитан артистом с неподражаемым искусством. Это был своего рода артистический chef d’oeuvre, заслуженно вызвавший бурю аплодисментов. Г‑жа Бларамберг-Чернова с большим достоинством провела трудную роль Эноны, кормилицы {136} Федры. Мы давно отвыкли от такого изящного и отчетливого исполнения всех этих однообразных suivantes[[148]](#footnote-115) при героинях трагедии. Г‑жа Панова не особенно подходит к Арисии, этой мужественной девушке, племяннице Тезея и наследнице престола. Тем не менее молодая артистка прочла роль с энергией, местами — с кокетливым изяществом.

Имя переводчика обозначено на афише инициалами *М. П. С*. Они, очевидно, скрывают одного из талантливых артистов Малого театра[[149]](#endnote-36). Трудно судить о переводе со сцены. Перед нами пока только два акта, напечатанных в журнале «Артист» (январская книга). В общем перевод ясен и отчетлив, хотя в нем далеко не переданы блеск и красота стиля Расина. Попадаются стихи, вызывающие некоторое недоумение слишком вольными отступлениями от смысла подлинника.

*Д*.

«Русские ведомости», 1890, № 33, 3 февраля.

## Интересный спектакль

Он состоялся в пятницу в Немецком клубе.

Любительский спектакль с ценами от 10 руб. за кресло! Мало того. Любительский спектакль, на который трудно было достать билет! И этого мало. Любительский спектакль с прекрасной, ровной игрой!

Вы мне не верите. Вы думаете, что я делаю рекламу *Обществу искусства и литературы*. Как вам угодно. Мне все равно, что вы думаете. Я утверждаю, что никто и никогда не видел такого образцового исполнения у любителей. Да если бы вы не были убеждены, что это любители, — вы бы и не поверили. Комедия гр. Л. Н. Толстого «Плоды просвещения» была разыграна с таким ансамблем, так интеллигентно, как не играют хотя бы у Корша.

Сама пьеса… Можно мне сказать правду? Сама пьеса мне не понравилась.

Как?! Что?! Какой-то там Гобой[[150]](#endnote-37) глупый инструмент из оркестра, смеет!!. О! О!

Не понравилась. Что хотите, то и делайте со мной.

Свирепый критик «Московских ведомостей», г. Ю. Николаев, предлагал назвать эту пьесу «Плодами невежества». Тогда бы я еще подумал.

По-моему, вся барская часть пьесы карикатурна, интрига — французская. Если бы это была не комедия с яркой тенденцией, а фарс, — он был бы гениален, хотя и несправедлив.

Кто станет спорить, что у нас есть глупые господа, которые {137} от нечего делать занимаются вздором? Есть и профессора тупицы, есть и доктора шарлатаны, и контролеры жулики, и умные горничные, и замечательно нравственные мужики. Всякого народа у нас довольно! Но чтобы глупые баре — с одной стороны, а великолепные мужики — с другой, было абсолютной параллелью, — этому никто не верит и никто не поверит. И слава богу, что никто не верит.

Я кусал себе губы от досады. Мне было обидно, что такой талант так криво смотрит на людей. Dixi et animum levavi[[151]](#footnote-116).

Спектакль был в пользу Братолюбивого общества. В большой зале Немецкого клуба было почему-то темновато. Кто это сэкономничал на освещении? Братолюбивое общество или администрация клуба? Публика жалостливо поглядывала на незажженные люстры. На дамах были элегантные туалеты, а света мало. Это даже жестоко.

Однако я разглядел публику. Тут собрался цвет Москвы. И представители высшего света, и богатое купечество, и пресса, и театральные завсегдатаи.

На сцене тоже знакомые все лица.

Во главе их К. С. Станиславский. Конечно, псевдоним. Псевдонимы не принято раскрывать, но я вам намекну, кто это Станиславский. Это будет простительно, во-первых, потому, что это секрет Полишинеля, а во-вторых, потому, что любители берут псевдонимы только по рутине, давно утратившей смысл.

Станиславский — высокий молодой человек из богатого купечества, когда-то очень покровительствовавший *Обществу искусства и литературы*, талантливый и умный любитель.

Если бы я был театральным рецензентом, я бы посвятил ему, как и многим другим, целую статью. Так много тонких и характерных подробностей вложил он в роль самого Звездинцева.

Жену Звездинцева прекрасно играла М. А. Самарова, если не ошибаюсь — присяжная актриса. Бетси — В. Ф. Комина. Вы ее знаете. В прошлом году на балу Общества искусства она получила вторую премию за костюм цыганки. Здесь она тоже щегольнула несколькими прелестными туалетами. Любительница опытная[[152]](#endnote-38).

Вово — также известный любитель Н. С. Сергеев, тоже из богатого купечества. Молодой человек университетского образования, художник, гласный думы, талантливый любитель.

Доктор — И. А. Прокофьев. Это не псевдоним. Опять известный любитель.

Профессор — А. П. Вронский, недавно появившийся на горизонте Общества искусства. Играл ровно и аккуратно. К чести гг. Станиславского, Прокофьева и Вронского должен прибавить, что они значительно сгладили излишние нападки автора на барина, {138} доктора и профессора. Петрищев — Н. А. Александров. Ну кто ж не знает этого элегантного молодого фабриканта? Я и не подозревал за ним способностей прекрасно изображать светских фатов!

Таня, горничная, — М. П. Лилина. Мне легко было бы сказать вам, кто это г‑жа Лилина, даже не называя ее. Но, видите ли, г‑жа Лилина давно играет под таким псевдонимом в спектаклях Общества искусства. Года два назад она вышла замуж. Я и думал, что для афиши она возьмет псевдоним мужа. Она не взяла. Стало быть, я должен молчать. Играла она премило[[153]](#endnote-39).

Дивно играли мужиков А. А. Федотов, сын Гликерии Николаевны[[154]](#endnote-40), В. М. Владимиров (псевдоним), брат известного молодого философа[[155]](#endnote-41).

В ничтожной роли старого повара был необыкновенно типичен А. Р. Артем. Это целая художественная фигура[[156]](#endnote-42).

В пьесе гр. Толстого так удивительно набросаны лица, что мне стоит большого труда удержаться в рамках моей статьи. Я готов был бы рассказывать вам о каждом лице отдельно и очень много, хотя вы и знакомы с пьесой по Юрьевскому сборнику.

Очень типичны были и выездной лакей, и буфетчик, и буфетный мужик, и 2‑й мужик.

Кажется, всех похвалил, кого хотелось! *Совсем маленькие роли тоже были переданы со смыслом*[[157]](#endnote-43).

Знаете ли, о ком я вспомнил во время спектакля?

О графе Соллогубе[[158]](#endnote-44).

Бывало, без него не обходились такие представления.

*Гобой*

«Новости дня», 1891, № 2737, 10 февраля.

## Режиссерский отдел[[159]](#footnote-117)

*«Новое дело», комедия в четырех действиях, Вл. И. Немировича-Данченко*

Режиссерские указания к комедии «Новое дело» составлены для нашего журнала самим автором[[160]](#endnote-45) и присланы нам при следующем письме:

«М. г. редактор! От души сочувствую вашей мысли привлечь к участию в режиссерском отделе самих авторов и охотно принимаю на себя почин в этом деле. Но прежде всего позвольте мне высказать несколько мыслей о том, как я понимаю значение режиссерского отдела.

Драматический театр в провинции никогда не стоял высоко, а в настоящее время его печальное положение стало уже общим {139} местом. Вопрос этот очень сложный, но одна из основных причин коренится несомненно в спешности постановок пьес. Почти во всех городах ежедневные спектакли. Пьесы ставятся по два, много если по три раза. Небольшая труппа, играя каждый день, едва успевает выучивать роли. О тщательной срепетовке или об отделке характеров изображаемых лиц там не может быть и речи. Исключения очень редки. Актеры просто не имеют времени вдуматься в пьесу и разобраться во всех подробностях изображаемых лиц, и ваш режиссерский отдел, конечно, окажет им добрую услугу.

Но при режиссерских указаниях следует, по-моему, руководствоваться не столько объяснениями mise en scène, сколько растолкованием данных характеров и их отношения *к общей концепции пьесы*. Какая надобность указывать артисту, при каких словах он должен переходить справа налево и обратно, когда всякое движение артиста, как и всякий его жест, находится в непосредственной зависимости от его субъективного чувства в известный момент. Нельзя г. N. N. предписывать такое же движение, какое делает в той же роли и в тот же миг г. Ленский. Это только стеснит, свяжет г. N. N. Вообще говоря, всякий драматический писатель дает актеру только твердый, определенный *рисунок*. Актер же иллюстрирует его сообразно со своим опытом, своей наблюдательностью, чутьем и личными качествами. Только с этой точки зрения я и понимаю участие автора в режиссерском отделе.

Не скрою от вас, что, приступая к работе, я испытываю неловкое чувство. Дело в том, что мне придется печатно говорить о собственном произведении, и это может показаться нескромным[[161]](#endnote-46). Но меня поддерживает убеждение, что вы объявили режиссерский отдел *не для публики, а для актера*. А актер всегда останется самым близким товарищем автора.

*Вл. Немирович-Данченко*»

ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ

Декоративная постановка первого действия не так легка, как кажется с первого взгляда. Режиссер должен уловить характер обстановки большого помещичьего дома, где лет двадцать назад все было богато, ново и модно. Если поставить потертую декорацию, повесить две‑три олеографии да кое-как расставить истрепанную мебель — этого будет еще мало. В гостиной Столбцова много бронзы, картин, ковров, безделушек. Мебель крыта полинялой от времени, но когда-то дорогой материей. Комната должна быть жилая, уютная — в противоположность гостиной Калгуевых во втором действии, где все богато и ново, зато холодно. Главное — отпечаток запущенности. В этом доме не только нет материального благополучия, но даже нет *хорошей хозяйки*. Ольга Федоровна не тем занята.

{140} На дворе — осень, хотя теплая еще, южная осень.

При постановке комедии в Московском Малом театре Дмитрий вносит почту в большом старом кожаном портфеле.

У *Орского* два костюма в пьесе. Для первого действия — тужурка, домашняя, какую носят горные инженеры, а для дальнейших — сюртук. То и другое шито у хорошего петербургского портного. Орский из тех людей, которые всегда откажут себе в развлечении, но никогда не войдут в общество в плохом туалете. Тон у Орского бодрый, как у человека, в руках которого будущее.

В сцене *Сони* и *Орского* после ее слов «и я буду ждать тебя до гроба» автор внес маленькое изменение:

Орский. Дьяволенок мой!

Соня. Ты мне скажи прямо, что не любишь. Не бойся. В обморок не упаду.

Орский. Да люблю, золото мое. Но что же мне делать?

Соня. В таком случае давай хлопотать. И т. д.

Это яснее. Орский по-своему любит Соню. Он только слишком думает об удобствах жизни.

Когда Соня говорит: «Я уеду к Людмиле», — она смущается. Ей неловко от этой расчетливости в деле сердечных ощущений.

Первый выход *Столбцова*. Он мрачен. «В голове сидит новая фантазия». Когда Столбцов говорит, что напечатает в газетах публикацию, — он в сущности сам не верит в успех такого объявления. По привычке фантазировать, он просто мечтает, как бы можно было найти компаньонов. До появления *Ляшенкова* он вспыхивает только на минуту, когда заговорил о купцах.

В Малом театре ставилось большое кресло для Столбцова, Оно поддерживает иллюзию уютности. Это — хозяйское кресло.

Когда Столбцов выдает Питоличке заемное письмо, он глубоко убежден, что заплатит долг. Это очень важно. Столбцов всегда верит в свою честность. Он никогда не делает заведомо безнравственных поступков. Но он весь отдается минуте, как человек фантазии, и в разгар своего увлечения способен на такие дела, от которых всего один шаг до прямой подлости.

Роль Ляшенкова должен играть артист, занимающий первое амплуа в труппе. Эта фигура очень важная в общей картине. Ляшенков — первая ступень к эксплуатации *народного богатства*. Каменноугольные залежи принадлежат крестьянам. Их ближайшим уполномоченным является Ляшенков. От него идея пойдет к барину Столбцову, потом к купцам Калгуевым и в конце концов осуществится Бельгийской компанией.

За рассказом Ляшенкова Соня и Орский наблюдают из глубины.

В Малом театре артисты делают удачную игру мимики после слов Ляшенкова: «Одним словом, кому я пожелаю, тому они и сдадут землю». Остальные лица многозначительно переглядываются. Этими словами точно производится со стороны первая попытка {141} вырвать почву из-под ног Столбцова. Он уже лишен возможности непосредственного, а стало быть и более выгодного, сношения с мужиками. Придется еще ладить с их уполномоченным. Орского это злит.

Наконец Ляшенков произносит ужасную для Столбцовых и Орского фразу о Бельгийской компании. Первое впечатление — почти немой ужас. Столбцов прибегает ко лжи и ссылается на закон. Перед тем, чтобы солгать, он всегда произносит: «Я тебе скажу следующую вещь».

С уходом *Ляшенкова* происходит переполох. С этой минуты и уже до конца пьесы меланхолическое напряжение Столбцова исчезло. Он кипит. У него хотят отнять излюбленную мечту. Теперь он на все пойдет, чтобы только удержать ее за собой. *Результатом* его неудач явится громовый монолог против русской косности в борьбе с иностранцами.

В коротком диалоге Столбцова с Орским о браке Людмилы — вся история замужества старшей дочери Столбцова. Столбцов говорит: «Я у Калгуева денег не брал», — но публика должна понимать, что взял и очень много. Как обнаружить, что Столбцов лжет, зависит от искусства артиста.

В последней сцене акта мысль о том, чтобы воспользоваться 75‑ю рублями Питолички, является Столбцову внезапно. Вся сцена должна идти, конечно, быстро, без малейшей задержки в репликах.

Занавес дается при словах: «подарок из Москвы».

ВТОРОЕ ДЕЙСТВИЕ

Обстановка достаточно подробно описана в пьесе. Столовая должна быть видна, хоть часть ее, дабы было понятно, откуда слышен голос Столбцова.

При выходе *Людмилы*, общий тон окружающих ее отнюдь не должен быть такой низкопочтительный, как это было бы в доме большой барыни. Прислуга говорит с хозяйкой, конечно, с почтением, но свободно и громко. *Волосов с Ильей Ивановичем* даже перебраниваются в ее присутствии. Сама Людмила говорит им: «ты, Илья Иваныч» или «ты, Вася».

Волосов старается обнаружить военную галантность степенного человека, много видевшего и читавшего. Г‑н Гарин, игравший эту роль, был, вопреки ремарке автора, в сюртуке отставного военного. Это лучше.

Сцена *Людмилы* и *Прокофия Калгуева* ведется в Малом театре так: направо от зрителя козетка, на которой будет сидеть П. Калгуев; левее столик и кресло. Первый монолог г‑жа Федотова ведет за креслом, опираясь о него обеими руками. В ее тоне столько положительности, спокойствия и непоколебимого хладнокровия, что зритель сразу угадывает в ней самого сильного врага фантазий Столбцова. Прокофий Калгуев говорит {142} с нею, почти не спуская с нее глаз. На его лице можно прочесть: «Ох, если бы ты не была женою брата!»

Об увлечении Пр. Калгуева своею belle soeur нет в этой сцене ни слова, но артист должен проявить его во всех интонациях, обращенных к Людмиле. С другой стороны, Людмила становится еще холоднее, еще непроницаемее каждый раз, как замечает эту *излишнюю* любезность со стороны деверя.

Прокофий Калгуев красив и важен, но не столько умен и образован, сколько хочет казаться таковым. Столбцов говорит о нем «надутый индюк», а брат Андрей — что он крепколобый. И то и другое до известной степени верно. Он чувствует свое громадное превосходство над Столбцовым, но деликатен к нему. Говорит он не скоро и положительно, часто слушая самого себя. При всем внешнем джентльменстве, он настоящий купец.

*Андрей Калгуев*. Г‑н Садовский не следует ремарке автора: «В тоне и движениях распущенность и грубоватая развязность». Впрочем, и сам автор находит эту внешнюю характеристику Андрея способною запутать исполнителя. Яснее, если Андрей выделяется из всех окружающих медленными, эластичными движениями, не робкими, но отвечающими его чуткой, нервной организации. В гриме Андрея должна быть несомненная купеческая складка. <…>

ТРЕТЬЕ ДЕЙСТВИЕ

В третьем действии Орский все еще стоит в тени. Но в его тоне зритель уже слышит настоящего дельца из молодых, который для достижения *своих* целей не остановится перед поступками, не особенно благовидными. Это человек с большими аппетитами. В первом действии у него была только мечта о большом деле, теперь же он очутился около людей богатых. Он прикоснулся к золоту. Мечту заменили надежды. Их осуществление близко. У Орского аппетиты разгораются. Он понимает непрактичность Столбцова, верит в себя и поэтому просто-напросто завидует Столбцову. Его всегда немножко насмешливый тон становится относительно Столбцова фамильярным. Следует сцена подписывания векселей. Здесь mise en scène очень важна. Сцена должна производить впечатление почти мрачное <…>

ЧЕТВЕРТОЕ ДЕЙСТВИЕ

В четвертом действии Орский уже обнаруживает свои взгляды с бесцеремонной наглостью. «В серьезном деле щепетильность не у места. Я предоставляю ее людям». И т. д.

Всегда немножко насмешливый тон не покидает Орского даже в такую серьезную для него минуту, когда ему предлагают взять это дело. Тем не менее в этой сцене и дальнейших молодой делец должен наметиться окончательно.

{143} С появлением Столбцова размещение фигур таково. <…>

Столбцов говорит свой монолог — «Егор, как же ты, душа моя, не убедил ее» и т. д. — тихо. Он несколько растроган напоминанием Людмилы о ее браке с Андреем. Теперь он почти молит, чтобы у него не отнимали векселей. Он чувствует, что должен их вернуть, но это равнялось бы для него самоубийству. Он волнуется, но не возвышает голоса. Проговорив монолог, он отходит направо и опускается на козетку.

Орский в это время сидит правее у столика. Выдержав маленькую паузу, чтобы дать пройти впечатлению монолога Столбцова, Орский осторожно начинает: «А если мы возьмем это-дело?»

Столбцов остается на козетке до слов: «Ничего не понимаю, Андрею?»; с этим он снова занимает центр между Людмилой и Орским.

Со словами «Я у тебя в доме, Людмила» Столбцов идет, как бы собираясь уходить, но Людмила хочет остановить его. В это время входят Ольга Федоровна и Соня, и Столбцов резко возвращается налево, на крайний план авансцены, где и остается до появления Андрея с телеграммой.

Соня заняла сначала место около Орского направо, но, при словах: «Не смеете вы так, не смеете», — переходит к Людмиле, которая и прижимает ее к груди.

Ольга Федоровна, увидав Питоличку, вскрикивает с ужасом, немножко мелодраматическим.

После ухода Столбцова со сцены пауза очень большая.

Прокофий Калгуев оставался в стороне, со словами же: «Да ведь дело-то, должно быть, и впрямь выгодное» — он энергично выступает вперед.

«Артист», 1891, № 12, январь.

## На современный вкус

Когда «Кармен» была написана, ее не оценили. Бизе не дожил до своей славы. Но вряд ли и он предполагал, что его опера будет пользоваться такой обширной, всемирной популярностью.

Кармен стала литературным типом. Это особенное явление музыкального творчества.

В чем заключается секрет громадного успеха? В том, чтобы произведение искусства удовлетворило все вкусы.

Это случилось с оперой Бизе.

От Беллини, Доницетти и даже Верди публика ушла вперед. До Вагнера, Берлиоза, Глинки, до симфонической и сонатной музыки она еще не дошла.

Я говорю о публике, как о толпе. Наша московская публика считается вообще довольно музыкальною. «Руслан» — одна из {144} любимых ее опер. А многие ли знают, например, один из лучших номеров «Руслана» — антракт ко второму действию? Или рассказ «головы»? Но антракт к четвертому действию «Кармен» пользуется такой популярностью, что публика против обыкновения спешит занять места и шиканьем останавливает шум и разговоры в зале, когда дирижер занял свое место. А потом непременно номер бисируется.

В музыкальном отношении «Кармен» дает много композиций, оригинальных и красивых, но в то же время вполне доступных слуху простого смертного. Но этого было бы мало.

Наши вкусы требуют теперь, чтобы опера была содержательна не только в музыкальном, но и в драматическом смысле. Мы требуем умного и интересного либретто.

В этом отношении «Кармен» особенно современна. Чтобы не далеко ходить за примером, — ведь Кармен, по существу, та же Висновская[[162]](#endnote-47). Та же трагическая игра любовью, те же любовные иллюзии, их муки и радости, те же «вопросы» об отношениях мужчины к женщине. И даже тот же печальный конец.

Все это в ярких красках, но без романтической напряженности, которая шокирует наше стремление к реальности в старых итальянских операх, и без той угловатой простоты, которая заставляет нас скучать в театре.

Наконец, еще черта, обеспечивающая за «Кармен» современный успех, — национальный колорит. И либретто и музыка дышат Испанией, самыми красивыми проявлениями ее национального духа.

Наши вкусы в том же направлении распространяются и на исполнителей. Мы уже не довольствуемся только большими голосами. Даже красивые голоса и умение пользоваться ими не до ставят нам полного эстетического наслаждения, если при этом нет хорошей игры[[163]](#endnote-48).

Вот вам прекрасный пример — Мазини и Фигнер.

Сравнивать их голоса нет возможности. У одного — певучий, бархатный, полный страстных переливов и полуноток; у другого — сухой, мало подвижный. И тем не менее Фигнер доставляет нам удовольствия, во всяком случае, не меньше Мазини.

Распространяться об этом не стоит. Этого не поймут только завзятые мазинистки.

Я рискую быть названным музыкальным невеждой, но il faut avoir courage de ses opinions[[164]](#footnote-118). Опера не концерт. По-моему, в опере голос нужен лишь для того, чтобы способствовать силе впечатления от игры. Нужно умение свободно владеть им, нужна блестящая фразировка, и это в опере прежде чем какой-нибудь ut dièze.

Удивительно дорого, что певец возьмет необычайную ноту по силе и звуку, когда я не вижу за ней никакого внутреннего {145} смысла! Я могу удивляться, могу даже прийти в ужас, но до восторга еще далеко.

Теперь вы легко поймете, что именно было прекрасного в исполнении «Кармен» с участием г‑жи А. Борги и г. Н. Фигнера.

Я стараюсь разъяснить сущность красоты для того, чтобы не ограничиваться одними восклицательными знаками. Они никогда и ничего не объясняют. Кричать — ах, восхитительно! о, совершенство! — значит не говорить ничего.

Представьте себе женщину стройную, роста выше среднего, не полную, прекрасно сложенную. Лицо — той худобы, которое обнаруживает присутствие страстного темперамента. Без блестящей красоты. Но вы знаете, что красота не в правильных чертах лица, а в том, что французы называют le charme. Изящные, красивые костюмы сидят превосходно. Движения эластичные и законченные, определенные. Ни одного недосказанного жеста, ни одного лишнего.

Сценическая опытность — первоклассной артистки. Самообладание громадное. Это дорогая черта артистки, с которой вы не спускаете глаз. Она ни на один миг не выходит из своего сценического положения.

Теперь присоедините к этой внешности поразительную экспрессию мимики, фразировки и интонаций. Голос сочный и звучный, особенно на низком регистре, не большого диапазона, чуть-чуть утомленный в медиуме. Высоких нот почти нет. Певица их очень ловко, выражаясь на театральном жаргоне, «смазывает».

В результате получится необыкновенно выразительный и захватывающий страстностью тип Кармен.

Эта Кармен действует только на чувственную сторону человека. В игре Борги есть оттенки, когда в Кармен чуть-чуть иногда вспыхнет проблеск сердечности, но она почти с насмешкой подавляет ее. Власть ее над мужчиной громадная, но трагедия у нее в крови. Ее судьба отмечена трагической чертой. Г‑жа Борги ярко передает это в сцене гадания на картах.

Идеализации, лжи ни малейшей. Вы чувствуете, что среда этой женщины — воры и *кабак*. Но нет в ней и той распутницы, подчас шокирующей ваше эстетическое чувство, какую нарисовала г‑жа Франден.

Г‑жа Борги захватила публику в первой же арии и удерживала ее до конца.

По-моему, необходимо посмотреть Ферни-Джермано и сравнить этих двух знаменитых Кармен.

Г‑жа Борги играет именно на тех струнах, которые так чутки у современной публики.

Г‑н Фигнер был ее прекрасным партнером. Москва хорошо знакома с его исполнением Хозе. Вот артист, который должен быть примером для всех сценических деятелей. С небольшими средствами он сумел добиться поразительных результатов.

{146} «Бычачьего героя» тореадора играл г. Полли симпатично.

Очень мило спела партию Микаэлы знакомая москвичам ученица г‑жи Александровой-Кочетовой — г‑жа Шер. Она имела хороший успех. Арию в третьем действии ей пришлось повторить.

Но итальянская опера берет чудовищные деньги с публики. Поэтому у нас такое чувство, точно все певцы должны быть первоклассными знаменитостями. При других условиях г‑жа Шер имела бы, вероятно, еще больший успех.

А интересно бы в конце концов высчитать, сколько Москва заплатила за обе итальянские оперы?

*Гобой*

«Новости дня», 1891, № 2768, 13 марта.

## Из вокальной астрономии

Еще одна звезда. С ее блеском может сравниться только Сириус. В ее сиянии тонут все звезды, которые мы до сих пор наблюдали на вокальном небосклоне.

Это Таманьо.

Мне хочется удержаться от пафоса, потому что современного читателя пафосом не тронешь. В то же время я решительно не знаю, с чем сравнить феноменальный дебют Таманьо.

Я хочу припомнить, случалось ли в стенах театра что-нибудь подобное тому, что было после второго действия оперы «Отелло».

— Весь театр сошел с ума, — говорил каждый, со страхом думая прежде всего о самом себе.

— Слышали ли вы что-нибудь в этом роде в своей жизни? — слышалось кругом[[165]](#endnote-49).

— Нет, не слыхал. Я слышал и хорошо помню Тамберлика, но в этот вечер я забыл о нем.

Рассказывают, что где-то в Италии, в каком-то театре есть мраморная доска с надписью, что такую-то оперу после Тамберлика никто не смеет петь. Приехал Таманьо и пожелал выступить именно в этой опере. На него с ужасом замахали руками.

— Боже сохрани! Вы пойдете на верное фиаско.

Таманьо упорствовал.

И когда он спел, то на той же доске приписали: «кроме Таманьо».

О его биографии ходят удивительные толки.

Я продаю, почем купил, и за факты не ручаюсь, но слышал их от людей, знающих Таманьо близко.

Он был простым носильщиком. Голодал и переживал всю тяжесть чернорабочего труда. В лучшую пору своей дооперной карьеры он был кочегаром на железной дороге. Какой-то из меценатов услыхал его голос и взял его под свое покровительство. {147} Через десять лет Таманьо получал в Америке полтораста тысяч франков в месяц. От своего прошлого он сохранил чудовищное здоровье и крайнюю скромность жизненной обстановки — скромность, доходящую до скупости. Он обладает уже состоянием в шесть-семь миллионов, но никогда не тратит лишнего франка. Единственно кому он ни в чем не отказывает, — это его девятилетняя девочка. Ее он обожает до безумия. В Россию он приехал без нее. О его физических силах вы можете судить уже потому, что, приехавши в Москву в пятницу, он в субботу уже пел без малейшего утомления. И это после шестидневного путешествия из Лиссабона. Он пел и играл так, как будто целую неделю перед этим спокойно отдыхал в гостинице.

Представьте себе очень высокую, мощную фигуру, удивительно подходящую для Отелло. Плечи — косая сажень, широкая спина, во всей фигуре сознание громадной физической силы и в этом сознании что-то трогательно-добродушное. Он точно говорит: «Я так силен, что, право, не могу не быть добряком».

Красив ли он, не могу вам сказать. По карточке — нет. Мне кажется, он и в этом отношении очень выгодно дебютирует в Отелло. Под темной краской трудно разобрать черты его лица.

Потом голос. Мало назвать его феноменальным. Мало потому, что многие голоса мы в разное время называли феноменальными. Это девятое чудо света, если восьмое уже записано на имя Эдисона. Это такая необыкновенная сила звука, какой вы еще *никогда* не слыхали, никогда в жизни — за это я ручаюсь.

Первой же выходной фразой Таманьо так поразил слушателей, что весь зал буквально пришел в такое состояние.

Но чудо заключается не только в силе звука, а и в его необыкновенном качестве. Он обладает таким mezzo-voce, какое можно услыхать только у Мазини.

Присоедините к этому блестящую осмысленную фразировку, в которой не только каждое слово — каждая буква в отдельности слышна, и умение сказать музыкальную фразу удивительно эффектно.

А в конце концов, самое обаятельное качество пения в том, что все это ему ничего не стоит. Ни малейшего напряжения! Вы совершенно покойны за него, какую бы ноту он ни брал.

Играет он Отелло очень хорошо.

Вряд ли кто не прослезился, когда он пел, рыдал около трупа Дездемоны. «Morta, mortal»[[166]](#footnote-119) — до сих пор звучит у меня в ушах.

Если бы вы знали, до чего было жаль этого раненого льва, когда он пел свое «addio»[[167]](#footnote-120) в дуэте второго действия с Яго!

Прости, покой! Прости, мое довольство!
Простите вы, пернатые войска!
И гордые сраженья. И т. д.

{148} Это был вопль разбитого счастья.

Говоря о дуэте с Яго, я не могу сейчас же не упомянуть о г. Кашмане. Что это за великолепный артист![[168]](#endnote-50) Нельзя себе представить лучшего Яго для такого Отелло, как Таманьо. Этот дуэт доставил одно из тех величайших эстетических наслаждений, о которых потом будут вспоминать десятки лет. Я видел неописуемый восторг во всех представителях искусства, какие только были в театре в этот вечер. В правой литерной бельэтажа неистовствовал г. Фигнер, забывая о себе. Из другой литерной выступала грациозная фигура г‑жи Ван-Зандт — она первая начала аплодисменты и последняя кончала их. В первом ряду сидели г‑жа Борги и г‑жа Тэрьян, и они были увлечены тем же потоком, который охватил всю публику.

Затем я видел г‑жу Ермолову, глаза которой блестели редким одушевлением; г‑жу Федотову, которая, казалось мне, была подавлена этой мощью и тронута до слез. Там и сям видны были оживленные лица других артистов Большого и Малого театров.

Если бы вы обладали всеми четырьмя добродетелями Платона, вы бы согласились променять их в этот вечер на голос Таманьо. Что я могу еще сказать? Подите сами и послушайте — больше ничего.

*Гобой*

«Новости дня», 1891, № 2780, 25 марта.

## Из вокальной астрономии

Прошедшие два дня по всей Москве только и разговора, что о Таманьо. Те, кто его слышали, осыпали целым потоком междометий тех, кто не был на первом представлении «Отелло».

За последние пятнадцать лет, кроме Сальвини, никто не производил в Москве такой сенсации.

Но Шелапутинской опере[[169]](#endnote-51) не везет. Администрация ее и вообще-то как-то не умеет популяризовать свои спектакли. А тут еще внезапная болезнь г. Кашмана.

Г‑н Корш в этом отношении счастливее. (Тьфу, тьфу! Сухо дерево, завтра пятница.)

Театр г. Шелапутина без сравнения приятнее для оперы, чем небольшой театр г. Корша с плохой акустикой. Зато последний как-то приветливей первого. В нем публика скорее чувствует себя, как дома. И кресла театра г. Корша удобнее узких стульев театра г. Шелапутина. И сам г. Корш, всегда мелькающий среди публики с довольной улыбкой, оживляет настроение.

{149} Словом, г. Корш лучше умеет заботиться о публике, чем… чем тот, кто управляет Шелапутинской оперой. Il connait son public[[170]](#footnote-121), г. Корш. На второй выход «Отелло» публика буквально ломилась в театр. Билеты расхватывались с бою. И вдруг спектакль отложили, потому что г. Кашман накануне заболел.

А помните прошлогодний сезон, когда г. Мазини проболел в продолжение всего поста?

Я фаталист, фаталист с чисто московской закваской. Я утверждаю, что г. Коршу везет, потому что он не смотрит на публику с высоты своего величия импресарио.

Продолжая параллель между оперой г. Корша и Шелапутинской, замечу еще одну особенность. У г. Корша собраны по преимуществу певцы, у г. Шелапутина — артисты.

У первого — г. Мазини, г‑жа Зембрих, г‑жа Литвин[[171]](#endnote-52), г‑жа Ферни. У г. Шелапутина — г. Фигнер, г. Кашман, г‑жа Борги. Г‑н Таманьо столько же певец, сколько и артист.

У г. Корша поэтому лучше всего пойдут старые итальянские оперы: «Лукреция», «Лючия», «Севильский цирюльник», «Травиата», «Риголетто». В театре г. Шелапутина, напротив, удачнее пойдут оперы с богатым материалом для игры: «Отелло», «Кармен», «Ромео и Джульетта», «Гамлет».

В театре г. Корша старички больше получат удовольствия, чем молодежь. Старички любят вспоминать те давно минувшие времена, когда об игре в опере не было и помина. Любят они и те заезженные мелодии, которые когда-то волновали их молодые сердца. В театре же г. Шелапутина оперный прогресс заметнее. Впечатление там сильнее для людей нашего поколения.

Кто не вращался среди итальянских светил, тот не может понять, до какой степени все они одушевлены своим делом.

В этом одушевлении столько же хорошего, сколько и дурного. Хорошее заключается в том, что они горячо преданы опере. Они работают, берегут свои голоса, заботятся о своем музыкальном развитии.

Дурное — в необыкновенной узкости интересов. Ничего, кроме музыки, не способно возбудить в них интерес.

Ну вот они съехались в Москве, в древней русской столице. Вы думаете, что они заинтересованы ею? Нисколько. Точно они переехали из Милана во Флоренцию и перевезли туда все интересы своего узенького кругозора. Они говорят только друг о друге, о том, как кто получает ангажемент, сколько платит агенту, сколько секретарю, — о том, кто в каком городе имел успех или был освистан, у кого какой голос и т. д.

Наши артисты, — я говорю, конечно, о светилах, — без сравнения интеллигентнее и отзывчивее итальянцев.

{150} Это очень интересная профессиональная черта.

Я объясняю ее кочевою жизнью итальянских звезд. Нет оседлости, нет и возможности сосредоточиться. Вся их жизнь проходит в гостиницах среди временной вереницы поклонников, которые, разумеется, не станут с вокальной звездой говорить о новом романе Золя.

Мы слушаем Таманьо, и нам кажется, что прежде, чем дойти до такого исполнения «Отелло», он изучал Шекспира хоть немного. Это великое заблуждение. Он вряд ли и читал-то трагедию. Можно без преувеличения сказать, что, играя Вильгельма Телля, он понятия не имеет о Шиллере. Итальянский певец весь во власти композитора и отчасти либреттиста. Он не ведает о прототипе оперного либретто.

Да простят меня вокальные звезды за выражение, но такое узкое профессиональное отношение к делу кладет на них некоторую печать невежества. Мне кажется, что с развитием того сближения оперы с драмой, о котором я как-то говорил, певец волей-неволей станет интеллигентнее. А это, разумеется, отразится и на том впечатлении, которое он будет производить на слушателя.

Если Таманьо все-таки умно трактует Отелло, то этим он, конечно, обязан только своему артистическому темпераменту и природному чутью. Стоит вспомнить, что лет пятнадцать-двадцать назад он был простым носильщиком, чтобы понять, как богато одарена от природы его художественная натура.

Но ведь Таманьо — исключительный человек…

И то надо еще сказать, что когда «Отелло» в первый раз ставился в театре «La Scala» с г. Таманьо, то было сделано что-то около сорока репетиций. Верди носился с знаменитым певцом, как с ребенком.

*Гобой*

«Новости дня», 1891, № 2782, 27 марта.

## В последний раз

Лично я пишу об итальянцах в последний раз. Довольно. Сыт по горло.

Сезон итальянской оперы приблизился к концу. Еще три-четыре дня — и наступят те весенние, белые ночи, когда на небосклоне не видно никаких звезд. Пора готовиться — кому к выставке, бегам и «Эрмитажу», — кому к тихому деревенскому уединению.

В качестве простого слушателя, не облеченного в звание критика, я хочу подвести маленький итог. Я уверен, что буду выразителем мнения большинства публики.

Все собравшиеся в Москве вокальные светила доставляли нам истинное наслаждение. Пересчитывать их — значило бы {151} повторять афиши. Я назову три выдающихся спектакля, о которых мы не забудем много лет: «Отелло» — Таманьо и Кашман, «Кармен» — Борги и Фигнер и «Травиата» — Зембрих, Мазини и Котоньи[[172]](#endnote-53).

Я вовсе не хочу умалять редких достоинств Ван-Зандт, Ферни-Джермано, Литвин и других певцов и певиц. Я только отмечаю из всего сезона такие три спектакля, в которых сумма впечатлений была ни с чем несравнимым наслаждением.

Таманьо имеет в Москве странный успех. Его первый дебют сделал сенсацию. Потом, как это всегда бывает после чрезмерных похвал, наступило что-то вроде разочарования. Но в конце концов знаменитый певец снова завоевал свою власть над театральной залой.

Его успех был отчасти расшатан рецензией одной московской газеты. Мудрый критик не нашел лучшего эпитета для певца, пользующегося всемирной славой, как «иерихонская труба». Эпитет — поистине достойный серьезного музыкального критика, пишущего в серьезной газете.

У нас любят повторять чужие глупости. На третьем представлении «Отелло» я слышал это выражение уже от нескольких лиц из публики. Такова сила печатного слова.

Тем не менее для людей, не предубежденных, Таманьо все-таки остается замечательным явлением в оперном искусстве. Право, Верди и Бойто[[173]](#endnote-54), чуть ли не для Таманьо написавшие «Отелло», понимают в этом деле не меньше храброго московского критика.

Я не спорю, что в других партиях Таманьо слабее, чем в «Отелло», что он не представляет из себя идеального совершенства всех качеств артиста-певца — но кого не изумит, что эта богато одаренная художественная природа вместо удивления возбудила грубые насмешки?

Я отказываюсь разбирать, какими сторонами своего дарования производит впечатление Таманьо в «Отелло». Он весь — своим феноменальным голосом, мощной фигурой, простотой движений — всей своей богатой природой захватывает слушателя, как что-то стихийное.

Нельзя было умнее эксплуатировать его средства, как это сделали Верди и Бойто. Трудно найти драматического артиста, который бы по внешности так идеально подходил к образу Отелло. Нет голоса, который бы с такой силой передавал могучие порывы венецианского мавра.

Говорят, Таманьо детонирует. Случается. А с кем из певцов не бывает этого при страстном пении? Подчеркивать детонировки в пении Таманьо — это все равно, что в произведениях Льва Толстого замечать впереди всего неровность стиля. Пусть этим занимается тот, кто дальше этого ничего не видит, для кого чистая, но сухая техника значительнее вдохновенного темперамента.

{152} Вы помните сцену гаданья в «Кармен»? Ни одна Кармен не производила в ней такого впечатления, как Борги. Ну, а музыканты говорят, что именно в этой сцене оперы г‑жа Борги безусловно антимузыкальна.

— Почему? — спросите вы.

— Потому, что она la bémol берет грудью.

Mersi за урок.

Какое мне дело до того, что Мазини в каватине Фауста берет do фальцетом, когда это производит на меня обаятельное впечатление?

Другие певицы не берут грудью la bèmol, и гаданье проходит у них совершенно бесследно. Ферни-Джермано безусловно превосходная певица, но и в ее исполнении эта сцена исчезает. А Борги передает ее с такой чувственной силой, что в эту минуту слушатель уже не сомневается в роковой судьбе Кармен.

Насколько Таманьо захватывает нас своим необычайным голосом, насколько Кашман рядом с ним был превосходным оперным Яго, насколько Борги и Фигнер ярко и страстно передавали бурную драму Кармен и Хозе, — настолько Зембрих, Мазини и Котоньи в «Травиате» представляли замечательное трио чистого красивого пения.

Нет никакой надобности класть впечатление на весы. Смешно требовать от Борги голоса и искусства пения Зембрих, а от Зембрих — страстного темперамента Борги.

«Травиата», какою мы ее слушали в театре Корша, также надолго останется в наших воспоминаниях, как и «Отелло» с Таманьо, как и «Кармен» с Борги и Фигнером.

Рядом с этими воспоминаниями мы всегда будем испытывать и чувство благодарности к тем, кто доставил нам случай переживать это высшее эстетическое наслаждение.

*Гобой*

«Новости дня», 1891, № 2797, 11 апреля.

## Воспоминание об артисте Адамяне

На днях помещена в газетах телеграмма, что известный трагик Адамян скончался[[174]](#endnote-55). Это известие невольно вызвало во мне некоторые воспоминания, которые я и решаюсь сообщить здесь.

Маленький, изящный, с тонкими, выточенными чертами лица, он не был похож на армянина, хотя и был им по происхождению. Можно было бы сказать, что итальянец и француз слились в нем в один образ, сообщив ему впечатлительность и необычайную живость воображения первой расы и культурность и элегантность второй. Впечатление космополитизма его {153} натуры дополнялось еще знанием многих языков. Французским языком он владел, как француз, итальянским, кажется, тоже почти в совершенстве. Его недюжинный талант трагика сделал бы честь какой угодно нации.

Я знал его в Тифлисе, где он пользовался, конечно, большим успехом. Он жил в итальянском квартале, в этой немножко грязной части города, которую итальянцы, приютившиеся там целой семьей, превратили в настоящий уголок Неаполя.

Эту фантазию жить в итальянском квартале он объяснял своей симпатией к итальянцам и их артистическим нравам, а я приписывал просто его бедности, в которой ему тяжело было признаться и которая сопровождала его до могилы.

Странная была его судьба. Талант у него несомненно был крупный, и, я уверен, Дузе не могла бы найти себе лучшего товарища для Ромео и Армана Дюваля, чем покойный Адамян, но космополитизм его становился ему всю жизнь поперек дороги. Для армян он был слишком крупен, его не понимали они. Турция, где он родился и воспитывался, еще менее способна была оценить его, так как искусство там находится в младенческом состоянии; России, к которой он тяготел душой, он не мог отдать свой талант, вследствие недостаточного знания языка; хотя он превосходно говорил по-французски, но, вероятно, знаменитая академическая Comèdie Française не признала бы его своим, как не признала Фейгину, поплатившуюся жизнью за свою попытку вступить в это святилище.

Я видел Адамяна в Гамлете[[175]](#endnote-56), играющего по-армянски, в Кине и «Семье преступника» — по-французски с русскими артистами. На русских он, очевидно, производил впечатление, но предубеждение к армянину, играющему по-французски на русской сцене, было, очевидно, непреодолимо, и театр был всегда далеко не полон. Бывают же такие непонятные несправедливости, совершаемые целыми массами!

Помню его также в концертах. Его декламация отличалась превосходной школой и неподдельной экспрессией. Мюссе и Коппе были его любимыми авторами. Успех он всегда имел громадный.

Приходилось мне встречаться с ним и в частной жизни. И здесь в нем ни на минуту нельзя было забыть артиста и поэта. Говорил он всегда каким-то необыкновенно мягким голосом, хотя у него был баритон, и музыка его голоса производила обаятельное впечатление, сама по себе. При этом у него была особенная манера. Он говорил всегда отвлеченно, поэтическими образами и, казалось, иногда забывал о собеседчике и обращался к ему одному видимому фантому. Если вы случайно прерывали его речь какими-нибудь словами, в нем моментально совершалась перемена: он взглядывал на вас как-то особенно, как глядят пробужденные от сна, потом постепенно этот взгляд из удивленного делался нежным, и вдруг неожиданно перед вами Гамлет, {154} Чацкий и, вместо ответа, целый монолог. Вы забываете, где вы. Перед вами артист в момент самого высокого художественного вдохновения. Иногда он положительно пугал, когда вдруг среди разговора в один миг, как кошка, он делал прыжок в угол и оттуда адским, шипящим шепотом начинал монолог из какой-нибудь злодейской роли. Быстрые переходы его настроения производили впечатление ненормальности, но происходило это, я думаю, вследствие нервности его и чрезмерной впечатлительности. В нем было что-то родственное с Бодлером. Та же глубина чувства и та же любовь к контрастам. То он уносит вас в недосягаемую высь, то сразу повергает в самую глубину отчаяния.

Знание его драматической литературы всех языков было удивительное. Приходилось слышать, кроме французских и итальянских, целые монологи из «Горя от ума», из «Демона» и др. — и это при его плохом знании русского языка.

Удивительный трагический талант и удивительно трагическая судьба!

[*Без подписи*][[176]](#endnote-57)

«Московская иллюстрированная газета», 1891, № 144, 7 июня.

## Театральный альбом. Артисты и критики

Лет десять назад я поставил в моем альбоме вопрос:

Чего артисты ждут от критики?

Сначала в альбом посыпались краткие ответы:

— Ничего!

— Честности!

— Правды!

— Чтоб она исчезла навеки!

— Понимания дела!

— Справедливой оценки моих трудов! И так далее.

Подписей я вам не сообщаю, так как это вопрос щекотливый. Мои друзья артисты вносили свои мнения в альбом откровенно. Они не рассчитывали, что я опубликую их имена.

Кроме таких коротких и общих ответов были и довольно оригинальные.

— Мы волнуемся, — пишет один артист Малого театра, — не спим ночей, ищем в ролях художественной правды, а в себе — сил создать ее. Критики же относятся к нам с кондачка, часто под влиянием своего настроения. Это легкомысленно, чтоб не сказать чего похуже.

— Шумский сказал, — пишет другой: — «Нет плохих ролей, а есть плохие актеры». Красивая фраза, но в ней больше красоты, чем правды. Критики упрекают меня, будто я охладел к сцене. {155} Пусть-ка они вчитаются во всю ту дребедень, которую мне приходится «создавать» вот уже вторую зиму с тех пор, как я возвратился в Москву. Что из нее можно сделать?

Это мнение помечено февралем 1884 года. После того артисту удалось сыграть ряд прекрасных ролей, и он снова поднялся на прежнюю высоту.

Одна опытная артистка пишет: — Отличить актера от роли — для этого надо много опыта. Молодые критики не способны на это, как бы они ни были честны и искренни. А между тем без этого немыслима полная оценка игры.

Мнение одного режиссера: — Если рецензент сумеет точно передать впечатления публики, так и за то ему спасибо. Там уж мы разберемся, что сделать поярче, а что спрятать, дабы в следующий раз публика получила правильное понятие о пьесе.

Одна из самых видных артисток: — Я, сказать по правде, не нуждаюсь в критике моей игры. Но мне нужна критика произведения. Здесь она мне оказывает большую услугу. Для моих любимых ролей я нахожу ее у Тэна, Гервинуса и других замечательных комментаторов. Что касается моих технических ошибок, — товарищи укажут мне их лучше всякого рецензента.

Другой режиссер:

— Чтобы быть критиком, надо сначала быть драматургом, потом актером, затем машинистом, декоратором, бутафором, по дороге публицистом, суфлером, чиновником и, наконец, режиссером. Тогда бери перо и пиши!

В том же роде:

— Критик должен: 1) быть литературно образован, 2) знать сцену и 3) честно и талантливо излагать свои мнения. Только!

Ряд крайних мнений:

— Если читать все рецензии и всем критикам верить, то нужно заранее просить места в Преображенской.

— Я никогда не читаю рецензий и чувствую себя отменно.

— В дни моей юности я лез на стену из-за каждой печатной строки обо мне. Меня ругали — я не понимал за что, хвалили — я понимал, что не за что. Теперь я обтерпелся.

— Из длинных рецензий я читаю только последний абзац. Все-таки, знаете, любопытно, что там пишут обо мне или о моих товарищах. Похвалят ли, обругают ли, — честное слово, я завтра же забуду.

— Они, черт их возьми, имеют влияние на публику. Толпа глупа. Сама же твердит, что нельзя верить газетным отзывам, и сама же слушает их. Нет, я с рецензентами ласков.

Я мщу им по своей программе:
Кто вздумает меня ругать,
Того я в тесной эпиграмме
И сам сумею осмеять.

Автор этого четверостишия славится в театральном мире злыми эпиграммами. Когда-нибудь я познакомлю вас с некоторыми из них[[177]](#endnote-58).

{156} В следующий раз я приведу мнения певцов, авторов, самих критиков по этому интересному вопросу. Вы увидите в конце концов, что критика никогда не удовлетворяет артистов, и жалок тот рецензент, кто хочет понравиться им и боится своего собственного мнения.

*Гобой*

«Новости дня», 1891, № 2962, 24 сентября.

## Честь

— Что такое честь?

— Тень, брошенная вами от общественного мнения, — отвечает граф из зудермановской пьесы[[178]](#endnote-59).

— А что такое общественное мнение?

— Няньки, наставники, болтовня старых баб, предрассудки, привычки, — говорит где-то Карлейль.

Но старые бабы болтают разно. Одни — на элегантном французском языке. Это язык общепринятый. И честь у них — понятие общепринятое. Другие — на грубом наречии своего родного языка.

В пьесе Зудермана перед нами дефилируют всевозможные понятия о чести.

1) Немецкий офицер в резерве. Грудь богатырская, щеки красные, военная выправка. Карточный проигрыш, не уплаченный в 24 часа, — клеймо бесчестия. Единственный выход — самоубийство. Малейшая непочтительность к нему — повод для дуэли. Эти господа возвели свое понятие о чести до культа. Но их честь только внешняя, а потому и самая мизерная. Для них жизнь — копейка. Труд, по их понятиям, — удел чернорабочего. Бесчестно не застрелиться, не уплативши карточного долга в 24 часа, но вполне благородно соблазнить девушку и рассчитаться с ней не браком, а деньгами[[179]](#endnote-60).

2) Рабочие на фабрике. Бедняки. Народ.

Как бы возмутился Златовратский[[180]](#endnote-61), если бы увидел пьесу Зудермана!

Немецкий драматург утверждает, что в народе понятия о чести самые низкие. Бесчестна только бедность. Продажа дочери спасает от бедности, — стало быть, ничего постыдного в этом нет.

Во Франции эта пьеса была бы освистана вдвойне. Во-первых, за то, что она немецкая, а во-вторых, за то, что невежество рабочего доведено в ней до отрицания семейной чести.

Кто-то из великих критиков — кажется, Тэн — сказал:

— Француз сам по себе может быть очень безнравственным человеком, но как только он пришел в театр и почувствовал себя в обществе, он любит, чтобы автор поддержал в нем нравственную бодрость, он желает сознавать себя хорошим человеком.

{157} Немцы, вероятно, спокойнее принимают от авторов горькие пилюли.

3) Разбогатевший буржуа, мещанин во дворянстве, плутократ. Понятие о чести: не пойман — не вор. Кто богат, тот вне подозрений. Бесчестно выдавать дочь за бедного сына рабочего, хотя и образованного. Но как только его наградили большим состоянием — он желанный зять.

4) Честь благороднейшая. Честь брата. Падение девушки — позор на всю семью.

До сих пор все было ясно. Теперь начинается путаница понятий.

Брат едва не убил соблазнителя сестры. Он считал свое имя опозоренным навсегда ее поведением. Он страдал и не мог найти нормального выхода. Как вдруг…

Нет, это слишком странно.

Он принимает подарок от своего богатого друга, чтобы жениться… На ком бы, вы думали? На сестре соблазнителя! Все лица сияют счастьем.

Это что-то изумительно уродливое.

Господин Петров соблазнил девицу Сидорову. Ее брат, г. Сидоров, идет убить Петрова, приходит в дом и кончает тем, что женится на его сестре. И все очень довольны.

Объяснение единственное — Сидоров отказался от своих понятий и махнул рукой.

По-моему, из этого славного парня со временем выйдет большой подлец.

Есть тут, однако, еще одна важная подробность. Сидоров с своей супругой говорят: — Вон из своей страны! Едем в Индию. Мы создадим там новую родину, придумаем новую честь.

Апология космополитизма.

Для такой чести, действительно, ничего не остается, как бежать из страны.

И Чацкий бежит из Москвы, но перед этим он, по крайней мере, не женится на княжне Тугоуховской или графине-внучке.

Доктор Штокман честнее всех. Его бьют в родном городе камнями; ему тоже приходит в голову мысль о бегстве, но он остается, чтобы *воспитывать личность*, хотя бы в уличных мальчишках.

Зудерман выводит умнейшего графа. Его устами глаголет автор. Граф совершенно отрицает понятие о чести, как отрицает ее Жорж д’Орси в драме Дьяченко «Гувернер».

— Que c’est que ça l’honneur?[[181]](#footnote-122) — восклицает д’Орси. — Я понимай стуль, диван. А где честь? Покажить мне честь.

Но я не вижу разницы между благородным графом и множеством мерзавцев. Разве только в том, что мерзавцы часто маскируются тирадами о чести, а граф откровенен.

{158} Я не хочу сказать, что сам граф — мерзавец. Напротив, он честнейший человек. Но раз ему присваивается это слово «честнейший», стало быть, его поступки, вся его жизнь отмечена известными понятиями о чести. Он не украдет чужого, не обидит слабого, не оскорбит личности и т. д.

Что он отрицает узкое понимание чести? Это еще не бог весть какая заслуга. Уж очень равнодушно-мудрый этот граф.

Не такими господами поддерживаются понятия о благородстве… личности. Не они воспитывают людей, а вот те, кто страдает от оскорбленной гордости, кто старается внушить грубому чувства деликатные, кто борется с невежеством своей страны, а не бежит в Индию создавать новую родину.

Чацкий бежит из Москвы, но Грибоедов боролся за то, чтобы его Фамусова и Молчалина узнала его родина — Россия.

Бежать-то не трудно, особливо на чужой счет, как это делает герой зудермановской пьесы.

Вот мои итоги.

Глупо обижаться на дурака. Глупо стреляться из-за неуплаченного в сутки карточного долга. Умнее прийти к победителю и признаться: — Я увлекся, проиграл больше, чем смел. Но я буду работать, как вол, и уплачу долг.

Глупо выходить на дуэль из-за того, что мне наступили в коридоре на мозоль.

Но хуже всего равнодушие к острым душевным страданиям. Не хорошо отказываться от своего понятия о чести, хотя бы и условного, ради земных благ. От этого недалеко до полного индифферентизма, до совершенной атрофии отзывчивости к истинно благородным порывам.

*Инкогнито*

«Новости дня», 1891, № 2974, 6 октября.

## Старое по-новому

Литературные вкусы не держатся долго. Никакое направление не считает своего долголетия веками.

Давно ли натурализм овладел французской литературой? Давно ли Золя ломал за него копья? Давно ли эта школа была «новою» и вербовала в свои ряды всех молодых романистов? А ее уже отпевают, ее соборуют маслом. Пытливые умы уже спешат угадать, какое направление обогатит литературу и восторжествует над натурализмом.

Исторически это происходит так.

Сначала новшества появляются кое-где, исподволь, робко. Они забрасываются в незаметных произведениях невыдающихся авторов. У публики есть еще свои боги. Им поклоняются по привычке. {159} Новое направление медленно просачивается сквозь швы устаревших форм.

Нет таких человеческих сил, которые могли бы сразу повергнуть старых идолов и растоптать их. Золя не был безусловным новатором. Его направление уже подготовлялось.

Возьмите русское сценическое искусство. Главой современного реального направления считается Щепкин. Но он не являлся неожиданным, с неба упавшим творцом своей школы. Кое‑где она и до него пробивалась наружу. В его «Записках» вы найдете рассказ, как он, еще мальчиком, был увлечен реальной игрой сановного любителя (если память мне не изменяет — князя Мещерского). Были и на казенных сценах актеры, проявлявшие склонность к новой школе раньше Щепкина. Но они не обладали ни его талантом, ни силой убежденности. Поэтому Щепкин явился первым ярким выразителем реального направления. В нем как бы слились все требования современности. Только поэтому он и считается главой новой школы.

Таким же образом и Золя считается главой натурализма. Отдельные черты направления проскальзывали там и сям и до него, но он первый окончательно очистил их от наростов рутины и выступил глубоко убежденный и с громадным талантом.

Как-то г‑н Скабичевский сказал, что не Гоголь и Пушкин были родоначальниками направления, а Надеждин и Полевой[[182]](#endnote-62). Некоторые газеты посмеялись над критиком «Новостей». Однако это не только не смешно, но и вполне вероятно.

История, может быть, не права в раздаче титула «главы». Но и историю нельзя винить. Кто может сказать, сколько неизвестных мореплавателей пробирались к берегам Америки и до Америго Веспуччи и тем более до Христофора Колумба? История не знает их имен. А может быть, именно слухи о громадном, неизведанном острове побудили Веспуччи найти его.

То же самое происходит и с новыми литературными формами. Сначала их появление «носится в воздухе», чувствуется только по разбросанным кое-где чертам. Затем сразу выступает наименее[[183]](#footnote-123) яркий выразитель их. Тогда совершается переполох. Старые идолы летят. Рутинеры еще стараются поддержать их, но напрасно. Их песня спета. Новое направление с треском разрывает старые швы, а за ним уже несется молодежь…

По-видимому, современная драматическая литература переживает теперь нечто в том же роде. Нынешние писатели как будто перепевают на разные лады старые песни. Потому в их произведениях уже не чувствуется новизны. Растут запросы, которых прежние формы как будто не удовлетворяют.

Если это так, то не считаться с этим нельзя. Кто не двигается вперед, тот отстает. Кто не следит за движениями мысли, тот рано ли, поздно ли очутится в положении шарманщика, {160} считающего лучшей музыкой отрывки из опер Беллини и Доницетти.

Но так ли это на самом деле?

В нашей драматической литературе не появилось за тридцать лет ничего лучшего… скажем, хоть «Бедной невесты» Островского.

Островский не только в смысле содержания, но и со стороны направления сделал все, что реальная школа, завещанная Гоголем, могла сделать. Островский, может быть, даже больше, чем Гоголь, выступил революционером в области драматической литературы.

Овладев театром силой своего колоссального литературного таланта, он совершенно уничтожил царство мелодрамы, дискредитировал в глазах театральной публики романтическую драму, псевдоклассическую трагедию и все те роды сценических произведений, в которых впереди всего была интересная интрига, захватывающая фабула, красивые, внешние эффекты.

Правда, театральная толпа во веки веков останется толпой. И нечего удивляться, что рядом с лучшими комедиями Островского еще мог иметь успех Дьяченко, еще могли держаться мелодрамы.

Однако передовая часть публики, люди с более изощренными вкусами уже не выносили этого исключительно-сценического, фальшивого репертуара.

Но Островский не только разбил старые идолы, — он в то же время явился и единственным ярким представителем новой школы после Гоголя. Следом за ним появилось множество драматургов того же направления, но их имена бледнеют перед его громким именем.

Я не считаю Алексея Потехина — писателя совсем иного склада[[184]](#endnote-63). О нем речь будет ниже.

Островский как бы исчерпал новое направление до дна. Появись теперь драматург даже с очень крупным литературным талантом, хоть с талантом Льва Толстого, — он в смысле направления не напишет ничего лучше «Бедной невесты».

Главнейшие черты этого направления в том, что сюжет комедии низводится до крайней простоты, — это раз; а второе — еще более важное, — что автор ни в монологе, ни в одном слове не выдвигает вперед своей основной мыслью того, что критики называют «общественной идеей».

Вот в этом-то смысле направление и кажется в настоящее время устаревшим.

Мы переживаем эпоху нравственного ободрения. Мы как будто стараемся разобраться в понятиях о свободе, о личности, о чести, стараемся пересоздать нравственный кодекс, в котором многие понятия или потеряли истинный смысл, или потускнели.

К литературе предъявляются новые требования: *защита* известного принципа. В первом акте автор обязан поставить определенный {161} *вопрос*, в следующих рассмотреть его со всех сторон и в последнем — дать на него категорический ответ.

Публика якобы должна следить, главным образом, за развитием этого вопроса.

Такие произведения называют «идейными» и только их именуют и с кафедры, и со столбцов серьезных органов печати «литературными».

Самым ярким представителем этого направления является знаменитый норвежский драматург Ибсен. Но сюда же можно отнести и Зудермана с его «Честью», и даже Дюма-сына со всеми его последними драмами.

(Продолжение следует)

*Инкогнито*

«Новости дня», 1891, № 2975, 7 октября.

## Старое по-новому

*(Окончание)*

Даже г. Буренин в последнюю пятницу говорит, что все эти «художественности» в литературе надоели. Он тоже требует от каждого произведения определенного «вопроса» и категорического ответа[[185]](#endnote-64).

Вчера я назвал Ибсена. Несомненно, что в этом отношении он ярче, чем кто-нибудь удовлетворяет новейшим требованиям. Он решительнее всех обратил сцену в кафедру проповеди. Можно даже сказать, что он единственный яркий представитель этого, по-видимому, нового направления в драматической литературе.

Русская беллетристика дает своего Ибсена, хотя и совершенно иного образа мыслей — графа Л. Толстого.

Ново ли все это, в самом деле?

Тысячу раз нет.

Уж не говоря о Гюго и Шиллере (в его слабейших произведениях), можно указать в нашей литературе целый период, когда авторы держались именно этого направления.

К авторам этой эпохи, в большинстве своих пьес, относится и Ал. Потехин, о котором я упомянул вчера.

Но он выдающийся писатель. Помимо него и ему подобных в литературе прошла длинная-длинная плеяда талантов средней и малой величины. Все они брали под свою защиту известную общественную идею, навязывали ее читателю и зрителю в виде образов, драматических композиций и монологов.

Островский, если не считать «Доходного места», остался в стороне от них. И скольким нападкам подвергался за это! Но не долго. Нападки продолжались до тех пор, пока критика не убедилась в том, что в его бытовых картинах гораздо больше {162} *общественного значения*, чем в драмах, защищавших известный; «вопрос».

Произошло явление, которое выдающиеся умы предсказывали. Как только вопрос переставал быть для общества вопросом, так произведение утрачивало основной интерес.

Сам герой драмы Ибсена говорит, что ни одна «идея» не живет более семнадцати-двадцати лет. Из этого надо сделать, вывод, что произведение, посвященное впереди всего «идее», слишком недолговечно. Оно может захватить общество, взволновать его, произвести переворот в его убеждениях и исчезнуть, как только цель будет достигнута.

Нас увлекает в драмах Ибсена не «литературная форма», а мысли, положенные в основу их. Нас захватывает сила, с какою автор выражает их, глубокий ум и поразительное понимание того душевного разлада и сомнений, которым болеет современный человек.

Что же касается формы, то Ибсен чаще может заслужить упреки, чем одобрения. Возьмите его «Эллиду». К каким натяжкам прибегает автор, чтобы провести свои мысли в образах!

О Толстом и говорить нечего. Ибсен приходит к своим выводам путем жизненных наблюдений. Толстой же сочиняет образы для защиты своих идей. На каждой странице мы наталкиваемся на «белые нитки».

Разве Островский не переживал и не передумывал всевозможных «вопросов»? Но весь анализ и выводы он хранил про себя. И то, и другое влияло на замысел произведения, на драматическую концепцию, на то, чтобы одно лицо было выдвинуто вперед, другое осталось в тени, и т. д., и т. д. Но его картины строго реальны, его лица ходят по сцене не с идейными ярлыками, а живут и двигаются, как живут люди взятой им среды.

Великий драматург хорошо понимал зрителя. Заблуждается тот, кто думает, что театральную залу можно заставить интересоваться «вопросом». Она следит только за личной драмой.

Говорят о воспитательном значении театра. Всякий серьезный драматург стремится к этому. Но смотреть на театр, как на кафедру, значит только суживать его значение.

Не монолог, не тираду унесет зритель из театра, не громкие слова врежутся в его память, а целая картина, рассказ о том, что произошло с такими-то и такими-то столкнувшимися лицами. Только личная драма действует на душу зрителя и оставляет в ней след, возбуждает симпатии и антипатии, — стало быть, воспитывает его.

И такое воспитание гораздо прочнее проповеди. Чем глубже эта личная драма, чем ярче тип героя — тем больше, конечно, общественного значения приобретет пьеса.

В «Бедной невесте» нет «вопросов». Это только изумительно правдивая картина серенькой русской жизни. Но внимательный зритель, публицист может по поводу этой картины поставить {163} двадцать общественных вопросов и на все найти ответы в ней самой.

До чего можно унизить «Ревизора», если сказать, что комедия написана Гоголем для того, чтобы показать взяточников. А между тем в борьбе со взяточниками, в эпоху «Ревизора», — общественная «идея».

А Зудерман, нарисовав прекрасную характерную картину берлинского общества нашего времени, вытаскивает из нее один вопрос о чести и для разработки его вводит еще лицо, почти ненужное в пьесе, нарушает реализм картины и простоту письма. Он, может быть, и достигает большей ясности в принципе, но сам суживает значение пьесы и тоже не избегает натяжек.

Однако возникает недоумение: откуда же эти новые запросы к литературе? Или: зачем явилась надобность в возвращении к старой форме, когда даже тенденция считалась принадлежностью художественной литературы?

Мне кажется, что это объясняется двумя причинами.

Во-первых, — о чем я говорил и вчера — жаждой общественности, назревшими желаниями разобраться в общественном и нравственном кодексе, множеством вопросов, накопившихся в душе современного человека, и желанием поскорее найти ответы.

А во-вторых, — малочисленностью талантов, поддерживающих реальное направление.

А может быть, и в‑третьих, — некоторым пресыщением.

Говорят же в Париже, что натурализм будет заменен «психологическим романом».

После «Преступления и наказания» Достоевского это будет так же ново, как и «тенденциозно-идейная» драма, — если можно так выразиться.

*Инкогнито*

«Новости дня», 1891, № 2976, 8 октября.

## Гамлет

Я не раз уже заступался за современный театр от сплошных нападок гг. рецензентов. По поводу сегодняшнего возобновления «Гамлета»[[186]](#endnote-65) мне хочется отметить еще одну сторону нынешнего положения театра в Москве.

Приходила ли вам в голову такая мысль: «Гамлет» со времен Мочалова почти не сходил с репертуара Малого театра. Перерывы были не большие, в пять-шесть лет. Да и то в то же время «Гамлет» ставился на частных сценах.

Довольно сказать, что Москва перевидала в Гамлете: Мочалова, В. Каратыгина, Леонидова, Неволина, Чернышева, Вильде, Ленского (в хронологическом порядке) и на частных сценах — {164} гг. Иванова-Козельского, Чарского, Адамяна. Из иностранных знаменитостей — гг. Росси, Сальвини, Поссарта и т. д. В Малом театре «Гамлет» возобновлялся не дальше, как лет семь назад с новым распределением ролей. Словом, за последние пятнадцать-двадцать лет постановка «Гамлета» была довольно обычным явлением. Были и сборы, были и актеры, нравившиеся в этой роли, но особенного оживления в театральном мире не чувствовалось.

Между тем сегодняшнее возобновление является целым событием в Москве. Публика, театральная публика, относится к нему так, как будто знаменитая шекспировская трагедия никогда не была играна. Билеты, несмотря на тройные цены и имя бенефициантки, никогда не производившее сенсации, — взяты нарасхват. Все ждут чего-то нового и чрезвычайно интересного. Что ж это значит? Отчего это происходит? Отнесем половину оживления на счет г. Южина[[187]](#endnote-66). И все-таки остается еще половина. Г‑н Ленский считался всегда лучшим русским Гамлетом. Мы еще помним, с каким шумным успехом он выступил в этой роли впервые в 1877 году. Но тогда успех объяснялся исключительно его популярностью и общей популярностью трагедии.

Теперь ко всему этому примешивается еще что-то. Это «еще что-то» является самым дорогим завоеванием Малого театра за последнее восьмилетие.

Это, если позволите так выразиться, — *литературное настроение* современной публики. Оно положительно напоминает давно минувшие времена, когда между московским театром и литературой существовало плотное сближение. Оно исчезло, когда театр был охвачен репертуаром, носящим специальный эпитет по имени одного драматурга, которого мне не хочется называть. В последние годы оно решительно возвращается. Вы чувствуете это и в отношении артистов к созданию образов, и в стараниях дирекции быть на высоте задачи, и в настроении публики, всегда отзывчивой на прекрасное.

Да, семь лет назад «Гамлет» возобновлялся заново. У дирекции были попытки освежить исполнение новым, более толковым распределением ролей, хотя бы оно выразилось только в двух лицах: короле и Первом актере. Гг. Рыбаков и Горев придали тогда этим лицам более яркий колорит. Но публика оставалась холодною к этим попыткам. Она не то чтобы не верила в «реставрацию» «Гамлета», — ей просто не приходило в голову, что из постановки «Гамлета» можно создать событие. Ее театральное воображение было заслонено слащавой немецко-русской драматургией и сереньким бытом русской жизни.

Посмотрите же, какая разница в доверии публики. Теперь она словно чует, что ей покажут трагедию в настоящем свете.

Дело не в талантливости исполнения отдельных ролей, а *в целом*. Театральная публика верит, что в новой постановке не {165} будут допущены уродства времен Сумарокова, что король не будет ходить по сцене каким-то карточным трефовым, даже пиковым королем, что Офелия не будет петь под музыку романс Варламова «Моего вы знали-ль друга», который до сих пор поют многие провинциальные актрисы, что все роли не будут сокращены до простых реплик Гамлету, что в режиссерском отношении администрация воспользуется всеми усовершенствованиями техники для умной и *литературной* постановки трагедии.

Прошли те времена, когда на «Гамлета» можно смотреть только как на пьесу, в которой есть одна прекрасная роль.

Да и на эту-то роль уже смотрят иначе. Уже недостаточно двух-трех вспышек артистической гениальности в наиболее выпуклых местах. В публику проникли, если не комментарии ученых, то, во всяком случае, понимание всей глубины этого общечеловеческого характера.

Явись к нам теперь русский «Гамлет» 50‑х годов, с горделивой осанкой принца крови, с мощной фигурой и зычным басом, потрясающим стены театра хохотом при словах «Оленя ранили стрелой», — он не будет иметь никакого успеха. Одно «нутро» не удовлетворит самого неприхотливого зрителя.

— Нет, ты мне растолкуй, правильно ли я понимаю монолог «Быть или не быть», объясни мне, как смотреть на Гамлета, как на мямлю с флюсом, или как на человека решительного? Как на философа, привыкшего все анализировать и потому не способного на практическое дело, или он — нежно организованная душа, способная только на порывы? И т. д. Дайте мне трагедию в целом, чтобы я чувствовал общий колорит, все образы, какими они жили в душе поэта, все подробности столкновений, каждое движение души.

Вот с чем идет в театр современный зритель. Как это назвать иначе, чем литературным настроением? И может ли быть для театра какая-нибудь задача выше того, чтобы удовлетворять и поддерживать это настроение?

В прошлом у зрителя есть несколько прецедентов. Он видит это стремление к литературности исполнения на сцене, он воспринимает его и незаметно для себя изощряет свои вкусы.

Москва всегда была театральным центром. Из нее шли и рост, и падение театральных вкусов. Можно надеяться, что из нее пойдет и это новое течение. Этому движению помогут и артисты, и критики, и те юные исполнители, которых десятками выпускают в провинцию московские драматические школы.

Надо, конечно, чтобы этому помог и репертуар современных драматургов…

Тем хуже для тех, кто не хочет вовремя заметить это движение и упорно наигрывает на старом разбитом инструменте затрепанные мелодии.

*Инкогнито*

«Новости дня», 1891, № 2982, 14 октября.

## **{****166}** Бодрые песни

14 октября в Копенгагене праздновался 25‑летний юбилей литературной деятельности Георга Брандеса[[188]](#endnote-67).

Датский критик пользуется такой широкой популярностью, что говорить о его работах нет никакой надобности. Его юбилей прошел шумно. Вся интеллигентная часть города принимала в нем участие. Были устроены даже факельные шествия, и Брандес говорил из окна: «Поднимите высоко свои факелы! Нам нужно больше огня, огня в поступках, стремлениях и всей нашей жизни. Свет факела — свет мысли. Осветите же им все закоулки, согрейте себя в стремлении к добру и верьте мне: дух, принесший свет, не дух зла, а добрый дух, приносящий сознание и правду».

Эта тирада напомнила мне последнюю лекцию Георга Брандеса у нас в Москве, в Политехническом музее, лет пять-шесть назад. Разбирая Тургенева, Достоевского и Л. Толстого, Брандес пророчил новое течение в литературе — *время бодрых песен*.

Невольно вспоминаю я и проповедь протоиерея Казанского собора в Петербурге во время панихиды по Лермонтову минувшим летом. Талантливый проповедник, обращаясь к представителям литературы, тоже призывал к переходу от лермонтовского отрицания к песням ободряющим, положительным.

Если бы постараться, то можно было бы припомнить еще несколько речей и статей того же направления. В последние два‑три года оно проникло и в нашу печать, и в фельетоны наших критиков.

Помнится, как-то даже Скабичевский в одном из своих очередных фельетонов убеждал молодых писателей бросить мелкую, будничную жизнь с ее пошлыми и отрицательными типами.

В другой газете не дальше, как прошедшую зиму, полемизировали два критика о Гоголе. Один отрицал нравственную целесообразность его направления. Другой, хоть и защищал, но старался отыскать в произведениях Гоголя глубокие философские идеи.

Это литературное течение не могло явиться внезапно, сочиненным самими критиками. С ним надо считаться, потому что в нем, несомненно, отразилось общественное настроение. И если ваше ухо привыкло прислушиваться к желаниям общества, к толкам о литературе, к театральной зале, — то вы непременно почувствуете эту жажду «бодрых песен» в самом обществе.

К настроению публики, конечно, легче всего прислушиваться в театральной зале. Вы меня поймете, стоит вам вспомнить три-четыре представления, которые вы посетили. Припомните, что вы были гораздо холоднее, равнодушнее, когда перед вами на сцене развертывались характеры, не способные побороть мелкие, будничные препятствия к личному или общественному счастью, чем {167} в то время, когда вы следили за бодрой, смелой, победной борьбой правды со злом.

Образ борца, энергичного, не падающего под ничтожными ударами столкновений и обстоятельств, — если только он правдив — захватит вас. Он заденет в вас струны, которых вы, может быть, сами не подозреваете в своей душе. Он явится ответом на ваши тайные желания.

За четверть века, если не гораздо больше, литература беспощадно обнаружила все ваши и личные, и общественные недостатки, ваше безволие, слабость, упадок в вас сильного духа. Вы привыкли уже к тому, что каждая книга, каждая пьеса твердит вам об отсутствии в вас крупных идеалов, что вы погрязли в пошлости. Нет, кажется, таких отрицательных сторон вашей личности и вашей жизни, которых бы не коснулась литература.

И все это покрывалось мрачным флером безнадежности.

Реакция должна была наступить. Должно было прийти время перехода к бодрым песням. Вы уже изверились в возможность светлого будущего. Сама литература должна разбудить в вас эту веру, избавить вас от чувства подавленности.

Это-то время и предсказывал копенгагенский юбиляр, вечно бодро глядевший на «свет факела».

Под «бодрыми песнями» нельзя, конечно, понимать только *внешнюю* победу правды над злом. Эрнани гибнет, но дух правды торжествует. В самой гибели его — торжество правды. Мы можем не соглашаться с необходимостью Эрнани принять яд, как только раздастся звук рога Гомеца де Сильвы, но нас ободряет вид юности, в котором чувство долга выше личного счастья.

*Инкогнито*

«Новости дня», 1891, № 2995, 27 октября.

## «Дуэль» А. П. Чехова

О новом произведении Чехова появилось уже с полдюжины обширных рецензий[[189]](#endnote-68).

Вы знаете, что нет ничего шаблоннее газетного языка.

То же можно сказать и о рецензиях наших присяжных критиков. За двумя, много — тремя исключениями, все они выработали себе известный шаблон, по которому не только пишут, но и мыслят.

Мне даже кажется, что у присяжных рецензентов от постоянного обязательного чтения притупляется и аппетит, и вкус.

Чтобы усвоить намерения автора и его образы такими, какими он их создал, надо обладать фантазией, не обремененной беспрерывными и однородными впечатлениями. А критик ко всякому новому произведению приступает с готовым масштабом, выработанным известной привычкой. С первых же шагов {168} персонажей нового произведения критик отдается во власть рутины и относит их к категории лиц, уже знакомых ему из других произведений. Поэтому от него легко ускользает какая-нибудь характерная черта, не лишенная новизны.

Сравните впечатления двух театральных зрителей: один — завсегдатай, а другой — редкий посетитель театра. Первый до того привыкает к индивидуальным особенностям актеров, что ему трудно разглядеть замысел автора за знакомыми ему интонациями, жестами, глазами и т. д. Второй же воспринимает образы автора гораздо непосредственнее. И случается сплошь да рядом, что этот неприсяжный театрал уловит замысел автора лучше опытного и присяжного.

До какой степени шаблонно отношение критиков к писателям, можно судить по рецензиям о «Дуэли» Чехова.

Все они начинают с ламентаций об обманутых надеждах. Всякий считает долгом уронить слезу на талант Чехова, якобы остановившийся в развитии. Но если бы кто-нибудь из них добросовестно заглянул в свои статьи, напечатанные пять лет назад, то он убедился бы, что и заговорил-то о Чехове только в то время, когда публика уже любила этого писателя.

В жизни всякого выдающегося писателя есть два трудных момента. Я говорю об отношении к нему нашей критики. Первый момент наступает, когда критика определяет писателя в генеральский чин. Происходит это большею частью сразу, внезапно, одинаково неожиданно как для писателя, так и для самой критики.

Он писал уже несколько лет. Его читали, его любили, в публике то и дело рекомендовали его. Но критика, загроможденная отчетами о произведениях патентованных знаменитостей, или не замечала его, или трусливо замалчивала.

Вдруг кто-нибудь из сильных обмолвился о нем добрым словом. Или его выдвинул случай, не имеющий ничего общего с его талантом. Тогда все разом, точно сговорившись, поднимают шум, и через месяц-другой вчерашний рядовой производится в генеральский чин.

Тогда для писателя наступает новое испытание.

Он знаменит, каждая его строка ловится на лету, но он не удовлетворяет своих поклонников. От него ждут высших откровений, а он — изволите видеть — пишет почти так же, как писал два месяца назад. Словно из-за того, что критика обратила на него внимание, он должен стать во стократ гениальнее, умнее, образованнее.

Счастлив тот, кто сумеет спокойно обойти эти подводные камни. Часто же случается так, что у писателя от одуряющего фимиама славы кружится голова, он в самом деле ищет в своем творчестве божественных откровений, не удовлетворяется сюжетами, которые подсказывает ему фантазия, все ему кажется мелко и бесцветно. Самолюбие его гложет, и из здорового писателя {169} он становятся неврастеником или мудрит не в меру и не пользуется теми самыми красками своей палитры, которые создали ему славу.

Мне кажется, что этот трудный момент испытания переживает теперь и Чехов. Что бы он ни выпустил в свет, наши критики принимают с разочарованной гримасой. И — помяните мое слово — они так же проглядят его лучшую вещь, как проглядели зарождение его успеха и спохватились только тогда, когда он и без критики пробил себе дорогу к сердцам читателей. Если бы Чехов слушался своих рецензентов, то ему следовало бы в продолжение десяти лет не показывать свету ничего из написанного, а потом сразу поразить всех чем-нибудь вроде «Мертвых душ».

Мне же думается, что истинных любителей литературы должен радовать каждый поступательный шаг, хотя бы и маленький, в росте писательской личности Чехова. И если не предъявлять к нему невозможных требований, то не трудно заметить, что его последнее произведение — лучшее из всего, что им до сих пор написано. Постараюсь доказать это.

*В. Н*.

«Новости дня», 1892, № 3106, 16 февраля.

## Закулисная драма

Сегодня петербургские газеты сообщают подробности о смерти артиста П. М. Свободина[[190]](#endnote-69). Описание их производит сильное впечатление. Невольно задаешь вопрос: если приходишь в ужас, читая газетное сообщение, то каково же было артистам, окружавшим умершего актера!

Оказывается, что Свободин умер между третьим и четвертым действиями комедии «Шутники» Островского, в первый раз возобновленной для известной в Москве г‑жи Потоцкой. Свободин играл главную роль — Оброшенова. Прошла самая сильная сцена пьесы, когда несчастный старик убедился, что над ним подшутили: вместо денег положили в пакет газетной бумаги. Переход от шумной радости к отчаянию и чувству униженности требует вдохновенной игры со стороны исполнителя.

Свободин, как сообщают теперь, страдал пороком сердца.

Он с силой провел эту финальную сцену третьего действия, и когда, по пьесе, дочери уводят Оброшенова в другую комнату, Свободин на пороге упал. Это могло быть принято публикой за излишний эффект, так как не указано ремаркой автора.

Но это был первый приступ смерти. Свободин, однако, имел еще силы выйти два раза на вызовы публики.

Затем он пришел в свою уборную, начал переодеваться для последнего действия и вдруг, схватившись за горло, с криком: «рвите, рвите!» упал навзничь.

{170} Произошел страшный переполох. Позвали доктора. Тому оставалось только констатировать смерть.

Всех бывших на сцене охватил ужас.

Легко себе представить!

Редкий из актеров не страдает той же болезнью. Причины этого понятны для всякого, даже незнакомого со всеми условиями сценической карьеры. Ни одна деятельность не требует такого захвата всей личности человека в самом объемистом значении этого слова, как деятельность актера. «Живите на сцене!» — вот требование, которому должен подчиняться актер, раз он старается взволновать театральную залу. Он должен жить, то есть напрягать всю силу своих нервов, восприимчивости, должен переживать ту душевную драму, в которой заключается интерес пьесы. Все существо истинного артиста напрягается в минуты выхода на сцену, а тем более в минуты высокого подъема роли.

Существует взгляд, что актеру нет надобности всей своей личностью входить в шкуру изображаемого лица, что он должен только обманывать публику, давать ей иллюзию правды умелыми сценическими приемами.

Не говоря о том, что такая игра всегда будет отличаться сухостью, — вряд ли это возможно для артиста, обладающего настоящим темпераментом. Как бы ни избегал он проявления своей собственной личности, как бы бережно ни управлял своими нервами, он всегда внесет долю субъективизма при передаче сильных душевных ощущений. Много недостатков в так называемой игре «нутром», но и невозможно, чтобы актер обратился в машину, управляемую опытным техником.

Присоедините к этому ненормальность жизненного режима, постоянный подъем нервов к 10 – 11 часам вечера, закулисный воздух, пропитанный газом и красками, развитие острого самолюбия. Актер — из тех деятелей, с созданиями которых публика считается сейчас же, тут же, в их присутствии. Все эти условия создают актеру такую обстановку, о которой мы и не вспоминаем, сидя в креслах и наслаждаясь его игрой.

Надо ли говорить еще, что мы знать не хотим личной жизни актера. До его закулисных горестей нам дела нет. Что бы ни было причиной его плохой игры в то время, когда мы смотрим на него, — нам все равно. «Ты после спектакля хоть умри, но сейчас положи за нас душу свою». Таков естественный эгоизм театральной залы.

И вот в сильную минуту артистического экстаза надламывается природа актера. Как и вся природа, она безжалостно равнодушна ко всем этим: «успех», «творчество», «артистическое честолюбие» и тому подобным символам, придуманным человечеством.

Актер приносит последнюю жертву… чему?

В этом вопросе глубокий смысл для всех, кто так или иначе причастен к театральному делу.

{171} Что это такое — театральное, дело? Забавы толпы, жаждущей зрелищ, той толпы, которая увлекалась борьбой гладиаторов и оставалась равнодушною к смерти их? Легкое развлечение в промежуток между сытным обедом и чашкой чаю на званом вечере? Неужели же человек, одаренный свыше, отдает все силы своей души — талант, ум, энергию — для того, чтобы быть потешником праздной толпы?

Конечно, нет. Пусть обращаются в жалких потешников те, кто «только кормится» около этого дела, как паразиты кормятся соками самостоятельного растения. Их зрители будут искать от них, как бы пополнить пустое время между обедом и чаем. Иного отношения к себе ждет истинный деятель искусства. Он свою жизнь отдает на служение ему, этому искусству. *Он видит в нем смысл более глубокий, он готов на все несчастные условия жизни «лицедея» ради высоких задач*.

Свободин был один из таких.

И что же? Пройдет год, и о Свободине будут помнить только «присяжные театралы»…

*Вл. Н.‑Д*.

«Московская иллюстрированная газета», 1892, № 283, 12 октября.

## Дневник журналиста

Смотрел Кармен — Борги. Удивительное создание сценического искусства!

Один мой приятель делит всех женщин на три разряда: Пенелопы, амазонки и Кармен.

К первому разряду относятся все женщины, идеал которых семья — муж, дети.

Ко второму — женщины с широкими стремлениями к самостоятельности, к активному участию в общественной жизни, к борьбе за свое единоправие с мужчиной.

Третий разряд — женщины, сила которых не в добродетелях и не в широком умственном горизонте, а в красоте, в грации, в чувственном обаянии. В старину такого рода тип женщин называли Клеопатрами. Теперь же самым ярким типом их является Кармен.

Но для того чтобы понять всю силу этого типа, надо видеть Борги. Она создает чрезвычайно богатый содержанием характер. Каждая черточка его является воплощением тысячи маленьких Кармен, попадающихся среди наших милых знакомых.

Власть этого характера над мужчиной огромная. Кармен волнует в нас самые порочные стороны человеческой природы. Если она опалит человека с мирными, семейными идеалами, как Хозе, то в его душе поднимется трагический разлад. Сафо у Доде — лишь сколок с этого образа. Раз человек отдается тем {172} сильнейшим чувственным наслаждениям, которыми может одарить Кармен, — назад для него дороги нет. Он бросит службу, невесту, мать, пойдет на воровство, на грабеж, убийство и кончит каторгой.

Это власть дьявола над грешной плотью человека.

Уменьшим угол зрения — и мы встретим Кармен в женщинах, из-за которых обворовывают банковские кассы, подделывают векселя, бросают жен и детей, изменяют своим заветным идеалам. Разберитесь повнимательнее в наших знакомых дамах и считайте свою родину счастливой, если на одну Пенелопу приходится по две амазонки и по три маленьких Кармен. Мне кажется, что, например, во Франции эта пропорция еще сильнее: на одну Пенелопу придется по дюжине амазонок и сотне карменяток. За статистическую верность такой пропорции я, впрочем, не ручаюсь.

Современная сцена относится очень осторожно к таким женским типам. В особенности у нас, в России. И актрисы боятся их: стараются всячески, хотя бы фальшиво, обелить их; Савина и Лешковская составляют единственное исключение. И публика вносит в оценку таких типов свою неуместную pruderie[[191]](#footnote-124). И авторы робко отмечают черты Кармен. К последнему акту всегда спешат наделить ее какой-нибудь святостью, вроде любви к детям.

Между тем как у настоящей Кармен единственный культ: удовлетворение своих — в широком смысле — чувственных потребностей. Разве Висновская не та же Кармен? Борги с изумительным мастерством отмечает подробности характера. Обратите внимание, например, как она слушает Микаэлу в третьем действии. Слово «Madre»[[192]](#footnote-125) на один миг трогает в ней какое-то далекое воспоминание о семейных идеалах. Но только на миг. Она спешит оттолкнуть эту налетевшую мысль.

А что для нее служба Хозе? Ей захотелось увлечь его, и она достигает своей цели с такой жестокой и в то же время обаятельной настойчивостью, что все мы понимаем этого несчастного-воина, попавшего в сети.

Что для нее, наконец, его любовь, когда там, за занавеской, ждет представление, в котором она должна быть царицей победителя! Там будут удовлетворены все ее инстинкты. Любовь первого тореадора — верх честолюбия для такой жестокой натуры. Но она сама погибнет в этом водовороте. Она сама приготовила себе трагическую развязку.

Ошибусь ли я, если скажу, что «Кармен» — глубокая, идейная драма, а Борги достигает в ней высоты первоклассной драматической артистки?

*Инкогнито*

«Новости дня», 1893, № 3765, 9 декабря.

## **{****173}** Лед тронулся

Я фаталист и верю в то, что у меня счастливая рука.

Я возобновил свои заметки по поводу несправедливого отношения москвичей к итальянской опере г. Шестаковского. В тот период, когда я написал первую заметку, сборы там были отчаянно мизерные. И затем вдруг точно прорвало какую-то брешь, заслонявшую Шелапутинский театр от московской публики. С тех пор, что ни день, то театр почти полон.

Как я предсказывал, так и случилось: москвичи побеждены, лед тронулся. Но такого сумасшедшего успеха, какой имел г. Баттистини, я давно-давно не помню в театральной зале[[193]](#endnote-70). Это были не вызовы, а стон и рев, не аплодисменты, а словно шум от топота кавалерийского полка, несущегося по деревянному мосту.

А помните ли вы такой случай?

Когда опустился занавес после третьего действия, то ни один человек не встал. Обыкновенно, прежде чем оркестр сделает последний аккорд под шум аплодисментов, публика уже несется к выходу, — кто покурить, кто в буфет, кто в ложу к знакомым. Здесь все остались как привинченные к своим местам и требовали повторения.

Не один г. Баттистини повинен в таком успехе. «Эрнани» сыграна с замечательным ансамблем.

Я лично не люблю этой оперы. Да простят мне поклонники Гюго, я не люблю даже драмы «Эрнани»[[194]](#endnote-71). За исключением всей сцены перед гробницей Карла Великого, остальные части пьесы наводят на меня скуку. Знаю, что такая откровенность может возбудить против меня обвинения самого ужасного характера. Например, что позор для меня, если меня не увлекают образы, глубоко преданные долгу чести. Говорят, «Эрнани» поднимает в зрителе эту забытую доблесть.

Не верю. Честнейшие люди могут скептически относиться к тому, что в рыцарские времена считалось доблестью. Долг чести — качество великое, но не условным сценическим произведениям, с их ложной приподнятостью тона, пробуждать это чувство.

А в старинной опере, с ее курьезными allegro в две и три четверти в самых quassi-драматических сценах, эта драма становится еще более условной и еще менее способна произвести серьезное впечатление.

По правде сказать, мы до сих пор не привыкли относиться без страха к всевозможного рода «жупелам». На днях только была поставлена драма, где выведен герой с честными и сильными убеждениями. И что же? Многие упрекают и этого героя, и автора пьесы в излишней приподнятости тона, в фразистости его речи, в отсутствии мотивировки некоторых поступков и проч. Упреки заслуженные[[195]](#endnote-72). Но те же лица из публики считают кощунством {174} выразить те же ощущения, когда смотрят драмы, подобные «Эрнани», или, как говорит г. Татищев, «Гернани».

И при всем том оперный спектакль с участием Баттистини был одним из самых выдающихся этого сезона.

*Гобой*

«Новости дня», 1893, № 3773, 17 декабря.

## Дневник журналиста

Или я совсем не знаю нашей читающей публики, или журнал «Артист» в самом скором времени приобретет громадный круг читателей.

Со стороны внешности он оставляет за собой все периодические издания, существовавшие в России до сегодняшнего дня. Впрочем, вы не укажете мне и в Европе подобного «журнала изящных искусств и литературы». И то, что, несмотря на шестой, год издания, вы не встречаете «Артиста» во *всякой* гостиной, я объясняю вовсе не холодностью публики к изящным искусствам, а нашей неподвижностью. Мы словно боимся громко и решительно хвалить то, что нам нравится. Особенно если речь идет о своем, русском. Мы равнодушны ко всякой смелой попытке, и только когда ее оценят наши западные друзья, тогда мы разом, в один голос, начинаем шуметь.

Так было и с нашими крупными писателями, и с крупными произведениями нашей техники, и со всем, что бывало выдающимся в нашей жизни.

Передо мной № 33‑й «Артиста».

На первом месте рассказ Антона Чехова «Черный монах». Когда я его читал (правда, поздно вечером), у меня, как говорится, мороз подирал по коже.

Очень сильная и оригинальная вещь. Помимо обычных, чисто художественных блесток, свойственных замечательному таланту г. Чехова, — вся вещь проникнута красивой, благородной идеей.

В последнее время принято говорить о повороте в деятельности этого писателя. В той же книжке «Артиста» г. И. Иванов в своем литературном обозрении указывает даже на тенденциозный характер позднейших вещей г. Чехова. Я объясняю этот взгляд критики не столько поворотом в деятельности писателя, сколько, наоборот, тенденциозным отношением к нему самой критики. Как выдающийся художник не только по таланту, но и по уму, г. Чехов совершенно последовательно пошел от маленьких художественных картин к большому полотну. При чем тут поворот или тенденция? Только люди близорукие или не верящие в поступательное развитие писательской личности могли отрицать чаяния поклонников чеховского таланта.

{175} Д. В. Григорович, называющий г. Чехова своим «кровным литературным внуком», еще четыре года назад громко приравнивал некоторые из его рассказов к произведениям Гоголя. И никогда впоследствии он не отказывался от своих слов.

Конечно, «Черному монаху» все-таки еще далеко до «Вия», но, повторяю, рассказ производит очень сильное впечатление. Кроме рассказа г. Чехова, в первой книжке «Артиста» имеются еще три беллетристических вещи: начало большой повести Л. Ф. Нелидовой «Решение» — автора нескольких повестей, помещенных когда-то в «Вестнике Европы», и давно уж не выступавшей перед публикой; очерк г. Мамина-Сибиряка «Дорогой-друг» и рассказ молодого писателя, крестника «Артиста», — «Во имя дружбы»[[196]](#endnote-73).

Затем назовем два стихотворения. Одно — юной писательницы, уже приобретшей некоторую известность, г‑жи Щепкиной-Куперник, другое — г. Ю. Веселовского (с армянского). Первое грациозно и изящно, как образ очаровательной женщины.

Есть несколько прелестных стихов. Таков весь первый куплет.

Я хочу быть свободной, как ветер степной,
Как волшебная песня поэта,
Вырвать душу свою из мертвящих цепей,
Из оков лицемерного света.

И конец совсем женский:

Я хочу быть твоею безвольной рабой —
Я хочу быть твоею царицей!

Стихотворение г. Ю. Веселовского серьезно и сильно. Зато по рифме тяжеловато.

По части критики в журнале «Артист» — статья г. Иванова («Современный герой»); г. Киселева — «Характеристика В. Г. Перова», со снимками, кажется, неизвестных еще публике рисунков покойного художника; статья Ц. Кюи об иностранном композиторе Педрелль; г. Балталона — «Тронулось ли вперед темное царство?». И т. д.

Наконец, две статьи популярнейших московских профессоров, Н. И. Стороженко («Памяти Н. С. Тихонравова», с портретом Н. С. Тихонравова) и А. Н. Веселовского («Свободный театр»). Затем следует обозрение, хроника, новости, музыкальные пьесы и т. д.

Книжка, как видите, содержательна и интересна. Для того чтоб она вполне заменила вам любую книжку толстого журнала, недостает только внутреннего и внешнего обозрений и статьи о значении фосфорита в сельском хозяйстве.

*Инкогнито*

«Новости дня», 1894, № 3808, 22 января.

## **{****176}** Дневник журналиста

Опять записываю в свой дневник несколько слов о Чехове.

Что поделаешь! Во-первых, люблю этого писателя и предсказываю ему славу Мопассана. А во-вторых, в первой, только что вышедшей книге «Русской мысли» опять его рассказ. Он называется «Бабье царство». Автор рассказывает день хозяйки большого завода. Отец Анны Акимовны был простым рабочим на этом же заводе, принадлежавшем его брату. По смерти их Анна Акимовна осталась полновластной хозяйкой. Ей 26 лет. Она здоровая, красивая девушка. Окружают ее родственницы — разные Варварушки, Степанидушки и т. п., злоязычные, втихомолку потягивающие водочку, рожающие детей и прячущие их в воспитательные дома, и хранящие на дне сундука выигрышные билеты.

Анна Акимовна скучает, мечтает о выходе замуж за простого машиниста или механика, стыдится, что пользуется громадными доходами от дела, которого не знает и не любит, готова благотворительствовать, но не умеет, — вообще, в бестолковщине, которая ее окружает, топит постепенно лучшую часть своей души.

«Бабье царство» даже не рассказ, а жанровая картина. Характеры и краски совершенно новы для Чехова. От этой картины веет настоящей Москвой, Москвой Островского. Но ни одного повторения знакомых типов вы не встретите. Они не вызваны из обширного репертуара Островского, они все наблюдены.

Можно было бы многое сказать о манере рисовать эти типы и сравнительном отношении этой манеры с Островским. Главная, чисто художественная черта — более резкая правдивость в изображении этих лиц. Но это не та резкость, которою отмечены произведения такого же рода у г. Боборыкина. В то время, когда последний пользовался почти исключительно портретами, — Чехов создает художественные образы. У Боборыкина, при отрицательном отношении к этому мирку, — отсутствие лиризма; у Чехова им дышит каждая страница. Боборыкин расплывается в подробностях внешней обстановки; Чехов рисует обстановку немногими, но сильными штрихами.

Анна Акимовна живет в настоящем «бабьем» царстве. Вечер первого дня рождества она проводит среди своих родственниц, где много пьют, едят, еще больше болтают всякого вздора, играют в короли, сажают около себя и кухарку, и горничную… Это — самая лучшая часть рассказа.

Из интеллигентной части города, посещающей Анну Акимовну, автор нарисовал только двоих — заслуженного члена благотворительных обществ и адвоката Лысевича.

Фигура адвоката Лысевича самая лучшая в рассказе. Это поклонник всего острого и в пище и в литературе. Это истинный знаток fin de siécle’а[[197]](#footnote-126), смакующий каждую мелочь в любимом {177} предмете, сытый blagueur[[198]](#footnote-127), не забывающий, однако, каждое первое число посылать к Анне Акимовне за жалованьем и среди разговора о литературе упомянуть о «наградных». Вообще этот эпикуреец конца XIX века, то возбуждающийся, то утомленный, схвачен до такой степени мастерски, что ничего равного ему я не могу указать в современной художественной литературе.

Лысевич истинный декадент, пресыщенный gourmair[[199]](#footnote-128), новейший тип русского эпикурейца. Он даже переводит свои ощущения на цвета и вкус, как декаденты и символисты. Он говорит о Мопассане: «Что ни строка, то новый горизонт. Мягчайшие, нежнейшие движения души сменяются сильными бурными ощущениями, ваша душа точно под давлением сорока тысяч атмосфер обращается в ничтожнейший кусочек какого-то вещества неопределенного, розоватого цвета, которое, как мне кажется, если бы можно было положить его на язык, дало бы терпкий, сладострастный вкус».

Это ли не декадент!

В первой книге «Русской мысли» есть новинка, выдающаяся по подписи автора. Повесть соч. художника В. Верещагина. Есть еще рассказ Д. В. Григоровича.

И то и другое надо прочесть.

*Инкогнито*

«Новости дня», 1894, № 3810, 24 января.

## Театр и школа

### I

Представьте себе средней руки губернский город с числом жителей от 30 до 50 тысяч. В нем нет высшего учебного заведения, стало быть, нет профессоров и студентов. Зато все остальные характерные черты большого города налицо. Мужские и женские гимназии с обширным кругом преподавателей и преподавательниц, губернское земство с управой и, конечно, с Обществом взаимного кредита, отделения государственного, дворянского, крестьянского, Волжско-Камского и еще какого-нибудь частного банков; окружной суд с членами, товарищами прокурора, поверенными, нотариусами; городская дума с домовладельцами; всякого рода казенные палаты — губернская, контрольная, чертежная, казначейства; канцелярия губернатора, чиновники особых поручений, местный «beau mond»[[200]](#footnote-129), почтово-телеграфная контора; больница, земские и вольные аптеки, медицинский персонал; содержатели множества магазинов с приказчиками; фабриканты, заводчики, техники, архитекторы; и, {178} наконец, один, два или все три из трех крупных элементов — военного, инженерного или землевладельческого.

Словом, «интеллигенция», захватывающая, по современной ходячей терминологии, всякого, кто носит платье от «статского и военного портного», имеется в типичном представительстве.

Такой город «чувствует потребность» в театре. По крайней мере, если вы, житель столицы, вступите в беседу с любым из горожан, то он, пожаловавшись сначала на безденежье и безлюдье — «людей нет» — и поговоривши о том, что было бы в случае войны с Германией, в конце концов неминуемо, без всякого с вашей стороны почина, заведет речь о театре. Разговор его будет наивный. Он совершенно не сведущ в драматической литературе. Случится, что даже из Шекспира знает только «Гамлета» и «Отелло», знает Гоголя, Грибоедова, то есть «Горе от ума», чуть-чуть Островского и стоп! Говоря о театре, он больше склонен назвать несколько имен артистов, а преимущественно артисток, очень любит тех, которые кажутся ему «порядочными женщинами», то есть не слишком доступными, и любит прихвастнуть, что такой-то или такая-то из столичных артистов «ведь начинал у нас» и «как же, я помню его в такой-то роли!»

Пойдемте же в этот театр. Не будем предъявлять к нему строгих требований. Нам известно, что столичные театры стягивают лучшие силы, знаем, с другой стороны, что в данном городе и газовое-то освещение еще не по всем улицам, и мостовые плохи, и банки помещаются в частных зданиях, слишком много нужд, относящихся к области «материальной пищи», а для «духовной» нет значительных средств. Поэтому постараемся воздержаться от глупого тона столичных приезжих, которые посмеиваются в провинциальных театрах не потому, что они понимают дело, а для того, чтобы пощеголять своей принадлежностью к людям «бывалым и видавшим виды».

Мы с вами идем не из пустого любопытства и не для того, чтобы убить вечер, которого нам некуда девать. Нас серьезно интересуют вопросы: точно ли город «чувствует потребность»? Не фраза ли это, придуманная с целью показать нам, что и они «не лыком шиты», что и их «занимают не одни сплетни и карты»? И если они, действительно, нуждаются в театральных зрелищах, то в какой мере русский артистический мир, «представители искусства», «просветители толпы» — и как еще они там именуют себя, — в какой мере удовлетворяют они такой законной и благородной потребности?

Разберемся в спросе и в предложении и, может быть, мы подойдем к самому корню театрального дела в провинции.

Кто сколько-нибудь знаком с ним, тот вперед скажет, что выводы будут не утешительны. Но это слишком мягкое выражение. Выводы будут ужасные, обнаруживающие такое грузное падение провинциального театра, что для подъема его нужны десятки лет и воспитание целого поколения…

{179} Здание театра плоховато. Но это еще не беда. Дело не в бархатной обивке лож и в плюшевых занавесах. Пускай за внешней роскошью гонятся содержатели кафешантанных заведений. Там надо брать не мытьем, так катаньем. Здесь — было бы только не сыро, да не сквозило бы по всем рядам кресел. Правда, отсутствие комфорта отражается на том, что театр почти не посещается местной аристократией. Ее дамская половина любит выезжать на люди в элегантных туалетах, а такие ложи, как здесь, могут испортить платье и посещение театра обойдется слишком дорого. Но господь с нею, с аристократией! Мы знаем, что она чувствует потребность в театре, как в таком месте, где можно показать туалет, «ошейник» из бриллиантов, дочь-невесту и т. д. Говорить о том, что мужская аристократическая молодежь смотрит на актрис «с своей точки зрения» и потому предпочитает оперетку, значило бы повторять общее место. Но, например, если я сообщу, что «Гроза» считается во многих семействах безнравственной пьесой, которую нельзя показывать 18‑летним барышням, то — не правда ли это может показаться выдумкой? А это так.

Нас больше интересует вопрос: кому принадлежит театр и на каких условиях сдан он артистам?

Он перестроен или из цирка, или из склада сельскохозяйственных машин, или из большого здания, в котором магазины не окупали расходов по ремонту. В редких случаях здание специально построено для театра. А принадлежит он частному лицу, сдающему его артистам за довольно высокую арендную плату.

Вот первый риф, на который мы наталкиваемся.

В России, в зимнее время, считается более двухсот театров. Можно сказать, без малейших преувеличений, что из них не наберется *десяти* таких, которые сдаются артистам или с субсидией, или просто бесплатно. Правда, во многих городах существует такой порядок, что плата за театр окупается «вешалкой» и «буфетом», то есть сдачей того и другого в аренду. Но за норму следует принять такой расчет: театр с отоплением, освещением и прислугой обходится труппе в треть валового сбора. Только две трети идут на остальные расходы, то есть декорации, костюмы, реквизит. Уплата авторского гонорара (от рубля до трех рублей за акт, от пяти до пятнадцати рублей за вечер), библиотека, жалованье артистам, режиссерам, суфлерам и проч.

Кое‑где существуют театры, принадлежащие «городу». Но и здесь театр числится в «приходной статье». При этом, помимо денежных обязательств, на артистов возлагаются и другие, в форме инструкции, где значится, в какие часы должны начинаться и оканчиваться спектакли и репетиции, каков должен быть репертуар, в каких помещениях можно курить и т. д. И назначается для заведования театром особое лицо за особое вознаграждение и играет оно здесь роль бесконтрольной власти. И хорошо еще, если он не обяжет труппу принять такую-то {180} «превосходную артистку», с которою он, по выражению Островского, «отдыхает от забот по вверенному его управлению ведомству».

Я взял за норму расход по зданию в треть валового сбора. Но очень часто артисты работают почти исключительно только для покрытия этого расхода. Поработают так месяца два, конечно, бросят театр и уедут «искать другой город». Это «искать другой город» классическая фраза из жизни провинциального актера!

Но хозяин театра не боится, что его здание останется пустым. Если одни актеры, за отсутствием сборов, переселяются «из Керчи в Вологду», то другие, наверное, идут «по шпалам» из Вологды в Керчь. Всякий актер считает самого себя и лучше и счастливее других. «Мало ли что такие-то не сделали сборов! Мы сделаем!» Да и все равно есть нечего, отчего не рискнуть! И рискуют, и довольны, если получат гроши, чтобы иметь возможность добраться великим постом до Москвы в надежде получить хороший ангажемент. А там, в сущности, повторяется та же история.

Бывает, однако, что и у хозяина театра лопнет терпение. «Новый хорошенький театрик, выстроенный частным владельцем, купцом г. Текутьевым, — читаем мы в корреспонденции из Тюмени, Тобольской губернии (“Театральная библиотека”) — после его убыточной антрепризы в прошлом зимнем сезоне, вероятно, навсегда закроет свои двери. Как передают, г. Текутьев вознегодовал на равнодушие тюменцев, труппы держать более не будет, а самое театральное здание нашел более выгодным приспособить под лабазы своей мучной торговли». Характерная корреспонденция. Ее можно обратить в клише для большинства русских театров. Нашелся человек, поверивший в успех театра в своем городе, выстроил здание, потратил и время и деньги и, убедившись в равнодушии публики, сломал сцену, вывез стулья и приказал наполнить храм муз мешками с мукой.

Г‑н Текутьев совершенно прав. Но виновата ли публика — это еще вопрос. Я привык принимать за аксиому, что нет такой публики, которая не поддержала бы хорошего театра. Поэтому, сильно подозреваю, что здесь виноваты кое-кто другие…

Итак, театра, как юродского учреждения, в России не существует. «Потребность», о которой все любят говорить, — сомнительного качества. Я не помню, чтобы где-нибудь какой-нибудь гласный думы «держал речь» о том, что театр необходим городу, ну хоть по крайней мере так же, как необходимы общественные сады, бульвары, скверы, разбиваемые на площадях для очищения воздуха; как нужны артезианские колодцы, если другие источники воды заражены; памятники знаменитых людей, построенные, хотя и на пожертвованные, но все же городские суммы; мостовые и т. п. В том же выпуске «Театральной библиотеки» мы встречаем такую заметку: «Здание иркутского {181} театра строится почти исключительно на частные пожертвования. После пожара, истребившего старый театр, иркутский генерал-губернатор взял на себя почин в сборе пожертвований на сооружение нового театрального здания. На призыв к пожертвованиям откликнулись очень многие и уже к началу 1892 года было прислано в распоряжение иркутского генерал-губернатора 141 600 рублей». Всего же со страховой премией и процентами наросло до 197 900 рублей.

Значит, можно собрать деньги для театра. Нужны только энергия и желание. Правда, в Иркутске очень много богатых людей. Но ведь и сумма в 200 тысяч громадная. Для губернского города средней руки достаточно и 50 – 75 тысяч, если город пожертвует клочок земли. Пусть потом для ремонта управление берет в свои руки и вешалку и буфеты, но дайте труппе возможность жить безбедно, не «смотреть в окно» или «искать другого города». Тогда можно будет окончательно убедиться в том, что город действительно «чувствует потребность».

Московский Малый театр делает около 150 тысяч валового сбора в год. Как ни сокращайте труппу, попробуйте наложить на нее обязательства по зданию театра, освещению, рабочим и т. д., уничтожьте пенсии — никогда ей не выдержать расходов. В настоящее время одна труппа стоит 190 тысяч в год. Сократите жалованье вдвое и все-таки вы получите дефицит в 75 тысяч.

Нет никакой надобности ораторствовать на тему о «глубоком воспитательном значении» театра. Это почва шаткая, по ней легко впасть в комическую крайность. Будем смотреть на него, как на самое разумное развлечение, способное если не вкладывать в обывательские мозги новые мысли, то хоть освежать их от цифр и шкурных интересов. И тогда необходимость каждому городу иметь свой театр будет все-таки неоспорима.

Рано ли, поздно ли, все, интересующиеся этим делом, придут к такому убеждению. И это будет первым шагом для подъема театрального дела в провинции. В этом отношении ближе всех у цели — Одесса. Там антрепренеру дается театр с имуществом и субсидия, если не ошибаюсь, в 25 тысяч. При таких условиях город вправе требовать зрелищ, действительно, достойных считаться «разумным развлечением».

Так же поставлено дело в Новочеркасске и не слыхано, чтобы там бывали «крахи», публика не посещала театра, или город оставался без порядочной труппы.

А вот город, больше, чем Новочеркасск, с 60 – 70 тысячами жителей, с огромным сталелитейным заводом — Екатеринослав. Это город, растущий, как говорят, не по дням, а по часам. А в нем до 1892 года не было совсем зимнего театра. Не было даже порядочного Общества любителей, как в Киеве. Наконец, театр состряпали из какого-то цирка — а их там два, — сдали в аренду и первый же сезон оказался для антрепризы таким печальным, {182} что вряд ли скоро найдутся охотники брать театр. То есть, если хотите, охотников найдется много. Но театра в хорошем смысле этого слова не будет. Антрепренер для сохранения собственного кармана неминуемо придет к оперетке, которая до сих пор еще является спасительницей дела от крахов!

### II

Но перейдем к другой, еще более важной стороне дела — к самим актерам. Допустим, что все российские города прониклись убеждением в необходимости иметь театры, выстроили прекраснейшие здания, ассигновали субсидии и приглашают господ артистов «живым словом» будить благороднейшую сторону человеческой души. Не кажется ли вам, что господа артисты не оправдают возложенных на них ожиданий?

Я в этом глубоко убежден.

Поставим вопрос иначе.

Надо заметить, что на равнодушие публики жалуется не один тюменский купец, выстроивший хорошенький театрик и сам взявшийся за антрепризу. Это любимый мотив всех актеров, которым приходится возвращаться в Москву «по шпалам», мотив, до такой степени избитый, что уже стал банальным. Разговоритесь с актером в каком-нибудь ресторане «Ливорно» на Кузнецком мосту. Спросите его, когда он нараскажет вам небылиц о своих необычайных успехах: — А сборы у вас были?

— Да разве эта пустоголовая толпа ходит в театр! Ей нужны клуб, карты, оперетка, цирк, фокусники!

Но он никогда не скажет себе: а не виноват ли я и сам в том, что наш театр не посещался?

К сожалению, он отчасти прав. Толпа, действительно, проявляет больше склонности к зрелищам, резко бьющим по нервам. Но жаль, что он прав, потому что на эту склонность он уже сваливает собственное бессилие.

Задавали ли себе провинциальные актеры такой вопрос: кому нужно стараться о том, чтобы я, скромный обыватель, привыкший к службе, послеобеденному отдыху и клубу, полюбил театр?

Сомневаюсь.

Однако не губернатору же делать предписания по всем учреждениям? Не с околоточным же тащить публику в театр? И не хожу я вовсе не потому, что предпочитаю клуб, а потому что к клубу я привык, а к театру нет. Кому же нужно, чтобы я полюбил театр больше клуба, как не самим актерам?

Но задумываться над таким вопросом слишком низко для высокой души актера. Актер, в его типичном представителе, стоит в своих собственных глазах на высоте недосягаемой. Ему незачем и заботиться, чтобы я полюбил его искусство. По его мнению, если я не знаю, что есть на свете актер Завихряев-Замухрышкин, {183} то я круглый невежда и не стоит на меня обращать внимания. Он жрец, он понтифекс. Я должен плениться им при одном его выходе на сцену. А если я, повидавши его, на другой день все-таки пошел в клуб, а не в театр, то судьба моя решена, я принадлежу к «пустоголовой толпе».

Он не задает себе вопроса: «почему же этот скромный обыватель опять пошел в клуб? Почему его не потянуло и сегодня прийти к нам в театр? Нет ли здесь и моей вины?» Он не соберет своих товарищей и не скажет им: — Господа! Такой-то скромный обыватель случайно зашел вчера в театр. Он хотел посмотреть, что скрывается за красивой афишей, и что творится в этом здании, и не лучше ли было бы обратить его в мучной лабаз. А сегодня он опять пошел в клуб и, говорят, завтра и послезавтра пойдет или в клуб, или в цирк, или останется дома. Словом, его рубли для нас пропали, не говоря уже о том, что пропал и поклонник нашего искусства и наших талантов. Отчего это произошло? Не мы ли сами виноваты в этом? Не ты ли, Васильев-Задунайский, виноват тем, что не знал роли? Не ты ли, Петров-Самарянский, так как был выпивши, во втором действии нечаянно свалился со стула, а в третьем потерял бакенбарду? Не вы ли госпожа Донецкая-Длинношлейфова, так как при всей вашей красоте и сильном темпераменте, у вас точно каша во рту и нельзя разобрать ни одного слова? Может быть, виновнее всех я сам, потому что не столько участвовал в общем ходе пьесы, сколько важничал и изображал Гамлета, тогда как, если подумать, я должен был по смыслу пьесы изображать Держиморду? Наконец, не мы ли все виноваты, так как, говоря по совести, не вдумались в пьесу, не выучили ее и не срепетовали? Я помню, что на режиссерском экземпляре библиотеки императорских театров значится: «Идет 3 часа с антрактами». А ведь у нас пьеса тянулась 4 1/2 часа без антрактов. Правда, мы любезно предложили скромному обывателю прослушать пьесу два раза: сначала согласно тексту автора через посредство суфлера, а потом в измененном виде из наших уст. Но понравилось ли ему это? Не нашел ли он поэтому, что пьеса скучна? Дело в том, господа, что человеку свойственна привычка. Не думайте, что всякого легко убедить в том, что стеариновая свечка лучше сальной. Если бы в этом была уверена только сама стеариновая овечка, то она не скоро пошла бы в ход. Мыто, Васильевы-Задунайские и Завихряевы-Замухрышкины, знаем, что мы лучше госпожи «Фурор-Этуаль — бриллиантов на 40 тысяч» и знаменитого английского клоуна «Нет более скуки». Но в этом еще надо уверить других. Надо себя так вести, чтобы скромного обывателя потянуло к нам и на другой день, и на третий. Как бы он ни попал к нам, от скуки ли, пришел ли на любовное свидание, захотел ли повертеться перед начальником, мы, и только мы одни, обязаны воспользоваться случаем и вселить в него расположение к театру. Завтра, встретив знакомых, {184} он сказал бы: «А там хорошо! Я с удовольствием провел вечер!» А его знакомые встретили бы других знакомых и тоже сказали бы: «А в этом новом здании, говорят, можно с приятностью провести вечер!» И когда ходить в театр обратилось бы у них в благородную привычку, тогда можно было бы рассуждать о том, чтобы город взял на себя постройку театра и давал нам субсидию, так как при существующих расходах мы не имеем возможности показать им Мольера, Бомарше, Шиллера, Шекспира и открыть им, скромным обывателям, еще более красивые и заманчивые картины в области нашего искусства!

Нет, никакой актер не произнесет такого монолога перед своими товарищами. Он выработал формулу о невежестве толпы и совершенно на этом успокоился.

А между тем если бы вы, житель столиц, могли представить во что превратилась провинциальная сцена в последние годы!

Вот для примера несколько спектаклей.

Один из значительных южных городов. Хороший летний театр, в котором сбор может достигнуть, по нормальным ценам, до 700 рублей. Гастроль артиста императорских театров.

Идет пьеса современного французского поэта из эпохи Стюартов. Занавес открывается, театр представляет шотландскую деревню. На сцене появляются принц, народ. Народ изображен в числе четырех статистов (без малейших преувеличений). За исключением актрисы, играющей главную роль, и, конечно, гастролера, никто не знает роли *окончательно. От стихов никакого следа*. Перед каждой фразой — пауза. Общий тон до такой степени вульгарный, что вам становится не по себе. Вы чувствуете, как вас, зрителя, оскорбляют эти пошлые интонации. Для вас нет сомнений, что эта «Шатландия», судьба которой так дорога действующим лицам, бесконечно чужда актерскому воображению. Те же интонации, те же приемы будут завтра, во время представления разухабистого фарса. Вы с беспокойством ожидаете главной сцены гастролера и затем с ужасом бежите из театра на свежий воздух.

— Нам за два дня раздали роли, — оправдываются актеры.

Да, это печально, это возмутительно. Но, во-первых, в данном случае дело принадлежало Товариществу, «сосьетэ», как любят выражаться актеры, стало быть, от них зависело установить порядок раздачи ролей. А во-вторых, нашла же время выучить роль актриса, игравшая главную роль, точно так же в первый раз, как и другие. И нашла в своем голосе более благородную дикцию и тон, соответствующий исторической пьесе.

Я был в этом театре вторично, на представлении «Коварства и любви». Здесь уже актеры не могли бы отговориться «двумя днями», так как эта пьеса считается репертуарного и роли у всех «игранные». Я видел гофмаршала, которому в гриме, в тоне и в ужимках позавидовал бы любой клоун из дешевенького, ярмарочного цирка. Я видел Вурма, не в известном парике с косичкой, {185} а с большим лбом и коротко остриженными волосами, в собственном черном фраке и люстриновых панталонах, необыкновенно хитро не отходившего от суфлерской будки, упорно избегавшего говорить текст роли, а заменявшего его гаерской мимикой и телодвижениями. Красивая актриса, игравшая леди Мильфорд, с прекрасным голосом и отчетливой дикцией, отлично выучила роль, произносила ее слово в слово, но, господь ее прости, я не понял половины того, что она говорила, — до того нелепы были логические ударения. (В местной газете ее хвалили на другой день.) Президент, опять-таки в черном фраке нового покроя, с голубой лентой через плечо, очевидно, взятой из букета актрисы, несколько раз так «останавливался», что несчастный гастролер скрежетал зубами и топал ногой, а суфлер хрипел из будки…

Это какой-то кошмар, а не спектакль.

Я не люблю прикрас дешевого качества, которыми так злоупотребляют рецензенты, желающие «раскостить» пьесу или актеров, и в данном случае стараюсь передать только виденное мною.

Позвольте, для лучшей иллюстрации, передать вам рассказ одного гастролера, выписанного в прошедшее лето в один большой губернский город.

Приехал он поздно вечером и часам к одиннадцати пошел в театр, рассчитывая еще застать окончание спектакля и будущих товарищей. Прибыв в театр, он с изумлением услыхал со сцены текст из первого акта. Оказалось, что начали в десять часов. Сбор 17 рублей. Просмотрев два акта, он до такой степени был поражен отчаянным исполнением, что уже подумал — играть ли ему здесь, не уехать ли из города, несмотря на совершенный путь в тысячу с лишком верст. В третьем часу ночи он случайно присутствует при следующей сцене. В театре идет четвертый акт пьесы… В саду мимо нашего гастролера проходят два господина, завернувшие сюда «окончить вечер», то есть выпить и здесь бутылку — другую.

— Постой-ка! Да здесь, кажется, играют! — говорит один, услыхав голоса актеров.

— Брось! Пойдем в буфет. Ушли.

Гастролер решает бежать отсюда. Но «сосьетэ» умоляет его остаться. Вся надежда труппы на то, что он поправит их печальное положение. С начала лета здесь была сносная труппа, но за отсутствием сборов многие ушли, а остальные уже несколько недель не видали в своих руках не только желтенькой бумажки, но даже мелочи. Вещи перезаложены, хозяевам задолжали, — словом, обычная картина актерского нищенства. Гастролер был тронут и остался.

Назначается его первый выход: «Уриэль Акоста».

Что происходило на репетициях — не поддается описанию. {186} Костюмов нет, декорации плохи. Но это еще полбеды. У гастролера костюмы свои, первая актриса может быть в своем белом шлейфном платье, а на остальных публика все равно не обратит никакого внимания. Но беда в том, что актеров мало, некому ролей раздать. Суфлера совсем нет, так как суфлеры, обыкновенно, служат на жалованье и в Товарищества не вступают. Владелец театра махнул рукой на своих арендаторов и не дает ни ламповщика, ни плотников. Гастролер сам с помощью товарищей поправляет рампу, устанавливает декорации, одевает двух-трех рабочих и учит их сказать несколько слов из пьесы; пьесу, конечно, наполовину вычеркивает. В суфлерскую будку садится актриса на роли grandes dames, и спектакль устраивается.

Начало назначено в половине девятого.

Около восьми часов к гастролеру приходит кассир: — Сбора рубль 70 копеек, — шепчет он ему, — будем играть?

Гастролер беспомощно разводит руками. Представитель Товарищества уговаривает подождать.

— Здесь публика капризная. Когда хочет, тогда и собирается.

— Она не смела бы быть такой капризной, если бы всегда начинали спектакли вовремя. Однако не играть же перед тремя зрителями в задних рядах!

Девять часов.

— Сколько сбора? — посылает узнать гастролер.

— Пятнадцать рублей.

— Подождем.

В начале одиннадцатого сбор доходит до 35 рублей и останавливается. В половине одиннадцатого началась трагедия Гуцкова «Уриэль Акоста». Гастролер не мог видеть жалких физиономий главных актеров и крикнул:

— Застрелюсь на этих самых подмостках, или подниму сборы!

Перед 50 – 60 зрителями в обширном помещении он проявляет всю силу своих дарований. Затем назначает «Гамлета», «Отелло», «Шейлока», «Разбойников» и, действительно, поднимает сборы до 300 и даже 400 рублей.

Вся эта поразительная картина из актерской жизни может показаться даже трогательной и возбуждающей наши симпатии. Актриса, играющая сегодня Эмилию, а завтра помещающаяся в суфлерской будке, достойна уважения и поддержки. Это напоминает те отдаленные времена провинциального театра, когда г‑жа С., ныне знаменитая актриса, получала от антрепренера 8 рублей в месяц и башмаки. Но то были таланты, то была борьба за любимое дело. Г‑жа С. ловила минуты, чтобы выучить роли наизусть, ночей не спала. Здесь же, как только дела чуть-чуть поправились, каждый счел долгом швырнуть все заботы. Пошли отчаянные репетиции, никто ролей не учит, никто гастролера не {187} слушается. И кончилось тем, что он назвал товарищей скоморохами и уехал.

Разумеется, «дело распалось». Но скажите, пожалуйста, можно ли послать упрек по адресу публики, не пожелавшей поддержать *такой* труппы? За что публика понесет им свои рубли? На основании чего смеет рассчитывать на нашу поддержку сборище невежественных тунеядцев, из которых огромное большинство двинулось на сцену только потому, что не нашло для себя в жизни никакого другого дела. Чтобы кормиться столярным, сапожным ремеслом, чтобы быть белошвейкой и портнихой, надо целый день трудиться, надо владеть станком, иглой, швейной машиной. Чтобы быть писцом, надо быть хоть грамотным. Для того, чтобы быть актером — ничего не надо. Удален из второго класса за великовозрастие и малые успехи — и пошел в актеры! Прежде от этого балбеса требовался талант. Спросите старого актера — он вам расскажет, как трудно было пробиться вперед новичку. И антрепренер, и товарищи следили за ним «в оба» и начинали постепенно давать ему рольки только в случае, если он обнаружит настоящие сценические способности. Теперь же он сразу вступает в «Товарищество», сам выбирает себе и амплуа и роли. Нет такого человека — если он не калека, или не окончательный идиот, — для которого в обширной драматической литературе не нашлось бы одной подходящей роли. Сыграл он ее, был вызван за хорошие авторские слова — и он уже актер, имевший успех.

С дамской половиной дело стоит гораздо лучше. Прежде всего, дамы неизмеримо добросовестнее мужчин. Случаи, когда актриса не знает роли, — исключение, у актера это — правило. Кроме того, их горячее захватывает само искусство. Но и до сих пор сколько женщин идут еще на сцену только потому, что театральные подмостки — самая выгодная арена для выставки женской красоты!

И вот подобное сборище жалуется на равнодушие публики!

### III

Всякому, даже не состоящему «при театральном деле», бросается в глаза одно удивительно интересное явление, повторяющееся в последние годы каждое лето. Это — гастроли лучших артистов. Никогда еще, с тех пор как существует русский театр, они не доходили до таких размеров, как в прошедшее лето.

Два разряда таких гастролей. В первом случае артисты ездят из города в город целыми труппами. Во втором — существующие в городе труппы приглашают отдельных лиц.

В прошедшее лето по железным дорогам Курск — Ростов, Воронеж — Ростов, Харьков — Севастополь и по Волге все время тянулись артистические Товарищества. Одна петербургская труппа сразу выставила их четыре (или пять). Во главе одного {188} стояла г‑жа Савина, во главе другого — г. Давыдов, третьего — г‑жа Васильева, четвертого — г‑жа Потоцкая и, кажется, еще во главе пятого — г. Далматов.

Из Москвы выехало Товарищество г. Правдина и — если не ошибаюсь — два, состоящих из второстепенных актеров, не рискнувших занять крупные провинциальные центры, а приютившихся в Пятигорске и еще где-то. Раньше них выехало три оперных Товарищества. Еще раньше — балет г‑жи Гейтен. Кроме того, составилось оперное Товарищество из провинциальных певцов и съездило в Одессу киевское Товарищество г. Соловцова.

Я, наверное, пропускаю еще кое-какие группы. Помнится, например, что в Тифлисе гастролировала новочеркасская труппа г. Синельникова. Кажется, и труппа г. Корша побывала на Волге.

Ко второму разряду относятся гастроли «единоличные». Ездили г‑жа Федотова, гг. Южин, Горев, Дальский, Дарский, Киселевский, Рощин-Инсаров, г‑жи Волгина, Журавлева, супруги Фигнер, гг. Клементьев, Тартаков и проч., и проч., и проч.

Остановимся сначала на первом.

Петербургские и московские артисты выбирали, разумеется, только крупные города. Большие затраты не позволяли им посещать города, где театр дает не более 400 рублей сбора. Только при 500 рублях на круг могли окупиться эти расходы. А так как больших городов вообще немного, то в каждом из них с мая по август, то есть за три месяца, побывало не менее 4 – 5 Товариществ императорских театров. Уехала г‑жа Гейтен, приехала г‑жа Савина, ее заменила г‑жа Потоцкая, а г‑жу Потоцкую г‑жа Лешковская (с г. Правдиным и г. Рыбаковым), а там появилась опера, или в обратном, или в каком-нибудь ином порядке. В промежутках наезжали малороссы. Иногда они сталкивались. По всем газетам, например, прошло известие о том, что в Харькове Товарищество г. Давыдова и Товарищество г. Медведева поставили в один и тот же день одну и ту же пьесу. 2 июня г. Южин уезжает из Ростова-на-Дону, 3‑го там начинает г. Правдин. Только что г. Соловцов увозит из Одессы «Плоды просвещения», в Одессу въезжает г. Давыдов с теми же «Плодами просвещения»…

Словом, в Харькове, в Ростове, в Саратове, в Астрахани все время кипела театральная жизнь. Embarras de richesses[[201]](#footnote-130)! Театральный рог изобилия. Столичные газеты сильно нападали на своих артистов за эти затеи. В Саратове образовался кружок господ, нарушавших представления г‑жи Савиной неприличным поведением в театральной зале. Провинциальные артисты, в большинстве, негодовали на этот захват столичными артистами обывательских сумм, якобы принадлежащих им.

{189} Но нападки и негодование без сильной аргументации решительно ни к чему не ведут. Надо рассмотреть явление — а это, несомненно, «явление», — объективно и сделать из него выводы, действительно поучительные.

Замечательно, что, несмотря на такое обилие спектаклей столичных артистов, все они сделали прекрасные сборы. Г‑жа Савина выручила на свою долю около 8 тысяч, гг. Лешковская, Правдин и Рыбаков взяли по 4 тысячи (12 тысяч чистого дохода при 400 – 500 рублях вечерового расхода!). Вероятно, немало получили и гг. Давыдов, Варламов, Медведев, Далматов и т. д.

Взять за полтора-два месяца половину годового оклада — соблазнительно. Нет сомнения, что в будущем году к этим 12 – 15 Товариществам присоединится еще столько же.

Чем же объяснить этот успех? Ведь сколько бы ни горячились газеты и провинциальные актеры, а факт на лицо.

Дело в том, что, несмотря на участие в этих Товариществах крупнейших русских артистов, главная приманка для публики заключалась не столько в отдельных лицах, сколько *в превосходном ансамбле* исполнения пьес. И они щеголяли ансамблем не только потому, что везли с собой пять-шесть пьес, с которыми переезжали из города в город, а потому, что *таково их артистическое воспитание*. Здесь каждый маленький актер знал, что обязан поддерживать общий строй исполнения, и мелкое актерское самолюбие никогда не заслоняло в нем сознания артистического долга.

Вот чего вы не встретите в 190 провинциальных театрах из 200.

Труппа г‑жи Савиной наполовину состояла из провинциальных артистов. Но она ездит все с теми же лицами уже не первый год и сумела вложить в них те же строгие традиции императорских театров.

Лучшим доказательством того, что публика шла не только на вывеску «с участием артистов императорских театров таких-то», а прежде всего на спектакли, доставляющие удовольствие твердым, артистическим ансамблем, может служить успех киевского Товарищества г. Соловцова. Ведь оно приехало не в Тюмень, где ничего не видали, а в Одессу, где в течение зимы было несколько театров и большая антреприза г. Грекова. И привезло оно не «Орлеанскую Деву», не «Гамлета», «Отелло» и «Шейлока», а «Плоды просвещения», «Тещу», «Игру в любовь», «В горах Кавказа», может быть, «Первую муху». И что же? Несмотря на большие расходы, Товарищество заработало по 1 рублю 40 копеек за рубль. Почему? Все потому же. Потому, что сила киевской труппы в ансамбле.

«Артисты так сыгрались, — читаем мы в одной одесской рецензии, — что пьесы идут у них, как говорится, “без сучка, без задоринки” и… без суфлера, что большая редкость у русских актеров». «Мы уже не раз отмечали, — читаем в другой одесской {190} газете, — прекрасный ансамбль в исполнении киевского Товарищества. Этому отличительному качеству наших гастролеров обязана (и эта комедия) своим успехом».

И все отзывы в том же роде.

Я еще, вероятно, вернусь к киевскому Товариществу (теперь антреприза г. Соловцова), а пока отмечу следующий факт. В Киев так же, как и в другие города, каждую весну или лето приезжает то г. Давыдов со своей труппой, то кто-либо из других артистов императорских театров. Отчего же местные актеры не выражают негодования, не хлопочут о запрещении придворным артистам заезжать в Киев?

Потому что в Киеве есть театр в смысле постоянного, хорошо поставленного театрального дела. При этом условии приезд гастролеров не только не отбивает у публики охоту посещать ее постоянный театр, а, напротив, еще сильнее развивает ее. Сравнения с талантливейшими коллегами, которых так боятся саратовские театральные заправилы, не могут испугать актеров, хотя и меньшей величины, но не менее добросовестных и не менее преданных своему делу. Никто из публики, правильно воспитанной в театральном отношении, не скажет: «Я не пойду смотреть г. Чужбинова в городничем, потому что видел в этой роли гг. Давыдова и Медведева». Такая публика идет смотреть не г. Чужбинова, а комедию «Ревизор», причем она опытом нескольких лет убедилась в том, что раз «Ревизор» ставится на афишу, значит, роль городничего будет исполнена по меньшей мере прилично, а общий ансамбль будет, если и менее *блестящий*, чем в труппе г. Давыдова, то, во всяком случае, столь же дружный, столь же серьезный и так же сохраняющий смысл и красоту произведения. Московская публика не охладела к гг. Ленскому, Южину, Гореву после приезда гг. Муне-Сюлли и Поссарта, и сборы на «Гамлета» и «Эрнани» не упали оттого, что то и другое ставил г. Муне-Сюлли.

Гонители столичных артистов из провинции говорят, что они захватывают обывательские суммы. Это совершенный вздор. Еще не бывало случая, чтобы театр разорял город. Разоряют буфеты, кафешантаны и всевозможные певички-étoiles[[202]](#footnote-131), прибывшие с этой специальной целью из Парижа и Вены, — а не драматические театры. В Киеве есть и оперный, очень дорогой театр и летом там по две оперетки, заезжали туда и г‑жа Сара Бернар и г. Муне-Сюлли, и г. Коклен, и г. Давыдов с труппой, и г‑жа Лешковская, и все они делали прекрасные сборы — и тем не менее Товарищество играло не только без убытка, но и с барышом.

Ездили гастролеры и в Новочеркасск. Однако это не помешало хорошо сыгравшейся труппе провести прекрасный сезон, рассчитывать на такие же дальнейшие и нисколько не бояться {191} ни г‑жи Савиной, ни гг. Давыдова, Южина, Варламова и других. Они только поднимут вкусу публики и разовьют привычку к театру.

С тех пор как стоит мир — тьма боится света, невежество гонит знание, бездарность завидует таланту. Немудрено, что и Васильев-Задунайский со своим приятелем Завихряевым-Замухрышкиным молят о запрещении артистам императорских театров ездить в провинцию. Васильев-Задунайский мнит, что его будут сравнивать с г. Давыдовым и — о, ужас — чего доброго найдут его менее талантливым. Васильев-Задунайский, который — если бы его приняли на петербургскую сцену — играл бы Уховертова рядом с г. Давыдовым-городничим!

Только беспросветная слепота актерского самолюбия может диктовать такие плачевные мысли.

Пусть лучше Васильев-Задунайский проникнется убеждением, что его напряженное, болезненно развитое самолюбие — сильнейший тормоз всего театрального дела.

Но до чего доходит непоследовательность самих актеров! В течение прошедшего лета немало было и таких городов, куда не заглядывали Товарищества столичных артистов. И города вовсе не такие, где бы публика не любила театра.

Возьмем один из них, значительный губернский город. Театр сняло Товарищество. В его среде есть несколько хороших актеров, со сценическими данными, с опытом, не лишенных и вкуса. Что ж оно делает? Вы думаете, оно работает, серьезно готовит пьесы, заботится об ансамбле, — словом, всеми силами стремится «пробить кару равнодушия» публики? Ничего подобного. Оно… приглашает гастролеров.

О художественных целях Товарищества смешно было бы говорить. Внимание его устремлено на то, чтобы всеми правдами и неправдами «сорвать» один-два хороших сбора. Репетируются пьесы спустя рукава, роли почти не учатся, о том, чтобы собравшаяся публика провела вечер с удовольствием, нет заботы. Гораздо проще пригласить гастролера и положиться на афишу, где крупными буквами будет значиться «с участием известного артиста такого-то». Сначала приглашается один на пять, на шесть спектаклей, затем другой, третий и так проходит все лето.

Но если я защищаю поездки столичных артистов с несколькими, хорошо приготовленными пьесами, то в этом обращении гастролей в систему, я вижу, наоборот, один из признаков стремительного падения театрального дела. Мне кажется, это так ясно, что не стоило бы и доказывать. К сожалению, многие и многие думают до сих пор, что если Гамлет хорош, то приличные король, Лаэрт, королева, Полоний, Розенкранц, Гильденстерн и другие — излишняя роскошь. «Все равно публика не обращает на них внимания!»

Какой классический вздор!

{192} Вот этот-то взгляд самих актеров и доказывает низменность вкуса и понимания. В погоне за сборами они ставят с гастролерами трудные пьесы — в лучшем случае — с двух репетиций, и спектакли обращаются в какое-то показывание одного артиста или артистки, причем остальные роли, по актерскому выражению, «сводятся на нет». Для «Гамлета» еще все-таки во всякой сносной труппе найдутся порядочные Лаэрт, Офелия, Полоний, королева — остальных исполнителей и не ищите. Но уж если гастролер приезжает с новой пьесой, то она подвергается такому изуверству, что не дай бог автору попасть когда-нибудь на подобный спектакль.

Можно сказать без малейших преувеличений, что из пяти гастрольных спектаклей только один бывает удачным почти во всех отношениях. Остальные четыре повлекут за собой неминуемое изуродование пьесы.

По собранным мною справкам, одному г. Южину удалось в прошедшее лето несколько «упорядочить» свои гастроли. Антрепренер, законтрактовавший артиста на несколько городов, составил труппу почти специально для его репертуара, заранее сговорившись с ним и о пьесах, и о распределении ролей, и о подборе костюмов и декораций. Во всех остальных случаях дело стояло иначе. Гастролеры, рассчитывая на добросовестность актеров, в большинстве точно так же заранее посылали свой репертуар, некоторые отправляли даже список в 30 – 40 пьес, предоставляя распорядителю выбрать из них 8 – 10, сообразно с силами труппы и средствами театра. Но роли не только не разучивались, а и раздавались-то лишь за день, за два до самого спектакля. Можете судить, что из этого выходило.

Некоторые гастролеры, как, например, г‑жа Федотова, обладают таким сильным престижем, что актер ночи не доспит, а уж выучит роль, если ему приходится играть с ней. Но подавляющее большинство их, по излишней ли, неуместной мягкости характера, или из страха задеть самолюбие товарища, относилось к этому равнодушно и потому являлось невольным участником художественного изуверства. Кого только я ни спрашивал из артистов, ездивших на гастроли, все до одного говорили мне, что им приходилось играть «при ужасных условиях». Конечно, речь идет о провинциальных театрах, а не подмосковных, где спектакли ставились два раза в неделю и, стало быть, было время для репетиций.

И что же оказалось? Из 10 – 15 гастролеров вряд ли четверо-пятеро остались довольны материальным результатом. Товарищество, *по-видимому*, ничего не теряло. Если не ошибаюсь, кроме г‑жи Федотовой и г. Южина, получивших ассюрированное вознаграждение, остальные артисты приглашались на часть сбора (преимущественно треть) за вычетом вечерового расхода (от 75 до 125 рублей). На такие условия шли и артисты, действительно, с громким именем, и просто недурные артисты, способные {193} занимать амплуа в порядочной труппе, но не имеющие сил нести гастрольный репертуар. И бывали сборы в 100 рублей и в 40 рублей! И бывало, что не было никаких сборов, и спектакли отменялись.

Там, где есть хорошо поставленное театральное дело, приглашение *выдающегося* артиста на несколько спектаклей, с заранее приготовленным для него репертуаром, может только украсить сезон. В данных же случаях эти гастрольные спектакли подрывали доверие публики и к членам Товарищества и к самому театру. И если актеры ничего не потеряли за лето, то они — или их будущие заместители — очень много потеряют за зиму.

### IV

Возвращаюсь к типу театра в губернском городе.

Мы уже знаем, что театр принадлежит частному лицу (может быть, буфетчику), и это частное лицо сдает его артистам на условиях, довольно тяжелых для них. Мы знаем также, что летом сюда наезжают или столичные артисты с несколькими пьесами, или провинциальные же с гастролерами. Посмотрим, как стоит здесь дело зимой.

Антрепренеры давно исчезли. Можно безошибочно сосчитать всех антрепренеров по пальцам на одной руке. Артельные начала успели привиться повсюду за какие-нибудь десять, много пятнадцать лет. Не заблуждайтесь, однако. Не думайте, что идея Товарищества в данном случае обязана успехом широко развившемуся по всей актерской семье «братскому духу». Дело объясняется гораздо проще. Бывший антрепренер, слава богу, жив, здоров и действует по-прежнему. Он только переменил имя. Его зовут теперь «представителем Товарищества». И это новое звание он ни за что не променяет на бывшее. Вместе с новой кличкой он избавился от всех лежавших на его шее обязательств и сохранил почти все выгоды антрепренера.

Современные «сосьетэ» составляются так. Одно лицо (это он и есть), имеющее кое-какие деньги, небольшую библиотеку, «костюмчики», может быть, даже и декорации и «парички», а главное — обладающее способностью «съездить и устроить», снимает театр и подбирает труппу совершенно так же, как он снимал театр и подбирал труппу десять лет назад в качестве антрепренера. Если он человек с значительными средствами и слывет за умелого распорядителя и если он при том же порядочный режиссер (он почти всегда сам «главный режиссер»), то к нему охотно идут и лучшие из провинциальных актеров. Он, конечно, и торгуется и держится известного бюджета и ведет контракты Все это, как было и прежде, когда он был антрепренером. Разница только в расплате. Есть сборы — актеры получат жалованье, нет сборов — актеры его не получат. Он за это не отвечает. {194} Но уж зато и актер говорит так: при гарантированном жалованье мои условия — 300 рублей в месяц, в Товариществе — 400 или 450. Эту арифметику даже ученики второго курса театральной школы знают.

— Сколько вы жалованья получаете? — спрашиваю я одну молодую актрису.

— Двести рублей.

Я в изумлении.

— Да, но ведь у нас Товарищество.

— А!

Если бюджет антрепренера на театр средней руки 4 тысячи в месяц жалованья труппе, то бюджет Товарищества 6, 7 и 8 тысяч. Поэтому, если оно в конце концов получит по 60 копеек за рубль, то считает себя совершенно удовлетворенным.

В то же время представитель Товарищества не забывает и себя. Он, во-первых, получает из валового сбора известную часть рублей за потраченный капитал, известную часть рублей за библиотеку, за «парички», за «костюмчики», за расходы на поездки, на письменные принадлежности. А затем известную часть рублей уже из чистого дохода за «представительство» и, наконец, как актер и режиссер.

Актеры и рады были бы избавиться от такого «льва», но у них для начала нет денег, а у него есть, и он, по старой привычке антрепренера, всегда выручит во время великого поста — даст аванс на проезд и на выкуп платья из ссудной кассы. К началу сезона труппа, в большинстве членов, находится уже в его руках совершенно так же, как когда-то находилась в руках антрепренера.

Открывается сезон. По условию Товарищества, «репертуар мы будем составлять раз в неделю сообща», назначаются очередные контролеры в кассе и т. д. Но репертуар составляется сообща только первые две недели для того, чтобы сразу начать дело скверно, сразу отбить у публики охоту к театру.

Позвольте на этом несколько остановиться.

Представьте себе заседание «репертуарного комитета», что ли, в коем принимают участие артисты на все первые амплуа: драматический любовник и герой, первый комик, актер на первые характерные роли («благородных отцов» уже не существует), grande-dame, первая драматическая актриса, комическая ingénue, старуха, водевильная актриса, простак. Все бодры и полны самых радужных надежд.

— Надо, господа, открыть театр с помпой! Надо ударить в нос публике, чтобы первый же спектакль произвел сильное впечатление!

Все соглашаются. Кто поречистее — а в труппе всегда найдется один, считающий себя «интеллигентным и образованным» актером, — тот, конечно, воспользуется случаем и скажет не так сжато. Но смысл его речи будет таков. Итак, надо обратить особенное {195} внимание на первые спектакли. Публика всенепременно бросится в театр смотреть новую труппу, надо овладеть ею.

— Я предлагаю начать сезон «Горем от ума», — говорит актер, играющий Чацкого.

Молчание. «Представитель», если он даже не играет Фамусова, мысленно одобряет предложение, но тоже молчит, потому что знает по опыту, что оно провалится.

— Не правда ли, господа? Во-первых, классическая пьеса, во-вторых, в стихах. Всякий гимназист знает ее наизусть. Мы сразу покажем, какого репертуара хотим держаться. При том же пьеса давно не шла здесь.

— Южин в прошлом году играл, — откликается кто-то.

— И Рощин-Инсаров.

— И Дальский. И еще кто-то и еще.

— Ну, мало ли что! Они сами по себе, а мы сами по себе.

— Это я должна выходить перед новой публикой в первый раз в Софье? — обиженно замечает драматическая ingénue. — Покорно вас благодарю.

— А Марья Васильевна в Горичевой? — басит резонер, ухаживающий за первой драматической актрисой и недолюбливающий пьес в стихах.

— Какую Горячеву? — откликается та. — Никогда в жизни не играла и не буду играть. Это дело Александры Петровны (grande-dame, около 50 лет «по дамскому счету», играющая королев и барынь).

Сразу поднимается гвалт. Никто не соглашается на «Горе от ума». Там всего три-четыре роли — Чацкого, Фамусова, да Лизы, да, пожалуй, Репетилова.

Первый драматический любовник, оскорбленный в самых литературных чувствах, пожимает плечами и смолкает.

— Уж если начинать с помпой, то, по-моему, начать «Медеей», — вскользь бросает Марья Васильевна, кокетливо оправляя шляпу.

— Ну, уж тогда вы сами играйте и Язона, — отвечает герой.

— А по-моему, господа, благое дело «Каширская старина». Роли у всех превосходные. Пьеса тоже классическая…

— «Каширская старина»-то классическая?

— А то как же! — По его мнению, классическими пьесами называются те, для которых требуются «особенные костюмы».

«Каширская старина» примиряет, однако, многих. За нее и резонер, и любовник, и комик, и старуха, и две актрисы.

Но в это время разгорается спор между драматической актрисой и ingénue. Обе претендуют на роль Марьицы. У обеих находятся сторонники.

— Марьица ingénue? — выходит из себя Марья Васильевна. — Да где ж это слыхано? Да ее Волгина играет!

— Мало ли что играет Волгина? Марьица молодая, страдающая девушка, значит ingénue.

{196} — Да и вообще, господа, — заявляет «представитель», с гримасой почесывая за ухом, — я против «Каширки». Очень уже избито. Хорошо бы с новенькой пьесы начать.

— Новыми пьесами мы само собой сделаем сборы. Их надо поберечь, — раздается со всех концов длинного стола, поставленного среди открытой сцены.

Вскоре поднимается шум. Пьесы выбрать не могут. Одни предлагают поручить это представителю, другие говорят «мы сами можем решить» и т. д. Несколько рабочих, прислонившись к кулисам, тупо следят за происходящим. В пустую залу, откуда смотрят на сцену нумера кресел, пробирается какой-то гимназист и с замиранием сердца смотрит на группу актеров в пальто, в шляпах, с палочками и с зонтиками, как будто перед ним вдруг разверзлось небо и он увидел интимную жизнь мифических богов.

Кто-то из актеров уже послал рабочего в буфет за рюмкой водки и кусочком ветчины…

Первая актриса заявляет, что она желает иметь три дебюта в своих лучших ролях. К ней присоединяются все актеры, занимающие первые амплуа.

Кончается тем, что распорядителю поручают составить репертуар из дебютных пьес.

Таким образом, первые спектакли составляются из заигранных пьес, причем в главных ролях выступают премьеры, а все второстепенные роли раздаются маленьким актерам, так как никакой премьер не желает выступать до своих дебютов в небольшой роли. То есть ансамбль, этот фундамент, без которого немыслим хороший спектакль, сразу изгоняется со сцены грошовым самолюбием. Актеры, даже хорошие, далеко не обладают такими данными, чтобы удержать все внимание зрителей. И в результате собравшаяся на первый спектакль публика уходит из театра, или мало, или вовсе не удовлетворенная. А стало быть, раз побывавший в театре скромный обыватель нескоро задумает заглянуть туда вторично. Дело испорчено с первых же шагов самомнением актеров и отсутствием серьезного взгляда на свое искусство.

А потом сборов нет, распорядитель забирает труппу в руки и начинает выискивать средства привлечь публику. Выпускает саженные афиши, расписанные кровавыми буквами, причем драма «Гроза» оказывается в пяти действиях и одиннадцати картинах, из которых каждая приобретает название, вроде «Дикие нравы», «Гроза надвигается», «Отъезд», «Ключ» и т. п. дребедень. «Горе от ума» забыто и заменено «Убийством Коверлей», «Убийством на улице Мира», «Преступлением и наказанием» и т. д. Недаром же авторы стараются давать пьесам эффектные заглавия! Мелодраму заменяет фарс. Новые пьесы анонсируются «имевшими колоссальный успех на московской и петербургской императорских сценах». Иногда публика впадает в заблуждение {197} и наполняет театр. Но так как пьеса не срепетована и не продумана, то спектакль все-таки не имеет художественного успеха и публика вновь охладевает к театру.

А тут наступают бенефисы. Здесь уж окончательно смолкают разговоры об ансамбле. Бенефициант должен развернуть свои дарования во всем блеске и выбирает пьесу, где он один сосредоточивает на себе внимание публики.

Но сбора ему не удалось сделать. Тогда другой бенефициант осторожно выдвигает опереточку вроде «Званого вечера с итальянцами», сочинение мага и волшебника Оффенбаха.

Сбор усилился. Следующий бенефициант уже ставит «Цыганские песни в лицах», следующий — акт из «Корневильских колоколов». И пошло! Хоров нет, голосов нет, но публика терпит недочеты и очень рада, что драматический театр приобретает характер кафешантана. Наиболее ловкий бенефициант сам сочиняет водевили на местные злобы дня. На этот случай в каталоге Общества драматических писателей можно найти несколько готовых водевилей, вроде «Саратов как есть, на ладони он весь», причем на экземпляре имеется цензурная заметка, что город Саратов может быть заменен другим городом. Публика ловится на эту удочку, рассчитывая встретить на сцене карикатуру и намеки на знакомые лица.

К этому времени во внутреннем распорядке труппы произошли значительные перемены. Первую драматическую актрису пригласили в другой город, где в ней нуждаются. Она уехала. За нею уехал герой. Выбыло еще несколько членов Товарищества. За два месяца, сентябрь и октябрь, Товарищество получило по 12 копеек за рубль — есть надежда, что в другом городе дела пойдут лучше. Контракты, торжественно подписанные в Москве, остались в полном пренебрежении. Первый комик бросил «представителю» в лицо, что он скрывает от Товарищества суммы, приписывает расходы и т. п. «Представитель», которому надоело возиться с этим делом, оскорбился и предложил Товариществу взять театр в полное распоряжение с условием выплачивать ему из первых сборов кассы такую-то цифру. В противном случае он «прогонит» всех и наберет новую труппу. Первый комик, оказавшийся в натуре изрядным злодеем, убедил труппу согласиться на предложение «представителя» и выбрать его, комика, распорядителем. Актеры равнодушно согласились. Им все равно. Им буквально нечего есть. Многие из них за это время получили по 7 – 10 рублей.

— Вы увидите, как я поведу дело без этого нахала.

И он, действительно, горячо принялся за дело.

Он целый день в бегах. Со сцены в кассу, из кассы в типографию, из типографии к агенту Общества драматических писателей, от агента в канцелярию губернатора, из канцелярии на сцену, на колосники, под рампу. Штат служащих он сократил и потому приходится во все входить самому. Ему некогда отдохнуть, {198} некогда пообедать. По дороге забежит в буфет, выпьет рюмку водки и — дальше! Он и распорядитель, и режиссер, но он же и первый актер. Он «любимец публики», то есть играет все выигрышные роли. Он уже пишет на афише свою фамилию крупными буквами. Фарс, драма, трагедия — он везде первое лицо. Но работы у него выше головы. Если бы в сутках было не 24 часа, а 36 часов, то и тогда не успел бы… выучить роль.

— Погромче, Ваня, — говорит он суфлеру, — сам черт не разберет, что ты там бормочешь в будке.

Только бы Ваня суфлировал погромче, остальное все пустяки!

Во время антракта он отдает распоряжения, обставляет сцену, загримированный и в костюме бегает в кассу. Гимназисты — будущие актеры — обожают его.

Но вот, слава богу, подошли праздники. Все вздыхают с облегчением. Дотянули до праздников — теперь сборы будут.

— За зиму не околели! Теперь — на подножный корм! Пришла наша весна, — сострил один актер. И точно. В праздничное время, как бы город ни был равнодушен к нашим лицедеям, — театр будет посещаться. Все ищут развлечений. В театре уже «двойные» спектакли. Играют и утром и вечером. Утром — «Уголино или башня голода», вечером — «Меблированные комнаты Королева». Утром — «Две сиротки», вечером — «В бегах» и «Цыганские песни в лицах» и т. д.

Труппа небольшая. Она вся занята утром и вечером. Но актеры готовы говорить до хрипоты в пересохшем горле, целый день не сходить со сцены — только бы хоть что-нибудь досталось из кассы и на их долю. Напряжение нужды так велико, что вы с изумлением задаете вопрос: откуда в этих измученных фигурках столько энергии для изображения утром — принцев и графов, вечером — мужиков, чиновников, злых, добрых, умных, смешных, страстных и веселых?.. Многие уже несколько дней питаются чаем и хлебом с колбасой. Хозяйке, приютившей их, должны по горло; подарки прошлых лет от благодарной публики давно хранятся в ссудной кассе за то, что на несколько дней приободрили и дали возможность весело пообедать, вспоминая лучшие времена. А впереди грозное насильственное безделие — великий пост. А там пасха — дивный, весенний праздник для всех, кроме несчастного актера. А дальше — лето, когда из трехсот театров двести стоят заколоченными.

В одной корреспонденции мы прочли следующее: «У нас ненадолго приютилась небольшая труппа. Сезон начался 20 мая, а уже к 1 июня положение актеров сделалось безвыходным. Театральные сборы не окупали расходов. Товарищество чуть ли не пешком явилось с разных концов “матушки Руси”, голодные и холодные, не имея, конечно, ни гроша. Вот почему станет понятною полная трагизма сцена 1 июня. При начале спектакля в кассе было не более 5 рублей. Тогда один из {199} несчастных вышел на сцену и буквально заявил немногочисленной публике: “Мы не можем играть, потому что второй день ничего не ели”».

Это ли не трагедия, в серьезнейшем смысле слова? Трагедия — по всем правилам Аристотелевой теории.

Из десяти тысяч русских актеров едва ли наберется одна — ну, две, состоящих из лиц, действительно одаренных сценическими данными. Я не об этих говорю все время, а вот о тех остальных, которые с большей пользой для себя могли бы быть ремесленниками, солдатами, портнихами, приказчицами в магазинах, наконец, действительно интеллигентные из них — народными учителями и учительницами. Какие силы толкнули их на этот «роковой» путь? Чья бессовестная лесть вскружила им головы и внушила им веру в их талант?

Нас возмущает их художественное изуверство, возмущает то, что они взялись за дело, к которому непригодны, их невежество, безвкусие. Какими бездельниками кажутся они в сравнении с тружениками, зарабатывающими свое пропитание, как говорится, «в поте лица». Кому нужно *их* искусство и те развлечения, какими *они* угощают публику?

Но когда вдумаешься в эту бродячую жизнь, отмеченную поразительно бесшабашным отношением ко всему, начиная от бога и кончая их собственным искусством, когда ближе всмотришься в эти характеры, в которых чудовищное легкомыслие переплетается с красивыми порывами к творчеству, когда вспомнишь, какими горькими, *настоящими* слезами приходится им расплачиваться за те искусственные слезы, которые никого не трогают со сцены, — тогда невольно проникаешься глубоким состраданием ко всем этим, поистине, несчастным людям и тяжело становится продолжать нападки на их бесцельное, никому *не* нужное занятие.

### V

Среди многих причин падения провинциального театра одна из важных заключается в отсутствии *постоянных* трупп. Лет двенадцать назад, на столбцах другого издания, я упорно проводил мысль о необходимости постоянной труппы в городе. С тех пор мне не раз приходилось беседовать на эту тему с актерами, и, несмотря на их возражения, эта мысль и доныне кажется мне безусловно справедливой. Тем более что за последние годы она встречает решительную поддержку на практике.

Единственно серьезным, практическим препятствием служит то, что снять театр в одном городе на несколько лет не легко. Для этого Товариществу надо или иметь значительные денежные средства, или пользоваться доверием владельца театра. Но и это не опровергает необходимости постоянной труппы, а только лишний раз доказывает, что в большинстве городов не развита {200} потребность в театре и что актеры оказываются бессильны развить ее.

Самое несчастное время для труппы — первые два месяца сезона: сентябрь и октябрь. Оттого ли, что горожане еще не съехались с дачных мест и не устроились на зимних квартирах, или по другим причинам, но в осенние месяцы повсеместно театры не посещаются публикой. Даже в столичных театрах сборы усиливаются с ноября и в особенности с конца декабря. Некоторые антрепренеры даже помещают в контракты с актерами условие, по которому имеют право в первое академическое полугодие платить только 60 процентов жалованья с обязательством возвратить остальные 40 в течение января и февраля.

В небольших провинциальных городах в осенние месяцы театральный доход едва покрывает расход. Значит, вся задача заключается в том, чтобы выдержать это двухмесячное испытание. В эту пору владелец театра, конечно, сваливает неуспех предприятия всецело на актеров и мечтает о сдаче театра в будущем году другой труппе.

Но если актеры, имеющие хоть какую-нибудь ничтожную поддержку, не упадут духом от первой, естественной неудачи, будут упрямо держаться художественной программы, давать спектакли хорошо срепетованными, если они каждым своим шагом будут доказывать и публике и владельцу, что представляют из себя не случайное сборище людей, которым некуда было деваться, а разумно составленную труппу артистов, хоть и небольшой величины, но все же артистов, если они трудом, энергией, сознанием серьезности своего искусства сумеют внушить уважение к себе, — то не может быть, чтоб им не удалось победить равнодушие публики. И какой хотите лабазник, владелец театра, всегда оценит их качества и рискнет оставить за ними театр и на второй и на третий год. Они сами будут удивлены быстрым завоеванием их искусства в публике, казавшейся спервоначала равнодушною к театру.

Но как из всякого испытания выходит целым только тот, кто глубоко убежден в правоте своей идеи, так и актерам надо бороться, «не покладая рук», за то, что они считают *прекрасным*, бороться даже в своей среде. Из каких бы добросовестных членов ни состояло Товарищество, в нем всегда окажется несколько господ, умеющих «сбить с толку». Против таких Товарищество должно действовать беспощадно.

А когда в самой среде актеров убежденность заменяется распущенностью, когда при первой неудаче они готовы изменить своим «музам» и отдаться во власть сегодня гаерству, а завтра оперетке, то нечего тогда обвинять публику, владельца театра. В какие бы города они ни приехали, они везде встретят то же недоверие.

Одно возражение против постоянной труппы актеры считают очень важным. Они говорят: служить в одном городе несколько {201} лет кряду невозможно, так как одни и те же актеры надоедают публике.

На этом мы остановимся, хотя мне и придется повторяться. В этом-то возражении и проявляется основная ошибка во взгляде актеров на сценическое искусство. Скажу сильнее — здесь корень всего зла. Только тогда можно будет надеяться на подъем театрального дела, когда актеры поймут свою ошибку.

Для моих набросков этот вопрос тем более важен, что он играет немалую роль в деле преподавания в театральных школах.

*Публика ходит в театр смотреть не актеров, а пьесы, разыгрываемые ими*.

Вот первая заповедь театрального катехизиса, которую господа Васильевы-Задунайские должны заучить наизусть.

Отклонения, разумеется, бывают. Сюда, во-первых, относятся случаи гастролей, то есть, когда в город приезжает артист, стоящий выше того уровня сценического искусства, к которому привыкла публика данного города. И в таких случаях публике интереснее смотреть гастролера в пьесе, хорошо знакомой ей, интереснее в смысле оценки игры гастролера.

Во-вторых, отклонения бывают, когда артист особенно хорош в какой-нибудь роли и публика по несколько раз собирается в театр именно для него.

Затем низменный уровень драматической литературы может развить в публике привычку ходить в театр только тогда, когда в пьесе участвуют любимые артисты. Известно, что на императорских да и на частных сценах артисты часто бывают, как говорится, «головой выше автора». Но этот случай нельзя даже назвать отклонением от правила. Публика просто более доверяет знакомым ей артистам, чем автору, и идет в театр с уверенностью, что такой-то состав и плохую пьесу разыграет, как хорошую. И тем не менее она смотрит пьесу, а не актеров; до прихода в театр, прежде чем внести в кассу свои целковые, она могла не обратить внимания ни на что, кроме фамилии любимцев, но раз она села на свои места в театральной зале, она читает название пьесы, действующих лиц и следит *за пьесой*, за движением, за развитием страстей и столкновений, а не за тем, *как* играет тот или другой артист. Она может почувствовать, что удовольствие исходит от игры артистов, а не от самой пьесы, но до последнего занавеса она не перестает следить за развитием фабулы.

Если пьеса хороша сама по себе и к тому же хорошо разыгрывается, — никто не станет оспаривать, что *это есть норма театрального дела*. Автор и актеры слились в одно художественное целое. Но не для того, чтобы дать публике лишний случаи посмотреть на любимых актеров, а для того, чтобы общими усилиями нарисовать жизненную картину, или провести идею, тронуть зрителей страданиями Жадовых, Кручининых, Гамлета., или рассмешить характерными чертами комических героев.

{202} Драматический писатель — будь это сам Шекспир — я не могу подобрать подходящего сравнения, чтобы сказать, до какой степени теряет он без достойных его произведений актеров. Очень заблуждается тот, кто думает, что совершенно достаточно *прочесть* хорошую пьесу, чтоб иметь о ней полное представление.

Но в то же время, как бы ни были блестящи таланты актеров, там, где публика прежде всего интересуется ими, их чисто сценическим искусством, где драматическая литература сама по себе занимает второстепенное место, там нет театра в его хорошем, воспитательном значении слова. Чтобы яснее выразить мысль, я сделаю резкий пример. Соберите труппу из лучших русских артистов, каких только найдете на всех сценах, и заставьте их с неподражаемым искусством разыгрывать водевиль и мелодраму, и всякий, придающий серьезное значение театру, отметит его полное падение, несмотря на совершенство сценического искусства.

Скажите провинциальному актеру, что он должен показывать публике не самого себя, а то лицо из пьесы, которое он изображает. Он вам ответит: это азбучная истина. И действительно, это азбучная истина. Но в таком случае она плохо усвоена. Иначе почему же хороший актер может мне, мирному обывателю Екатеринослава, надоесть? Если он во всех пьесах, какие я ни смотрю, является все одним и тем же лицом, не умея разнообразить себя ни гримом, ни тоном, то он, действительно, скоро надоест мне. Но тогда он просто плохой актер и останется плохим и в Воронеже, и в Саратове. Если же в его изображении я вижу сегодня Жадова — молодого чиновника пятидесятых годов, с чистыми, неиспорченными жизнью, убеждениями, завтра — Молчалина, чиновника двадцатых годов, льстивого карьериста, умеренного и аккуратного, а потом провинциального актера Незнамова, а дальше страстного мыслителя Уриэля, — то какое же мне дело до него самого, до Сарматова, Скуратова, Аярова, Агарева, до его носа, рта, голоса! Он дает мне ряд художественных образов, *он вместе со своими товарищами* дает мне возможность смотреть «Доходное место», «Горе от ума», «Без вины виноватые», «Уриэль Акоста» — пьесы, в которых отразилась интересующая меня жизнь, столкновение человеческих страстей, — и я ему глубоко признателен.

Почему г. Аяров думает, что если он вторично будет играть в Екатеринославе Уриэля, то я не пойду в театр, а если его заменит г. Скуратов, то я полечу сломя голову поглядеть на нового, совершенно неизвестного мне актера? На основании практики? Неправда. Практика доказывает как раз обратное. Дебюты новых актеров нигде и никогда не делают сборов. Если актера, игравшего в прошедшем году, в нынешнем заменяет другой, не хуже, но и не много лучше первого, то мои симпатии долгое время наверняка будут на стороне предшественника. Если он {203} добросовестно работал, я к нему привык, полюбил его. Я научился отличать особенности его природы от тех характерных красок, которые он накладывал на изображаемые в пьесе лица. Если он актер, способный, мыслящий и трудящийся, то ведь рост его артистической личности не остановится же на 32‑м, или 38‑м году от рождения? А его постепенное сценическое развитие будет способствовать и моему художественному.

Часто актер, из молодых, делающий успехи, говорит: «Мне надо уехать в другой город, где я займу первое амплуа, а здесь публика привыкла видеть меня во второстепенных ролях и не примет в главных».

Вздор. Почему же на императорских сценах из молодого актера, занимающего второе амплуа, вырабатывается премьер?

Только публика не допустит слишком стремительного перехода на первые роли. Но она будет права, и ее строгий суд окажет актеру только пользу. Здесь все то же отчаянное актерское самолюбие — первый враг театра. И в заблуждении, что публика смотрит актеров, а не пьесы, и в отсутствии ансамбля, в нежелании играть Молчалина, когда может уже играть Незнамова, а для Чацкого еще не хватает силенок, и в страхе надоесть публике, и в стремлении поскорее обратиться в заурядного гастролера, — во всем прежде всего самолюбие, а не само дело.

В Харькове в продолжение многие лет был хороший театр — антреприза г. Дюкова. Со смертью его «дело распалось». Прошло, должно быть, лет десять, пока не организовалось Товарищество г. Бородая. В первый сезон дела были не блестящи. Публика уже отвыкла от драматического театра. Но Товарищество завоевало ее упорным трудом и на второй год осталось почти без новых лиц. И что же? Театр снова встал на ноги, публика снова полюбила его, новые пьесы делали сборы, а те, которые приходились публике особенно по вкусу, держались на репертуаре по 10 раз в сезон. Так продолжалось, если не ошибаюсь, четыре или пять лет. Любили и театр, любили и актеров. Но вдруг, по разным причинам, Товарищество распалось. И с тех пор в Харькове опять нет театра и ко всякой новой труппе публика относится с недоверием, и в большом университетском городе театральные антрепризы оканчиваются ежегодным крахом.

Еще интереснее в Киеве. Там в продолжение многих лет не было хорошего драматического театра. Существовало убеждение, что Киев «не театральный город». Однако там с большим успехом подвизалась опера, оперетка и Общество любителей, приглашавшее гастролеров и молодых артистов. Три года назад театр снят Товариществом г. Соловцова. Большая часть его состояла из сыгравшихся уже артистов харьковского театра г. Бородая. И что же? Город оказался весьма «театральным», так как дела драматического театра идут блестяще. В последний год г. Соловцов уже явился антрепренером, но ему и в голову не пришло, что актеры могут надоесть. Он только отчасти {204} заменил нескольких небольших актеров другими, а все ядро труппы осталось тем же. И в провинциальном городе «Плоды просвещения» шли, если не ошибаюсь, 16 раз в сезон при почти полных сборах, «Игра в любовь» г. Балуцкого — тоже что-то вроде 16 раз и тоже с прекрасными сборами.

Очень может быть, что г. Соловцов нашел бы двух-трех актеров лучше тех, какие у него занимают известное амплуа, и на тех же условиях. Но за существующими большое преимущество в том, что все другие члены труппы сыгрались с ними, что с ними *уже составился коренной репертуар*, который нет надобности готовить заново с новыми лицами, что, стало быть, труппа имеет возможность уделять больше времени для новых постановок и не проваливать одну пьесу за другой, вследствие плохой срепетовки. А вместе с тем нет такой надобности и гоняться за всякой новинкой. И вместо того чтобы тратить время на поездки в Москву да на ознакомление с новыми актерами, режиссер заботится о будущем репертуаре. Силы труппы ему знакомы, и роли могут быть розданы задолго до начала сезона, что и делается.

Но Москва, Петербург, Киев, Харьков — все крупные города. Однако я не вижу никаких причин, почему бы не быть тому же самому и везде, где есть театр. Конечно, большому кораблю большое плаванье. Актер на известное амплуа, получающий в Киеве 400 рублей в месяц, должен рассчитывать в Бердянске на 100 – 150 рублей. Если в Киеве пьеса выдерживает 16 представлений, то в Бердянске она пройдет всего три-четыре раза. Но все же это не мешает Бердянской труппе вести дело совершенно так же, как в Киеве, только в уменьшенном масштабе. Вместо семи-восьми спектаклей в неделю (с праздничными утренними), давать только три. Это даст возможность ставить пьесы вдвое-втрое меньше по количеству, зато делать больше репетиций, необходимых для актеров малоопытных. Возьмем для нормы *второй* год существования в Бердянске одной труппы. От первого сезона у нее сохранилось не менее десяти удачных готовых спектаклей, которые она может повторить и во второй сезон, а половину их и два раза. Вот уже 15 спектаклей. Остается еще 60 – 70, то есть до полусотни новых с повторениями, — две на неделю, почти по пять репетиций на каждый новый спектакль. А в пять серьезных, добросовестных репетиций актеры, уже сыгравшиеся друг с другом, всегда могут создать вполне приличный ансамбль. А затем вместе с развитием артистических сил неминуемо будет расти и склонность бердянских обывателей к театру. Стало быть, к тому времени, когда первый актер в силах будет взяться за Гамлета — и сборы дадут труппе возможность прилично обставить трагедию.

Но для всего этого надо трудиться, трудиться и трудиться!

Нельзя раздавать роли накануне спектакля; нельзя во время репетиций играть в винт; нельзя выходить на сцену, не зная {205} роли наизусть, а принимаясь за изучение ее, не знать *всей пьесы*, — сыгравши думать, что она уже окончательно готова, в свободное время не заниматься ею еще, не «отделывать» ее, не совершенствоваться в ней; нельзя первой актрисе отказываться от роли Натальи Дмитриевны Горичевой, потому что она играет Марьицу в «Каширской старине» и Лидию в «Блуждающих огнях»; нельзя жалеть красивые усы и играть в них Жадова; придумывать «фортели», чтобы выдвинуть роль там, где, по замыслу автора, она стушевывается; нельзя приучать публику к неаккуратности и начинать спектакли сегодня в половине восьмого, а завтра в девять, а послезавтра в восемь. Надо горячо верить в святость своего искусства и требовать уважения к нему.

Вместе со всеми преимуществами чисто художественного характера, приобретаемыми *оседлостью* труппы, — посмотрите, чего достигают актеры в своей частной жизни. Во-первых, в материальном отношении. Люди, не знающие актерской семьи, часто думают, что ни одна профессия не оплачивается так щедро. Многих юнцов именно это заблуждение толкает на сцену. На самом деле иное. Хорошее содержание имеют только артисты императорских театров. Я знаю одного провинциального актера, никогда не получавшего менее 300 рублей в месяц, который на 35‑м году жизни предпочел место в правлении железной дороги с окладом в 75 рублей в месяц. Вот его расчет. Во-первых, за пять лет ему удавалось не более одного раза получать жалованье полностью. В остальных случаях или наступал «крах» за долги до конца сезона и он оставался без всякого места, или по расчету ему приходилось получать не более 60 – 75 процентов, то есть не более 200 рублей в месяц. Во-вторых, летом актеру очень трудно найти работу. Он служит, в сущности, всего шесть-семь месяцев в году, то есть «трехсотрублевый» актер получает в год от 1 200 до 1 500 рублей. Бенефисы редко приносят что-нибудь, но будем считать его приход до двух тысяч. Теперь сочтите, сколько уйдет у него на туалет. В качестве небольшого служащего в правлении железной дороги он довольствуется двумя-тремя парами платья, а на сцене ему надо иметь всегда хорошую фрачную пару и пять-шесть сюртучных и пиджачных. А галстуки, перчатки, краски, пудру и пр.? А самый большой расход это переезды. В половине августа приехал с семьей из Москвы в Орел, куда везет с собой и багаж. Первое время, пока осмотрелся и нанял квартирку, — гостиница. В конце февраля — из Орла в Москву, опять гостиница. А там из Москвы в Ростов-на-Дону и т. д. Почти половина всего заработка уходит у семейного актера на переезды и на все, что сопряжено с ними. Мудрено ли, что он предпочел 75 рублей эфемерным тремстам.

Допустим, что мы с вами сняли театр в каком-нибудь городе на несколько лет и набираем труппу. Будьте уверены, что актер, получающий 300 рублей в месяц неверных, с удовольствием пойдет к нам на 200 и даже на 150, если мы заключим с ним условие {206} на несколько лет и дадим ему какую-нибудь уверенность в том, что эти 150 – 200 рублей он будет получать аккуратно. Он всегда останется в выгоде, а вместе с тем и наш расход по театру сократится значительно. Летом он точно так же будет свободен, но, во-первых, и летом труппа может найти работу в том же городе или неподалеку от него, а во-вторых, он имеет pied à terre[[203]](#footnote-132), да и привык жить только на то, что заработал за зиму.

Почти во всяком городе вы найдете какого-нибудь местного «ветерана сцены». Он почти никогда не выезжает отсюда, служит со всякой приезжей вновь труппой и публике своей не только не надоел, а напротив, она его считает «своим», «любимцем» и никто не берет таких прекрасных бенефисов, как он.

Наконец, для защиты «оседлых» трупп, я должен коснуться еще одного, очень важного, но несколько щекотливого вопроса.

Наше «общество» очень легко смотрит на «нравственность» русской актрисы, в особенности провинциальной. Надо отдать «обществу» справедливость, — это слово оно понимает в самом узком смысле. Между мною и вами не может быть спора о том, что актриса, переменившая до 35 лет пять-шесть любовников, которым отдавалась искренно, веря в прочность связи, «нравственнее» светской замужней дамы, меняющей под шумок фаворитов из года в год, и неизмеримо «нравственнее» крупного взяточника или кулака под личиною человека, занимающего видное общественное положение.

Но у «общества» есть формулы, обращенные в заповеди, вроде — «шито да крыто» или «не пойман — не вор». А жизнь актрисы поставлена условиями самого искусства в особенные рамки. Из десяти современных барышень едва ли пять отдают первый поцелуй мужу, но этого никто не знает. А актрису иногда в течение одного вечера целуют на сцене, на глазах всей публики, и jeune premier, и простак, и благородный отец. И человек из «общества» с трудом верит, что процент актрис, раздающих свои поцелуи в жизни, не многим больше процента таких же дам, которых он встречает в гостиных. Он туго понимает то обстоятельство, что актриса, выйдя за кулисы и встречаясь с jeune premier’ом, совершенно забывает о поцелуе, полученном от него на сцене. Он нее еще склонен видеть в провинциальной актрисе Анниньку Головлеву, и если она отправится к нему с жалобой на любовные преследования купца Кукишева, то он, подобно щедринскому начальнику края, увидит в «ее жалобе лишь предлог для косвенного нападения на его собственную, начальника края, персону» и скажет, что, «истратив силы в борьбе с внутренними врагами, не имеет твердого основания полагать, чтобы он мог быть в требуемом смысле полезным».

Однако и общество относится к актрисе подозрительно не без основания. Помимо условий закулисной близости между мужчиной {207} и женщиной, помимо даже того, что затрата нервного напряжения на сцене требует и отдыха, более нервного и резкого, чем для деятелей других профессий, — именно эта бродячая, цыганская жизнь ставит актеров в тяжелые условия, совершенно незнакомые другим.

Возьмем такой пример. В нем не будет ни преувеличений, ни прикрас.

В городе Орле служит актер на ролях героев. Он сердечный и порядочный человек, любит свой труд, одинок. Из двадцати товарищей его нашлось бы две‑три женщины, которых он мог бы легко пленить и своей красотой, и деликатностью обращения, и, наконец, своим дарованием. Но мимолетные связи не манят его. В любовной практике их было немало и они не избавляли его от тяжелого одиночества. Вместе с тем буфет, все одни и те же избитые анекдоты, карты — еще не захватили его.

В том же городе Орле поступила на сцену драматическая ingénue. Они полюбили друг друга, обвенчались и искренно верят в то, что никогда не расстанутся.

С этих пор на приглашение антрепренера или Товарищества наш герой отвечает: «Я могу поехать к вам только с моей женой; ее репертуар таков-то». В свою очередь и драматическая ingénue отказывается от предложений, присылаемых ей одной.

Еще сезон, другой, а уж много-много еще два сезона им удастся служить вместе. Но вот наступает год, когда это им окончательно не удается. Товарищество пишет «герою»: «Драматическая ingénue у нас уже есть, так что при всем уважении к таланту вашей супруги мы должны отказаться от ее предложения». Антрепренер пишет ей: «Героическое амплуа, как вам известно, занимаю я сам; поэтому меня очень удивило, что вы напоминаете мне о вашем супруге. Конечно, он талантлив и, может быть, гораздо талантливее меня, но здешняя публика меня обожает». Так неудачно идут все переговоры.

Прикиньте сюда мысленно порывы так называемой jalousie de métier[[204]](#footnote-133), открытое раздражение жены, когда он получает уже второе предложение, а она еще ни одного. («Поезжай! Тебя любят, тебя зовут. Поезжай один, я у тебя на шее не буду висеть. Скоро утешишься, найдешь другую!..») Взрывы негодования со стороны мужа, если, наоборот, жену приглашают, а его нет. («Ха‑ха! Любопытно, как такой-то будет вести с тобой Холмина! Поезжай с богом! Небось, я без куска хлеба не останусь! Ты талант! А я бездарность!») Прикиньте все это, и вы почувствуете, как начинает расшатываться семейное счастье. Но наши супруги решили выдержать испытание. Он отказался от своих предложений, она — от своих. Зима прошла тяжелая. Приходилось играть по клубам и каким-то трущобам. Толкались на императорскую сцену (провинциальные актеры хлопочут о дебютах {208} на императорских сценах, чаще всего, во время нужды) — из этого ничего не вышло. Безденежье и не в актерской семье возбуждает разлад. То он в чем-то виноват, то она чем-то провинилась.

Но зима прошла, на будущее они начинают смотреть с новыми надеждами.

А между тем новый сезон грозит тем же. Делать нечего — супруги расстаются, но с уверенностью, что это происходит в первый и в последний раз. «Ты мне должен писать каждую неделю аккуратно. И чтоб ничего не скрывал от меня! Слышишь? Если ты полюбишь другую, — пиши прямо. Не смей меня обманывать!» — «Конечно! Ты, смотри, сама не увлекись кем-нибудь, а за меня-то будь покойна!»

Осудите теперь актера, если он сойдется с другою. Три-четыре месяца он аккуратно писал каждую неделю, не скрывал ничего и искренно и просто хвалил в своих письмах комическую ingénue. «Ты что-то уж очень расхваливаешь комическую инженю, — писала ему жена, — уж не влюбился ли в нее?» На пятый месяц письма от мужа к жене стали неаккуратными, и комическую ingénue он уже не хвалит… Остальное понятно… Они разошлись. Не «развелись» — на это у них никаких денег не хватит, а разошлись, и через год герой требует, чтобы вместе с ним приглашали и его «жену».

Драматическая ingénue плакала, надрывалась, товарищи ее жалели, но что ей от этого? Надолго ли хватит поддержки товарищей, когда «простак» не на шутку влюбился в нее, а одиночество в часы отдыха так томительно тяжко! Знакомых в городе у нее нет: она приехала в августе с тем, чтобы в феврале уехать. Есть несколько молодых людей из первого ряда и среди них даже театральный рецензент, они часто навещают ее, но даже не считают нужным газировать [вуалировать] свои желания. Есть еще несколько психопатически влюбленных в нее «девуль», по выражению г. Боборыкина, но они умеют только трещать над ухом, подносить бутоньерки и вышитые полотенца, да подготовлять удачный бенефис. А «простак» на репетициях не отходит ни на шаг и у него такие добрые, ласковые глаза…

Я не говорю, что «оседлость» непременно спасла бы нашей ingénue мужа, но нет никакого сомнения, что так называемый «адюльтер» сократился бы в актерской среде наполовину. И она нашла бы друзей в среде городских жителей, как находит их архитекторша, у которой муж сбежал с докторшей, и она могла бы скоротать длинный, свободный от работы вечер. И сумела бы поставить себя так, что «девули» не посовестились бы ввести ее в дом своих мамаш и папаш, богобоязненных обитателей города.

В литературе много раз захватывался артистический мир с его интимной жизнью, и вы не назовете ни одного глубоко задуманного произведения, в котором автор не симпатизировал бы {209} всей душой типу русской актрисы. Она отдается искренно и самоотверженно. Если муж относился к ней хорошо, — вы почти не встретите случаев, чтобы она первая изменила ему. Если муж относится дурно, она плачет, ревнует, делает ему скандальные сцены — и все-таки не бросит его первая. Вся тягота «бессемейности» падает на нее одну. Пока муж проводит время в клубе с товарищами, она торопится перешить старое платье для новой роли, дать больному ребенку лекарства, зачинить сюртук мужа, вычистить бензином его перчатки, приготовить на «керосинке» два скромных блюда к обеду и выучить роль, которую она *всегда* знает лучше, чем муж свою.

Если актер более склонен к «исканию нового города», то актриса, достойная нашего уважения, всегда предпочтет оседлость.

Я не имею претензии дать читателю картину жизни провинциального актера во всей полноте. Моя главная задача — разработка программы для театральных школ. Но прежде того я должен был оглянуться на ту публику, перед которой придется подвизаться будущим актерам, на их товарищей, с которыми им придется дружить или бороться, на условия, в какие поставлено театральное дело в провинции. Внимательный читатель, может быть, заметил, что по пути я старался намечать те вехи, которые до некоторой степени помогут нам приблизиться к основным задачам школы.

Мне, вероятно, придется не раз еще подчеркнуть, что не только частные, но и казенные театральные училища должны явиться естественными поставщиками актеров не для императорских, а именно для провинциальных сцен. Вот почему на школах лежит обязанность вложить в своих питомцев те художественные принципы и знания, которые могут способствовать подъему театрального дела в провинции. В том, какими мерами достигнуть этого, и заключается наша задача. Если бы школа не могла служить этому, если бы выходящие из ее стен явились в провинцию теми же Замухрышкиными и Длинношлейфовыми, которые вносят с собою на всякую сцену художественное изуверство, — то ей незачем было бы и существовать. Раз она существует, — театр вправе ждать от нее света.

И опять-таки я не рассчитываю предложить читателю что-нибудь законченное в вопросе о преподавании в театральных училищах. Разработка их программы — вопрос чрезвычайно сложный и далеко не завершенный. Стремление дать ученику как можно больше подготовки для его трудной сценической карьеры[[205]](#endnote-74) сталкивается с множеством таких любопытных обстоятельств, что каждое из них может поставить новый, частичный «вопрос». Сжать их, сгруппировать, опростить и втиснуть в возможно краткую школьную программу — труд не легкий. Я не берусь за него. Пусть мои наброски послужат лишь поводом к тому, чтобы высказались опытнейшие из тех, кто вдумывался в {210} это дело. Я уполномочен редакцией «Артиста» заявить, что всякое мало-мальски серьезное замечание найдет место на столбцах нашего журнала.

*Влад. И. Немирович-Данченко*[[206]](#footnote-134)

«Артист», 1894, № 42, октябрь.

## Московский общедоступный театр[[207]](#footnote-135)

### *1. Цель театра*[[208]](#endnote-75)

В настоящее время во множестве городов России или городское самоуправление, или высшая местная администрация озабочены тем, чтобы доставлять небогатым классам жителей разумные развлечения. Перед нами список около сорока известных нам местностей, где уже безусловно признана необходимость таких развлечений воспитательного характера. Среди них самое могущественное место, без всякого сомнения, занимает драматический театр.

Служа по первоначалу только развлечением, возбуждая в слушателях лишь общие театральные эмоции, захватывающий интерес к тому, что происходит на сцене, театр, незаметно для самих слушателей, вносит в их души известные образы и идеи и может иметь огромное облагораживающее и высоко просветительное значение. <…>

Москва, как центр театральной жизни России, Москва, обладающая миллионным населением, из которого огромнейший процент состоит из людей рабочего класса, более, чем какой-нибудь из других городов, нуждается в общедоступных театрах.

<…> Речь идет не только о специально рабочем люде. Помимо него, в Москве существует огромный контингент учащейся молодежи, приказчиков, чиновников, их семей, весь огромный район центральной местности Москвы занят всевозможными торгово-промышленными заведениями с сотнями служащих в них — и все это почти вовсе лишено возможности посещать драматический театр и прибегает за отсутствием развлечений к двум самым коренным из зол современной жизни — картам и вину. Мы не хотим упоминать о тех ежегодно, но случайно нарождающихся и исчезающих дешевых театрах, которые слишком далеки от истинно художественных задач, чтобы служить высокой просветительной миссии театра.

### 2. Репертуар и его исполнение

Что такое «общедоступный» театр? Каковы его художественные задачи? Как разобраться в понятиях «общедоступный» и, «народный»? Вот вопросы, которые до сих пор возбуждают много {211} разноречивых толкований. Одни говорят о необходимости какого-то специально народного или узко бытового репертуара. Другие под «общедоступностью» театра понимают пропаганду лубочных картин в произведениях крикливых, рассчитанных на возбуждение диких и стадных инстинктов толпы. Третьи предпочитают феерические зрелища, лишенные глубокого смысла и живой правды. Четвертые считают необходимыми узкую тенденциозность, пьесы, подчеркивающие мораль в ущерб ее литературным достоинствам. И т. д. Так ли это? Точно ли репертуар общедоступного театра должен быть обременен какими-нибудь посторонними побуждениями? Все это отмечено, главным образом, стремлением подлаживаться под мало развитой вкус толпы. Между тем как мерилом для составления репертуара и его сценического воплощения должны быть, как раз наоборот, требования наиболее развитого современного зрителя. Все, что носит на себе печать лжи или извращенного вкуса, еще привлекающее известную часть публики в дорогих театрах экзотического репертуара, все, что не проникнуто здоровым чувством жизненной правды, должно быть удалено из репертуара общедоступного театра. Комедии и драмы Островского, Гоголя, Грибоедова, Писемского; трагедии Пушкина и А. Толстого; трагедии и комедии Шекспира и фарс Мольера; наконец, некоторые современные пьесы как русского, так и западного репертуара — все это такой обширный и свежий материал для сценического воспроизведения, их идеи так ясны, глубоки и жизненны, что нет ни малейшей надобности ни с какой побочной, антихудожественной целью прибегать к бульварной мелодраме, крикливой феерии или тенденциозном бытовой картине.

Театр — прежде всего развлечение. Необходимо, чтобы человек, прослушавший спектакль, получил известное удовольствие, то есть волновался вместе с другими, плакал или смеялся, но в то же время надо, чтобы он ушел удовлетворенный и унес с собой частичку добра и правды, облагораживающих его душу. Ничто крикливое, фальшивое или условно навязанное не способно произвести этого серьезного воспитательного впечатления. Художественно написанная сказка или историческая картина, хотя бы из эпохи совершенно чуждой и незнакомой слушателю, по своим реальным, общечеловеческим мотивам и характерам неизмеримо глубже захватит непосредственно относящегося зрителя, чем пошлость, разукрашенная знакомыми ему бытовыми подробностями. То, что восхищает глубоко развитого и образованного зрителя с неиспорченным, здоровым вкусом, то не может не потрясти зрителя вовсе неподготовленного, и, наоборот, то, что возмущает первого своей неправдой или пошлостью, может только извратить понимание жизни в душе непосредственного зрителя.

Таким образом, раз драматические представления служат высшим целям искусства, репертуар должен быть исключительно {212} художественным, исполнение возможно образцовым, и вся разница между дорогим театром и народным заключается только в большей или меньшей доступности их, в большей или меньшей дешевизне и количестве мест.

### 3. Осуществление театра

<…> Театральный опыт приводит к следующим заключениям. Пятнадцать, даже десять лет назад не только в общественном сознании, но и в самой артистической среде еще не проявлялось со всей яркостью убеждение, что художественность исполнения пьесы зависит вовсе не от талантливой игры нескольких участвующих в ней артистов, а прежде всего от правильной, разумной интерпретации *всей* пьесы, от ее *общей* художественной постановки. Не только общество, но и сами артисты еще хранили убеждение, что достаточно собрать в пьесу несколько талантливых и опытных участвующих лиц, чтобы она произвела должное впечатление. Только за последние годы общие художественные задачи стали вытеснять успех отдельных личностей. Пример мейнингенцев чрезвычайно ярко доказал, что без участия высокоодаренных артистов одной умелой постановкой образцовых произведений можно достигать чрезвычайных результатов. Театр, эксплуатирующий наплыв современных пьес, лишенных крупных достоинств, написанных на интерес минуты и новизны, — такой театр должен скрывать убогость содержания и художественных качеств пьесы исключительной талантливостью исполнителей. Произведения же, охраняющие вечные идеалы искусства — красоты, правды и добра, — могут производить огромное впечатление даже при выполнении лишь следующих условий: верно схваченного общего тона, яркой стильности игры и безупречной и твердой срепетовки. Это гораздо труднее, чем поставить плохую пьесу с прекрасными артистами, но в данном случае результаты достигаются не столько присутствием в труппе выдающихся артистов, поглощающих притом огромные содержания, сколько упорной, серьезной и вдумчивой работой как самих артистов, так, главным образом, режиссерского управления.

Люди, вдумывающиеся в будущее русского театра, ожидают подъема его от воспитанников театральных школ. И действительно, за последние лет десять из театральных школ выпущено немало даровитых людей, которые при других условиях русского театра могли бы уже выработаться в выдающиеся сценические силы. Этих условий нет. Школа, давая своим питомцам художественный фундамент, по самым своим задачам не может выпускать из своих стен опытных актеров. Таким образом, воспитанникам школ приходится попадать или в императорские театры, где они в силу вещей обречены на бездеятельность, или идти в провинцию, где им приходится бороться с невежественной рутиной и часто гибнуть в этой борьбе. Но и помимо школ, в {213} Москве вот уже много лет работает кружок преданных искусству деятелей под именем *Общества искусства и литературы*. Как те, так и другие представляют из себя людей, посвятивших свою жизнь высшим целям искусства, одушевленных не личными стремлениями, а общими художественными задачами. Вот на эти-то молодые силы и должна опереться администрация проектируемого театра. Опять-таки десять лет назад это было бы невозможно еще, так как кадры этой молодежи были еще слишком незначительны, чтобы могли образовать из себя прочную, серьезную и полную труппу. Теперь же это вполне достижимо. Даровитейшие из молодежи, приобретшие уже в течение нескольких последних лет известную сценическую технику, художественно воспитанные и готовые жертвовать частью своего провинциального гонорара ради того, чтобы работать в прекрасных художественных условиях, — с такими лицами не трудно создать образцовый московский театр. Не пройдет и нескольких лет, как в этой труппе выработаются и выдающиеся сценические силы. Всякий серьезный актер подтвердит, что он совершенствуется не путем исполнения двадцати ролей по одному разу с трех репетиций, а путем исполнения трех ролей по двадцати раз с 10 – 15 репетициями и под руководством опытных режиссеров. Мысль эта встречает горячее сочувствие и полную уверенность в успехе у всех серьезных театральных деятелей Москвы. Сформированная таким образом труппа должна начать всю свою сценическую работу задолго, не менее чем за полгода до первых представлений проектируемого театра.

<…> Признано повсюду, что успех драматических курсов тем серьезнее, чем ближе они стоят к театру. *Ни одна* из существующих драматических школ до сих пор не удовлетворяет вполне своему назначению, потому что ученики стоят далеко от театра, в смысле участия в его спектаклях. Ученик должен одновременно с обучением школьным предметам привыкать к сценическим подмосткам. Постоянное наблюдение над театральным делом в его живом течении скорее разовьет вкус и приспособит молодого человека к самостоятельной деятельности, чем одно школьное преподавание… При этом условии создастся лучшая и истинная драматическая школа в России. <…>

Из доклада, представленного в Городскую думу 12 января 1898 г.

## «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»

Наша читающая публика привыкла подходить к драмам Ибсена как-то боком. Уже прежде, чем приступить к чтению, настраивают себя на особенный лад, как будто собираются разгадывать шарады или решать шахматные задачи. Свободного отношения к пьесе нет. Предвзятость заключается в том, что за {214} каждой фразой ищут или Ибсена-проповедника, или Ибсена-символиста. В беседах по поводу пьесы только и слышится: «Что автор хотел этим сказать?»

Я не буду разбираться в причинах, по которым Ибсен разжалован у нас из художников в проповедники и символисты. Это очень любопытно, но завело бы меня далеко, потому что у нас до сих пор еще усматривают какие-то грани между произведениями «художественными» и «идейными».

В последней драме — «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»[[209]](#endnote-76) — Ибсену особенно упорно навязывается «туманный символизм». Но я наблюдал, что читатель видит символизм часто там, где он сам бессилен в психологическом анализе. Или там, где он не способен подняться до высоты художественных образов автора. Или там, где он торопится приложить точку зрения партийного общественного деятеля. Это чаще всего. И в этом смысле драмам Ибсена особенно повезло у нас.

В конце концов, в напряженном искании символов доходят до того, что символом начинают считать самый обыкновенный, часто даже избитый, «литературный образ», то есть известное образное выражение.

В результате — всегда какое-то изогнутое толкование ибсеновских драм. Последняя пьеса его не сыграна еще ни на одном русском театре, но о ней уже читаны два реферата, появился уже ряд статей, и маленькая книжка первого перевода разошлась уже в нескольких стах экземплярах. В Москве, по крайней мере, эту пьесу очень читают, однако мнения о ней все еще мало свободны. Без символизма ни на шаг. Между тем именно в этой пьесе Ибсен является настоящим реалистом. А так как он отличается могучим полетом общественно-философской мысли, то я назвал бы его реалистом возвышенных образов.

Художественный разбор этой драмы неминуемо должен начаться с ее формы. У нас вообще мало считаются с формой литературных произведений. Насколько она живо интересует в музыке, в живописи, в скульптуре, настолько в литературе даже специальные критики отодвигают форму на второй план. А так как в драме она имеет еще больше значения, чем в романе, и так как, с другой стороны, Ибсен блещет новизной архитектоники и оригинальностью манеры, то и немудрено, что критика, не усвоив приемов и манеры Ибсена, иногда впадает при оценке его произведений в заблуждение.

В данном же случае анализ формы, не только в широком смысле этого слова, то есть с захватом в эту область рисунков и красок, но даже в узком, внешнем смысле, то есть в смысле постройки пьесы и некоторых приемов письма, может очистить драму от «туманного символизма», навязанного ей невниманием и отсутствием вдумчивости.

Пьеса называется «драматическим эпилогом» в трех действиях.

{215} Любителям символизма это дает повод искать пролог… в предыдущих драмах Ибсена. Некоторые находят даже, что, называя пьесу эпилогом, Ибсен хотел сказать свое последнее «прости»: поэт подводит итог всей своей деятельности, выводя в лице художника Рубека самого себя. Или что-то в этом роде.

Между тем дело стоит гораздо проще. Но так как у нас имеют очень смутные понятия о постройке драмы и питаются до сих пор теориями Аристотеля и Леосинга, то мне хочется остановиться на этом внимательнее.

Лет двадцать назад какой-то французский журналист спросил парижских драматургов: как надо писать пьесу? Ответы, как и следовало ожидать, получились самые разнообразные. У меня остался в памяти наиболее удачный, принадлежавший Дюма-сыну. Он ответил: надо писать так, чтоб в первом акте была завязка, в последнем развязка и чтоб все было интересно. Он не прибавил ни слова.

Это самый свободный взгляд на теорию драмы, какой мне приходилось встречать до сих пор. Только ремесленники работают по известной колодке. Над словом «сценичность» у нас до сих пор творятся всякие бесчинства… Ни для какого драматурга, если он хоть немного поэт, не обязательны ни аристотелевские единства, ни шекспировский дуализм. Прекрасную книгу Д. В. Аверкиева «О драме» надо знать театральным критикам, и все-таки они должны когда-нибудь понять, что тургеневский «Месяц в деревне» очень сценичная пьеса…

Самой популярной, а стало быть и самой банальной формой архитектуры пьесы считается та, которую французские мастера готовы навязать всему миру и по которой пишутся их мелодрамы. Первый акт — завязка, во втором — развитие, в третьем — кульминационный пункт драмы, в четвертом — ряд событий, неожиданно осложняющих или изменяющих развязку, которая в пятом акте. Но русская реальная драма никогда не усваивала ни такой, ни иной теории. «Горе от ума» сразу чуть не возвращается ко всем трем единствам. В «Ревизоре» действие развивается беспрерывно, причем пьеса завязывается *первой фразой*, а развязывается последней фразой пьесы, а не целыми актами. А Островский в некоторых драмах, как в «Бесприданнице» и «Поздней любви», вырабатывает наиболее интересную для авторского мастерства архитектонику, причем ему удается без малейшей аффектации и без всяких технических натяжек соединить почти все три единства со спокойным, ему одному свойственным, эпическим течением драмы. В последние 15 – 20 лет популярная французская теория, заимствованная, в сущности, отчасти у Лессинга, отчасти у непонимаемого французами Шекспира, не встречает уже симпатии ни у немцев, где современная драматургия особенно богата, ни у англичанина Пинеро, ни у испанца Эчегарайо, ни даже у итальянцев, хотя последние и не выставляют ни одного крупного имени, кроме Д’Аннунцио. {216} Впрочем, еще и сам Дюма в «Denise» и «Francillon» ушел от формы «Dame aux Camelias», «Fils natureb», «Demi-monde»[[210]](#footnote-136) и др.

Конечно, постройка драмы в значительной степени обусловливается ее внутренними тяготениями. Разбить материал на пять актов с полугодовыми, годовыми и многолетними промежутками между некоторыми из них, значит, положить себе самый легкий доступ к изобретательности эффектных моментов пьесы. В большинстве же современных пьес, а у Ибсена в особенности, действие, в смысле потока событий, заменяется постепенным, обставленным психологическими или бытовыми подробностями, ходом *одного* события. *Факт* как бы упрочивает в драме свое первенствующее значение, движение пьесы начинает заключаться в психологическом развитии известной коллизии или в философском развитии мысли, а не в нагромождении событий. Создание так называемой концепции пьесы, для сохранения ее жизненности, становится труднее и требует большого мастерства, самое переживание автором драмы становится глубже, автор теряет в разнообразии тонов и красок, или, вернее сказать, в достижении этого разнообразия, зато выигрывает в силе и цельности колорита.

С этой точки зрения и «Бесприданница» и «Поздняя любовь», по мастерству техники, далеко оставляют за собой и «Грозу», и «Бедную невесту», и «Бешеные деньги». Вообще после «Ревизора» эти две пьесы едва ли не самые замечательные по технике.

Ибсен во всех последних драмах пошел еще дальше Дюма-сына. Он отбросил завязку. Она помещается задолго до начала пьесы. Когда его герои появляются впервые перед публикой, они уже насыщены элементами драмы. Завязку пьесы вы найдете в тексте ее. При этом Ибсен нисколько не заботится о том, чтобы облегчить зрителю понимание ее. Островский, когда ему нужно познакомить зрителя с характерами лиц или событиями, бывшими до пьесы, выводит обыкновенно двух или трех второстепенных персонажей, влагает в их уста блестящие характеристики или рассказы и считает этот вопрос поконченным. Ибсен же предоставляет вам самим составить из отдельных фраз реального диалога представление о тех, бывших до пьесы, событиях, которые послужили завязкой для настоящей драмы.

Не будем обсуждать, хорошо это или дурно. Важно то, что Ибсен достигает этим путем совершенно своеобразного впечатления.

Представьте себе, что вы приблизились незамеченным к открытым окнам дома и подслушиваете разговор нескольких лиц, связанных между собой какими-то драматическими коллизиями. {217} Вы об этих людях не имеете никакого понятия, вы не знаете, кто они и что их связывает друг с другом, сразу даже не совсем понимаете, о чем они говорят. Но вот из отдельных фраз вы узнаете, что тот высокий господин — муж этой брюнетки, что он художник и что зовут его Рубек. Затем из отдельных интонаций, не из слов, а именно из интонаций, вы догадываетесь, что жена ему наскучила и т. д. и т. д.

Эти люди существуют вовсе не для того, чтобы играть перед вами какие-то роли, кого-то изображать. Если они маскируются, то для того, чтобы обмануть друг друга. Это им может удаваться, может нет. Вас они не видят и знать не хотят. Иногда они обращаются к воспоминаниям, но вовсе не для того, чтобы познакомить вас со своим прошлым, а потому что в данную минуту им хочется уйти в эти воспоминания. Иногда вы слышите фразу, которая кажется вам совершенно дикой (и вы уже начинаете подумывать о символизме), но спустя некоторое время, поняв многое в отношениях между этими людьми, вы понимаете и ту фразу, которая показалась вам дикой. Вы не только слушаете, вы и смотрите. Поэтому многое досказывают вам выражения их лиц.

Вот вы слышите, что в комнату вошло еще одно лицо. Вы его видите и вам кажутся странными его движения, его интонации. Вы долго не можете понять, почему оно говорит со знакомыми уже вам лицами в каком-то необычном тоне. Вы вслушиваетесь, ловите каждый звук…

Окна закрыли. Вы остались одни под впечатлением виденного и слышанного. Вы чувствуете, что над этим домом нависла драма, драма глубоко человечная и полная философского смысла. Но вы еще не можете разобраться в подробностях этой драмы, даже в том, что ее породило. Вы не отдаете отчета в своих симпатиях и антипатиях. Вам многое еще не ясно, а между тем вы захвачены.

И вдруг вы видите, что открываются другие окна, и вы уже чувствуете или даже наверное знаете, что это — окна комнаты той странной особы…

Этой маленькой фантазией я хочу нарисовать то впечатление захваченного врасплох любопытства и внимания, которого Ибсен достигает своими техническими приемами. Одно устранение ясно поставленной в начале пьесы завязки вводит драму в дымку загадочности, чем Ибсен, очевидно, очень дорожит. Никаких символических задач он не ставит. Он только доводит до крайних пределов *добросовестность реальной* архитектуры пьесы.

Такой прием носит в себе невероятную требовательность со стороны автора как к публике, так и к исполнителям. От первой он требует не только сосредоточенного внимания и непрерывной мозговой работы, но и значительной, так сказать, театральной подготовки, привычки зрителя помогать своей фантазией автору. {218} От исполнителей же он требует вдумчивого понимания самых затаенных оттенков психологии и развивающейся мысли и тонких нюансов дикции, жеста и мимики, а не одного пресловутого «нутра».

Наконец, в драме «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», Ибсен в постройке пьесы пошел еще дальше. Тут уже вся пьеса, все три акта, представляя сами из себя драму, полную психологического движения и развития философской мысли, являются развязкой, *эпилогом* драмы, бывшей до пьесы. Почти то же самое мы видим и в «Боркмане», и в «Эдде Габлер». Но нигде эта задача — впрочем, конечно, только формальная — не выполнена с такой удивительной гармонией и красотой. Вот и все значение названия пьесы *драматическим эпилогом*.

Остается сказать, что в смысле игнорирования банальных приемов так называемой сценичности Ибсен довел структуру этой пьесы до такой простоты, на которую может решиться только его мощная смелость, доходящая до дерзости. Вся пьеса держится на четырех лицах, причем второй акт состоит из двух громадных диалогов. Для того, чтобы сложный замысел вылился в такую простую, гармоническую форму, в какой мы находим драму «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», нужно поразительное мастерство сценической техники, что, в сущности, и составляет *искусство* драматурга.

Попробуем же теперь нарисовать ту драму, эпилогом которой служит пьеса «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Из этого одного вы увидите, какое богатство содержания и какая возвышенность ясных и определенных идей заключается в этой небольшой трехактной пьесе. В то же время вы увидите, что в ней нет ни символизма, ни проповедей, по крайней мере в ходовом смысле этого слова. Это просто крупное художественное произведение.

Главное лицо той драмы, *драмы-пролога*, — Арнольд Рубек, художник-скульптор. Тогда он еще не был профессором.

Что это за характер?

Он — художник. В этом определении вся его простая и в то же время в высшей степени сложная характеристика. Он одарен выдающимся талантом, его произведения дадут ему и славу, и богатство, и почетное звание профессора, его лучшая группа будет стоять в музее, за бюсты-портреты он будет получать большие деньги. Вместе с тем он переживает всю гамму волнений художника. Он будет охвачен вдохновенной мыслью, которая, *возродясь* из человечности, будет царствовать над человечностью, он будет трудиться над художественным воплощением этой мысли, будет бороться со своими общечеловеческими слабостями, стремиться ввысь, сомневаться, падать, желать вновь подняться и гибнуть. Но, как у истинного художника, его мысль всегда будет возвышенно-благородна. Если он и понизится до пошлости, то будет страдать от ее прикосновения, в нем выработается {219} та высшая ирония, которая присуща только одаренным природой.

У всякого художника, пока он не определился и путем небольших вещей и этюдов развивает свою технику, есть одна, господствующая в его душе, *художественная мечта*. Эта мечта тем содержательнее, чем глубже мысль художника, и тем смелее и интенсивнее, чем меньше коснулась его житейская пошлость.

У Рубека была мечта воплотить в статуе девственницы идею «восстания из мертвых».

Вот как сам он передает свою мысль:

«Из‑под моего резца должна была явиться чистая женщина, какою она мне представлялась в день восстания из мертвых: нисколько не изумленная новизной или неожиданностью, но полная блаженной радости от сознания, что после долгого без сновидений сна смерти она осталась все тою же женщиной, все тем же земным существом, в то же время — в более высоких, более свободных, более радостных сферах бытия».

При всей отвлеченности, эта идея полна глубокого, реального смысла.

Рубек видит, как, с одной стороны, в человека, в это земное существо, вложено природой нечто высшее, божественное, способное покрыть его бытие беспредельной радостью, и как, с другой стороны, сама жизнь, ее условные формы сковывают и мертвят это нечто, вложенное в человека. И люди, и сама жизнь представляются ему мертвыми, ожидающими освобождения от долгого она смерти. И вот Рубек, поэт-художник, мечтает о каких-то «более свободных, более радостных» формах бытия, где будут свободно трепетать, по выражению Ренана, «звук, свет, вибрация, исходящие из того божественного эфира, который всякий человек носит в себе».

Многие, с кем мне приходилось беседовать по поводу пьесы Ибсена, видят в идее Рубека аналогию буддизма, иные — проблески шопенгауэровского мистицизма. Мне же Рубек больше всего напоминает именно Ренана с его знаменитым выражением: «L’infinité de l’avenir noie bien des difficultés»[[211]](#footnote-137). «Конечный предел мировой эволюции есть совершенное осуществление божества: тогда бог будет вполне, если это слово бог может быть синонимом совокупности, полноты бытия. В этом смысле бог скорее будет богом, чем есть; он находится в процессе развития (en voie de se faire)».

В идее этой статуи заключается и психологическая, и философская завязка драмы.

Рубек, «как больной, точно в горячке, охвачен стремлением создать великое творение всей его жизни». Статуя должна изображать «самую благородную, самую чистую женщину земли». Ему нужна модель, он жадно ищет ее.

{220} Судьба посылает ему замечательную натурщицу в образе Ирены. В пьесе есть указания: это была небогатая девушка и она бросила отца, мать и родной город и пошла за Рубеком. Нарисуйте себе образ девушки, простой, вероятно, даже малоинтеллигентной с нашей точки зрения, но прекрасной в своей идеальной, непосредственной чистоте, образ «самой благородной, самой чистой женщины земли», которая, как утверждает сам Рубек, была потом не только натурщицей для его статуи, но даже источником его творчества. Нарисуйте себе эту девушку. Перед нею, в ее скромной, бедной обстановке, появился художник. И какой художник! *Мечтающий не о славе, не о богатстве*, а о произведении, воплощающем высшую земную идею. Если он убеждал эту девушку пойти за ним, чтобы служить его идее, то его взгляд, его речь дышали такой же чистотой, как чиста его художественная мечта. Эта девушка одарена природой чистой и пылкой, страстной я девственно-одержанной. До сих пор она знала только то, что, как женщина, призвана служить любимому человеку и рождать от него детей, молиться на своего повелителя и вдохновлять его своей преданностью, теми тончайшими качествами души, которые свойственны только женской природе. Могла ли эта девушка не полюбить этого вдохновенного художника и не пойти за ним всюду, куда бы он ее ни повлек.

Для нее вся жизнь, весь смысл существования — в любви.

Какая поразительно интересная и сложная психика происходит в Ирене в то время, когда Рубек лепит с нее свою статую. Это продолжается долго. Они живут бедно — у неизвестного художника нет больших средств — где-то в домике, совершенно-уединенно. Живут исключительно чистой жизнью, какую только может дать сфера чистого искусства. Всю неделю он работает, а вечером под воскресенье они отдыхают на берегу Тауницкого озера, перед деревенской хижиной, и забавляются невинными играми — пускают по воде листья и представляют себе, как дети, что это плывут птицы, корабли. Он ей рассказывает о музеях, которые внушают ей чувство могильного холода, и она называет их «могильными склепами». Их интересы совершенно слились, потому что он трудится над своим искусством, а она, вся проникнутая его идеей, служит ему моделью. Они даже называют будущее его произведение — их ребенком.

Она, действительно, была для него не только натурщицей, но и источником его творчества.

Однако, несмотря на такую близость, Рубек *не коснулся* Ирены, как женщины. Он говорит и совершенно искренно:

«Я верил, слепо верил, что если бы прикоснулся к тебе, если бы только я чувственно пожелал обладать тобой, мои мысли-стали бы нечисты и грешны и я не докончил бы произведения, которое так страстно желал создать».

Прав он был или нет? Вот важнейший вопрос, если вы хотите подобраться ко взгляду самого Ибсена и вложенной им в {221} данную пьесу идее. Суть в том, что художник приносит в жертву своему богу, искусству, то «таинственное, чудесное земной жизни», что называется *любовью*. Любовь принесена в жертву искусству — отсюда трагические последствия в судьбе этих двух людей.

Ирена даже не подозревала его внутренней борьбы. Ведь она не имела никакого понятия ни о красках, ни о глине, ни о натурщицах, ни о каких принадлежностях мастерской художника, о том, что такое искусство *само в себе*, самодовлеющее, автономное. Потом ей придется узнать это. Теперь же она была женщиной, человеком, помнила, что ей «предначертано судьбою» производить на свет детей, «настоящих детей, не таких, которых держат в могильных склепах». Тем не менее, она стоит перед ним обнаженная, подавив стыдливость, потому что с непосредственностью, свойственной ее чистоте, считает, что должна будет принадлежать ему, как и он должен будет любить ее.

Однако порою ее уже охватывает подозрение, что Рубек не любит ее, что она ему нужна *только как модель*. Тогда в ней закипает ненависть *к художнику*. В ней бьется оскорбленная гордость женщины, которую обнажили для произведения искусства. Если же, в пору таких мыслей, она замечает его отуманенный скрытой борьбою взгляд, то она понимает, что это не проявление высшего чувства любви, которое дало бы ему право обладания ею, а лишь временное, оскорбительное увлечение ее телом. И если бы он в это время прикоснулся к ней, ее гордость была бы вдвойне возмущена — она бы убила его.

В Ирене вы, действительно, видите воплощение идейной фигуры Рубека — существо земное, но возвышенно-гордое и прекрасно-чистое. И вы увидите, как последовательна она будет в этом чувстве женской гордости.

Она и Рубек называют будущее его творение их ребенком. Но это еще слишком мало говорит о том учащенном биении пульса, которое охватывает Ирену. Для ее простой души обстановка слишком необычайна. Она сталкивается с целым новым для нее духовным миром — миром искусства, и здесь, в этой необычайной обстановке, приносит к ногам любимого человека всю свою жизнь, всю безраздельно. И она глубоко проникается его идеей о «мертвых», носящих земную жизнь.

Между тем работа Рубека приближается к концу, по крайней мере, статуя окончена. Ирена теперь вся — напряженное ожидание, а Рубек… еще равнодушнее.

Это происходит от двух причин, и обе они помещаются в психологии художника. Первая заключается в том, что художник, в период *окончания* своего творения, менее чем когда-нибудь способен думать о чем-нибудь и увлекаться чем-нибудь, кроме сущности своего творения. Он принадлежит ему больше, чем когда-нибудь, безраздельно. Именно в этот период с особенной яркостью сказывается рознь между художником и близкой ему {222} женщиной и, быть может, именно на основании таких подъемов мужской души философы шопенгауэровского и ницшеанского толка устанавливают вековечную рознь между мужчиной и женщиной и неспособность последней к идейному альтруизму. Ибсен думает несколько иначе и всю тяжесть драматического узла возлагает на вторую причину.

Вторая причина оказывается уже гибельной для Рубека, как художника. Им овладевают сомнения в *успехе* его творения. Не те высокие сомнения художника, называемые самокритикой, которые могут только способствовать совершенству произведения, не стремления достигнуть еще более законченной формы его идеи, а сомнения в том, что публика поймет и оценит эту идею. Художник начинает относиться с недоверием к своему божеству и изменяет ему. В его мечтах реют уже грезы не о совершенстве и чистоте художественной идеи, а о славе. Со своих высот он спускается на землю. Точно жизнь с ее грубыми, материальными требованиями подползла к нему, ядом разлилась в его жилах и потребовала высших жертв. Художник уже не свободен. Он уже думает, что надо сделать уступку. Он оглядывается на жизнь и отыскивает в ней материал для усиления эффекта своей идеи. У него является мысль окружить статую «слоем потрескавшейся земной коры, из расщелин которой будут вылезать люди, символически замаскированные звериными головами, — мужчины и женщины, какими он их знал в жизни» и т. д.

Все это он сделает после. Теперь же, смущенный, занятый новыми мыслями, с поколебавшейся верой в чистоту той идеи, которой он так свободно и свято отдавался, — он дает понять Ирене, что она ему более не нужна.

Для гордой Ирены кончилась вся жизнь. Она не сделает ни одного шага, чтобы остаться. Она вдруг ясно поняла, что и этот великий художник такой же «мертвый», как и те, которых он называл таковыми, потому что он не свободен от низменных земных радостей, как слава, богатство и т. д. Она уходит от него, почувствовав, как ее душа опустела, уходит с сознанием, что, уйдя из дома за Рубеком, отказавшись от «предначертаний судьбы», она совершила самоубийство, смертный грех по отношению к себе самой. Существование ее разбито вдребезги. Она не сходит окончательно с ума, но хрупкая мысль, взволнованная всем тем необычным, что пришлось пережить Ирене за время близости к Рубеку, этими идеями о «мертвых», этим позированием во всей наготе и таким беспощадным финалом, ее хрупкая мысль все-таки не выдерживает всего этого натиска.

Об ее дальнейшей жизни, до встречи нашей с нею в эпилоге драмы, мало указаний в пьесе, но по тому, что имеется, можно делать такие догадки:

К себе на родину Ирена, конечно, не вернулась. И второго смертного греха над собой, то есть фактического самоубийства, тоже не совершила, как не совершила его Офелия, погибнув в {223} волнах случайно. Ирена говорит: «Я показывалась в разных, кафешантанах, на театральных подмостках в виде обнаженной статуи в живых картинах. Я получала большие деньги. Я кружила головы мужчинам и с некоторыми из них сходилась». Нет сомнения, что ее кормила ее красота. Несомненно так же, что она много раз еще служила разным художникам натурщицей. Но с новыми произведениями искусства, которые так же, как и творение Рубека, она считает своими «детьми», Ирена поступала жестоко: она их убивала. «Убивала с радостью. Когда они появлялись на свет. Нет еще раньше, гораздо ранее. Убивала и днем при свете, и ночью в темноте. Убивала из ненависти… из мести… и от страданий».

Довольно трагикомично положение тех художников, которые восхищались замечательной натурщицей, брали ее к себе, так же, как Рубек, конечно, мечтали о необыкновенных произведениях искусства, но были менее сдержанны с Иреной, чем был Рубек, и вдруг находили свои картины изрезанными, а статуи разбитыми и тогда только узнавали, что Ирена, с общей точки зрения, сумасшедшая.

И совсем трагична оказалась судьба людей, которые во что бы то ни стало хотели добиться обладания этой замечательной красавицей. Они не остановились даже перед тем, чтобы жениться на ней. Один из них был из Южной Америки. Ирена говорит, что он был важный дипломат, что она в конце концов свела его с ума окончательно, бесповоротно, довела до бешенства, и что сначала это было очень забавно. Этот «важный дипломат», влюбившийся в красавицу из кафешантана, кончил самоубийством.

Другой муж, фамилию которого она теперь носит, был русский, уральский золотопромышленник. Ирена говорит, что она его убила. Не ищите в этом никакого символизма. Это реальный факт. Затем, несомненно, что пока она резала картины и разбивала статуи (убивала «своих детей»), для которых она служила моделью, — ее оставляли на свободе: ни в каких странах убийца художественных произведений не считается угрожающим общественному спокойствию. Но за убийство русского горного богатыря, женившегося на кафешантанной красавице, ее заперли в больницу для умалишенных. По крайней мере, в эпилоге Ирена дважды с лихорадочною дрожью и ужасом вспоминает, как ей скрутили руки, надели на нее саван и заперли в какой-то склеп.

Теперь мы встречаем ее в уединенном санатории, в сопровождении дьякониссы, которая зорко следит за каждым шагом. Образ этой современной Магдалины — один из самых крупных литературных образов Ибсена и всей современной драматургии. С поразительным мастерством возвышенной, но реальной красоты в нем соединяется полное физическое падение женщины с кристаллической душевной чистотой.

{224} Она говорит, что она «мертвая» и что она в другом свете. Она держит себя в высшей степени странно и ее считают ненормальной. Она, конечно, и ненормальная с точки зрения нашей нормы, но не смотрите на нее как на безумную. Ее воображение взволновано — и только. Помните о том, через какие потрясения прошла она с того времени, как Рубек оторвал ее от семьи. Он внушил ей, простой и наивной, величайшее презрение к жизни и ее суетным радостям, презрение, которое может вынести только высокий и сильный ум, и взамен этой жизни не дал ей ничего. Он обнажил ее, девственно-чистую, для своего художественного произведения и сам же отступил от божественной идеи, которой заставлял ее служить. Наконец, он оттолкнул ее любовь. И после того она очутилась в атмосфере кафешантана и мужских вожделений, бродя как тень среди свистопляски мертвых духом и нося в душе все ту же женскую гордость, расплачивающуюся кинжалом за обладание ее телом, глубокою ненавистью к искусствам, заставившим ее совершить «смертный грех по отношению к себе» и теплящуюся где-то в тайниках души мечту о пробуждении.

Ее можно назвать одною из несчастнейших «жертв искусства». Она должна «пробудиться из мертвых». Люди создали «спасение» в религии. И вот о спасении Ирены, об очищении ее от позорной жизни заботится дьяконисса какого-то духовного ордена, следующая за нею по пятам…

Обратимся к Рубеку.

С высоты свободного творчества он опустился до мелких земных радостей, до всей той совокупности земного, что притягивает к себе человека и что делает его, по беспощадному определению самого же Рубека, по определению его дерзкой, молодой фантазии, — «мертвым». Он сам стал «мертвецом», и не только сознает это, но даже пользуется этим самосознанием как материалом для нового творчества. Обычная черта художников — черпать материал из своих собственных слабостей и оплакивать или осмеивать их. Вот как он изобразил самого себя на цоколе, окружающем статую и представляющем слой потрескавшейся земли: «Спереди у ручья сидит отягченный грехами человек, не имеющий силы высвободиться совсем из-под земной коры. Этот человек — раскаяние о погибшей жизни. Он погружает свои пальцы в струящийся ручей, желая их смыть, и мысль, что это ему никогда не удастся, заставляет его мучиться и страдать бесконечно. Никогда, во веки веков, ему не освободиться от этих грехов, не жить, не воскреснуть».

Бедная Ирена! Единственное, что оставалось от всего ее существования, — это статуя, и ту Рубек испортил эффектными орнаментами с подделкой под вкус «толпы».

Но творчество отомстит за себя.

Произведение Рубека имело мировой успех. Он получил все дары — славу, богатство, почет. Его группа приобретена музеем. {225} На берегу Тауницкого озера, на том месте, где он когда-то бедняк-поэт, проводил лучшие дни своей жизни с Иреной, он сломал деревенскую хижину и выстроил прекрасную виллу. Ему платят большие деньги за бюсты-портреты.

Он пользуется всеми благами и заводит себе прелестную игрушку-женщину в образе обворожительной, но совершенно terre à terre[[212]](#footnote-138), Майи.

Так проходят годы, приближается тот критический возраст, когда Рубек должен почувствовать, как опустела его душа. Она была слишком содержательна, чтобы слава, богатство и игрушка-жена долго питали ее. Художник обладал слишком острым умом и высоким полетом мысли, чтобы с любовью работать над портретами представителей плутократии. Но жизнь, какою он ее захотел взять, затягивала, а вместе с этим постепенно иссякал источник высокого творчества и в распоряжении художника оставалось только его *мастерство*. Сильные, возвышенные идеи не являются на первый зов, и душа, рабски направленная на суетные радости, теряет способность свободного восприятия «красот мироздания». Когда-то Рубек, увлекая Ирену, в образных выражениях давал ей обещания, что поведет ее на высочайшие горы и покажет оттуда все «красоты мироздания». Ирене дорого обошелся этот подъем на гору, но Рубек все-таки исполнил свое обещание. То же самое говорил он и Майе, но теперь и сам он уже не способен подниматься на высоты, да и выбор пал на женщину, не слишком склонную к таким чудесам самоотверженности.

И вот Рубека постепенно начинает охватывать тоска, *тоска по идеальному*, гнетущая тоска душевной пустоты. Как природа исключительно одаренная, он не падает, конечно, до самых низин человеческого существования, он не утрачивает способности оценивать вещи по их стоимости и старается утолить тоску сарказмом. Вот как он рассказывает о бюстах-портретах, которые лепит:

«В этих бюстах есть нечто скрытое, невидимое… Только я это вижу. И меня это так радует в душе. С виду они все отличаются тем, что называется поразительным сходством, и толпа поэтому приходит в изумление, стоит перед ними с открытыми ртами. А на самом деле все эти портреты не что иное, как почтенные, честные лошадиные морды, упрямые ослиные головы, вислоухие, низколобые собачьи черепа и откормленные свиные рыла… Те славные животные, которых человек испортил по своему образу и которые, в свою очередь, испортили человека. И вот эти-то произведения искусства, эти так хитро и лукаво исполненные мною бюсты заказывают мне честные денежные люди. И они покупают их так доверчиво и по высокой цене, на вес золота, как говорится».

{226} И вот этой-то тайной иронией художника над ограниченностью толпы, которая ему поклоняется, Рубек хочет задушить, свою тоску. Но это ему не удается. Это слишком дешевая плата природе за ту мощную силу, которою она наделила его. Тоска его растет все сильнее. И слава, и богатство, и жена — все это ему прискучило. Оглядываясь назад, он видит, что испортил свою жизнь, что даже *в первом его творении публика восхищается совсем не тем, что в нем было божественно прекрасного*. И он уже не любит свое произведение. Он «предпочел бы бежать от лавров и фимиамов, расточаемых ему людьми, бежать в полном отвращении и отчаянии в мрачные дебри лесов». И он с чувством невыразимой утраты все чаще вспоминает об Ирене. По крайней мере, когда он снова встретился с нею, ему кажется, что он не переставал думать о ней.

«В глубине моего сердца есть тайник, — говорит он, — где скрыты все мои мечты, все мечтания художника. И ключ от этого тайника был у нее [у Ирены]. Когда она исчезла, то тайник остался замкнутым, и ключ она унесла с собой».

Но самое замечательное — это новая мысль, к которой он приходит уже на закате своей молодости. Оглядываясь назад, он видит, что не взял от жизни самого высшего счастья, какое посылала ему судьба: он отверг любовь Ирены. Любовь, земная любовь — прекрасное, волшебное, таинственное земной жизни — вот то высшее счастье, которого он не испытал. Мука несбывшегося желания ничтожна перед мукой раскаяния.

Когда мы, мертвые, пробуждаемся, мы видим, что никогда не жили!

Эта мысль пройдет через драму-эпилог… Рубек последним порывом неизведанного чувства сумеет и в Ирене, в ее изверившейся душе, пробудить жажду к жизни. «Так выпьем же, — восклицает он в чувственном экстазе, — мы, мертвые, до конца чашу жизни, пока не вернемся снова в свои могилы!..» Но будет уже поздно.

Проводит ли Ибсен мысль, что как бы ни был наделен человек высшими дарами природы — вдохновенностью мысли и талантом — он станет «мертвым», то есть не свободным, опустится до низменных, тленных запросов к жизни, если не отдастся широкому потоку любви — этому «прекрасному, волшебному, таинственному земной жизни», которая одна, и только она одна, может освободить дух человека от мертвых форм жизни; что и Майя становится на путь пробуждения из мертвых только после того, как оставляет мужа, который, в сущности, просто купил ее; что наименее «мертвый» из персонажей драмы — медвежатник Ульфхейм, потому что он живет независимо от всех форм и условностей общественности, что делает его грубым и диким, лишенным всякой «культуры»?

Или, как склонны думать поклонники шопенгауэровской философии, Рубек гибнет потому, что он вторично изменяет своему {227} божеству — искусству, вновь заблуждается и вместо «ключа от тайника своих художественных мечтаний» ищет от Ирены неизведанного чувства любви?

На этот вопрос пусть сам читатель ищет ответа в драме-эпилоге. Я рассказал только пролог.

«Русская мысль», 1900, № 9, сентябрь.

## Тайны сценического обаяния Гоголя

В одном из своих писем Гоголь говорит: «Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти-шести тысяч человек и что вся эта толпа, ни в чем не сходная между собой, разбирая ее по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом». И затем прибавляет: «Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра».

В этих строках вся сущность *психологии театра*. Какие бы течения ни увлекали драматическое творчество, в какие бы формы ни отливались сценические идеалы времени, — для театра остается неизменным *закон единого общего переживания*.

Всякое отдаление автора от этого закона угрожает ему равнодушием, а всякое приближение к нему дает автору огромную власть над театральной толпой.

Достижение этой власти так же бесконечно разнообразно, как разнообразны приемы творчества. Существует заблуждение, что так называемая сценичность не относится к области творчества, а лишь к умному, внимательному и расчетливому использованию условий сцены. Золя, как известно, решительно утверждал, что всякий умный писатель может быть драматургом. Но если это неверно само по себе, то относительно Гоголя такой взгляд был бы тяжким грехом неблагодарности.

Когда вдумаешься в психологию творчества такого произведения, как «Ревизор», тогда не знаешь, чему больше удивляться, какая из духовных сил, создавших эту комедию, возбуждает больше поклонения: та ли, которая вдохновляла поэта вылавливать из русской жизни ее самые типичные черты? Та ли, которая поднимала поэта до божеских высот, где находил он крепость и силу мудреца? Та ли, которая углубляла его взор до самых мелких и острых рисунков быта и сообщала автору радость правдивого, чистого, заразительного смеха? Или же та, которая складывала все эти черты в гармоническую картину характеров и столкновений, разбитую на акты, сцены и диалоги, та духовная сила, которая вводила эти акты, сцены и диалоги в неразрывную связь с театральной залой и которая есть гениальное *чувство сцены*, вдохновенное *чувство театра*?

{228} Кто может уловить, где находится творческий первоисточник той или другой сцены «Ревизора»? Отлилась ли эта сцена в такую форму потому, что автор нашел ее наиболее соответствующей содержанию, или наоборот — сама сценическая форма вызвала из памяти поэта бытовую черту и самый сценический эффект сообщил ей определенное освещение?

Кто может сказать, чем возбуждается художественное творчество: идеей, сочувственной болью, усмешкой ли над пороком, или красотой и оригинальностью формы, дерзостью новизны ее?

Тем, что я называю сейчас чувством театра, Гоголь обладал в величайшей степени.

Чувством русского, реального театра.

На протяжении всей огромной работы над «Ревизором» он не перестает жить этой неразрывной связью своего замысла с театральной залой. Вдохновенно проникая в эту связь, он дает ей беспрерывное тепло, жизнь, вносит в нее волны возбуждения и подъемов и сам постоянно загорается ею. Только разгоряченный чувством театра, он дает волю темпераменту, который и увлекает его фантазию до высших сценических эффектов — эффектов новых, им самим создаваемых, а не заимствованных у французской драмы, — чего не избег даже его великий предшественник в области русской комедии — Грибоедов.

С какой силой, с какой простотой, с какой гениальной экономией происходит завязка пьесы! Вы знаете, что по теории драмы первое действие посвящается завязке, второе — развитию, третье доводит пьесу до кульминационного пункта, четвертое подготовляет развязку, которая заключается в пятом действии. Самые замечательные мастера театра не могли завязать пьесу иначе, как в нескольких первых сценах. В «Ревизоре» же — одна фраза, одна первая фраза.

«Я пригласил вас, господа, для того, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор».

И пьеса уже начата. Дана фабула и дан главнейший ее импульс — страх. Все, что могло бы соблазнить писателя для подготовки этого положения, или беспощадно отбрасывается, или найдет себе место в дальнейшем развитии фабулы. Как сценически крепко надо было овладеть замыслом комедии, чтобы так смело и в то же время так просто приступать к ней!

Если бы вы взялись проследить шаг за шагом, сцену за сценой, развитие этой не сложной, не загроможденной фабулы, проследить не с точки зрения заложенных в пьесу нравственных проблем и не со стороны того общественного значения, какое имеют для нас нарисованные в комедии нравы, а исключительно со стороны ее сценической формы, то вас ни на минуту не покидало бы то радостное изумление, какое посылает нашей душе истинное искусство.

Нет возможности, даже в самых подробных догадках, охватить тот громадный, разбросанный, разорванный жизненный материал, {229} который мелькал перед напряженным умственным взором поэта во все время его творчества. Встречи — постоянные и случайные, — наблюдения, воспоминания, образы фантазии, размышления, мечты — все, что питает дух великого человека, все это, мелькая, попадает в этот лучистый сноп внутреннего света, «второго зрения». Мелькает и исчезает с быстротой мысли. И только то задерживается, только то движение человеческой души, бытовая краска, жест, выражение лица, слово — только то останавливает на себе упорное и едкое внимание поэта, что поражает, волнует и радует его близостью, родственностью с его замыслом. Происходит непрерывный контроль в выборе материала. И если вообще этот контроль устанавливается тем, что мы называем «художественной идеализацией», и принадлежит всякому роду изящной литературы, то в комедиях Гоголя и в «Ревизоре», по преимуществу, этот контроль дважды, трижды, во сто раз усугубляется *чувством сцены*[[213]](#endnote-77). Отсюда вся фабула, развивающаяся в такой простоте и последовательности, как будто бы это была сама жизнь, сами житейские будни, под напряженным напором чувства сцены получает сжатость, сочность и компактность. Когда следишь за сценическим рисунком комедии, то иногда положительно думаешь, что это чувство театра руководило всеми духовными силами поэта.

Пока пьеса развивается еще в покое, чисто сценическое творчество еще не нуждается в особенном напряжении. В самом юморе Гоголя, в колорите, в красках, в миросозерцании, склонном всегда к обобщениям, — во всем заложено то, что вызывает «чудо театра», то обаяние, которое заражает аудиторию.

Как Пушкин одной своей сценой в корчме был провозвестником огромного цикла русских драм, как психологическими романами Достоевского питалась русская драматическая литература в течение двух десятков лет,

как женские образы Тургенева вдохновляли русскую сцену,

так Гоголь своими повествовательными сочинениями создавал сценический *язык* пьес, его остроту, меткость и красочность. Всякий драматург испытывал на себе обаяние сценичности гоголевского юмора.

И чувство театра удовлетворяется в полной мере, когда, несмотря на отсутствие так называемого сценического *движения*, на некоторый застой в развитии фабулы, писатель с увлечением отдается подробностям, согревая их своим юмором. Чувство театра удовлетворяется, потому что юмор этот, освещая подробности светом истины, имеет беспредельную власть над толпой, которая может «засмеяться одним всеобщим смехом».

Но с развитием фабулы сцена требует учащенного темпа, ее температура поднимается, пульс усиливается. Всеми своими нервами поэт чувствует, что для того, чтобы держать власть над театральной залой, нельзя уже оставлять действующих лиц в покое бытовых подробностей, смех может застояться, зала может {230} остыть. Драматург с жестокостью хирурга отрезает все, что ему кажется лишним. (Охватить все далеко не так легко. Многое он заметит только гораздо позднее, когда комедия уже будет окончена.) Требуются сценические толчки…

И вот тут-то с особенным блеском обнаруживается сценический гений Гоголя. Он находит эти толчки не в событиях, приходящих извне, — прием всех драматургов мира, — откуда эта бедная событиями жизнь небольшого русского городка может давать интересные внешние события? Гоголь находит сценическое движение в неожиданностях, которые проявляются в самих характерах, в многогранности человеческой души, как бы примитивна она ни была. Только человеческая душа дает ему материал для сценического развития фабулы. Углубляясь в определенные характеры, поставленные в известные условия, великий комик находит в них такие неожиданности, и эти неожиданности так поражают и наполняют душу художника таким радостным волнением, что он с непоколебимой убежденностью пользуется ими для сценического движения комедии. Он как бы ведет зрителя по пути того самого углубления, какое пережил сам, стараясь сохранить свежесть своих непосредственных находок, — и в этом самом пути полагает радостное удовлетворение чувства сцены. Тогда поэту уже нет надобности сдерживать свой темперамент в известных границах.

До сих пор он не давал ему полной воли, потому что это могло внести поспешность там, где требовалось *эпическое* спокойствие, соответствующее эпическому застою русской жизни. Теперь же, как бы ни разыгралась его фантазия, — все ее источники покоятся в области найденной им *правды*. Никакие преувеличения, никакая сгущенность красок, никакая быстрота в смене настроений не изменят высшей, художественной правде. И если в четвертом действии этот кипучий, искрящийся темперамент выливается в ряд быстрых и шаловливых сцен, то в последнем он весь сгущается для того, чтобы сосредоточиться на большом финале комедии. Этот финал представляет одно из самых замечательных явлений сценической литературы. Вы его отлично знаете. Пользуясь теми же неожиданностями, которые гениальны по своей простоте и естественности, Гоголь выпускает сначала почтмейстера с известием, что чиновник, которого все принимали за ревизора, был не ревизор, потом, углубляясь в человеческие страсти, доводит драматическую ситуацию до высшего напряжения и в самый острый момент разгара страстей дает одним ударом такую развязку, равной которой нет ни в одной литературе. Как одной фразой городничего он завязал пьесу, так одной фразой жандарма он ее развязывает, — фразой, производящей ошеломляющее впечатление, опять-таки своей неожиданностью и в то же время совершенной необходимостью.

Но было бы легкомыслием считать этот финал только эффектным «театральным ударом». Еще после того, как письмо {231} Хлестакова прочтено, несмотря на беспрерывный гомерический хохот, вы чувствуете, как комедия быстро, неуклонно и с изумительной правдивостью начинает вздыматься до трагических высот. Мало того, вы чувствуете, как конкретный, бытовой случай переживания городничего и его окружающих, силою мощного темперамента во всеобъединяющей мысли поэта, вдруг освещается ярким, широким *обобщением*, которое в знаменитой «немой сцене» словно срывает внезапно все покровы быта и обнаруживает единую человеческую душу в ее огромном потрясении. Сколько раз вы ни смотрели «Ревизора», как ни были вы подготовлены, вы всегда бывали захвачены этим финалом, поразительным по красоте, по силе экспрессии, по необычайности и совершенной неожиданности формы, по вдохновенному сценическому расчету. Вспомните хорошенько, как ваши нервы доходили до высшего напряжения именно потому, что немая картина держится долго, очень долго. Вся аудитория также застывает в немом лицезрении, как и действующие лица на сцене. Неразрывная связь сцены с театральной залой достигает здесь идеальной силы.

Автор в своей ремарке требует, чтобы сцена держалась полторы минуты. Кто знает, — быть может, много раз переживая эту сцену, стараясь испытать все впечатление, какое она должна произвести в театре, — поэт почти точно вычислил длительность ее. Но, сколько мне известно, не было случая, чтоб она длилась более 52 секунд. И когда я спрашивал суфлера, который должен давать занавес, чем он руководствуется, то он ответил: «Я даю занавес, когда если бы еще секунда и мое сердце разорвалось бы». На одном из последних спектаклей я слышал, как дама, сидевшая в партере и добродушно хохотавшая весь вечер над городничим, через 15 секунд этой немой сцены, с ужасом, боясь нарушить тишину, проговорила: «Господи! с ним сейчас сделается удар». В собственном переживании она непосредственно и наивно почувствовала биение сердца городничего.

Великий драматург достиг того, что «толпа, ни в чем не сходная между собою» весь вечер смеялась одним всеобщим смехом и в конце была потрясена одним потрясением.

Русское общество любит литературу, театр, искусства. Но потому ли, что русское общество все еще никак не может устроить свою жизнь, освободить ее от гнетущих болей и забот, потому ли что душевные горизонты русского человека так широки и многоцветны, что он никогда не удовлетворится действительностью и его дух вечно останется ищущим и метущимся, или потому что искусства еще не вошли в его жизнь, как духовная пища первой необходимости, — русское общество в произведениях искусств интересуется больше всего, почти только содержанием, тем «добром», которого «можно много сказать» с этой кафедры — театра. Форма мало привлекает его внимание. Но гений поэта, память которого мы чествуем в эти дни, имеет право {232} на самое глубокое изучение его формы даже в наших условиях жизни, потому что он создал произведение театра, которое мы можем без малейшей натяжки назвать одним из самых совершенных и самых законченных произведений сценической литературы всех стран.

«Ежегодник императорских театров», 1909, вып. второй.

## Вл. И. Немирович-Данченко об А. В. Неждановой

— Я не могу говорить об А. В. Неждановой[[214]](#endnote-78) тоном авторитетного лица, как о певице, но рад о ней говорить, так как вообще человеку приятно поговорить о том, что дает ему большое наслаждение, всегда приносит большую радость.

Впервые, я услышал А. В. Нежданову в то время, когда она была уже второй год на сцене. Помню, как в одном из антрактов (шла «Лакмэ»), я качал допрашивать покойного С. Н. Кругликова об его впечатлении. Сам же я был поражен неожиданностью, так как наличность такой прекрасной певицы на Большой сцене была для меня настоящим сюрпризом. Нежданова в та время, как артистка, была гораздо выше своей славы. Кругликов разделил мои восторги и сказал, что у Антонины Васильевны, по его мнению, очень большое будущее. Тут же был У., очень торжествовавший, так как А. В. Нежданова, кажется, обучалась в консерватории на его стипендию.

Вы спрашиваете меня о том, какова Нежданова как артистка, что есть в ней, в самом деле, что так очаровывает, так радует? Постараюсь ответить на это.

Помимо совершение чудесного голоса и музыкальной техники, наше ухо очень чувствительно как ко всему пошлому, так и ко всему, что избавляет от пошлости, что в искусстве овеяно искренней простотой и настоящим душевным благородством, не тем бутафорским театрально-штампованным, к какому прибегают актеры, а являющимся результатом хорошо воспитанной души. Вот эти черты — искренность, простота и настоящее благородство, мне кажется, — и удерживают Нежданову от тех опостылевших форм, которые царят на оперных сценах.

Я не скажу, что считаю ее по драматическому темпераменту лучшей или одной из лучших оперных певиц, но вкус и чувство правды удерживают ее от подделки под сценические страсти, которые никогда, в сущности, никого не волнуют. Это чувство правды, в связи с ее чудесным голосом и прекрасной манерой пения, делает Нежданову необыкновенно гармоническим сценическим явлением.

«Утро России», 1912, № 220, 25 сентября.

## **{****233}** [Композитор Илья Сац]

Музыкант Сац, памяти которого устраивается сегодняшний вечер, прирожденный талант, музыкант божьего милостью, был в творческой, работе Художественного театра таким элементом, значение которого мало известно и, может быть, даже мало понятно большой публике.

Когда искусство актера, составляющее основу драматического театра, для того, чтобы не оставаться одиноким, ищет опоры в других искусствах — музыка, как самое щедрое из них, может быть, самое родственное человеческой природе и дружелюбно предлагающее ей всегда, во всяких ее настроениях грустных, радостных, патетических, свою обаятельную силу, — музыка оказывает и актеру в его воздействии на зрителей огромную поддержку.

Но эта помощь другого искусства может быть обоюдоострой.

*И музыка и драма* ставят композитору такие задачи, для осуществления которых ему надо обладать двумя особыми качествами: темпераментом драматического артиста и способностью коллективного творчества. Это независимо от степени его композиторского дара и музыкальных знаний.

Это не значит творить совершенно самостоятельно лишь *под влиянием* произведения другого искусства, как творят многие замечательные композиторы под влиянием произведений поэзии.

Но это и не значит находиться в полной зависимости от замыслов и красок театра.

Даже такие гениальные творцы музыки, как Чайковский и Григ, создавали для драмы. Но они творили свою самостоятельную музыку независимо «и от какого театра, лишь поддаваясь обаянию и замыслу Шекспира или Ибсена.

И когда театр пользуется этими произведениями для своих, созданий, он как бы устанавливает новое русло, которое и будет параллельным, но не сливающимся с общей гармонией спектакля, будет, может быть, великолепным и гениальным, но равноправным — и потому актер, искавший в музыке опоры, может оказаться еще более одиноким и изолированным. Если театр» есть механическое соединение разных искусств — актерского, живописного, скульптурного, музыкального, — то он, конечно, удовлетворяется талантливыми созданиями их, связанными лишь одним общим идейно-художественным содержанием.

Но если театр являет из всех своих сил и элементов как бы одного *коллективного* творца с главенствующим правом актера, то музыка и другие искусства должны сливаться в одну общую гармонию.

И композитор создает свое произведение или, по крайней мере, разрабатывает его не в прекрасном уединении, а также вместе с актером и режиссером, как и художник-живописец.

Композитор является уже одним из участвующих лиц в творческой {234} работе театра. Он один из неразрывных от этого спектакля элементов. Он сливается и с исполнителями, и с массовыми сценами, и с режиссерскими задачами, сливается, заражаясь их творчеством и заражая их своим. И в своем таланте ищет красок для усиления общих настроений[[215]](#endnote-79).

Таким в исключительной степени был для Художественного театра Сац. Это был темперамент, точно родившийся для драматического театра, быстро воспламенявшийся и умевший воспламенять других, создававший и приспособлявшийся, умевший находить в своем искусстве такие формы, как в композиции, так и в оркестровке, которые воистину вскрывали замыслы драмы и усиливали краски театра.

Вот почему для Художественного театра утрата такого товарища надолго незаменима. И я от имени Театра благодарю вас, присутствующих, за отзывчивость, благодарю…

Черновой автограф (чернила). — Архив Н.‑Д., № 7294, 23 ноября 1912 г.

## О постановке «Карамазовых»

«Братья Карамазовы» явились для театра целой эпохой, важным этапом в направлении театра. Это было не только опытом инсценировки романа. Театр не хотел прибегать к обычным и всегда неудачным *переделкам*, а сделал ряд картин более или менее связанных фабулой. Сделал на два вечера. По форме это было новое сценическое явление, как бы раскрепощавшее многие театральные условия. С успехом такой постановки не казалось уже необходимым многое такое, что в банальном понимании сценичности всегда казалось до сих пор неизбежным. Вместо обычных актов по 30, 35, 40 минут можно, оказывается, играть картины, из которых одна идет три минуты, а другая 1 час 20 минут (как «Мокрое»). Боязнь монологов отвергнута настолько, что монолог Ивана Карамазова («Кошмар») является уже целой сценой и идет 28 минут. Введение чтеца. Если для одних это казалось трудно воспринимаемым, то другие находили в нем, наоборот, присутствие какого-то важного элемента в театральном представлении, что-то вроде греческого хора. Декорации были отброшены совсем. Оказалось возможным дать стиль обстановки только одною мебелью и костюмами, и т. д., и т. д. Словом, рушились все внешние условности спектакля. И перед талантом, желавшим проявиться на сцене, падали ее оковы и расширились горизонты.

Но не только в этом смысле «Карамазовы» сделали в театре эпоху. Гораздо важнее было то направление, которое вместе с этой постановкой приняло творчество артистов. Об этом не только в год постановки, но и недавно еще по поводу инсценировки «Бесов» писалось очень много. Достоевский всколыхнул {235} артистические силы, вызвал их к такой интенсивной работе, какая не наблюдалась во всем предыдущем репертуаре театра. Артистические индивидуальности вскрылись с такою же смелостью и такою же энергией, разрушили какие-то внешние оковы, как вся постановка разрушила внутренние. Здесь уместно рассказать о тех огромных результатах, какие принесла эта постановка внутренней жизни театра в работах артистов над ролями, в подходе режиссеров к пьесам[[216]](#endnote-80). Достаточно сказать, что с «Братьев Карамазовых» как бы окончательно и совершенно решительно был утвержден тот путь театра, которого он в лихорадочном трепете искал в течение предыдущих нескольких лет и по которому идет теперь так смело.

Машинопись. Архив Н.‑Д., № 1081 [1913 – 1914 гг.].

## Искусство театра

До сегодняшнего вечера я не был знаком со взглядом Ю. И. Айхенвальда на театр и должен признаться, что все, что я сейчас слышал, совершенно ошеломило меня[[217]](#endnote-81). Тем более что, слушая Ю. И. Айхенвальда, я не мог отделаться от мысли, что он прав. Все время я говорил себе: Да. Так. Во всем этом театр повинен. Nostra culpa, nostra maxima culpa[[218]](#footnote-139). Но вместе с тем звучал внутри и горячий протест, и я говорил себе: Если Ю. И. Айхенвальд прав, то как же я и целый театр, в котором я работаю, как можем мы изо дня в день отдаваться нашей работе и думать, что мы творим подлинные художественные ценности, служим настоящему большому искусству?!.

Разрешить это противоречие, конечно, не просто и не легко, и я не пытаюсь этого сейчас сделать. Высказанное Ю. И. возбуждает много мыслей, которых нет возможности сейчас оформить. Я попробую остановиться лишь на том, что считаю особенно существенным.

Да, Ю. И. прав, но лишь постольку, поскольку он сам знает театр. Знает же он его, очевидно, только в одной его разновидности, быть может, и в самом деле далекой от выполнения задач подлинного искусства. В самом деле, о каком театре говорит Ю. И.? О театре, в котором несколько актеров, заучив написанные в ролях слова, стараются воспроизвести на подмостках сочиненные автором и подсказанные ремарками сцены. Подобно художнику, который, наскоро просмотрев рассказ, изображает его страницу за страницею в рисунках, эти актеры, конечно, только иллюстраторы и не преследуют никаких более серьезных задач. Но разве мы не знаем иллюстраторов, которые сумели возвысить свои рисунки до значения подлинных произведений {236} высокого искусства? Разве мы не знаем иллюстраций, которые равноценны настоящим картинам? Что такое некоторые из произведений Серова, как не обычная книжная иллюстрация? Что такое его рисунок к стихотворению Пушкина «Зимняя дорога» или акварели с изображением Елизаветы Петровны и Екатерины II на охоте? Это обыкновенные иллюстрации — одна к сочинениям Пушкина в издании Кончаловского, а две другие к «Царской охоте» Кутепова. Между тем эти создания кисти художника во много раз ценнее и ближе к подлинному искусству, нежели десятки прославленных картин. Рисунки к «Царской охоте» по праву красуются на стенах Музея Александра III, рядом с лучшими созданиями русской живописи, и не менее ценны, чем любая из акварелей такой мировой знаменитости, как Менцель. Дело не в том, написано ли художником его произведение, чтобы наглядно изобразить уже описанное в чьем-либо рассказе или просто для того, чтобы изобразить задуманное самим художником. Большинство картин всегда что-либо наглядно поясняет, то есть иллюстрирует. Все дело в отношении художника к его задаче, в его проникновении в глубину изображаемой сцены. И если есть заурядные иллюстрации, поверхностно изображающие рассказанное, а рядом иллюстрации, равноценные картинам, то, конечно, и на сценических подмостках наряду с простым наглядным иллюстрированием написанного диалогами рассказа возможно создание настоящего и самоценного художественного произведения. Но возможно это при такой работе и таком отношении к своим задачам, которых Ю. И. Айхенвальд, очевидно, совершенно не знает. Вот, например, как работает театр, которому я служу более пятнадцати лет.

Но остановимся сначала на работе самого автора-драматурга. Как создается его художественное произведение? Если он берет живых людей во всем их целом и связывает их таким же целиком подсказанным жизнью анекдотом, то, конечно, его работа тоже еще далека от того, что делает настоящий художник. Этот последний тоже может брать людей из жизни и коллизии отношений, подсказанные жизнью, но и то, и другое для него только материал, подобный материалу, который собирает и художник, делая этюды для своей картины. Художник-драматург не списывает своей драмы с натуры. Он создает ее иначе. Перед его глазами проходит жизнь. Создаваемые ею вопросы захватывают его пытливый ум. Он задумывается над решением этих вопросов и загадок жизни, но по свойству своей психики находит ответы не в отвлеченных формулах мысли. Ответы приходят в виде создаваемых его творчеством жизненных сцен. Неизвестно откуда возникшие образы людей живут, запутываются в сети жизненной неурядицы и по-своему ищут выхода из своих злоключений. Кто они? Откуда взял их художник? Несомненно, что они создание какого-то бессознательного синтеза. Они — итоги сделанных художником в жизни наблюдений, но в то же время {237} они и конкретные, облеченные плотью и кровью существа, настоящие люди жизни; иначе они не производили бы впечатления действительности, не были бы близки будущему зрителю и казались бы выдуманными. В сущности, это частицы самой жизни, претворенные синтезом художника в новые образы и принявшие в новых комбинациях новый вид. Однако художник-драматург бессилен передать и их во всей полноте того, как он их чувствует. В его распоряжении только отрывочные фразы и слова, которыми обмениваются созданные им люди, да несколько ремарок, поясняющих ход действия. Вот и все.

И вот эти диалоги попадают в руки артистов. Что должны они сделать с этими диалогами? Неужели начать сейчас же их заучивать и затем, обмениваясь репликами на репетиции, разыграть требуемую автором комедию или драму. Конечно, нет. Ведь суть того, о чем хочет рассказать автор-драматург, вовсе не в словах действующих лиц. Она в их переживаниях, в смене этих переживаний, в их столкновении с переживаниями других лиц. Диалоги, которые автор написал, — только далекое отражение этих переживаний, их внешнее проявление, за которым остается еще очень многое, и актеры, пожелавшие воспроизвести на сцене написанное драматургом, должны сосредоточить свое внимание, конечно, не на этих словах, а на скрытых за ними переживаниях. Прежде всего они хотят понять произведение, которое будут исполнять, хотят понять, что желал сказать своим произведением автор, какую мысль вложил он в него. Они хотят во всей глубине и цельности понять переживаемое действующими лицами, и, разумеется, это не всегда легко и сразу им удается. Если по поводу Гамлета или Фауста, ибсеновских драм или шекспировских трагедий написана целая литература, если по поводу каждой новой, появляющейся на сцене драмы пишется множество противоречивых критических статей, то ясно, что понимание написанных для сцены вещей сплошь и рядом требует большого чутья и не меньшего углубления мысли; и артист, стараясь понять свою роль, нередко натыкается на ряд трудно разрешимых противоречий, ищет их разрешения у тех, кто писал по поводу этого произведения, беседует с товарищами и иногда приходит к совершенно новому пониманию своей роли. То же самое происходит и с другими его товарищами, пока наконец внутреннее скрытое действие драмы, вся коллизия переживаний, заложенных в ней, совершенно не выясняется и на репетициях артисты не чувствуют переживаемой драмы во всей ее силе и выразительности.

Могу заверить Ю. И., что за все время такой работы театр меньше всего интересуется словами, вложенными в уста того или иного действующего лица — их никто и не думает заучивать. Их повторяют под суфлера, сосредоточивая все внимание на том, что лежит за этими словами или, вернее сказать, в подкладке этих слов, на самих переживаниях, соответствующей им мимике {238} и интонации той или иной реплики. О самих словах пока никто еще и не думает. Но вот наконец спектакль готов. На репетиции артисты передавали драму, почти не прибегая к словам. Приближается момент, когда драма должна быть показана зрительному залу, и тут впервые театр вспоминает наконец о словах действующих лиц. Если драма ясна без слов самим артистам, то зрительному залу без пояснения ее словами трудно, конечно, сделать ее понятною. Исполнители драмы проникнуты ею, без слов переживают все ее перипетии, знают ее и чувствуют от начала до конца, но зрителю надо пояснить все словами. Где же взять эти слова? Конечно, у автора, который долго работал над ними и дал такими, что они лучше всего выражают каждый момент развивающегося на сцене действия. Актеры принимаются за внимательное изучение этих слов, запоминают их и наконец выступают с ними перед зрительным залом. Можно ли теперь сказать, что все происходящее на сцене — только наглядное иллюстрирование артистами диалогов, вложенных автором в уста действующих лиц? И не вернее ли сказать совершенно наоборот, что, разыгрывая на сцене заданную автором драму, артисты пользуются словами действующих лиц для пояснения, то есть иллюстрирования разыгрываемой ими драмы? И не являются ли слова, данные автором, иллюстрацией игры, которая есть *создание актеров, а не автора*, хотя канва этой игры и исходит от него.

Посмотрим в заключение, в каком отношении находится исполнение артистами драмы к той жизни, которая была источником драмы для автора.

Автор-драматург, как было уже сказано выше, синтезирует жизнь. Разрозненные и случайные ее черты он слагает в определенные цельные образы, от этих образов берет их слова и в этих словах отдает свое произведение на сцену. Что же делают здесь с этим произведением?

Немые, данные в условных знаках, слова здесь заставляют звучать. Эти живые слова влагают в уста реальных людей и этим людям придают те живые очертания, которые рисовались воображению автора, а для передачи этих очертаний берут от настоящей жизни различные ее живые черты, то есть созданный автором синтез подвергается обратному анализу, разложению. Выраженная в немом слове жизнь снова становится реальною жизнью, снова случайные сочетания различных проявлений жизни проходят перед глазами зрителя, неожиданно сплетаются в сложные коллизии и, приходя к тому или иному разрешению, приводят зрителя к тому же выводу, к которому когда-то пришел автор, наблюдая жизнь. Иначе говоря, театр ставит зрителя в роль самого автора, но развертывает перед ним жизнь не во всей ее спутанной сложности, так как у зрителя нет того дара разбираться в жизни, который был у автора. Театр дает зрителю картину жизни, уже прошедшей через горнило драматического {239} творчества, дает ее в очень стройно подобранных проявлениях, и зритель с большою легкостью получает от этой жизни те впечатления, которые переживал автор, а пережив их, приходит и к тем же выводам. Театр дает зрителю возможность воспринять от жизни те же впечатления, которые получил от нее автор, и воспринять их так, что в душе зрителя повторяется смена тех же переживаний, через которые прошла душа автора. Можно ли же после этого сказать, что на театральных подмостках нет искусства, что это только какое-то иллюстрирование того, что уже дано целиком в написанной автором драме. Если утверждать это, то с таким же совершенно правом можно сказать, что и в творчестве автора нет искусства, потому что все записанное им уже дано, в сущности, самою жизнью. Если же синтез, созидаемый автором, есть подлинное искусство, то почему же не является им обратный анализ этого синтеза, произведенный к тому же с единственной целью заставить зрителя прийти снова к тому же синтезу, но только более доступным для него путем? Вот те мысли, которые родились в моем мозгу под впечатлением того, что высказал Ю. И. Айхенвальд.

Было бы, однако, ошибкою сделать из сказанного тот вывод, что как автор для своего произведения пользуется материалами, подсказанными из жизни, в такой же мере актер для своего творчества пользуется произведением автора. Такой взгляд все-таки ограничивал бы *самостоятельное* творчество актера. Для него не может быть достаточным материал, данный пьесой. Автор дает только куски жизни и не может заменить актеру его *личное* не только знание, но и понимание жизни. Если даже пьеса не бытовая, а психологическая, то и тут автор не может дать той полной широты психологии, которая бы исчерпывала все возможности. Актер — творец. Он обладает настолько сильной интуицией жизни и психологии, что вносит во всякое свое создание *свою собственную личность*, автор же только устанавливает известную точку зрения, особое чувство жизни, и это служит для актера руководящим началом в его собственных исканиях.

Вот знакомые мне примеры, приходящие сейчас на память. Станиславский, создавая Шабельского в драме «Иванов», далеко ушел от образа, намеченного автором, и как бы не воспользовался теми красками, которыми автор наделил этот образ. Но по духу всего произведения, по тому освещению, которое автор дает этому куску русской жизни, по тем субъективным настроениям, какие автор внес в свою драму, Станиславский еще глубже приблизился к замыслу Чехова, чем даже сам Чехов. При первой постановке «Иванова» роль Шабельского прекрасно играл актер Киселевский, и кто потом увидел Станиславского, тот на первый, поверхностный взгляд мог остаться неудовлетворенным. Однако как только этого зрителя начала захватывать атмосфера, создаваемая Чеховым в этой пьесе, так неминуемо он {240} должен был почувствовать несомненную подлинность такого Шабельского, какого создавал Станиславский. Здесь, в этом случае, и происходит то замечательное сценическое явление, когда две индивидуальности — актера и автора — нашли пятна *полного слияния*. Только при условии слияния двух индивидуальностей, хотя бы не во всем целом, а в главных линиях, или пятнах, или волнах (не знаю как назвать — у искусства еще так бедна терминология), только в таком слиянии актер становится творцом, и искусство сцены приобретает право на самобытное право существования.

Другой случай таков: у того же Чехова Епиходов задуман, как образ совсем не такой, каким его играет Москвин. И я прекрасно помню оценку самого Чехова. Он сказал: «Это не то, что я написал, но это талантливо и верно». «Верно» — то есть интуитивно схвачены черты внутреннего образа и именно под тем углом зрения и в тех настроениях, какие вышли из души автора. Хотя не только внешние краски, но и многие внутренние очертания, образы и темп роли — все принадлежит творчеству актера. В обоих этих случаях актер был индивидуален, потому что в создание роли внес свой опыт, свою интуицию жизни, свою наблюдательность, проникновенность, вкус, все то, что создало его личность не только как сценического мастера, но и как человека, получившего то или другое качество по наследственности, воспитанию, вкусу и т. д. и т. д.

Помню еще и такой случай. Островский был на представлении «Леса», когда Несчастливцева играл Писарев, а Аркашку Андреев-Бурлак. Это были замечательные исполнители двух ярких типов, созданных Островским. Островский сказал: «Это не то, что я написал, но это чудесно». Если же такую точку зрения может устанавливать сам автор, которому не очень-то легко отказаться от образа, выросшего в его воображении, то легко понять, что точка зрения зрителя может быть еще свободнее.

«Истинно говорю Вам, если пшеничное зерно, когда падет на землю, не умрет, то останется одно, а если умрет, то даст много плода». Великая по своей простоте евангельская истина изумительно объясняет всякое духовное творчество. Также и артистическое. Если актер воспринимает замысел автора в полной чистоте, напрягая все силы, чтобы не изменить в нем ни одной черты, боясь приложить к нему малейшую самостоятельность, стараясь всеми своими актерскими способностями передать его зрителю нетронутым, — он поступает в высшей степени добросовестно, относительно автора, но совершает грех перед собой, перед своей артистической личностью. Зерно не умрет и останется одно. Для того чтобы от зерна, заброшенного в душу актера, появилось настоящее, *новое создание искусства*, авторский замысел должен *умереть* в душе актера, как простое пшеничное зерно должно умереть в земле. Известная часть работы, первые шаги создания у актера уйдут на то, чтобы воспринять замысел {241} автора. Путем анализа, путем интуитивного понимания роли, отклика на те или другие чувства ее, актер сначала обмысливает свою роль в соответствии со всей пьесой, с настроениями, вложенными в нее автором, под его углом зрения. Но потом с течением работы актер может лишь изредка советоваться с автором. Потом у актера в душе вырастает свой собственный, ему одному принадлежащий образ. Ему одному на всем свете, потому что он один являет из себя свою самостоятельную индивидуальность. И кто знает, чем именно актер будет жить в этом образе! Быть может, автор возбудил в нем такие аффективные воспоминания, о которых актер не скажет не только режиссеру или своим товарищам по пьесе, но даже самому близкому человеку. Роль может возбудить такие аффективные воспоминания, которые покоятся в самых глубоких тайниках человеческой души, такие воспоминания, в которых и сам-то себе актер может признаться только в наиболее глубокую сосредоточенную минуту одиночества. Тут происходит чудо искусства. Самые интимные, самые глубоко скрытые свои переживания, в которых актер не признается никому из близких, несутся под маской, через художественный темперамент актера, на художественную радость тысячной толпе. Перед тысячной толпой он вскроет эти переживания. И если они находятся в тех пятнах слияния двух индивидуальностей актера и автора, и если актер обладает талантом, то есть способностью заражать зрителя своими переживаниями, то произойдет торжество искусства…

Надеюсь, вы видите теперь разницу между актером-иллюстратором, то есть пользующимся своими чисто сценическими данными для передачи замысла автора, и актером-творцом, создающим на основании этого замысла свое собственное творение.

Можно ли же при этом говорить, что сценическое искусство, как искусство актера, не есть искусство в настоящем смысле?

Всякое искусство может быть низведено к роли простого иллюстратора и не только другого искусства, но и не имеющих ничего общего с искусством наблюдений; однако из этого еще не следует, чтобы это искусство не имело своей особой области, в которой оно и царит во всем *великолепии своего могущества*.

Для актера-иллюстратора его сценические данные составляют самодовлеющую цель — его «искусство», а в глазах актера-творца они только средство для передачи толпе внутренних движений его души. Виртуозность техники для первого все, для второго не исключается необходимость такой же виртуозности, но она подчиняется у него его духовным требованиям.

Голос, дикция, глаза, пластичность, даже темперамент и присущее актеру обаяние, все, что может в его сценической личности способствовать заражению зала, все, что называется общим словом «талант», все это — условия sine qua non[[219]](#footnote-140) для сценического {242} деятеля. Но один актер в совершенствовании и развитии? этих данных видит свое искусство, другой же только пользуется всем этим ради высших духовных целей. Первый изощряет свои данные для выработки сценических приемов, которые изображали бы любовь, гнев, ревность, радость, испуг, зависть, доброту и проч., и совершенствует эти приемы только для того, чтобы применить их для иллюстрирования образов автора. Поэтому такое искусство даже сами представители его называют «ремеслом», хотя бы и в самом благородном смысле этого слова. Актер же творец стремится к выражению своих переживаний, и потому его создания не повторяемы, и его сценические приемы всегда свежи. Здесь заложена и разница между тем, что роль можно *играть*, но можно ее и *создавать*.

Ю. И. Айхенвальд придает огромное значение слову. Да, для актера-иллюстратора слово имеет почти первенствующее значение. Для актера-иллюстратора, оберегающего замысел автора во всей чистоте, было бы большой опасностью ослабить силу слова, потому что в его игре за этим словом не будет того глубокого трепета самостоятельной индивидуальности, того, что могло бы покрыть собственное значение слова. У актера-иллюстратора большая часть его виртуозности направляется именно на подыскание интонации, с какой «слово» будет произнесено. Наоборот, у актера-творца слово является естественным, легким, настолько необходимым, что о нем не нужно думать, — выражением его личных переживаний. Конечно, во всей предварительной работе актера-творца слово имеет большое значение, но значение контроля, и только. Высшее искусство наступает тогда, когда замысел автора умирает в душе актера вместе со словом.

Ю. И. Айхенвальд говорит, что я назвал однажды театр искусством грубым. Да, я сказал в своей статье о «Горе от ума», что искусство театра есть искусство грубое, но я относил это ко всем тем *побочным* искусствам, которые театр в себя вбирает. И, может быть, театр, как коллективное искусство, не есть подлинное искусство, но оно все же становится истинным искусством, как только театр становится выразителем искусства актера… Вот те соображения, которые мне пришли в голову, когда; я задумался над высказываемым Ю. И. Айхенвальдом.

В спорах о театре. Сборник. М., Книгоиздательство писателей, 1914.

## Люнье-По

*Беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко*

Сегодня в Художественном театре состоится лекция известного французского режиссера, создателя театра «L’Oeuvre» — Люнье-По.

В Москве г. Люнье-По появляется впервые, и его имя большой публике или мало известно, или вовсе не известно. Но уже {243} то обстоятельство, что Художественный театр отдал в распоряжение г. Люнье-По свой зал и взял на себя организацию лекции, должно заставить публику отнестись к выступлению г. По с интересом.

Вчера наш сотрудник беседовал о г. Люнье-По с Вл. И. Немировичем-Данченко.

— С Люнье-По, — рассказывает Вл. И. Немирович-Данченко, — нас познакомила Элеонора Дузе. Это было десять лет назад, когда Художественный театр уезжал на гастроли за границу. Элеонора Дузе настаивала, чтобы мы посетили Париж, и рекомендовала нам г. Люнье-По, указав, что он был первым человеком, показавшим ее Парижу. Отсюда началось наше знакомство с г. Люнье-По.

Что такое представляет собою г. Люнье-По?

Мятежник в искусстве — так хочется определить его деятельность.

Г‑н Люнье-По начал свою театральную карьеру в любительском кружке, вдохновляемом протестом. Театральное искусство в Париже остановилось на мертвой точке. Сценические формы заштамповались, пьесы стали походить одна на другую.

И вот театральная и литературная молодежь решила создать кружок, который освежил бы театральную атмосферу.

Из этого кружка вышли впоследствии Жорж Бурдон (главный товарищ г. Люнье-По), Люсьен Клотц (впоследствии министр финансов), Роберт де Флер (драматический писатель), Энекен (председатель общества французских драматургов) и др.

Кружок просуществовал недолго и, заслужив репутацию революционного, распался.

Если публика думает, что революционизировать искусство на Западе легко, — она ошибается. На Западе это гораздо труднее, чем у нас, в России.

Я даже думаю, что нигде нет такой благоприятной почвы для пропаганды новых форм, как в России.

Может быть, постоянный интерес к новой форме находится в нашей склонности к идеализации, мечтательности. Может быть, происходит от той женственности славянской души, о которой в последнее время много говорят.

Может быть, на наше счастье, душа наша еще так молода, что обладает большей жаждой новизны, чем душа наших западных друзей, но только наши благородные союзники в театральном искусстве давно уже отличаются удивительным консерватизмом. Правда, в известном отношении драматическое искусство во Франции все еще стоит на недосягаемой для нас высоте, но все-таки меня всегда удивляет, как французы могут довольствоваться своим искусством и прославлять его, закрывая глаза и уши на все, что к ним могло бы проникнуть из других стран.

Дело Дягилева не опровергает этого. Сколько это стоило Дягилеву энергии, сколько он затратил времени и денег на пропаганду {244} русского искусства во Франции? И все-таки до сих пор он питает не широкую публику, а лишь очень малочисленный кружок парижских богачей.

Вернемся к г. Люнье-По. Заявив себя революционером в искусстве, г. По, тем не менее, нашел нужным пройти школу. После того как основанный им кружок распался, г. Люнье-По поступил в Парижскую консерваторию, которую окончил с наградой. Ему, как и всем лауреатам консерватории, открывались двери Французской комедии или Одеона, но его, мятежника, проторенная дорога не манила.

В это время в Париже уже работал Антуан. К нему и потянуло молодого новатора. С Антуаном г. Люнье-По работал по режиссерской части, кажется, под псевдонимом Филиппи.

Почему они разошлись — я не знаю. Кажется, из-за разногласий по поводу репертуара.

По-моему, этих двух выдающихся французских театральных деятелей нужно оценить так:

Антуан революционизировал сценическую форму.

Люнье-По подходил к той же цели со стороны новых пьес. Он тянулся к тому репертуару, который уже сиял на Востоке и на Севере.

Если память мне не изменяет, то поводом к раздору между г. Люнье-По и г. Антуаном было требование г. Люнье-По, чтобы театр занялся Метерлинком, которого Париж еще не знал.

Разойдясь с Антуаном, Люнье-По создал свой театр.

Затея была довольно оригинальна. Театра в том смысле, в каком принято понимать театр, у г. По, в сущности, никогда не было. Была только фирма. Когда Люнье-По охватывала мысль показать Парижу что-нибудь новое и яркое из заграничной литературы, он собирал труппу, снимал театр и под фирмой «L’Oeuvre» ставил пьесу.

Сколько я помню, «L’Oeuvre» дал Парижу «Женщину с моря» Ибсена, «Пелеаса и Мелисанду» Метерлинка и «На дне» Горького. В последней пьесе Василису играла Элеонора Дузе, а Настю — наша теперешняя гостья, г‑жа Сюзанна Депре.

В театральных и литературных кружках Парижа г. По называли «немножко безумным» или «всегда безумным».

Рекламировать свое дело г. Люнье-По никогда не умел. Сужу по тому, что он взялся анонсировать приезд Художественного театра в Париж и ничего сделать не сумел, несмотря на очень большое желание.

Я уже пять лет не был в Париже, и когда на этих днях заговорил с г‑жой Сюзанной Депре и г. Люнье-По, то на меня как бы сразу пахнуло обаянием того недосягаемого во французском искусстве, о чем я сказал выше. Того, что делает это искусство, несмотря ни на что, плодом высшей культуры нации.

Я говорю об этой изумительной, легкой, музыкальной, красивой, четкой сценической речи парижских актеров.

{245} Говорю о том, что в театре называется, по-видимому, малозначащим словом «дикция».

Мне кажется, что такую дикцию может создать только громадная вековая творческая работа сценического искусства. Дикция парижских актеров — не только хорошо поставленный звук и четкая, выразительная артикуляция. Дикция парижского актера согрета и темпераментом. Французский актер как управляет этим темпераментом, так и подчиняется ему. В дикции и внутренний художественный замысел образа, и четкое сдержанное выполнение его. Актеры, дошедшие в этом искусстве до такой высоты, сводят до минимума необходимость других театральных атрибутов для достижения своих художественных задач.

Г‑жа Сюзанна Депре и г. Люнье-По особенные мастера владеть этим качеством, и, повторяю, даже после непродолжительной беседы с ними на меня пахнуло очарованием искусства парижских актеров.

«Русское слово», 1915, № 43, 22 февраля.

## [В громаде задач…]

В громаде задач, возбужденных мировой войной, не самая ли первая: очистить русский гений от впившихся в него качеств — рабства и нечестности?

Чем сильнее чувство любви к своей стране, тем большим испытаниям подвергается оно, когда оголяются эти язвы так ярко, как теперь, под этим ярким освещением войны.

Больно говорить об этом? Мучительно, нестерпимо больно. А не великий грех малодушно замалчивать?

Не время? Это потом? Но так рассуждают трусы[[220]](#endnote-82).

Архив Н.‑Д., № 7227 [1915 – 1916 гг.].

## [«Три сестры»]

Чехов писал «Трех сестер» летом 1900 года в Ялте, а переписывал в Москве ранней осенью. Он тратил на одно действие два‑три дня, но между действиями делал значительные перерывы. Набросок пьесы хранился у него в виде отдельных маленьких диалогов.

В последний год у него развился такой прием письма.

— У меня весь акт в памяти, — говорил он. — Сцена за сценой, даже почти фраза за фразой, надо только написать его.

Я не помню, чтобы об этом приеме письма в разных биографиях Чехова что-нибудь говорилось. Он писал не так, как Лев Толстой, который приступал имея только основную линию, основной {246} замысел, а находил выражения только во время процесса самого письма. Как бы только во время самой творческой работы нащупывал истинную свою правду. И в частностях встречал даже, неожиданности, которые так или иначе влияли не только на архитектонику произведения, но даже на направление главной мысли. Словом, вся важнейшая творческая работа шла в процессе писания. А у Чехова она совершалась ранее в отдельных набросках, даже в простом записывании отдельных характерных фраз.

В ту осень 1900 года он находился в непрерывно бодром и хорошем настроении. Когда он написал пьесу, то самым искренним образом говорил, что написал водевиль, и удивлялся, когда мы потешались над таким определением «Трех сестер».

Первый раз пьеса была читана актерам в присутствии самого Чехова. Как и в другом случае, когда к нему обращались актеры за разъяснением таких мест в ролях, которые казались неясными, он не только не пускался в длинные объяснения, но с какой-то особенной категоричностью отвечал краткими, почти односложными замечаниями. Например, спрашивали его, что это такое:

Маша. Трам‑там‑там…

Вершинин. Там‑там…

Маша. Тра‑ра‑ра…

Вершинин. Тра‑та‑та…

Чехов отвечал, пожимая плечами: — Да ничего особенного. Так, шутка[[221]](#footnote-141).

И сколько потом к нему ни приставали за разъяснением этой шутки, он ничего не ответил. И актерам не легко было найти свою внутреннюю задачу для передачи этой шутки.

Ни в одной предыдущей пьесе, даже ни в одной беллетристической вещи Чехов не развертывал с такой свободой, как в «Трех сестрах», свою новую манеру стройки произведения. Я говорю об этой, почти механической связи отдельных диалогов. По-видимому, между ними нет ничего органического. Точно действие может обойтись без любого из этих кусков. Говорят о труде, тут же говорят о влиянии квасцов на рощение волос, о новом батарейном командире, о его жене и детях, о запое доктора, о том, какая была в прошлом году погода в этот день, далее будут говорить о том, как на телеграф пришла женщина и не знала адреса той, кому она хотела послать телеграмму, а с новой прической Ирина похожа на мальчишку, до лета еще целых пять месяцев, доктор до сих пор не платит за квартиру, пасьянс не вышел, потому что валет оказался наверху, чихартма — жареная баранина с луком, а черемша — суп, и спор о том, что в Москве два университета, а не один и т. д. и т. д. Все действие {247} так переполнено этими, как бы ничего не значащими диалогами, никого не задевающими слишком сильно за живое, никого особенно не волнующими, но, без всякого сомнения, *схваченными из жизни и прошедшими через художественный темперамент автора и, конечно, глубоко связанными каким-то одним настроением, какой-то одной мечтой*.

Вот это настроение, в котором отражается, может быть, даже все миропонимание Чехова, это настроение, с каким он как бы вглядывается на свой личный, пройденный путь жизни, на радости весны, и постоянное крушение иллюзий и все-таки на какую-то непоколебимую веру в лучшее будущее, это настроение, в котором отражается множество воспоминаний, попавших в авторский дневничок, — оно-то и составляет то подводное течение всей пьесы, которое заменит устаревшее «сценическое действие».

Охватывает какой-то кусок жизни своим личным настроением с определенным движением от начала первого действия к финалу пьесы, но передает это в цепи как бы ничего не значащих диалогов, однако метко рисующих взятые характеры.

Вот эта манера письма наиболее ярко проявилась в «Трех сестрах».

Когда пьеса репетировалась, Чехов уехал в Ниццу. А когда приближалось первое представление, то он, едва ли не умышленно скрывая свой адрес, уехал в Неаполь.

Как он ни таил свое волнение, мы его чувствовали. Пять лет он не писал пьес, и призрак провала «Чайки» в Александринском театре пугал его, может быть, и на этот раз. Однако телеграммы об успехе должны были его утешить

По ансамблю, по дружности исполнения и по зрелости формы — «Три сестры» всегда считались в театре лучшей постановкой из чеховских пьес. И в Петербурге, куда Художественный театр уехал в конце этого сезона, «Три сестры» покрыли успех «Дяди Вани».

К этому времени режиссура театра уже с полным мастерством начинала воплощать на сцене тонкие замыслы Чехова. А что касается исполнителей, то я не очень согрешу, если скажу, что едва ли сам Чехов не имел в виду определенно того или другого из актеров, когда писал пьесу. А так как он обладал на редкость способностью угадывать характер дарования актера, то результат от такой работы должен был получиться заведомо успешный. Наконец, во весь этот период Художественный театр был так насыщен взаимной любовью артистов театра и Чехова, что одно это связывающее всех чувство должно было быть залогом очень успешной работы.

Роли в «Трех сестрах» много раз переходили к другим исполнителям, так что в 150‑е представление «юбилярами» оказались только О. Л. Книппер и А. Л. Вишневский. Ольгу после смерти Савицкой играют Н. С. Бутова и М. Н. Германова. Ирина от М. Ф. Андреевой перешла к Н. Н. Литовцевой и потом В. В. Барановской, {248} Андрея играл еще А. И. Адашев, Вершинина — В. И. Качалов, Е. А. Лепковский и Л. М. Леонидов. Тузенбах окончательно перешел к В. И. Качалову и т. д.

В личных отношениях Чехова с Художественным театром эпоха «Трех сестер» играет особенно большую роль. К этому времени и дружественная связь поэта с артистами совершенно окрепла, к этому времени относится и его женитьба на О. Л. Книппер.

Первое представление «Трех сестер» состоялось 31 января 1901 года. <…>

Предисловие к кн.: Эфрос Н. «Три сестры», пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра, «Светозар», 1919.

## [Театральные мечтания]

Помечтать. О том театре, который будет через пятьдесят, сто, двести лет — не знаю. Я люблю мечтать, мечтать подробно, до мельчайших деталей. Признать — автомобиль, теперь — самолет, может быть, и более…

Итак, о театре.

Не буду говорить, каким будет зал — это вас мало касается.

Но будет изумительная акустика. И будет отовсюду видно. Потому что необходимо будет, чтоб было видно.

Обстановка и насколько она будет сливаться с актерами. Это уже начато.

Самые лучшие художники. [На сцене] только самое необходимое.

Что актер возьмет от прошлого? Что принесет своего?

Корнями в реальной жизни, а образ, отточенный до символа. Как цветок.

Какой будет актер?

Сценический темперамент. Голос. Лицо. Пластика. И то и другое от бога, но и то и другое развивается. Но развитие не оторванное от важнейшего, о чем ниже, а непременно из этого важнейшего исходящее. Печь надо строить так, чтобы она принимала огонь и передавала его, а не по фантазии сумасбродного печника.

Интуиция для актера. В области ощущений.

В произведении на нас действует то, что нам напоминает свое пережитое.

Может ли актер читать произведение иначе, чем всякий читатель? Не становится ли он тогда профессионалом? И что плохого, а что хорошего в профессионале? В Театрально-литературном комитете не хотели актера.

У актера есть сила заразить других своим восприятием.

{249} Об актере и его репертуаре. Слово. Литература. Сценичность. Скелет или рисунок. Расширение театральных возможностей. Чем уже литературная интуиция, тем уже рамки сценичности.

Какая работа должна идти параллельно с технической, профессиональной? Ничего не могу рекомендовать, кроме вдумчивого чтения (и изучения) прекрасных образцов литературы, вдумчивого отношения к жизни и ее явлениям, большим и маленьким героям.

Чтоб быть подготовленным интуитивно для «Ревизора», надо знать Гоголя и эпоху.

*Знать жизнь не сентиментально*.

Почему так часто приходится восклицать: «Ах, хорошо, но не то!»?

Черновой автограф (карандаш). — Архив Н.‑Д., № 7393 [1919 – 1920 гг.]

## Садовская умерла, да здравствует искусство Садовской![[222]](#endnote-83)

<…> Слышны откуда-то доносящиеся возгласы, часто, конечно, лицемерные, каботинские, но, разумеется, из многих точек и искренние, — клики: «Какое прекрасное время мы переживаем!» Тут не место обсуждать искренность таких восторженных, героических экстазов. Но тут, в этом храме искусства, именно в этом, где театральная культура ковалась, вырабатывалась, лепилась… не знаю, как выразиться, на протяжении сотни лет, тут искусство смотрит большими, испуганными глазами на все, что окружает, что надвигается, что кричит за стенами этими и толкает эти стены тысячами голосов, призывов, стонов или ликований. Тут было бы явным лицемерием ликование без громадных, расширенных вопрошающих глаз в будущее.

Искусство этого Театра могло не раз настораживаться, осматриваться, проверять себя, когда какие-то волны, валы грозили ему тлением, забвением, невниманием. Приходилось пересматривать все оружие, все вековые традиции и, может быть, бить тревогу и сильно расчищать свой храм от паутины и мусора. Но это были волны родственные, волны того же искусства, на бой или к ответу или к турниру звали люди того же искусства. Откуда они шли? Из герцогства ли Мейнингенского, из салонов ли Мира искусства, из Парижской ли Комедии, из Каретного ли ряда[[223]](#endnote-84). Судить о турнире должна была эта зала. А если не все было ясно, чего она хочет, или чего ей надо, то все же ее законы, пульс, мечтания, ее организм был более или менее знаком. Эту, как называли многоголовую гидру, эту энигму, знали, чувствовали…

Здесь опасность не из герцогства Мейнингенского, а вот непосредственно из этой залы. Здесь другая гидра. Мы не знаем {250} ее законов, ее организма, ее привычек, ее изменчивостей под влиянием несущихся отсюда, с этой арены, звуков, мы не изучали еще приемов власти над нею, власти, без которой нет искусства, власти, без которой оно мертво, оно ничтожно. И искусство, поселившееся в этом храме, вспугнуто. И как никогда еще, на протяжении ста лет, ему надо быть во всеоружии, чтоб не обидели его бога! Чтоб и оно само не уронило своего бога.

Каково же в это время терять одного из самых ярких своих актеров! По истине осиротелость.

Какой же выход? Где утешение? Смахнуть горе? Не плакать, не скорбеть? Нет, плакать и скорбеть! Не закрывать глаз, не окутывать себя обманом, что утрата заменима. Не заменима. И, однако, люди могут и стариться и умирать, а искусство не смеет. *Нельзя прерывать глубочайшей связи с ушедшей*, да и не прервешь, как бы ни стараться, слишком глубокие корни, слишком продолжительна давность связи, слишком живут образы тут во всех углах. Садовская играла много, постоянно и по скромности и по любви — осиротелость этих стен нельзя не чувствовать.

Надо, и не пытаясь разрывать связи, наоборот, все больше и больше укреплять, тем не менее так укреплять, чтоб искусство обогащалось *памятью* о ней, *обогащалось* каждым воспоминанием, беспрестанно, *на всех путях работы*, и, обогащаясь, жило искусство.

И вот задача важная и сложная: сделать полную, глубокую характеристику Садовской-артистки, раскрыть тайны ее обаяния, ее искусства, которое и есть искусство этого храма, добраться до того, чем радовала эта артистка, что это было в ней такое, о чем говорится в Евангелии. Куды вор не проникнет и моль не подточит. И найдя это, мы найдем ту силу, которая даст в руки наши власть над залой, какой бы она ни была. И только тогда вспугнутые глаза искусства снова примут свое серьезное, сосредоточенное и спокойно властное выражение.

Я далек от задачи сейчас дать эту характеристику не только во всем объеме, но даже во всех контурах. Я остановлюсь только на том, что мне кажется самым существенным.

Черновой автограф (чернила). — Архив Н.‑Д., № 7731, январь [до 12], 1920 г.

## О репертуаре[[224]](#endnote-85)

### 1

Какими соображениями диктуется составление репертуара?

Театр, определяя грубо, состоит из двух половин: сцены и зрительной залы. Обе эти половины с волнением несутся друг другу навстречу. Сцена стремится покорить зал своими художественными заданиями, а собравшиеся зрители доверчиво посылают {251} сцене свои открытые души в радостном ожидании обогащения[[225]](#endnote-86).

Где же должен составляться репертуар? На сцене, где находятся актеры, авторы, режиссеры, художники, музыканты? Или в зале, где сидят воспитатели, просветители, общественные руководители, писатели, критики, министры или комиссары, всяческого положения люди дельные и честные или лоботрясы и подлецы? Там ли, где репертуар послужит материалом для творчества, где живые силы должны будут его поглотить и пересоздать в формы своего искусства, то есть на сцене? Или там, где этот претворенный чудодейственной силой репертуар будет хозяйничать в душах, освежать их или засорять, вносить в них, может быть, что-то такое, что будет потом направлять саму жизнь? На чьей стороне право выбора? У сцены может быть своя художественная стихия; своя программа в развитии своей техники и еще и еще много такого, что требует большой осмотрительности в выборе продукта. Но и зал предъявляет свои запросы и права, потому что он доверяет театру свои души и потому что он знает, какая это громадная сила — театр и какою она может быть коварною.

Пока вопрос касается самого искусства в подлинном смысле этого слова, того, что называется «*Как*», дело обстоит благополучно: сцене предоставляется никем не оспариваемая свобода. Зале может нравиться или не нравиться, она может одобрять или наказывать своим равнодушием, но она не пытается командовать — будьте натуралистами, символистами или футуристами. Пока что, до наших дней, театральная история еще не знает примеров, чтобы общественной опеке подвергалась сценическая форма. Разве несколько случаев, когда женщины-актрисы выходили на сцену недостаточно одетыми и вмешивалась полиция, или когда актер гримировался под какого-нибудь святого или министра.

Но как только речь идет *о содержании*, о том, что в искусстве называется «*Что*», так другая половина театра начинает шевелиться и со всех ярусов проявлять склонность взять репертуар под опеку. Может быть, одна галерка, всегда, во все эпохи вольнолюбивая, не выставляет своих опекунов, но чем ближе к рампе, тем их больше. Можно сказать, что, как бы зрители ни перемещались соответственно своему общественному положению, стремление опекать репертуар всегда прямо пропорционально архитектурной линии театра от верхнего яруса к первым местам партера. И как это ни грустно для самочувствия свободного искусства, надо думать, что так будет продолжаться и впредь, в большей или меньшей степени. <…>

Отсюда острый вопрос театра — вопрос об управлении репертуаром. Управлять значит угадывать. Но что в данном случае должно угадываться? Куда должна быть направлена инициативная воля призванных угадать? Если на сцену, то у них одна {252} забота: интересы самого искусства. Угадать, какая пьеса может дать искусству данного театра возможность в данное время, при данных условиях, заиграть радостными красками. И только. Это трудно, требуется знание всех условий «театральной кухни», нужна какая-то особенная интуиция по отношению к актерским индивидуальностям — в особенности, когда они еще не определились, — к творчеству автора, к эмоциональной природе театра и так далее.

Это трудно, но задача ясна и проста: надо считаться только с требованиями той художественной группы, которая обслуживает данную сцену.

Если же призванные угадать начинают поглядывать в зрительный зал, задача засоряется, осложняется и тем больше запутывается, чем это поглядывание пристальнее и глубже. Дело сразу становится на путь компромисса; уступок, большею частью ломающих нормальную жизнь искусства, вплоть до совершенного игнорирования его истинных задач. Тут уже нужен дар угадывания не тех возможностей, какими обладает сцена, а тех общественных, воспитательных, политических, кассовых — если театр не избавлен от матерьяльных забот, — или частных, личных, снобистских, словом, бесконечно разнообразных претензий, которые могут предъявляться этой бесконечно разнообразной: залой. И часто *угадать* похоже на *угодить*.

История театров очень богата опытом всех родов управления репертуаром. Было оно и так называемое бюрократическое, было и в руках самих художников сцены. Перебирая соображения, какими диктуется составление репертуара, достоинства пьесы, состав труппы, внутренние задачи направления данного театра, задачи общественной современности, желания актеров, и т. д. и т. д., перебирая все это, полезно порыться и в архиве…

### 2

Старые театралы помнят сенсационный успех «Доктора; Штокмана» Ибсена. Особенно [на гастролях МХТ] в Петербурге, у молодежи. Это было весной 1901 года. Тогда как раз революционное кипение сильно проступало, хотя только на поверхности. «Доктор Штокман» шел в Панаевском театре, молодежи набиралось на спектакль до тысячи человек. Увлечение Художественным театром было так захватывающе, что оно как-то смешалось с революционной работой. 4 марта, после демонстрации у Казанского собора, среди хлопот и волнений за избитых и раненых, не доедая, молодежь торопилась на «Доктора Штокмана», как на важное дело жизни.

А ведь содержание ибсеновской драмы, если рассматривать его со стороны близлежащих идей, никак нельзя назвать соответствующим революционной программе тогдашней молодежи. Ведь Штокман против власти большинства, он объявляется врагом народа и последнее «открытие» Штокмана, которым кончается {253} пьеса: «Сильнее всех в мире тот, кто более всех одинок». Молодежь прекрасно понимала это и нисколько не закрывала глаз.

Но бунт за правду, но бодрое самопожертвование за чистоту идеи передавались театром и главным исполнителем в таких горячих красках, с таким ярким жизнеподобием, язык искусства говорил такими сильными эмоциональными словами, его радость так окрыляла веру в прекрасное будущее, что ни для какого тенденциозного протеста места не оставалось.

А между тем та же пьеса, тот же «Штокман» («Враг народа») был сыгран за несколько лет до этого другим театром, и артистами прекрасными, но искусство которых ни в какой мере не загоралось от творчества Ибсена, — и спектакль прошел совершенно незамеченным.

Прошло семь лет. Художественный театр поставил «Росмерсхольма». Позади была уже революция 1905 года. Большая театральная публика уже многое познала и легче, чем семь лет назад, разбиралась в элементах революционной атмосферы, охватившей Норвегию и, в частности, старый дворянский дом Роемеров. Играли пьесу лучшие артисты того же популярного театра. И что же? Спектакль производил впечатление бледное и не оставил по себе почти никакой памяти.

Потому что художественная форма спектакля не давала радостей. Потому что «*Как*» было бесцветно, и богатое содержание не спасало дела. Что случилось? Кто был виноват? Автор? Актеры? Режиссер? Фанатические друзья театра сваливали вину на самого Ибсена, находя, что пьеса лишена сценической ясности и сдавлена надуманностью. Но «Росмерсхольм» в смысле стройной, сценической структуры и мощного развития трагедии не только не уступит «Штокману», но и превосходит его. Режиссер готов был обвинять актеров. Актеры сконфуженно готовы были принять вину на себя, хотя они добросовестно сделали все, что могли.

Ведающие репертуаром и в том и в другом случае отлично учитывали, что и та и другая пьеса находятся в плоскости, вообще говоря, революционной, но, очевидно, артисты, а может быть, и режиссер, искали продуктивности своих стараний не в революционном содержании пьес, а в чем-то другом. И можно с уверенностью сказать, что если в одном случае пьеса достигала своих агитационных задач, а в другом нет, то все равно в обоих случаях это произошло независимо от управления репертуаром. Причин надо искать только в артистических силах, то есть актерских и режиссерских. Слились ли актеры и режиссер в одном устремлении? Что в той и другой пьесе увлекало их, зажигало их творческую фантазию, а что оставляло холодными?

Черновой автограф (карандаш). — Архив Н.‑Д., № 7388 [1917 – 1920 гг.].

## **{****254}** Дух твой с нами!

*Памяти Н. С. Бутовой*

Художественный театр потерял одну из своих великолепнейших актрис — Бутову, Надежду Сергеевну.

Во всякой группе имеются артисты, занимающие первое положение, играющие главные роли в пьесах, играющие много, выражаясь на театральном жаргоне, «несущие репертуар». Большей частью это артисты очень почтенные, заслуживающие всяческого уважения, добросовестно и даровито пропагандирующие театральное искусство. В то время, когда материальное положение театров зависело от сборов, эти артисты ценились особенна высоко.

Но не они творят искусство, не они приносят на сцену то нетленное от человеческого духа, ради чего существует театр, не они обогащают театральную культуру новой техникой и новыми созданиями, надолго остающимися в памяти театров и вдохновляющими сценическую фантазию. В театральных организациях, где выше всего оцениваются способности творческие, дорожат артистами не по количеству сыгранных ими ролей и не по тому, насколько велики те или другие роли, а по тем драгоценностям сценического духа, которые вылились в их, хотя бы немногочисленных, созданиях.

Бутова унесла с собой немного — пять-шесть образов, — некто знаком со спектаклями Художественного театра, тот никогда не забудет ее Анисью во «Власти тьмы», Манефу в «На всякого мудреца довольно простоты», Суру в «Анатэме», Снегиреву в «Карамазовых». Это были в самом настоящем смысле слова проникновенные образы человеческого духа, глубоко национальные, не повторявшие ничего, бывшего на сцене до них, яркие, красочные, вдохновлявшие к подражанию. Это было то, что поистине называется праздниками искусства, праздниками театра.

Анисья была первая большая роль Бутовой. Она тогда еще находилась в театре на положении ученицы, и, однако, пишущий эти строки, перевидевший немало исполнительниц этой роли, может засвидетельствовать самым решительным образом, что исполнение Бутовой было выше всяких сравнений. Тут реализм, доходивший даже до натурализма, вздымался до таких грандиозных высот и опускался до таких углублений национального духа, какими отмечается только высшее поэтическое творчество.

Образ Манефы, при необыкновенно яркой бытовой окраске, при изумительном сохранении границ между бытом и сатирой, доходящей до шаржа, давал повод к самым широким обобщениям и в характеристике гения русской нации и в области общечеловеческих характеристик. Смотря Манефу Бутовой, вы понимали Распутина и его влияние, понимали темноту деревенского {255} невежества, рабский дух лентяев, ищущих опоры в чудесном, бездонную наивность тупости, покорности и т. д.

Суру в «Анатэме» Андреева Бутова из почти мелодраматического образа возводила до классических очертаний. Со сценической смелостью, характеризующей истинный талант, с беспощадностью к своему личному самолюбию, на которую не только вообще мало из артистов кто способен, но даже у нас в Художественном театре не мог бы решиться никто другой, кроме Бутовой, она рисовала Суру сначала жадной, грубой, раздавленной стремлением к мишуре и чванству, рисовала с жестоким натурализмом — и после, вслед за пережитыми страданиями, возводила ее до самых трагических женских образов библии.

Даже в менее удачных ролях (из-за внешних данных актрисы) — Ольга в «Трех сестрах» или Ирина в «Царе Федоре» — Бутова проникалась таким глубоким темпераментом, какой свойствен только особенно отмеченным деятелям сцены.

Поразительна личная жизнь Бутовой. В договоре Товарищества Художественного театра рядом с именами графини Паниной, генерала Стаховича имя Бутовой гордо красовалось так: крестьянка Саратовской губернии. Когда она пришла ко мне в школу еще в Филармоническом обществе, это была действительно рослая, плотная крестьянская девушка, прошедшая всего несколько классов грамоты. Она отдалась театру со всем пылом прекрасной, здоровой натуры и со всей самоотверженностью. Но она скоро поняла, какая громадная связь между искусством как таковым и культурой собственной личности, и она занялась самообразованием и самовоспитанием так, как это делают единицы из сотен тысяч. Личная жизнь ее была замкнутая, и мало кто знал ее. Это была жизнь, полная глубокого содержания, и если бы кто-нибудь, слушая в последнее время ее горячие речи по поводу ли каких-нибудь моральных, этических вопросов нашего театрального быта, или по поводу постановки пьесы, или заложенных в ней идей, если бы кто-нибудь слышал ее блестящее литературное изложение, огромную осведомленность и пылкую отзывчивость на самые глубокие идеи, тот изумился бы тому, что может сделать человек с собой в смысле обогащения себя знаниями и культурой на протяжении двенадцати-пятнадцати лет.

В самое последнее время Бутова стала глубоко религиозной. Болела она, в сущности, очень давно, какой-то скрытый недуг подтачивал ее уже по крайней мере лет десять.

Художественный театр потерял в ней не только артистку, но и товарища, который мужественно и крепко поддерживал бодрый, неподкупный дух артистической этики.

«Культура театра», 1921, № 1, февраль.

## **{****256}** О Леониде Андрееве

Я начну с маленького предисловия[[226]](#endnote-87). Даже с трех. Первое — я немного хриплю, прошу меня извинить. Второе — я надеюсь, что вы не ждете от меня лекции, подготовленной настолько, насколько обыкновенно подготавливаются лекторы, когда выступают перед публикой. Я просто хочу вам порассказать о Леониде Андрееве, который, оказывается это правда, умер[[227]](#endnote-88). И третье предисловие то, что я не могу, если бы и хотел, нарисовать его портрет, как писателя и человека во весь рост, во-первых, потому, что это было так недавно, что я узнал, что он действительно умер, и до сих пор никак не могу привыкнуть к этой смерти. Мне все казалось, что он симулирует смерть, это на него так похоже. Когда бы появилась весть о его смерти, то одни бы написали некрологи, другие бы промолчали, но, во всяком случае, перестали ругать. Но теперь ясно, что так долго симулировать нельзя, все-таки откуда-нибудь пришел бы какой-нибудь слух. Затем теперь есть другие сведения, которые подтверждают, что Леонид Андреев умер за работой от аневризма сердца. Значит, я не могу нарисовать его портрет во весь рост и мое сообщение ограничится отношениями Леонида Андреева с Художественным театром. Это тем более будет интересно, что в этих отношениях с особой яркостью стоит вопрос, который и сейчас волнует театральные круги, вопрос старый-престарый, настолько старый, что может даже считаться никем неразрешенным: «*Что*» и «*Как*»? Об этом много говорили и спорили, молодежь, может быть, знает об этом несколько меньше. Это вопрос о *содержании и форме*. Что важнее в искусстве — содержание или форма? Вот, собственно, в сущности, на этом-то вопросе и базировались острые отношения Леонида Андреева с Художественным театром.

Леонид Андреев любил Художественный театр очень давно, он был им, как бы это сказать, ошеломлен сразу, еще в пору молодости Художественного театра, в его «утра час златой», когда мы были еще в Каретном ряду в театре Эрмитаж. Тогда им был написан фельетон под псевдонимом Линч[[228]](#endnote-89). Эта любовь продолжалась непрерывно. Затем он начал писать пьесы с мечтою ставить их в Художественном театре, а затем он же любил Художественный театр не только как его поклонник, не только как драматург, который хочет там ставить свои пьесы, но как писатель, который хочет приблизиться к театру и актерам настолько, чтобы писать то, что Театру нужно. У нас было в последнее время одно большое заседание с Л. Андреевым. Я помню, я выписал его для того, чтобы поставить наш театральный Совет лицом к лицу с Леонидом Андреевым, чтобы он и Совет могли на чем-то сойтись, так как *рознь была очень большая*, о которой и будет речь[[229]](#endnote-90). На этом совещании с необычайной уверенностью Л. Андреев доказывал всем, начиная с Константина Сергеевича и кончая младшим членом Совета, что он любит Художественный {257} театр и понимает его лучше, чем сам Совет: — Я лучше его знаю, я защищаю Художественный театр от Вас. — И он это действительно умел необычайно ярко доказывать. Нужно сказать, что он вообще обладал больше талантом говорить, чем писать.

Пьес он написал одиннадцать или двенадцать, в Художественном же театре шли только четыре его пьесы. Первая это «Жизнь Человека», и тогда уже между автором и режиссером были очень большие столкновения. И очень резкие столкновения. Вторая пьеса, если не ошибаюсь, была «Анатэма»[[230]](#endnote-91). В это время отношение к Леониду Андрееву было настолько неустойчиво, что я, очень хотевший втянуть Андреева как драматурга в Театр, должен был прибегнуть, как бы это сказать, к своему авторитету. Я скрывал, что я хочу ставить. Не было пьес. И когда Совет стал искать пьесу, я сказал, что если мне будет дано разрешение на свою ответственность поставить пьесу, то тогда я скажу. И только когда Совет покорился и согласился, тогда я назвал «Анатэму». Вот каково было отношение, но успех «Анатэмы» до сих пор в памяти у вас, и не только у актеров, но и у близких к Театру.

Третья пьеса — это «Екатерина Ивановна», которую я тоже взял почти диктаторским путем. Наконец, четвертая, — это «Мысль», которая написана по заказу, но это было самое ничтожное отражение стремлений и мечтаний о правдивости, которые ставил себе театр[[231]](#endnote-92). Больше ничем Театр не воспользовался. Отношение Художественного театра к Леониду Андрееву изменилось. Что же такое происходило? Сказать, что Л. Андреев был неталантливый писатель, никак нельзя, мало того, надо сказать, что он был крупный писатель. В чем же дело? *Цело во вкусах. Его искусство как раз в особенности в позднейшую пору не отвечало задачам искусства Художественного театра*. В особенности рельефно это сказалось на его последней пьесе — «Самсон в оковах». У него было много личных недостатков, в нем болезненно сказывалась его неистовость, он был весь, по темпераменту весь неистовый, с фантазией в высшей степени страстной, и при всей его искренности это все вместе принимало часто формы чего-то неприятного. Я с ним переписывался очень искренно, очень дружелюбно, он мне отвечал и, правда, он оправдывался довольно основательно. Например, его упрекали в большой заносчивости. Вот что он писал, что оправдывает его чрезвычайно. С 1912 года письма он писал сам, а пьесы диктовал жене.

«Итак я бывал заносчив…» *(читает)*.

Действительно, его положение было всегда такое. Интерес к нему был громадный. Выпустит книжку — нарасхват, лекции о нем читали без конца и все-таки презирают и презирают. В Художественном театре это происходило иначе. *Просто плоскости понимания самого искусства были разные*. Как раз в то время, {258} с особенной яркостью, здесь я не буду говорить подробностей, подходил Константин Сергеевич к своей системе и старался настолько крепко завербовать души артистов, чтобы артист мог быть охвачен тем, чем К. С. в то время жил и пленялся. Сильное впечатление эта система, это новое направление правды и правдивости в искусстве произвела на Качалова, главного и первого рядом с Леонидовым исполнителя трагических ролей. И вот Качалов в себе разочаровался совершенно, до такой степени разочаровался, что не мог играть трагические роли без больших страданий в смысле недоверия к самому себе. Он ясно увидел, каково должно быть изображение трагической роли, если актер стремится к самой настоящей правде. И до такой степени был беспомощным и вместе с тем знал, что нельзя играть так, как он играл раньше, пуская в ход старые приемы и декламацию. Когда начал готовить Гамлета, то, все это знают, он самым искренним образом мучился и думал, как бы ему удрать из Москвы до представления. В один прекрасный день просто исчезнуть, чтобы Гамлета не играть. Вот с таким самочувствием он играл Гамлета. Когда он впервые играл Бранда, то он говорил мне: «Владимир Иванович, я не могу так увлекаться Брандом, потому что какой же я религиозный социалист, я люблю одеться у Делоса, пройтись по Кузнецкому мосту, зайти к Трамбле выпить кофе, а Бранд это что-то совсем противоположное». Но тогда он был моложе, он мог увлечься и горячо отдаться той неправде, которая его мучила. Но после Гамлета он окончательно устал и при втором возобновлении Бранда уже не мог его играть.

Леонид Андреев, написав пьесу «Самсон в оковах», прислал ее мне первому, никому ее не читал. Я прочел пьесу очень внимательно и уже увидел, на что я натолкнусь. Я дал прочитать пьесу Качалову. Качалов играть отказался. Вот когда Качалов отказался эту пьесу играть, тогда я послал телеграмму Л. Андрееву. Это было уже во время войны. Когда началась война, Художественный театр отнесся к этому величайшему явлению мировой истории, как и следовало отнестись артистам, то есть с задачей оправдать свое сравнительно внешне спокойное существование усиленным подъемом своего труда, и не только подъемом в смысле увеличения числа рабочих часов, но и подъемом в смысле репертуара, в смысле стремления подняться духом до поэтов более высоких идей.

Я прочту довольно замечательное письмо Л. Андреева в ответ на мою телеграмму, оно особенно характерно для стиля Л. Андреева, его переживаний в то время и тех задач, которые он ставил театру.

«Когда я получил Вашу телеграмму…» *(читает)*[[232]](#endnote-93).

Несмотря на такое горячее письмо, которое я прочитал, все-таки всем Советом «Самсон в оковах» был отложен. В то время и Станиславский и Андреев работали в Художественном театре не для того, чтобы разрушить искусство артистов Художественного {259} театра, не для того, чтобы нивелировать самое искусство, а для того, чтобы дать этому искусству более высокий материал. Андреев хотел приобщиться к Театру, чтобы театр вместе с ним работал над новой трагедией. Нужно сказать, что «Самсон в оковах» появился после того, как я несколько раз делился с Андреевым своими мечтаниями, говорил ему: что же, нам опять играть Чехова, потом под Чехова, потом под Горького, как это и было. Это нельзя, а нужно, чтобы актеры шли по своему пути, по которому они идут и хотят идти. И вот наконец дошли до романа, была поставлена инсценировка романа Достоевского. В это время в увлечении своей идеей Андреев говорил, что Художественный театр должен возглавить лозунг правды в искусстве, панпсихизм, найти душу панпсихизма. Тогда говорили, что Художественный театр стал психологическим, что на сцене все имеет свою душу, живут не только актеры, но и душа стакана, душа кресла[[233]](#endnote-94). Художественный театр все вместил — и Гоголя, и Пушкина, и Достоевского — и должен создавать свой репертуар из романов, из эпических вещей. Я прежде говорил, что хочу инсценировать Илиаду, или взять несколько сюжетов из Библии, выбрать несколько артистов, особенно склонных к психологическим образам, способных углубляться в большие сюжеты, затем пригласить Рахманинова и художника Симова, затем Леонида Андреева и так месяца два пофантазировать, чтобы артисты играли и упражнялись в изображении этих библейских сюжетов, как вы теперь упражняетесь с более мелкими сюжетами. А потом сказать Андрееву: теперь вы поезжайте писать пьесу; Рахманинову: идите писать музыку; а Симову: пишите декорации, а потом мы будем ставить спектакль. Отсюда у Андреева и явился «Самсон в оковах», он еще мечтал написать Агасфера.

«Самсон в оковах» был отложен, я больше не настаивал[[234]](#endnote-95). Прошло несколько лет, и Л. Андреев написал еще одну пьесу — «Собачий вальс», которая тоже не была принята. Тут я не входил в столкновения с Советом, так как видел, что искусство артистов было направлено на более значительное «*Что*». Написал Андрееву, чтобы он приехал и сам говорил с Советом. При этом: предупреждал, что из этого может ничего не выйти. На это приглашение я получил ответ: «Я просто *измучен* Художественным театром…» *(читает)*[[235]](#endnote-96). В это время был уже разгар войны, Как, вы видите, тон письма по-прежнему резкий, но уже более печальный. Уйти из Художественного театра означало для Л. Андреева «почти самоубийство». И я не могу никогда отделаться, как ни люблю близкий мне Художественный театр, который наполовину сам создал, я никогда не могу отделаться от чувства его какой-то правоты, или, вернее и точнее еще, от чувства какой-то вины Художественного театра перед ним.

Я видел его последний раз вскоре после Февральской революции, он просил «Собачий вальс» не ставить. Я ему говорил: {260} пусть приезжает, пусть ставит, как хочет, чтобы найти общий язык, и с помощью артистов найти выход тому громадному пафосу, с которым он говорил о настоящем репертуаре для Художественного театра.

Он мне ответил, что очень смущен суровым отношением к нему Совета. В то время он занимал видное место в своей газете в Петрограде, писал статьи, которые пользовались успехом. Помню, что две его статьи были напечатаны в миллион экземпляров, чтобы быть разосланными всюду. После того как я его видел, у меня осталось впечатление, что я ему должен написать какое-то длинное письмо о том, что отношения его с Художественным театром как-то остановились. Между Художественным театром и Андреевым не было поставлено точки, а было какое-то многоточие, а он, может быть, мог дать театру еще что-нибудь большое.

Я никак не могу примириться, что он уже умер. Изменить наши отношения в такую сторону, чтобы у меня получилось чувство удовлетворения, я уже не могу. Какая-то вина осталась, и вина осталась не только по личным отношениям, потому что лично я им был увлечен, а потому что в самом искусстве «*Что*» и «*Как*» остается недоговоренным, что выше: «*Что*» или «*Как*» и почему «*Что*» и почему «*Как*». Или то и другое нужно принимать равноценным, и ставить то и другое правдиво.

Вспоминая об Андрееве, я скажу, что если «Анатэму» некоторые ругали, что если в «Анатэме» В. И. Качалов не любил себя, потому что он больше давал голоса и декламации, чем страсти, то в то же время мы не можем забыть, какую замечательную фигуру создавала недавно скончавшаяся Н. С. Бутова. Как она в начале [спектакля] была бедной еврейкой, а потом настоящей чванной земной мещанкой, украшенной брильянтами, расфуфыренной, затем создавала фигуру, сорвавшуюся с картин самых лучших художников библейских сюжетов. Значит, может быть, что «*Что*», то есть *содержание*, может даже возбуждать «*Как*». У нас в недавнем прошлом есть еще один пример: исполнение Фомы Москвиным. «Село Степанчиково». Значит, приходится обращать внимание на то, что творчество актера возбуждается не только чистейшими видами искусства, но возбуждается и обстановкой, и свойствами репертуара, и признаками театральности. Вот почему я думаю, что перед памятью Леонида Андреева на Художественном театре лежит грех, грех, который так и остался не ликвидированным. И вот это чувство заставляет меня не мириться, [с тем] что он умер. Может быть, какое-то удовлетворение я найду, если каким-нибудь образом я опять приобщу Художественный театр к его произведениям.

Вот чем я хотел поделиться с вами о Леониде Андрееве.

Машинопись с авторской правкой. — Архив Н.‑Д., № 7291/2, 28 февраля 1921 г.

## **{****261}** [Музыкант сцены]

И. А. Сац в Художественном театре так и остался незамененным… Сац был самым замечательным театральным музыкантом, каких я когда-либо знавал, — музыкантом сцены, музыкантом творимого театром спектакля. Он обладал совершенно исключительным даром, с одной стороны, чувствовать пьесу, режиссера, актеров, характер спектакля и с другой — находить на своей музыкальной палитре такие образы и краски, которые в чудесных и причудливых гармониях органически сливались с актерами, с режиссером, с пьесой, со всем спектаклем.

Кто из композиторов, самых крупных, не производил иллюстраций драматических спектаклей! Есть прекрасные и популярные иллюстрации Мендельсона, Чайковского, Грига. «Пер Гюнт» Грига едва ли уступает «Пер Гюнту» Ибсена. Но «Пер Гюнт» Грига, вдохновленный Ибсеном, совершенно самостоятельное произведение. Его место — концертный зал. И когда играют поэму Ибсена в сопровождении музыки Грига, как это и было допущено в Художественном театре, то слушатели обретаются в непрерывной раздвоенности, их напряженное внимание то и дело переносится из настроений концертных в театрально-драматические. С ощущением чувствительных сдвигов или толчков. И от этого драма теряет в своей непосредственности, в своей динамической непрерывности, а музыка — в той четкости и незасоренности, какую она имела бы в концерте.

Это одно из любопытных театральных заблуждений на протяжении многих десятков лет: когда ставится пьеса, в особенности так называемая постановочная, то заказывается сопровождающая ее музыка. Так же, как в былое время, заказывали декорации, то есть без подчинения всех элементов спектакля единой воле. Художник писал декорации, композитор музыку, режиссер создавал мизансцену, актеры интерпретировали пьесу. Каждый вкладывал в постановку свое ощущение пьесы, но без того, чтобы всем вместе найти общее духовное направление. При этом еще музыка не вливалась в драматический спектакль, как все, что составляло его по ту сторону занавеса, а выносилась сюда, в оркестр, сидящий перед занавесом, с дирижером, являвшимся как бы каким-то персонажем пьесы.

Черновой автограф [карандаш]. — Архив Н.‑Д., № 7293 [1922].

## Шарлатаны

Первый. … Нет, это нельзя понимать так поверхностно! Надо внимательнее терминировать. Ведь терминология в искусстве так трудна, сложна, тонка. И часто, чаще всего, люди горячатся, спорят только потому, что по-разному, с какими-то существенными оттенками, толкуют один и тот же термин…

{262} Второй. Но термин «шарлатан, шарлатанство» вы произносите тоном слишком категорическим, чтоб сомневаться в его… как бы сказать?.. в его «порицательном» смысле.

Первый. Да, в смысле «порицательном», как вы говорите, произношу этот термин совершенно категорически.

Второй. И однако вы обращаете его на имена, очень крупные, художников, талантливость которых получила общее признание.

Первый. Совершенно верно. Иду дальше: и шарлатаном можно быть очень, очень талантливым. Иду еще дальше — само шарлатанство может быть искусством. И тем не менее, с точки зрения подлинного искусства, того искусства, которое является истинной ценностью культуры, которое воспитывает человека и нужно человечеству, шарлатанство есть подмен, суррогат, обман, надувательство.

Второй. Как и само искусство. Само искусство есть ведь обман, надувательство.

Первый. Вот и начинается игра терминами. Искусство — обман? Да, но то, Что я называю шарлатанством, — обман, подмен в совершенно ином смысле. Обман искусства — это то, что Пушкин так великолепно называет «вымыслом». Помните?

Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слешами обольюсь…

Это то настоящее, что живет в душе художника, что органически слито с его сокровенными замыслами, мечтами и что стихийно стремится вылиться, воплотившись у художника в красках, у музыканта в звуках, у актера в живых образах. Не напрасно говорили, что такое искусство не только — правда, а выше правды. Но как правда глубока и чиста, так и это искусство — подлинное и целомудренное отражение души творца.

Второй. Целомудренное?

Первый. Да. Это значит без примеси какого-то коммерческого расчета, без какого-то постороннего вмешательства.

Второй. Материального?

Первый. Нет, не только материального. Может быть, даже меньше всего и реже всего материального. Главное — желание нравиться, честолюбие, славолюбие.

Второй. Будто бы у величайших художников не было побуждений такого порядка!

Первый. Все было: и мечты о славе — это у всех, и честолюбие, даже зависть — у многих, и у кого только не было материальных побуждений — и у Достоевского, и у Тургенева, и у Чехова, и у самого Пушкина! Но в моменты творчества, в самой лихорадке художественного охвата, всякий не чисто художественный расчет отсутствует совершенно. Средства воздействия подлинный художник отыскивает только в глубинах тех Волнений, какими стеснена его душа… помните?

{263} … И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем —
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

Художник ищет технических выражений, не расставаясь с этими «давними знакомцами», даже под их диктовку и под их контролем. Он их раб. И в этом добросовестном, безоговорочном рабстве художника-техника перед образами художника-мечтателя его победа. Поэтому в то время, когда художник-техник творит, в его переживаниях нет ни единого чувства, враждебного этому рабскому подчинению мечте. Он должен преодолеть все ее требования для того, чтобы овладеть ею. Он должен раствориться, умереть в своей мечте для того, чтобы родиться обновленным в слиянии с нею.

А у шарлатана если и имеются такие «давние знакомцы», то он им *не верит*. Он не, верит в их чародейную силу. Он не верит самому себе. Потому что он во власти постороннего расчета. Он раб не художественной мечты, а вот этого расчета. Отдавшись расчету, он и средств воздействия, своих технических выражений ищет в области посторонней. Старается обмануть подменом: он шарлатанит.

Оба — и подлинный, чистый, целомудренно творящий художник, и шарлатан — стремятся к одной цели — найти убедительные слова, образы, краски. Но первый ищет их в природе своей мечты, и ищет для того, чтобы эта мечта воплотилась полнее и дельнее, — хотя при этом он и помнит, что потом продаст свое творение за деньги или за славу, за честолюбие или за какой-нибудь успех пропаганды. Он это знает, но других средств, кроме своих, художественных, не признает, потому что ни в какие другие не верит. Наоборот, в шарлатане превалирует именно этот расчет, он раб не мечты своей, а какой-то своей посторонней цели, и поэтому средства воздействия он ищет где угодно, но не в глубинах мечты. Шарлатан верит глубоко только в то, что толпа, с которой он ищет связи, — стадо, что ей нужно пустить пыль в глаза и что ее можно, а то даже и надо обманывать…

Второй. подождите… Вы мне напомнили… Посмотрим в Даля… «Толковый словарь живого великорусского языка»… Вот: «Шарлатан — обманщик, хвастун и надувало; кто морочит людей, пускает пыль в глаза, отводит, туманит, разными приемами дурачит и обирает».

А ведь, как хотите, это определение во многом может быть отнесено и к подлинному искусству.

Первый. Конечно. Это-то и ведет к заблуждениям. На этом-то и ловится публика. Шарлатанство бывает так талантливо, что портит воздух удушливостью и уже трудно различить в нем тонкий аромат подлинного искусства. Но подождите — откроют {264} форточку, тяжелый дурман улетучится, а здоровый запах останется. Вы правы в оценке толкования Даля — разные приемы, туман, наваждение, — все это может быть отнесено и к искусству, как к области большого духовного воздействия. Или вот еще к религии, где шарлатанство находит себе огромную ниву, находит и находило во все века.

Поэтому можно сделать уже такой вывод: шарлатанство тем сильнее, тем самоувереннее, чем невежественнее толпа.

В искусствах она так же невежественна, как и в познании тайн природы.

Правда, шарлатаны часто переоценивают невежественность толпы. Сказал бы я даже: на этом они в конце концов и попадают впросак, потому что толпа в конце концов невежественна только до известного предела, до известного *терпения*. Однако все-таки по поговорке «на наш век дураков хватит», шарлатан может опешить на самый короткий срок, а затем «жив курилка!». И снова он нагл, и снова его наглость принимается за ту самую смелость, которая присуща настоящему, подлинному художеству.

Вот два актера, вот два режиссера, вот два поэта, два живописца. Один — прост и скромен. Он в подлинном искусстве, он целомудрен, по мере отпущенных ему сил глубок, но уверен и смел. У другого самая сокровенная мечта, положим, быть оригинальным, новым во что бы то ни стало. Он нескромен, поверхностен, свои возможности он или переоценивает, или совсем им не верит. Он или щеголевато, нагло-самоуверен, или трус. Но он сверкает, около него всегда шум. Да он и не мог бы жить без этого шума…

Второй. Вы точно блеск, всякий эффект называете шарлатанством.

Первый. Нисколько.

Второй. Оскар Уайльд, по-вашему, шарлатан?

Первый. Нет, нет, хотя бы и сопоставить его парадоксы, его цветок в петлице — изумительнейшему по чистоте небесной глубины Блоку. Нет, Уайльд — весь гармония, весь органичен. А уж зато все доморощенные Уайльды, все, кто схватили от него только цветок и подражание его грешной жизни, — наверное, шарлатаны.

Тут у меня напрашивается еще вывод: чем в толпе больше жажды новизны, тем раздольнее шарлатанам. На эту удочку толпа ловится легче всего, потому что в новизне особенно трудно разбираться. Еще два слова.

В шарлатанство может впадать и подлинный художник, когда он изменяет своей мечте и предпочитает быть рабом постороннего вмешательства.

В русской толпе шарлатанству так же обеспечен успех, как и хлестаковщине. Эти два явления очень родственны, хотя и далеко не тождественны.

{265} И вот если мы теперь вернемся к началу нашей беседы и к тем именам, которые то крикливо, то властно, то под аплодисменты, то под хохот или сарказм врываются в атмосферу современных искусств; если мы со всей чуткостью и беспристрастием постараемся уловить грани между подлинным художеством, подлинным пафосом и шарлатанством, грани, быть может, капризно сочетавшиеся в одном и том же лице…[[236]](#endnote-97).

«Программы московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий», 1923, 18 – 30 января.

## [К 100‑летнему юбилею А. Н. Островского]

Если Островского хотят поставить в образах для строительства Новой Жизни, то надо брать от него не форму, не его драматургическую технику… В этом отношении можно уйти далеко вперед… даже не быт, как таковой, а вот именно его учение о добре и зле, его верховный, мудрый глаз на грешную землю. Там, где в основу строительства жизни, как краеугольный камень, ставится *ненависть*, там Островский будет лишним. Не формально надо брать его. К этому разные театры уже готовы, они уже говорят, что роли у Островского — те же маски из итальянской комедии. Этакая у нас страсть отдавать свое добро! От этакого использования Островского толка не будет. Мне не важно, как формально будут играть Островского — в декорациях ли передвижников, на сукнах или в порядке конструктивизма, — если эта внешняя форма пойдет от глубинного понимания духа Островского. Вот это мне важно. Важно, чтоб актер всем своим существом нес в публику правду Островского. Миролюбие его честное, его Доброе, его Улыбчивое, его яркое, красочное слово — в этом искал обаяние, в этом заимствовал уроки для сценического воздействия — Живую жизнь! <…>

Черновой автограф (карандаш). — Архив Н.‑Д., № 7729, 14 апреля 1923 г.

## М. Горький и Художественный театр

*К тридцатилетнему юбилею литературной деятельности писателя*

Это было в весну Художественного театра, в его — «утра час златой». Художественный театр поехал в Крым к Чехову.

Когда приехали в Ялту, было уже совсем темно. Надо было застать Чехова еще неспящим, и поэтому я забросил чемодан в гостиницу и поехал отыскивать дачу Чехова.

Долго не было ни души, не у кого спросить, как вдруг из темноты выдвинулась фигура в рабочей блузе, в матросском {266} плаще, в мягкой шляпе, в высоких сапогах. Я остановился, остановилась и эта фигура и пристально начала в меня всматриваться. Я спросил, не знает ли он, где тут дом Чехова, на что получил тотчас же точный ответ. С сильным нижегородским акцентом на ó, мягким баском. Мне и в голову не пришло, что это был Горький, я был так далеко от мысли, что он может быть в Крыму. Осталась только во мне странная струйка впечатления, что этот человек смотрел на меня так, как будто рассматривал с некоторым интересом. Когда я приехал к Чехову, первое, что он сказал:

— А тут только что был Горький. Он все тебя ждал… На другое утро мы познакомились.

Пытливая внутренняя устремленность. При внешнем спокойствии, какой-то громадный запас нерастраченных сил, готовых броситься по тому пути, какой подскажет интуиция. Зоркость исподлобья и точная, быстро готовая оценка и сортировка наблюденного. И что-то заставляет как бы сосредоточиться, задуматься, а что-то быстро отбрасывается, как знакомая, ненужная ветошь. При скромности хорошего вкуса — стихийная вера в себя, или, по крайней мере, в свое *миропонимание*. Приятный басок нараспев, акцент на ó, и очаровательная, сразу охватывающая лаской, улыбка. В движениях какая-то своеобразная угловатая грация. Определенная влюбленность в Чехова.

Так рисуется мне Максим Горький в воспоминаниях о первой встрече.

В эту пору он уже шел по горе своей славы, но имя его еще не было истрепано репортерами и интервьюерами, фотографий его не было совсем, только катилась молва о каком-то босяке громадного литературного таланта, который был полуграмотен и которого, как гласила молва, Короленко вывел на литературную дорогу. Молва о новой литературной звезде — сразу выдвинувшей еще неведомый мир босяков, охваченной тоном такой бодрости, силы, крепкой цепкости за жизнь, по какой интеллигенция так тосковала в эту пору сумерек, кислого тона, всяких лишних и хмурых людей безвременья.

Почти две недели вся труппа проводила с Алексеем Максимовичем неразлучно целый день, и, очевидно, миссию свою, она выполнила успешно, так как расстались мы, получив от него обещание написать пьесу. Больше всего, конечно, манил актеров мир босяков, но вместе с автором мы предчувствовали, что не только изображение этого мира, но даже имя самого автора встретит в цензуре настроение угрожающее, и как-то сошлись на том, что первая пьеса еще не тронет «бывших людей».

В 1901 году Алексей Максимович сдал в театр «Мещан», но, сразу, передавая пьесу, уже говорил, что у него в замысле другая, более важная, более нужная. И даже когда мы начали репетировать «Мещан», он мало интересовался постановкой, занятый {267} следующей пьесой. Эта следующая — «На дне» — была написана даже до того, как «Мещане» появились на сцене. Весной 1902 года, приехав в Ялту, я узнал, что Алексей Максимович живет в Олеизе, и, когда я к нему туда приехал, он мне прочел два первых акта «На дне». Это было в апреле, а в августе я уехал к нему в Арзамас, где он мне прочел уже всю пьесу. В самой первой редакции пьеса называлась «На дне жизни».

Работа над «Мещанами» настолько затянулась, что первое представление пьесы состоялось уже не в Москве, не зимой, а весной в Петербурге. Как мы и ожидали, имя автора было встречено в драматической цензуре хмуро. Однако, помирившись на немногих цензурных вымарках, пьесу «Мещане» нам отстоять удалось. Прошел бы и в полицейском смысле и самый спектакль, но тут примешался один эпизод, который чуть не сорвал нам на несколько лет возможность показать такого блестящего драматурга театральной публике. Дело было так.

Незадолго до представления «Мещан» Алексей Максимович был избран почетным академиком и уже был извещен об этом избрании. Извещены были об этом новом избрании и другие почетные академики, среди которых находились; Короленко, Боборыкин, Потехин, Чехов. Как вдруг, стало известно, что президент Академии великий князь Константин Константинович вычеркнул из числа членов Академии имя Максима Горького. Это известие, конечно, проникло очень быстро во все кружки молодежи, взволновало их и в полицейских сферах появились опасения, что во время представления «Мещан» в Художественном театре будут устраиваться демонстрации, враждебные великому князю. Тогда министр внутренних дел Сипягин, ничтоже сумняшеся, запретил постановку «Мещан». Мы начали хлопотать, спорить, бороться. Вскоре после этого могла состояться генеральная репетиция, на которую собрались многие министры, их жены и Друзья.

Разрешение сопровождалось подробностями настолько комическими, что трудно было бы поверить в их действительность. Пьеса была разрешена только для абонементов, для 1‑го, 2‑го, 3‑го и 4‑го абонементов, стало быть, только для определенной публики, которая уже ранее, задолго, купила свои места на эти четыре спектакля. Полиция придумала средство, чтобы проверить эту публику и подготовить строгий контроль к представлению «Мещан», чтоб в театр никак не могли проникнуть «зайцы» из молодежи. А сказать правду, мы пропускали таковых человек по 50 на спектакль. Однажды я прихожу в Панаевский театр к обычному времени перед началом спектакля. Шла «Дикая утка» Ибсена в один из абонементов. И вообразите мое изумление, когда я увидел, что при входах, где у публики просматривали билеты, вместо обычных капельдинеров во фраках стоят и занимаются этим делом городовые. Видеть городовых, отбирающих билеты, было до такой степени необычно, что публика {268} терялась и даже пугалась. Я вызвал к себе в кабинет своего секретаря и спросил, что это означает. Мне сказали, что это распоряжение пристава. До всякого объяснения я велел немедленно городовых отвести за коридоры театра, а на их место поставить прежних капельдинеров. Спустя некоторое время ко мне влетает помощник пристава и спрашивает: правда ли, что я распорядился убрать городовых. Я, конечно, отвечал, что правда. Еще через некоторое время является сам пристав и очень грубо говорит мне, что я не имел на это никакого права. Я ему возражал, что отвечаю за спектакль я и что не могу допустить, чтобы разбросанные по коридорам городовые терроризировали публику одним своим видом.

— Тогда я должен немедленно сообщить об этом господину градоначальнику.

— Сделайте одолжение.

Пристав разгневанный ушел, минут через пятнадцать ко мне является опять его помощник.

— Его превосходительство господин градоначальник требует вас к себе.

— Передайте его превосходительству, что я не могу оставить театр и потому не могу к нему явиться сейчас.

— То есть как же это, не можете?

— Вы передайте. Надеюсь, что ваш начальник поймет, что я, как капитан корабля, не могу оставить корабль во время плавания.

Прошло еще некоторое время. Тот же помощник пристава:

— Его превосходительство ждет вас завтра в 11 часов утра.

— Ладно.

На другое утро я отправился к Клейгельсу. В тоне, почти приличном, он начал объяснять мне всю дерзость моего поступка. С своей стороны я сказал ему, что если бы он видел оторопелые лица публики, то он бы понял меня сразу.

— Ах, так вас смущает, что это были городовые в форме? Хорошо.

Вечером шел спектакль опять абонементный и на месте капельдинеров были опять городовые, но уже во фраках. Надо было видеть эти большие тела, кажущиеся совершенно неуклюжими во фраках, эти красные руки, не умеющие справиться с билетами, чтобы представить, до какого фарса могли доходить административные распоряжения.

Спектакль «Мещане» прошел благополучно. Небольшие демонстрации раздавались только в последнем представлении. Молодежь, горячо полюбившая Художественный театр, отлично поняла, в чем дело, и не желала своим поведением срывать произведение автора.

Успех пьесы был очень большой, но, судя по переписке с автором, который был в ссылке, он этим успехом не особенно интересовался.

{269} Алексей Максимович с нетерпением ждал постановки второй своей пьесы, репетиции которой начались уже в августе. Как и следовало ожидать, «На дне» цензурой было совершенно запрещено. Пришлось ехать в Петербург отстаивать чуть не каждую фразу, скрепя сердце делать уступки и в конце концов добиться разрешения только для одного Художественного театра. От ряда бесед с тогдашним начальником главного управления по делам печати, проф. Зверевым, у меня осталось впечатление, что пьеса была разрешена только потому, что власти думали, что она на сцене потерпит решительный провал.

Период репетиций является временем самого тесного сближения Алексея Максимовича с Художественным театром. В работах на репетициях, как автор, Алексей Максимович всегда был очень уступчив в мелочах, но очень настойчив в том, что считал существенно важным. При его огромном обаянии умел увлекать артистов и покорять их своею убедительностью. Очень много помогал в изучении быта босяков.

Успех «Дна» был грандиознейший.

«Театр», 1922, № 5, 31 октября.

## «Лизистрата». К открытию МХАТ

*Из беседы с Вл. И. Немировичем-Данченко*

— Почему Художественный театр поставил «Лизистрату»? — вот первый вопрос, и второй: — Почему поставил именно так?

Мы искали пьесы для специальных задач Музыкальной студии театра. Пользуясь тем, что сперва так называемая качаловская группа, а теперь и все основное ядро Художественного театра за границей, мы приступили к осуществлению давнишней задачи: перебросить наше искусство в искусство музыкально-сценическое.

Реформу в этой области можно сделать только через студию, задачи которой очень сложны. Мы начали с легкого, с комической оперы, с тем, чтобы теперь уже подойти вплотную к тому, что необходимо для перехода к опере.

На сцене должен быть прежде всего артист-мастер, а певец ли он, или декламатор, или, наконец, драматический актер — это все равно.

В области оперного искусства вообще приходится наблюдать явление, что на актера смотрят исключительно как на концертанта. Это, конечно, не значит, что у нас пение должно быть на втором плане. Нет! И вот эти четыре года и шла работа в плане подготовки актерско-певческого материала. В составе студии — почти все квалифицированные певцы, закончившие или заканчивающие свое музыкальное образование (консерватория и пр.). Их нужно было ввести в искусство нашего театра, приучить к той художественной дисциплине, без которой у нас не мыслится {270} спектакль. И, конечно, приучить не путем декларативным, а путем практики в процессе работы над созданием оперы. Им нужно было, по педагогическим соображениям, найти такую работу, которая бы их к опере приблизила. Нужно было, чтобы они пришли к ней и через комедию и через трагедию. Сначала пришла на мысль «Медея». Но потом такие соображения: молодежь должна воспитываться в духе искусства, близкого современности. Нужно было найти яркое до пафоса, но простое; до патетической идеологии, но без сентиментальности. И возникла идея поставить аристофановскую «Лизистрату». Формально политическое значение пьесы бесспорно. В этом отношении нас поддержал и А. В. Луначарский.

Почему же ставили так, а не иначе?

У меня вообще мечта об исполнителе, как об актере театра синтетического, который сегодня играет трагедию, завтра оперу, оперетту и т. д. (Правда, эта идея не нова и над ней работают и другие режиссеры.) И казалось удобным, сохраняя на первом месте задачи актера как живого человека, которого искусство заставляет быть и ритмичным и экономным в то же время с точки зрения движения, воспользоваться богатым материалом пьесы и для чисто музыкальных задач (осуществленных композитором Глиэром). Я говорю о тех клятвах, гимнах, молитвах и т. д., которые у греков, несомненно, пелись.

В старых приемах Художественного театра многое отцвело. Целый ряд сценических и постановочных подходов устарел. Нужна была встряска, новые приемы, новый ритм. И вся работа стихийно потянулась в эту сторону.

Получилась патетическая комедия, доходящая до фарса и все же не перестающая от этого (благодаря патетическому подходу) быть целомудренной. Это внутреннее оправдание необходимо. Задачи постановки перебросились и на внешность. Замечу, кстати, что необычайно легко мы договорились с художником Рабиновичем[[237]](#endnote-98).

Так, отойдя от ненужного, устаревшего, сохранив самое главное — почву и воспользовавшись всем тем, что можно было взять нового, мы работали над «Лизистратой»[[238]](#endnote-99).

«Правда», 1923, № 208, 15 сентября.

## [Н. Е. Эфрос]

Всё у этого человека было для того, чтобы стать великолепным критиком:

1. Громадная любовь к театру — страсть, господствующая над всем его существом. К театру во всем объеме; ощущение театра и больше всего актера; любовь к искусству актера, к его темпераменту, выразительности, запалу, доходчивости. Без этой любви не может быть хорошего критика.

{271} 2. Исключительная интуиция. Все в спектакле находило в нем самое настоящее отображение, со всеми оттенками, психологическими, индивидуальными. За представлением он учуевал тончайшее откровение. Вне этой интуиции не может быть хорошего критика.

3. Глубокая честность. Это — добросовестное сознание ответственности и перед читателем и перед театром. И перед тем подписчиком, который любил отдел театра в газете, где бы этот подписчик ни находился, в Москве или глухой провинции. И перед театром, в каких бы отношениях Эфрос ни был в частной жизни.

Глубокая честность — это вовсе не означает сухого беспристрастия. Беспристрастие — это почти что бесстрастие, а он —

4. был натура страстная. Не безудержная, не беспутная, не игрецкая, а отдававшаяся всем вниманием, всей горячностью. Беспристрастие не есть еще особенное качество для критика и пристрастие не есть еще недостаток. Вопрос к чему. Пристрастие к таланту, *влюбленность в талант*. И, наконец, —

5. талантливая форма изложения. Слова настоящие, слова насыщенные [нрзб.] и *вернейшее содержание*.

Он был лирик по преимуществу. Крепкий, глубокий, а не резонерски-сентиментальный.

Он увлекался — и никто не умел так восторгаться, как он, «Чайкой», «Дядей Ваней», «Ивановым», «Карамазовыми».

Он был энергичен и не жалел своих сил. Когда мы сошлись, я не помню. В Филармонии. Его любовь. Он умел любить. Мне стоило больших трудов успокаивать его, когда произошел разрыв.

Когда был выпущен репертуар, я спросил, что самое сильное. — «Антигона», «Царь Федор», «Шейлок», «Гедда Габлер», «Чайка».

Черновой автограф (карандаш). — Архив Н.‑Д., № 7748/1 [6 октября 1924 г.].

## [Сандро Моисси][[239]](#endnote-100)

<…> 1. Изумительная проникновенность в образы создаваемых лиц; не столько нахождение *себя* в этих образах, сколько нахождение *в себе* образов Гамлета, Эдипа, Освальда, Протасова.

2. Колоссальный масштаб этих человеческих волнений и не внешне формальный,

— потому что Эдип — жертва религиозного фанатизма Греции, а Гамлет — образ тончайших тканей эпохи Возрождения, а Федя, если хотите, тот же образ, но только подернутый кротким мировоззрением российского Сократа, {272} — *а по широте его личных глубинных переживаний*. Такой образ, оставаясь всегда по внешности (грим) тем же, широко *раскрывает глубину личных переживаний*, которыми и охватывает зрителя благодаря прекрасной выразительности сценических нервов, и делает все эти внутренние образы такими дорогими и близкими благодаря обаянию своей личности.

Машинопись. — Архив Н.‑Д., № 7302 [7 января 1925 г.].

## М. Н. Ермолова

Ермолова — самый замечательный тип русской актрисы и женщины. Весь ее внутренний облик глубоко отличает ее от западных актрис. Даже ее детство типично для русской актрисы: дочь суфлера Малого театра, воспитанница Театрального училища, она сохранила детские воспоминания русской деревни, а маленький домик около Каретного ряда — близ небольшой церкви и погоста — был источником ее первых жизненных впечатлений.

Новая черта — ранее незнакомая в такой степени в наших сценических деятелях — заключалась в ее близости к пафосу молодежи. Еще совсем молодой актрисой, начиная с первых своих выступлений в «Эмилии Галотти» и в особенности после бурного триумфа в «Овечьем источнике» Лопе де Вега, она становится кумиром молодежи, и революционная молодежь встречает в ней смелого сценического выразителя своих мечтаний и товарища, глубоко отзывчивого к ее нуждам. Я вспоминаю, как, еще будучи студентом первых курсов, я слушал Ермолову на концертах. Она выступала всегда в простеньком черном платье и читала стихи с изумительной искренностью, насыщенной героическим пафосом. Тем же героическим пафосом отмечено ее выступление в «Овечьем источнике», ее монолог «Иль не говорят вам о тиранстве вот эти волосы мои?», когда истерзанная Лауренсия возбуждает народ к восстанию. Ермолова в театре как бы несла знамя освобождения — она была поэтом свободы на русской сцене. Она имела огромное побеждающее влияние на молодежь своим пафосом. К ней и Федотовой присоединились впоследствии Южин, Ленский, Горев, отчасти Рыбаков, и эта группа несла героический репертуар Малого театра в то время, как рядом Садовские, Музиль играли Островского и другие бытовые пьесы.

Вторая полоса ее ролей — нежнейшие женские образы, в которых она касалась самых скрытых струн женского сердца. Такие роли она находила в Островском, такой ролью была Офелия. Но настоящей ее стихией все же оставался героизм. В последние годы она довела свое исполнение до высокого мастерства, и это чистое и ясное мастерство в «Стакане воды» (королева {273} Анна) давало очень большую и светлую радость, несмотря даже на то, что она уже была, недостаточно молода для этой роли.

Когда вспоминаешь великих западных актрис, то поражаешься разнице между ними и Ермоловой. Если относительно Сары Бернар трудно сказать, чего в ней было больше — громадного сценического таланта или мастера собственной славы, если даже Дузе на вершинах ее славы сопровождала волна рекламы, то Ермолова, напротив, отмечена совершенно необыкновенной скромностью. С театральными властями она держалась как обыкновенная и рядовая актриса. В театре ее чрезвычайно любили и относились к ней с огромной нежностью, но никто никогда не мог заметить по ее обращению, что он разговаривает с великой русской актрисой. Она сохраняла свою поразительную скромность во встречах с самыми незначительными или, наоборот, очень знаменитыми людьми; и в том, как она знакомилась и вела себя, отчасти крылась причина ее личного обаяния. Она никогда, до самой своей смерти, не ценила себя так, как она этого заслуживала. Она играла во многих моих пьесах. Когда после генеральной я, бывало, приходил и благодарил ее за те чувства, которые возбуждала ее необыкновенная игра, — я вспоминаю ее застенчивые движения и опущенные глаза. Мы, авторы, бывали даже порою смущены, когда она брала роль в нашей пьесе. Ее талант был настолько богаче ролей, которые мы могли ей предложить, что казалось — роли рвутся по всем швам, когда она насыщает их своим гением. Ее строгое отношение к себе восходит к тем традициям, которые всегда жили в Малом театре, — высокой требовательности к себе и к своей работе. Когда она решительно ушла со сцены, Южин через два года снова привлек ее в Малый театр. Она уже редко выступала, и, в сущности говоря, поставила точку лет двенадцать тому назад. Но ее присутствие в театре давало театру ту этическую высоту, которая была ему так необходима в годы шатающихся традиций. Не играя, она поддерживала высокое значение театра, которому прослужила пятьдесят лет[[240]](#endnote-101).

«Красная нива», 1928, № 14, 1 апреля.

## Формы театра Ибсена

*На правах беседы*

Об Ибсене, как поэте, лучше и подробнее меня скажут литературные критики. Воспоминания о режиссерской работе над ибсеновскими пьесами, которых мне в свое время привелось поставить около десяти, были бы чересчур громоздки. Я буду говорить как драматург о драматургической форме произведений Ибсена, о том, что нас, драматургов, в свое время в Ибсене поразило и увлекло.

{274} Существует немало талантливых драматургических произведений, хорошо развертывающихся вначале и заметно ослабевающих к концу, к последнему акту. Но не может быть действительно крупной, значительной драмы с плохим последним актом. Эта сила последнего акта особенно характерна для ибсеновских драм, присуща им в полной мере. Причина, на мой взгляд, в том, что Ибсен в каждой своей драме не только попросту рассказывает житейский анекдот, но прежде всего стремится утвердить определенную идею и к этому утверждению, происходящему в последнем акте, ведет всю пьесу.

Эта идейная насыщенность — основное свойство драматургического творчества Ибсена. Его пьесы всегда звенят под знаменем разума — с большой буквы. Это, конечно, не значит, что драмы Ибсена не являются плодом эмоционального творчества, — они представляют собою синтез идейности и художественной образности. Сценичность пьес Ибсена, их внутренняя драматургическая динамика также определяются в первую очередь отмеченным мною движением развиваемой Ибсеном в каждой пьесе идеи, стремительно и неуклонно идущей к завершению в последнем акте — развязке драмы. Другим отличительным свойством драматургической архитектоники Ибсена является его постоянное стремление к монументальности формы. Показательно в этом смысле, что очень многие пьесы Ибсена написаны с сохранением аристотелевых «трех единств» — времени, места и действия. «Боркман», «Росмерсхольм», «Гедда Габлер», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» и ряд других пьес построены именно таким образом: действие их происходит в один день, в одной обстановке и с одной драматической коллизией. Отмечу, что такая манера письма — с сохранением «трех единств» — всегда была для меня очень соблазнительной, так как, казалось, помогала сосредоточить внимание зрителя; но должен признаться, что публику (какой я ее знал в течение многих лет) это мало подкупало, скорей даже несколько присушивало ее внимание, или, вернее, просто не замечалось ею. Ведь и сейчас вряд ли многие знают и замечают, что грибоедовское «Горе от ума», недавно поставленное Мейерхольдом, написано с сохранением единства времени: действие происходит в течение одного дня.

Наряду с монументальностью Ибсен в своих пьесах приблизился к подлинно реалистическому театру больше, чем все драматурги, бывшие до него не только в Западной Европе, но и у нас, в России. Это приближение ясно ощутимо даже в отдельных деталях его пьес: достаточно вспомнить в «Кукольном доме» сцену Норы с почтовым ящиком у дверей…

Или в «Боркмане» — один акт оканчивается тем, что жена и ее друг идут наверх к Боркману, а следующий начинается с того, что эти женщины подошли к двери Боркмана. Точно перерыв между актами понадобился постольку, поскольку женщинам надо было пройти по лестнице.

{275} В «Норе», в «Эйолфе», в «Гедде Габлер», в «Женщине с моря», в «Дикой утке» — из этих реалистических подробностей Ибсен создает то, что так прозвучало в первые годы в Художественном театре и что называли тогда «настроением».

Но что было для нас, драматургов, особенно замечательным в пьесах Ибсена — это отсутствие монологов. С этим Ибсен пришел, если я не ошибаюсь, первым. Вместе с углубленным реализмом ряда своих пьес — когда Ибсен писал фантастические пьесы большого постановочного размаха — он действительно чрезвычайно разбрасывал действие (таковы «Пер Гюнт», «Кесарь и Галилеянин», ряд драм на национально исторические темы).

Одним из излюбленных драматургических приемов Ибсена было строить пьесу как *финал* разыгравшейся между действующими лицами драмы. Так построены «Росмерсхольм», «Боркман», «Гедда Габлер», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», «Маленький Эйолф». Из них наиболее интересна, четка и закончена по структуре последняя драма Ибсена — «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», которую он даже называет «эпилогом». (Примечательно, что этот «эпилог» был и эпилогом всей литературной деятельности Ибсена.)

«Когда мы, мертвые, пробуждаемся» являет собою яркий пример самой законченной по экономности и выразительности драматургических средств пьесы, углубленной и в то Же время эффектной и даже картинной. «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» — одна из самых любимых мною пьес во всей драматической литературе. В ней реализм отточен необыкновенно остро — до символов.

Нельзя пройти мимо еще одной важнейшей особенности в ибсеновской манере драматургического письма. Быть может, именно оттого, что Ибсен стремится сохранять в своих пьесах «три единства» и что пьеса строится им как финал некоей широкой драмы, он прибегает к большому использованию приема «высказывания между строк», между слов действующих лиц. Зритель ибсеновских драм непременно должен помогать и себе и автору, восполняя эти «междустрочия», чтобы полностью воспринять драму.

Все эти сложные драматургические приемы и вместе с ними суровое отношение Ибсена к тем вопросам, которые он ставит в своих драмах (здесь, может быть, сказалось и влияние суровой природы Норвегии), делают его пьесы не так легко доходящими до зрителя, как даже пьесы другого скандинавского писателя. — Кнута Гамсуна, не говоря уже о немце Гауптмане или о русских драматургах. Вероятно, поэтому — Чехов, например, никогда не любил Ибсена[[241]](#endnote-102). И наши актеры — Московский Художественный театр — скорее как бы закаляли в себе, работая над Ибсеном, какие-то этические черты, чем непосредственно пленились Ибсеном, как пленились в свое время, скажем, Достоевским, {276} Чеховым, Тургеневым, Гауптманом. Но Ибсен — не меньше всех воспитывал в них дух стойкости, черты какого-то внутреннего героизма и, во всяком случае, разумного отношения к идейной стороне их работы.

«Новый зритель», 1928, № 14, 1 апреля.

## [К 55‑летию литературной деятельности В. А. Гиляровского]

Образ Владимира Алексеевича связан с самыми молодыми моими воспоминаниями. Когда я делал только первые шаги в литературе. Мы встретились в газете «Русский курьер». Издавал ее Ланин, купец, создавший фирму фруктовых вод. Это был из тех купцов, который очень тянулся к интеллигенции. «Русский курьер» был едва ли не самой либеральной газетой начала 80‑х ходов прошлого века. Потом Ланин увлекся Аксаковым, резко повернул курс и создавшие газету один за другим бросили ее.

Владимир Алексеевич был репортером газеты, только репортером. Но трудно найти слова, чтоб оценить, как высоко держал он знамя литератора в такой скромной роли. Когда я припоминаю, как он был добросовестен, как среди ночи летел в типографию, чтоб поправить маленькую ошибку в десятистрочной заметке, как был изобретателен, чтоб узнать настоящую правду, как переодевался то торговцем, то хитровцем, как разъезжал по деревням и трактирам… Когда припоминаю его всегда бодрый, всегда горячий тон, его огромное внимание ко всему, что облагораживало газету… Когда вспоминаю его коренастую здоровую фигуру во всех собраниях, отмеченных честностью, смелостью и бескорыстием… Наконец, его великолепные шутки — тогда мне кажется, что такой пример репортера больше никогда не повторялся.

В течение полувека наши жизненные и рабочие дороги шли далеко друг от друга, но каждый раз, когда нам приходилось сталкиваться на перекрестках, около какого-нибудь литературного праздника, около юбилея или на квартире Чехова, — каждый раз меня охватывало то чувство радостного спокойствия, которое получаешь *от общения с верным человеком*. Этот не обманет, не разочарует, не оскорбит. Он всегда будет со сжатым кулаком и здоровым ругательством на устах при виде негодяя и с нежными словами и глазами доверчивого ребенка, если он верит, что вы честны[[242]](#endnote-103).

От всего сердца присоединяюсь ко всякому доброму привету по его адресу.

Черновой автограф (чернила). — Архив Н.‑Д., № 7211, 5 ноября 1928 г.

## **{****277}** Нужны опыты

Вопрос о применении кино при оформлении спектакля представляется мне чрезвычайно интересным. Но пока я не произвел практических опытов, я не могу сказать, в какой мере эта представляется возможным и где границы применения кино на сцене.

По существу, эти два искусства — театр и кино — я считаю как бы исключающими друг друга. Они не совместимы, они представляют собой что-то взаимно несмешиваемое, как вода и масло.

Как же при этих условиях все же применить кино при оформлении спектакля, чтобы при этом актерское исполнение было с ним органически связано и чтобы спектакль не покрывался киносеансом, не переходил в него?

Все эти трудности я предвижу, а потому и говорю, что этот, интересный вопрос необходимо подробно и детально изучить на практике, проделать десятки опытов и только после этого подойти к осуществлению этой интересной идеи.

Я видел применение кино в оформлении Пискатором спектакля «Заговор императрицы». Эта постановка была им сделана сильно, и драматическая сторона спектакля как бы подчинилась кино. С этим я и не хочу согласиться, а потому считаю, что Пискатор не разрешил вопроса, хотя отдельные сцены, особенна народные, были очень удачны.

В этом сезоне я предполагаю проделать опыт использования кино при оформлении спектакля. Хочу я это сделать при постановке «Воскресения».

Сейчас я еще не могу касаться многих деталей задуманном мною постановки, так как это лишь первоначальные планы.

«Современный театр», 1928, № 43, октябрь.

## Новая постановка МХАТ

*Вл. И. Немирович-Данченко о «Блокаде»*

Ставя «Блокаду» Вс. Иванова, мы преследовали несколько целей: по линии литературно-драматической — нам хотелось прийти на помощь современной драматургии в лице одного из крупнейших наших писателей — Вс. Иванова; по линии сценической — найти форму современного драматического спектакля; по линии общественной — создать спектакль, говорящий языком искусства о высоком смысле эпохи и о напряженнейших моментах гражданской войны и доступный широким массам.

Вс. Иванов избрал мотивом своей пьесы — последний бой гражданской войны — кронштадтское восстание. Самая тема толкала к монументальному спектаклю. В языке Вс. Иванова, {278} в его образах, в общей настроенности его пьесы, в остроте положений кронштадтского восстания, театр нашел поддержку для своей цели. Пьеса не ставит целей плакатности, оставаясь глубоко современной по существу. В свою очередь театр пришел на помощь Вс. Иванову в его поисках драматургической формы. Театр должен был найти ту трагическую ноту, которая просто и сильно раскрыла бы высокий смысл событий и их высшую цель.

В поисках *монументальной формы* спектакля, к которой я стремлюсь во всех своих последних работах, я опирался на лучшие традиции и приемы Художественного театра, очищенные от натурализма и доведенные до четкой и строгой простоты. Мы искали трагического пафоса без ходуль, отвечающего эпохе и изображаемой среде. Несмотря на напряженность темы, мы хотели освободиться от сентиментальности, которая убивает трагедию. Мы искали внутренней наполненности, закованной в строгие и четкие, я бы сказал, музыкальные формы.

Вся последняя работа Художественного театра вела к необходимости формально законченного и психологически глубокого современного спектакля. Максимализм эпохи должен проникать на сцену в положительных утверждениях. Тема и задача обязывали театр к четкости формы, которой часто пренебрегали в современном театре, но которая единственно может донести общественные и внутренние задачи театра.

Прозрачная и ясная идея спектакля позволяет коснуться напряженнейших моментов гражданской войны, так как результат спектакля делает ясным весь его ход и его цели. Однако мы поставили большие требования всем участникам спектакля. Мы надеемся, что этот спектакль, который говорит о последнем напряжении гражданской войны и о переходе к труду, будет понятен и ясен широкому зрителю, так как театр искал в нем простых и потрясающих чувств, которыми жила та суровая эпоха.

Место действия — Петроград в 1921 году. Эпоха — кронштадтское восстание. Среда — рабочие. Ставил пьесу В. И. Немирович-Данченко при режиссере И. Я. Судакове и ассистенте Б. Мордвинове. Художник Исаак Рабинович. В главных ролях Качалов, Грибунин, Кудрявцев, Ливанов, Еланская, Тихомирова, Баталов, Грибов, Кедров. Первый спектакль 26 февраля.

«Вечерняя Москва», 1929, № 46, 25 февраля.

## [О Станиславском]

Когда мы со Станиславским будем создавать Художественный театр, бережное отношение к актерским переживаниям ляжет в основу наших взаимоотношений с труппой. Казенная атмосфера, равнодушие окружающих будут изгоняться нами самым беспощадным образом, как злейший враг искусства. <…>

{279} В самом деле, это было удивительно, как два театральных мечтателя, различных по положениям, темпераментам, характерам, работали на большом расстоянии друг от друга, совершенно независимо, под напором одной и той же «господствующей» идеи, потом встретились в восемнадцатичасовой беседе и сразу заложили фундамент делу, которому придется сыграть такую большую роль в истории театра. <…>

В два часа большой красивый круглый зал «Славянского базара» был еще полон биржевиками; мы с Константином Сергеевичем заняли отдельную комнату.

У Станиславского всегда была живописная фигура. Очень высокого роста, отличного сложения, с энергичной походкой и пластичными движениями, как будто даже без малейшей заботы о пластичности. На самом деле эта видимая красивая непринужденность стоила ему огромной работы: как он рассказывал, он часами и годами вырабатывал свои движения перед зеркалом. В тридцать три года у него была совершенно седая голова, но толстые черные усы и густые черные брови. Это бросалось в глаза, в особенности при его большом росте.

Очень подкупало, что в нем не было ничего специфически актерского. Никакого налета театральности и интонаций, заимствованных у сцены, что всегда так отличало русского актера и так нравилось людям дурного вкуса.

На театральном поле Станиславский был человек совсем новый. И даже особенный. Прежде всего он был любитель: то есть не состоявший ни на какой театральной службе, не связанный ни с каким театром ни в качестве актера, ни в качестве режиссера. Из театра он еще не сделал своей профессии, поэтому на нем не было отпечатка театрального человека.

Я знал всех известных актеров того времени. В каждом из них при первой же встрече в жизни сразу легко было угадать человека сцены. Они, правда, и не старались скрыть это, не заботились о том, чтоб походить на любого из нас; но если бы и постарались, из этого ничего не вышло бы. Необходимость держать все свои данные в известном напряжении изо дня в день, утром и вечером, входит у актера в привычку. У него и голос слишком хорошо поставлен, и дикция изощренная, и жест какой-то более законченный или, наоборот, как-то красиво недоговоренный, и мимика выразительнее, да и вся повадка — существа особой касты. Самый интеллигентный актер, обладающий наилучшим вкусом, носит на себе печать некоей нарядности. При этом, чем меньше у него искренности на сцене, тем искусственнее он и в жизни. Актеры, все искусство которых штампованное, в жизни могут быть совершенно невыносимы. У них уже каждая интонация напоминает что-то из роли. А публика именно это и любит — вот в чем ужас…

Если у Станиславского где-то в тайниках души и билось желание походить на актера, то это делалось с большим вкусом, {280} он много бывал за границей, мог выбрать образцы среди европейских актеров.

Некоторое кокетство можно было заподозрить в сохранении усов. Они должны были мешать ему как актеру, однообразить его грим, а расстался с ними он очень нескоро, перед ролью Брута в «Юлии Цезаре». Значит, только в 1903 году мы уговорили его обриться, так как представить себе Брута в усах было уже совершенно невозможно. Но ведь и знаменитый Сальвини всегда носил усы. А кроме того, Станиславский (Алексеев) был одним из директоров фабрики «Алексеевы и Ко». Там относились к артистической работе своего содиректора сочувственно до тех пор, пока он не был похож на бритого актера.

Как началась наша беседа, я, разумеется, не помню. Так как я был ее инициатор, то, вероятно, я рассказал обо всех моих театральных неудовлетворенностях, раскрыл мечты о театре с новыми задачами и предложил приступить к созданию такого театра, составив труппу из лучших любителей его кружка и наиболее даровитых моих учеников.

Точно он ждал, что вот придет наконец к нему такой человек, как я, и скажет все слова, какие он сам давно уже имел наготове. Беседа завязалась сразу с необыкновенной искренностью. Общий тон был схвачен без всяких колебаний. Материал у нас был огромный. Не было ни одного места в старом театре, на какое мы оба не обрушились бы с критикой беспощадной. Наперебой. Стараясь обогнать друг друга в количестве наших ядовитых стрел. Но что еще важнее — не было ни одной части во всем сложном театральном организме, для которой у нас не оказалось бы готового положительного плана — реформы, реорганизации или даже полной революции.

Самое замечательное в этой беседе было то, что мы ни разу не заспорили. Несмотря на обилие содержания, на огромное количество подробностей, нам не о чем было спорить. Наши программы или сливались, или дополняли одна другую, но нигде не сталкивались в противоречиях. В некоторых случаях он был новее, шел дальше меня и легко увлекал меня, в других — охотно уступал мне.

Вера друг в друга росла в нас с несдерживаемой быстротой. Причем мы вовсе не старались угождать друг другу, как это делают, когда, начиная общее дело, прежде всего торгуются о своих собственных ролях. Вся наша беседа заключалась в том, что мы определяли, договаривались и утверждали новые законы театра, и уж только из этих новых законов вырисовывались наши роли в нем.

<…> Разумеется, потом, в действительности, дело пошло не совсем так, а во многих случаях и совсем не так, как мы записывали на нашем первом свидании. Я вот выше сказал, что на малейший вопрос театральной организации у нас был готовый {281} положительный ответ. Но потом на практике мы столкнулись С таким бесконечным числом неожиданностей! Да еще каких сокрушительных неожиданностей! И это было очень хорошо, что мы не всё знали и не всё предвидели. Потому что если бы всё предвидели, то, пожалуй, не решились бы на это дело. Важно было то, что мы были как одержимые. Мы только имели такой вид друг перед другом и перед самими собой, будто мы вполне «в трезвом уме и твердой памяти». На самом деле были «в шорах». Никаких сомнений, хватит ли сил, сможем ли. Всё сможем. Всё знаем: что надо и как надо.

Перебирали всех его и моих учеников, выбирали из них наилучших. Определяли характеристику каждого. Конечно, как учителя мы были более или менее влюблены в своих учеников и, несомненно, переоценивали. Когда случайно делали сравнения с актерами Малого театра, то Станиславский был решительнее меня.

<…> Опускаю еще много других частностей нашей беседы: афиша должна составляться литературнее казенной афиши Малого театра; занавес у нас будет раздвижной, а не поднимающийся; вход за кулисы запрещен, о бенефисах не может быть и речи; весь театральный аппарат должен быть так налажен до открытия театра, чтоб первый же спектакль производил впечатление дела, организованного людьми опытными, а не любителями; чтобы не было запаздывания с началом, затянутых антрактов: там что-то случилось со светом, там зацепился занавес, там кто-то шмыгнул за кулисы и т. п.

Крупнейшими кусками организации были:

репертуар,

бюджет

и — самое важное и самое интересное — порядок репетиций и приготовление спектакля.

Наиболее глубокая организационная реформа заключалась именно в том, как готовится спектакль. Зародилась она, в сущности, в театральных школах, когда экзаменационные выпускные спектакли начали составляться не из отрывков для показа воспитанников, а из целых больших пьес. Когда педагоги не ограничивались тем, чтобы научить воспитанников первым шагам сценического искусства, но и ладили с ними всю пьесу. Учитель становился педагогом-режиссером. Индивидуальность воспитанника приучалась подчиняться требованиям мизансцены, ансамбля, общего вскрывания литературных и сценических качеств пьесы. Так работали в качестве преподавателей и Правдин, и Южин. Я же в Филармоническом училище и Ленский в школе императорских театров пошли еще дальше. Мы прежде всего готовили не один экзаменационный спектакль, а несколько — четыре, пять. Затем мы вкладывали в ученические спектакли замыслы явно режиссерского, постановочного порядка.

{282} Словно в нашем распоряжении был не случайный состав школьной молодежи, а целая труппа. В течение зимы мы давали спектакли на наших школьных сценах, а великим постом, когда на семь недель все драматические театры вообще закрывались, нам предоставляли императорский Малый театр. Спектакли были закрытые, но ими в Москве интересовались, так что театр всегда был полон. В смысле внешних постановочных эффектов ни я, ни Ленский, конечно, не могли развернуться: мы пользовались тем, что нам давали из имущества Малого театра. Тем не менее, мы ухитрялись и в этой области делать часто новее того, к чему публика в старом театре привыкла.

Вот такой же порядок подготовки пьес был и у Станиславского. Это было для нас моментом огромного сближения. <…>

Вот что мы, люди театра, любили больше всего на свете. Труд упорный, настойчивый, многоликий, наполняющий все закулисье сверху донизу, от колосников над сценой до люка под сценой; труд актера над ролью; а что это значит? Это значит — над самим собой, над своими данными, нервами, памятью, над своими привычками… Качалов как-то сказал, что для актера Художественного театра каждая новая роль есть рождение нового человека… Труд мучительный, жертвенный, часто неблагодарный до отчаяния; и тем не менее, труд, от которого актер, раз ему отдавшись, уже не захочет оторваться никогда в жизни, не променяет его ни на какой более спокойный.

Если этого нет, не надо идти в театр.

Вот что было в самом корне сближения между мною и Станиславским. И, может быть, чем больше в нашей беседе было деловых, кажущихся скучными подробностей, чем меньше мы избегали их, тем больше было веры, что дело у нас пойдет.

В какой степени Станиславский был честолюбив?

Вопрос этот не раз возникал в моем сознании, когда за интонациями его низкого, всегда согретого, немного хриплого голоса звучало: или удовлетворение — что его радовало, или досада — что огорчало, или явная сдержанность — чувство, которое он избегал обнаружить.

Много начинаний, обставленных отличными условиями, расползалось на моих глазах от актерского честолюбия.

Но вот в нашей беседе был такой кусок.

Говорили о репертуаре. Прежде чем открыть двери театра, чтобы сразу играть ежедневно, надо иметь несколько готовых спектаклей. Американская и французская система повторять одну пьесу до тех пор, пока она делает сборы, была незнакома русскому театру; от нее чересчур пахнет ремеслом. Разбирали игранные уже спектакли в кружке Станиславского, расценивали их с точки зрения интересов нашего будущего театра. Подошли к двум крупнейшим из них — «Отелло» и «Уриэль Акоста».

{283} Я не скрыл моих колебаний. Несмотря на большие внешние достоинства этих постановок, вопрос упирался в качества главного исполнителя. Дело, к которому мы готовились, было слишком серьезно, чтоб начинать его с фальшивых комплиментов. В нашей беседе наступил момент психологического острия.

И Станиславский не произнес ни одного слова в защиту. Он покорно предоставлял мне решать, удаются ему трагические роли или нет. «Отелло» или «Уриэля» мы так и не включили в репертуар.

Можно смело сказать, что ни один крупный актер не был бы способен на такой самоотверженный жест. <…>

Природа Станиславского страстная и сложная. Она развертывалась перед нами годами. Многое в нем долго нельзя было разгадать благодаря поражавшим нас противоположностям. Трафаретные определения, однокрасочные, никогда не были пригодны для его характеристики.

Долго горячие, преданные поклонники называли его «большим ребенком», но и это, в конце концов, определяло очень мало и было не серьезно.

А наше первое свидание было слишком переполнено горячим желанием полюбить друг друга; для спокойного анализа в нем мало было места. Он тоже, вероятно, делал про себя догадки относительно моего характера. Он даже признался, что уже года полтора «ходит вокруг» меня с мыслью встретиться на деле.

… Каждый искренно и безрасчетно готов был взвалить на себя жертвенную тяжесть уступок, лишь бы не потушить разгоревшийся в нас пожар. <…>

[*1932 – 1936 гг.*].

«Из прошлого», с. 39 – 111.

## «Толстовское» в Художественном театре

… Спектакль «Живой труп» был одним из самых замечательных в Художественном театре…

На этом спектакле обнаружилось то «толстовское», что гнездилось в организме Художественного театра. Можно безошибочно сказать, что это органическое качество коллектива Художественного театра отражало увлечение всей знаменитой русской литературой XIX века. Даже Достоевский, который потом так ярко был выявлен в «Братьях Карамазовых», в сущности говоря, чувствовался театром в тех же стихийных переживаниях. Словно Достоевский был для театра заостренным, нервно взвинченным тем же Толстым. «Залежи» толстовского художественного мироощущения были в самых недрах воспитания нашего актерского коллектива. Даже когда ставился спектакль «Три сестры», {284} то и на этой постановке, может быть, больше чувствовался Толстой, чем Чехов. Точно и сюда проник дух дома Ростовых, Карениных, Болконских, Щербацких, Облонских. Толстовское дворянство было ярко великорусским, московским. А мы его знали: Соллогубы, Щербатовы, Долгоруковы, Стаховичи. Дух «Анны Карениной» и «Войны и мира» заражал наше художественное отношение к ним.

Идеализация Толстого, мягкое отношение к человеку, художественная влюбленность его самого во многие его образы, даже такие, к которым он относился не в полной мере положительно, глубокая вера в то, что в каждом человеке, в конце концов, заложено что-то «божеское», чисто языческая любовь к быту — все это плюс, вероятно, и еще совершенно неуловимые качества его гения составляли это знаменитое *обаяние* Толстого — оно, это обаяние, заливало весь изображенный им мир особым радостным теплом и светом. Это помогло принять Чехова, и это же отталкивало актера от Стриндберга, оставляло его, в конце концов, все-таки холодным к Ибсену, как я ни старался привить этого северного гиганта к нашему театру.

От этого мы, как теперь выражаются, «отталкивались», может быть, и во всех других произведениях русской классики, казалось бы, резко отличавшихся от Толстого: и в «Царе Федоре», и в «Горе от ума», и даже в такой уж совсем не толстовской пьесе, как «Смерть Пазухина» Щедрина.

Роль Протасова играл Москвин. Его данные не очень отвечали типу светского человека, зато он чудесно ощущал другую сторону роли — увлечение стихией цыганщины: через захватывающую цыганскую песню — то остро любовную, то широко степную, — через разгульную бродячесть, через темпераментные вихри счастья и горя обливать слезами действительность и мечтать о великолепной свободе, разорвавшей все условности светского быта, унылой законности, рабского порядка, лицемерия. Москвин, как говорится, купался в атмосфере цыганщины и нес туда изумительную «деликатность» толстовского отношения к людям.

Другой яркой проводницей толстовского понимания была Германова в роли Лизы. Она уже по внешности чрезвычайно подходила к образу толстовских женщин. Ее фигура, глаза, тон, вся повадка так и просились в Анну Каренину.

За образом Станиславского можно было узнать длинный ряд московских бар, сохранивших аристократизм во всех взаимоотношениях, без всякого чванства, в простоте, деликатности и… инертности, — людей благородной мысли, приятных, но не способных к жизненной борьбе.

Великолепным типом этого же порядка, но более молодого поколения был Качалов (Каренин). Отлично схватили «толстовское» все вторые и третьи персонажи. Очень нравилась публике Лилина (Каренина).

{285} Вообще это был из тех спектаклей, как «Царь Федор», пьесы Чехова, «Братья Карамазовы», «На всякого мудреца»… которые часто приводят к мысли, что самое высокое в искусстве исходит только из недр глубоко национальных.

До революции актер воспринимал от автора образ по двум основным волнам: жизненной и театральной. Жизненная может снижаться до «житейской», до маленькой, бытовой, натуралистической правды; и может вздыматься до обобщения, до большой правды. Идеологическая линия спектакля поневоле старательно затушевывалась. На репетициях, в беседах о пьесе и ролях, в исканиях переживаний мы забирались глубоко в идеологию, а на спектакль выносили завуалированно. В восприятия современного актера ворвалась новая волна — социалистическая. Современный сценический образ создается из синтеза этих трех восприятий — жизненно реального, социалистического и театрального.

На пороге новых течений в театре, на пороге новых социальных задач, на переходе к созданию новых образов, складывающихся в жизни Советского Союза, все более и более чувствуется разрыв между тем толстовским мироощущением, о котором я рассказываю, и задачами, вдохновляющими сегодняшнего актера. Что вошло в психику сегодняшнего актера Художественного театра от переживаний его отцов, от этого «чеховского», «толстовского», — нелегко еще определить. Что останется и будет помогать новым влияниям? А что будет задерживать стремление актерского темперамента отобразить новые жизненные образы? «Вишневый сад» и даже «Царь Федор» волнуют нового зрителя, может быть, не меньше, чем дореволюционного, хотя постановки не подвергались ни малейшим изменениям. Однако искусство актера органически не может быть оторвано от окружающей его жизни. А между тем рядом с чеховской лирикой и толстовской примиренностью звучит мужественной простотой и неустанным призывом к борьбе то «горьковское», что властно сближает сегодняшнего актера со всеми явлениями современности, от крупно политических до мелко бытовых.

И в то время, когда пишутся эти строки, Художественный театр играет лучшие свои спектакли — «Воскресение» Толстого и «Враги» Горького, — сохраняя глубокую, всеми корнями, связь со своими традициями и, однако, совсем не так, как играл бы эти пьесы прежде[[243]](#endnote-104).

Социальное положение сегодняшнего актера так резко разнится от прежнего, замкнутого в стенах театра, широчайший жизненный поток страны так захватывает все его существо, что вместе с художественным наследием отцов его психика получает и новое содержание и новый закал.

[*1932 – 1936 гг.*]

«Из прошлого», с. 371 – 375.

## **{****286}** [Достоевский… величайший драматург]

… Мечта наша создавать собственных драматургов не осуществлялась — драматургов, близких задачам нашего театра, как были близки Чехов и Горький. Промелькнули Найденов, Чириков, Юшкевич, наибольший успех выпал на долю одной пьесы Сургучева, но никого из них публика не принимала как хозяев репертуара Художественного театра. Сильнее всех удержался Леонид Андреев, большой, своеобразный драматургический талант, неудержный и бунтарский. Театр сыграл четыре его пьесы, одна из них имела исключительный успех — «Анатэма». Но была непреодолимая рознь во вкусах театра и Андреева в самом понимании сценического «живого человека».

Были еще попытки использовать беллетристические вещи Чехова и Горького, инсценировать их рассказы.

Это создало тип «миниатюр», которые очень привились потом на других небольших театрах. В наших интимных спектаклях до сих пор играют «Страсти-мордасти», «Челкаш», «Мать», играли «Мальву», «На плотах», «Каин и Артем». Или чеховские: «Хирургия» и др.

Но миниатюры не могли создать «большой» спектакль. Театр очень вырос, возмужал. И для актерского мастерства, и для режиссерской фантазии, и для технического богатства театр требовал больших «полотен».

И взял решительный курс на классиков. Грибоедов, Гоголь, Пушкин, Тургенев, еще Тургенев, Лев Толстой, Островский, Шекспир, Мольер, Гольдони.

Неувядаемое «На дне» непрерывно блестело в репертуаре, но то, что я назвал «горьковским» в самых недрах коллектива, таяло вместе с охватившей Россию реакцией.

Это не мешало целому ряду «формальных» побед театра в его искусстве.

Подошли к Достоевскому. Нашему искусству хотелось раздвинуть рамки установленных сценических возможностей. Разве уж так необходимо, чтоб пьеса разделялась на акты, сцены? И чтоб акт шел от тридцати до сорока минут? И чтоб это все было в один вечер? А вот «Братья Карамазовы» будут играться два вечера. И только потому, что цензура не разрешит старца Зосиму, а то бы играли три вечера. И одна сцена, «В Мокром», будет идти полтора часа, и публика не почувствует, что это долго, а другая — десять минут, и публика не почувствует, что это коротко. Дело не во времени, а в силе и логике переживаний. Для потрясающих впечатлений нужны народные сцены при полном блеске рампы? А вот Иван Карамазов и Смердяков или Шатов и Ставрогин («Бесы» Достоевского) будут разговаривать при одной лампочке по сорок минут, и публика будет глубоко захвачена. А Качалов в ошеломляющей сцене «Кошмара» будет совсем один, тридцать две минуты один на сцене.

{287} А как только принялись за работу, то почувствовали, что Достоевский, по существу, величайший драматург, хотя никогда не писал для сцены. Что как изумительный психолог он окажется глубоко, органически близок актерскому творчеству. Как обнажающий сильные страсти он ярко сценичен. Как огромный мастер интриги он бесконечно театрален. Наконец, пластичен и выразителен неисчерпаемым богатством языка, каскадом живой речи.

Должен признаться, что я с юности находился под гипнозом Достоевского, потом был потрясен его знаменитой речью при открытии памятника Пушкину, потрясен непоколебимой, мощной логикой, одновременно и мудрой и вдохновенной. Я был ее свидетелем.

Как уловить, когда, при каких обстоятельствах родилась мысль инсценировать его романы? Родилась от действенной любви к театру и глубоких залежей молодых переживаний.

И как загорелся весь театр, когда мы приступили к работе. Это вышло неожиданно. Сезон 1910/11 года мы должны были начать «Гамлетом», которого готовил Станиславский, помогая развернуться на русской сцене блестящему сценическому гению Гордона Крэга. Как вдруг перед самым началом осенних занятий Станиславский на Кавказских водах заболел тифом. Надолго. Надо было быстро перестроить весь план.

И я призвал театр к «Карамазовым». Призвал весь театр. Повторилось еще раз то, что было при постановке «Юлия Цезаря», — все были охвачены незабываемым подъемом, но еще более восторженным, чем в «Юлии Цезаре», потому что материал был более глубокий и родной и потому что сценические задачи были и смелее, и новее, и труднее.

Результат превзошел все ожидания.

Достоевский создал новую эпоху в жизни Художественного театра. Первая русская трагедия.

Спектакль, давший ряд крупнейших актерских побед: Качалов — Иван, Германова — Грушенька, Москвин — «Мочалка», Коренева — «бесенок» (Lise), Лужский — Карамазов, Воронов — Смердяков и какой-то стихией ворвавшийся блестящий Митя — Леонидов, обнаруживший потрясающий трагический темперамент.

Самый «актерский» спектакль Художественного театра. Эфрос в своей книге называет этот спектакль даже вообще самым замечательным.

Спектакль-мистерия. Во время представления настроение за кулисами нельзя было иначе назвать, как религиозным.

Все это я подчеркиваю, чтобы вам яснее было то столкновение, которое произошло на этой почве между Художественным театром и Горьким.

Это случилось перед постановкой другого романа Достоевского, «Бесы», из которого мы составили спектакль «Николай {288} Ставрогин». Горький жил в Италии, на Капри, и писал оттуда. В одной из самых распространенных газет «Русское слово» появилось его *открытое письмо* с горячим протестом и призывом к протесту русской публики.

Это было впечатление разорвавшейся бомбы. Весь театр взволновался. Надо было ответить. Так как обвинение Горького было направлено против меня, даже не только как главного руководителя репертуара, но и персонально, то я отошел в сторону — пусть театр сам высказывается. Состоялись большие общие собрания; осторожный в таких ответственных случаях Станиславский выписал из Петербурга Александра Николаевича Бенуа. Этот большой художник в самом широком смысле этого слова, театральный деятель исключительной универсальности и вкуса, любил наш театр, знал его и по поводу «Карамазовых» дал замечательную статью. При его участии было выработано ответное открытое письмо.

Оправдания театра опирались на «высшие запросы духа».

Выступление Горького вызвало целую бурю в печати и в обществе. Он напечатал еще одно открытое письмо, где писал: «Я знаю хрупкость русского характера, знаю жалостливую шаткость русской души и Склонность ее, замученной, усталой и отчаявшейся, ко всем заразам. Не Ставрогиных надобно ей показывать теперь, а что-то другое. Необходима проповедь бодрости, необходимо душевное здоровье, деяние, а не самосозерцание, необходим возврат к источнику энергии — к демократии, к народу, к общественности и к науке».

А мы были идолопоклонниками искусства, мы и его, это искусство, приобщали к науке и общественности и его считали источником энергии для здорового деяния: и хрупкую душу дяди Вани, и самосозерцание Гамлета, и патетическую симфонию Чайковского, и то, *как* все это сделано.

Вопрос о репертуаре театра никогда на моей памяти, за все пятьдесят лет моей близости к театру, не был решенным вопросом. Всегда возбуждал споры и битвы. Всего через четыре года произойдет величайшая социалистическая революция, и вопрос этот встанет ярко, гневно, беспощадно. Важнейшие театры страны обратят «высшие запросы духа» в символ веры и будут пользоваться ими как защитой от вторжения политики в искусство. Между идеологией старого театра и революционной политикой будет идти непрерывный, долголетний бой.

И потом по всему «театральному фронту» напряженными усилиями обеих сторон будут вырабатываться руководящие синтетические формулы. Обе стороны будут добросовестно отходить от своих крайностей: революционная политика — из опасения, как бы в этой схватке не растерять культурные ценности прошлого, а театры — как бы, в самом деле, эти пресловутые «запросы духа» не обратились в праздное красноречие.

И только в результате жарких схваток на диспутах, лекциях, {289} в горячих статьях, в такой напряженности благородной мысли, какой не знала театральная идеология за все века своего существования, выкристаллизуется непоколебимая формула, что искусство не может быть аполитично, даже по своей природе.

И тогда то «горьковское», что во время всеобщей реакции начало в театре таять, ворвется с силой, покоряющей и утверждающей новую эпоху Художественного театра…

И тогда произойдут новые встречи театра с Горьким…

[*1932 – 1936 гг.*]

«Из прошлого», с. 281 – 286.

## В. А. Симов

На заседании дирекции в апреле 1903 года — помню даже, 12 апреля — еще и еще обсуждался репертуар будущего сезона. Было грустно. Бюджет составлялся на 225 тысяч рублей, а предположительные сборы не оправдывали этой суммы. Не было «гвоздя». Тогда я предложил увеличить бюджет до 250 тысяч, но поставить «Юлия Цезаря». Константин Сергеевич Станиславский выразил большие сомнения в осуществлении такого дерзкого замысла. Ставить «Юлия Цезаря» после блестящей постановки мейнингенцев! Да еще в такой короткий срок! Мы и плащей не умеем носить! Щиты не умеем держать в руках! До составления мизансцены надо изучить эпоху!

Да и Симов никогда не справится за два‑три месяца с такими сложными декорациями!

*Вот этого я меньше всего боялся*. Я знал, что Симова хлебом не корми — навали на него такую работу, которая кажется совершенно неосуществимой.

Для него не было слова «нельзя». Улыбнется, пожмет плечами: «Надо».

Но только чтоб не было нудно! А весело. Всё с радостью работы, с радостью жизни. Чтоб кипело, а не тянулось…

Нижнее фойе обратилось в штаб. Весь театр был призван к работе. Столы: истории быта, костюмов, вооружения и пр. и пр. Со стола «главнокомандующего», где над текстом Шекспира создавался режиссерский экземпляр, летели запросы. В макетной у Симова рисовали, лепили. Константин Сергеевич уже недели через две надевал на актеров тоги, одевался сам, искал знаменитых скульптурных складок.

В конце мая я с женой, Симов, Георгий Сергеевич Бурджалов поехали в Рим. План постановки вырисовывался. Надо было проверить на месте, в музеях и на форумах, увидеть вещи и места хотя бы в развалинах. Подышать и пофантазировать среди развалин. Ставили не просто трагедию Шекспира, а «Рим в эпоху Юлия Цезаря». Главное действующее лицо был Рим.

{290} Симов и Бурджалов вооружились «кодаками». Щелканье началось уже по дороге. В деревне Столбцы Смоленской губернии был пожар — снимали из вагона.

Летом в Риме жарища, не сезон. Лучшие отели закрыты. Все утро мы в работе, в Капитолии, на Форуме под знойным солнцем. С каким-то непередаваемым чувством проникновения в тайны прошлого осматриваемся, рассматриваем камни, барельефы, мостовые, колонны, развалины, расщелины, из которых то и дело шмыгают ящерицы. Фантазируем, угадываем, рисуем, щелкаем. Рим и вообще всякого праздного туриста держит в непрерывном художественном возбуждении, а нас, приехавших подготовленными, совершенно завораживал. Жара — 50 градусов. До самого вечера. Реомюр лопнул. Антракт только в каком-нибудь trattore, неизбежные spaghetti (макароны) или risotto, фрукты во льду, красное вино в соломенной сорочке. Зато с вечера отдых — поездки в загородные парки и виллы.

Так недели две.

Но раз уж попали в Рим, не миновать же знаменитейший Неаполитанский музей — поехали и в Неаполь, уже к ненужным нам трехтысячелетним мумиям.

А потом, набравши материала сверх всякой необходимости, — в Венецию: засесть и спокойно разобраться что к чему.

В поездке Симов совершенно неутомим. Мы, другие, уже не раз жаловались и на головные боли и на сонливость, а он все улыбается своей необыкновенно располагающей улыбкой. Свою знаменитую поддевку он на это время снял. Поддевку, высокие сапоги, чесучевую рубаху Чехов взял у Симова для Пищика. Пиджак ему меньше шел. В поддевке он точно родился: Симов — великолепный русский.

В Венеции он уже начал проявлять нетерпение. Я хотел дотошно все определить, а он уже рвался в сараи-мастерские, к холсту, к краскам, к дереву, к картону. Мы уже заказали статую Помпея, уже послали последние рисунки вооружений в Берлин.

Потом мы разъехались: он — к себе в Иваньково, где у него было чудесное гнездо художника, а я — к себе в имение писать режиссерский экземпляр.

И вот — теперь это кажется чудом — я приехал в Москву 5 августа, а на сцене уже стоял совершенно готовый, самый сложный первый акт. И 17 августа у нас была полная генеральная первого акта.

«Юлий Цезарь» — одна из самых великолепных работ Симова. И это тем замечательнее, что как художник стихийно он чуть [ли] не специализировался на русской старине. А вот как театральный мастер он мог так глубоко перевоплощаться! Самая лучшая декорация была кабинет Юлия Цезаря: мозаика и мрамор. Мы долго не могли расстаться с этой декорацией, даже после снятия «Юлия Цезаря» с репертуара берегли ее в декорационных {291} сараях. Не знали, для чего. Просто жаль было уничтожать такой перл декоративной живописи.

Работа в великолепном темпе продолжалась до самого спектакля, 2 октября. Последние три дня были посвящены «репетициям антрактов». У нас до сих пор часто забывают — в особенности молодые режиссеры, — что установка декораций и света по актам и картинам так же требует репетиций, как требуют репетиций актерские найденные «куски». Забывают об этом и валят неудачи на Ивана Ивановича!

[На] три дня… вся труппа была отпущена отдыхать, а я, Симов, Бурджалов и Тихомиров не выходили из театра до поздней ночи: декорация ставилась, освещалась, осматривалась, возможно упрощалась и на другой день снова ставилась. И еще раз и еще, чтобы антракты не были длиннее установленных минут. А пока рабочими налаживалась декорация, мы ели арбузы и играли в шахматы. Шахматы были нашим неизменным отдыхом — у меня, Симова и Бурджалова. Уж не помню, кто — кого.

Вся фигура тогдашнего Виктора Андреевича стоит переда мною в эти минуты, когда я пишу, как переживание вчерашнее. Я не могу вспомнить никого другого, кто так удивительно умел: бы сочетать *радость работы с радостью отдыха*. Оттого и вспоминаются арбуз и шахматы.

Симов — это целая полоса Художественного театра, широкая, яркая, почвенная, *в истории Художественного театра неизгладимая*.

Он разрешал самые сложные проблемы реальной театральной постановки, как бы они ни были по замыслу загадочны.

С особенным чувством художественного тепла вспоминаю «Иванова» с его необыкновенно лирическим первым актом, «Мудреца», несмотря на то, что это были только интерьеры, глубоко согретый настоящим Толстым «Живой труп» да и много других!..

Что Симов ярко одаренный, талантливый русский художник — это бросалось в глаза сразу, с первой встречи: кто его знает, почему! Его вкусу, его громадной работоспособности, его выдумке, его меткому чувству масштаба верилось сразу. И всё весело, всё жизнерадостно.

*И необыкновенно скромно*! Я не помню, выходил ли он даже с нами на аплодисменты. Все лавры, принадлежавшие ему, мы забирали себе.

По инерции!

Глубокий, дружеский привет юбиляру.

*11 февраля 1933 г*.

«Театр и драматургия», 1933, № 1.

## **{****292}** Щедрин в Художественном театре

*Из воспоминаний*

Художественный театр не скоро обратился к русским классикам. После Чехова и Горького он страстно искал своего современного драматурга. Но это не удавалось. Самые талантливые — Найденов, Сургучев, Юшкевич, Чириков — не могли дать театру полноценный материал. Только Леонид Андреев еще находил в театре сочувственную встречу. И то главным образом во мне. Я очень признавал его огромный драматургический талант и старался утвердить его в нашем репертуаре. Большая же часть активных работников театра не оказывала доверия ни его художественному вкусу, ни его — казавшемуся слишком острым — восприятию жизни. Хлесткая, но не очень справедливая фраза об Андрееве Льва Толстого «Он пугает, а мне не страшно» сильно влияла на репутацию автора «Анатэмы», «Жизни Человека», «Екатерины Ивановны» и пр.

Но и другая причина долго удерживала нас от обращения к русским классикам. Мы долго не считали себя готовыми по составу труппы, по наличию подходящих крупных индивидуальностей и степени актерской зрелости. Как это ни странно, но «Юлия Цезаря» было играть легче, чем не только «Ревизора» и «Горе от ума», но даже «Мудреца» и «Смерть Пазухина». Потому что тут уж нельзя укрыться за постановку, за массовые сцены, тут сценические задачи всей тяжестью ложатся на актеров. В русском классическом репертуаре заключался богатейший материал для наших актеров, но образы этого репертуара много раз создавались с высоким мастерством их предшественниками, имели свои традиции, которые нелегко было преодолевать. Новому исполнителю приходилось выступать перед зрителем не свободным, вооруженным в известной мере готовой критикой, даже предвзятостью.

И к Щедрину мы обратились, когда театр почувствовал себя достаточно созревшим для изображения глубоких и сочных типов русской классической литературы. По сравнению с другими классиками подойти к Щедрину было и легче и труднее, чем, например, к Гоголю, Островскому, Льву Толстому или Достоевскому. Легче — потому что щедринские типы не были так популярны. Стало быть, до известной степени сохраняли интерес несравнимости, а для многих даже новизны. Это значительно уменьшало ответственность актера. А труднее — вот почему.

Актер ожидает от автора не только благодарного сценического положения и психологического содержания и заразительного, «доходчивого» текста, — словом, не только элементов, возбуждающих его фантазию, темперамент и мастерство, но еще чего-то такого, что не поддается точному определению и что мы называем мало убедительным словом «обаяние». Обаяние автора — юно наполняет атмосферу всего представления, оно ласково, но {293} властно привлекает зрителя к послушанию авторской воле, оно охватывает его сочувственным вниманием сильнее психологической последовательности, сильнее рассудочных убеждений. И оно же чрезвычайно облегчает пути актера к сердцу зрителя.

Наиболее ярким примером обаятельного сценического писателя для старой театральной залы Художественного театра был Чехов. Его личное писательское обаяние так сливалось с артистическими индивидуальностями, что покрывало и ограниченность психологического интереса по сравнению, положим, с Достоевским, и скудность сценических положений по сравнению, например, с Толстым, и преимущества драматургического мастерства Островского и Гоголя.

Огромное обаяние для старой театральной залы было и в Горьком, и в Тургеневе, и в Островском, и в величайшей степени в Толстом. Я подчеркиваю характер театральной залы, из осторожности называя ее «прежней театральной залой». Возможно, что то, что я определяю обаянием, в большой степени объясняется известным уровнем художественного вкуса, литературным и художественным воспитанием целой эпохи. Зритель быстра шел навстречу идеализму, мягкому отношению к жизни, когда искусство не беспокоит, а ласкает, и, наоборот, — настораживался и ощетинивался, если произведение искусства дразнило и злило. Многое из того, что ставилось в лучших театрах, может быть, в какой-то степени и подсахаривалось. Тем не менее трудно отрицать, что и в писателе, как и в художнике, и в особенности в актере, имеются элементы этой не поддающейся анализу притягательности.

Вот в этом-то качестве Щедрин и уступал другим классикам. По крайней мере, мы его так воспринимали. Колючий талант. Беспокойный, неласковый. Суровый, строгий. Актерское творчество не понесется с ним в зал, как на легких крыльях. Оно встретит в зрителе хмурую настороженность.

Такой же, большею частью, Гоголь. Такой же, очень сильно, Сухово-Кобылин в «Смерти Тарелкина».

Припоминаю, что еще до включения в наш репертуар «Смерти Пазухина» я мечтал об инсценировке «Господ Головлевых». Был у меня уже подробный план. О главном лице — о Порфирии Головлеве — я уже делился мыслями с Грибуниным, видя в нем Иудушку. Но пьеса не выходила, а тот прием чтеца, как в «Братьях Карамазовых», или докладчика от автора, как в «Воскресении», еще не приходил в голову.

Судьбу единственного большого драматического произведения Щедрина «Смерти Пазухина» мы знали. Она некрепко держалась в Александринском театре, несмотря на замечательных исполнителей в лице Варламова и Давыдова. Тем не менее, мы почти безошибочно надеялись на крупный успех у нас. Этому должны были способствовать и наша глубокая и тщательная разработка спектакля — чего до нас в других театрах не было, {294} и — что еще важнее — наличие великолепных подходящих актеров: Москвина, Грибунина, Леонидова, Шевченко, Лужского, Бутовой, Массалитинова, Бакшеева и других.

Я вошел в спектакль как режиссер не сразу. Долгое время режиссерскую работу вели В. В. Лужский и И. М. Москвин. Я вступил в репетиции месяца через два. Некоторый интерес — не столько для сценической судьбы Щедрина, сколько для моих воспоминаний о Художественном театре — представляет рассказ о работе над двумя ролями: над Фурначевым, которого играл Грибунин, и над Живоедихой, исполняемой Бутовой.

Когда я вошел в работу, я уже был предупрежден, что у Грибунина роль не идет. Была заминка и с Лужским в роли Лобастова: по свойству его мягкого дарования ему нелегко было скоро найти солдафонские черты этого генерала из «сдаточных». Но наладилась и эта роль, а у Грибунина никак не выходил классический лицемер. Наконец, уже перед самыми генеральными репетициями я применил для Грибунина один педагогический актерский прием. Я сказал ему, что нашел для его Фурначева тон, тон совершеннейшей искренности, как будто бы этот мерзавец и лицемер — самый благородный человек. А до сих пор наши искания красок и выразительности шли от фурначевского двоедушия. Как бы в двух тонах вскрывался Фурначев — кажущейся искренности и замаскированного лицемерия. В день первой генеральной репетиции я предупредил Лужского и Москвина, сидевших за режиссерским столиком, чтобы они не записывали замечаний, относящихся к Грибунину, так как сейчас это будет для них совсем неожиданный и новый Фурначев: он будет репетировать благородного человека и только в кое-каких чисто актерски технических акцентах можно будет уловить истинную фурначевскую сущность — в походке, в излишней слащавости. Как известно, Грибунин создал чрезвычайно яркий и сильный образ. Это была одна из самых лучших его ролей, как и Прокофий Пазухин у Москвина.

Около Бутовой — воспоминания совсем другого порядка. Бутова была ярко бытовой актрисой. Крестьянка Саратовской губернии, она была замечательной Анисьей в толстовской «Власти тьмы» и создала незабываемую фигуру Манефы в «На всякого мудреца довольно простоты» Островского. Сама по себе, внутренне, она обладала богатой, возвышенной жизнью. Все ее переживания находились в плоскости, совершенно противоположной образам, которые ей поручались для сценического воплощения. Она рвалась к образам благородным, романтическим. Но все ее внешние данные, в особенности голос и дикция, не отвечали ролям, о каких она мечтала. Это была своего рода трагедия актрисы, призвание которой резко расходилось с реальными возможностями.

Живоедиха стоила ей особенно трудных усилий. Она мучилась, создавая этот отвратительный тип, отыскивая для его воплощения {295} такие черты, которые должны были дать художественную радость. Всегда глубоко добросовестная, она старалась подавить ненависть, которую питала к, так сказать, *живой* Живоедихе, чтоб из нее создать художественный тип, несущий радость, создать без ущерба правде, без сентиментальничания, без смягчения всей мерзости образа, без оправдывания его подсахаренной идеологией. Она делилась со мной своими терзаниями, наша дисциплина не допускала отказа от ролей. Я понимал ее и заботливо воспитывал в ней *артистический образ мышления*.

Кончилось тем, что она играла замечательно, и в ее игре особенно остро чувствовалось колючее, беспокойное искусство Щедрина. <…>

Остановлюсь на важнейшем, как мне думается, вопросе возникающем вокруг щедринского спектакля. Это — о самой сущности комедийного спектакля, о характере настроений публики, воспринимающей комедию, о смысле русской комедии вообще. В этом отношении «Смерть Пазухина» особенно типичная пьеса.

Недавно один из наших критиков оспаривал мысль Островского, что пьеса без театра безжизненна, что, мол, чтением пьесы можно вполне заменить театр. Как это неверно! И как особенно прав Островский, когда дело касается комедии, и особенно русской комедии! Ничто так мощно и крепко не вскрывает глубоко заложенную в пьесе *правду*, как театральный *смех*. Самый опытный режиссер, самый опытный комедийный актер не может при чтении пьесы точно наметить, где публика будет смеяться. Актеры только на публике начинают нащупывать места, возбуждающие смех. И очень часто это бывает ошеломляюще неожиданно. И что самое важное — эта неожиданность вдруг вскрывает истинное, правильное отношение к положениям пьесы и к ее образам. В этом еще далеко не исследованное свойство природы театра.

В «Смерти Пазухина» там, за дверью, лежит покойник. Живоедиха только что голосила над трупом, здесь взрослые сильные люди в сильных страстных сценах рвут друг друга на части, а в зрительном зале не ужас, не сочувствие и не гнев, а неудержимый, непрекращающийся хохот. И чем искреннее, чем ярче идет на сцене борьба не на жизнь, а на смерть, чем меньше актеры «играют» эти хищнические страсти из-за капиталов, тем раскатистее хохот зрителя, тем громче звенит моральная правда.

Уже после революции мы возобновляли «Смерть Пазухина». Пришел зритель еще более непосредственный, чем прежде. Во время четвертого действия одна старая интеллигентская семья в ложе громко возмущалась поведением публики, которая своим смехом якобы профанирует драматичность происходящих событий. И долго пришлось убеждать, что это только здоровая и нужная реакция.

Да что интеллигентская семья! Я мог бы назвать статью известного критика, который не так давно с возмущением относился {296} к постановке «Ревизора» за то, что она вызвала не чувство гневного протеста, а непрерывный хохот.

«Смерть Пазухина» был очень полнокровный спектакль, здесь меньше, чем где-нибудь, звучали «чеховские полутона», в плену у которых труппа была долгое время. В Художественном театре постоянно думают о возобновлении комедии Щедрина. Но не так-то легко заменить выбывших исполнителей…

[*1933 г.*].

«Литературное наследство», 1934, № 13 – 14.

## [И. С. Тургенев]

Я начал любить Тургенева с малых лет. Осталось в памяти огромное впечатление от Герасима и Муму. Когда уже в зрелом возрасте я перечитывал этот рассказ, я не мог хорошо понять, почему он произвел такое потрясающее впечатление на меня, десятилетнего мальчика.

Сильнейшее впечатление на меня производили «Отцы и дети» и «Вешние воды».

Моим учителем словесности в гимназии в Тифлисе был человек знающий, но не любивший ни нас, учеников своих, ни того святого волнения, какое возбуждала в нас передовая художественная литература. Но в параллельном классе был учитель Горяинов, заслуживающий самой благодарной памяти. Он некоторое время собирал учеников во внеклассные часы и беседовал с нами. Потом ему это запретили. Ему мы обязаны были многим, и между прочим любовью к Тургеневу.

«Рудиным» я увлекался меньше, «Дворянским гнездом» больше. Любил я всегда и «Затишье», и многое в «Дыме», и в «Накануне», даже не в такой сочной вещи, как «Новь», но «Отцы и дети» и «Вешние воды» захватывали меня, сколько бы раз в жизни я ни возвращался к ним. А это было очень-очень много раз, до самых последних лет.

Едва я начал работать по театру, как моей мечтой стало увидеть на сцене «Месяц в деревне» с сохранением того аромата, каким веяло от романов Тургенева. Это была *мечта о литературном театре*, каким не всегда был даже самый лучший из русских театров — Московский Малый и какой я старался осуществить в Художественном.

Что больше всего я ценил в Тургеневе?

Мало кто из мировых поэтов умел так волнительно рассказывать о любви и в особенности о любовных катастрофах. Это, по-моему, самое сильное в Тургеневе.

Но он же умел вдохновлять красотой гражданского мужества, в особенности в женском образе[[244]](#endnote-105). Громадное большинство наших юных встреч с девушками — гимназистками и курсистками — {297} были проникнуты тургеневской идеологией. «Что делать» Чернышевского, Достоевский и Тургенев, но больше всех Тургенев.

Одно время, не совсем без основания, называли Чехова сыном Тургенева. Его влияние можно было бы указать не только на отдельных кусках Чехова, но и на особенной тургеневской мягкости красок и на отношении к русской природе. Есть у Чехова даже несколько выражений целиком из Тургенева. Но в то же время никто так ярко и решительно не обрушивался на устарелую форму изложения Тургенева, как именно Чехов. Тягучесть, повторность, обилие придаточных предложений, излишняя декоративность в описаниях природы — все то, чему так подражали в Тургеневе второстепенные писатели и что сам Тургенев впоследствии называл «плохой литературой». «Сын» резко сметал эту манеру со своего литературного пути: мужественной сжатостью, отсутствием деепричастий, — «который», «словно», огромного подбора слащавых эпитетов и пр. и пр.[[245]](#endnote-106).

Черновой автограф (чернила). — Архив Н.‑Д., № 7744, 5 сентября 1933 г.

## Люди театра не забудут Луначарского

Сколько ни живешь на свете, как ни философствуешь, а все не можешь отделаться от взрыва досады, сдавленного негодования, бессильной злобы при известии о смерти человека, каждый день которого мог нести людям или пользу, или радость, или то и другое вместе…

Смерть Луначарского не явилась неожиданностью и все-таки потрясает… В первые часы после известия ярко и быстро мелькают лишь главные черты воспоминаний: о его богатом общественном прошлом, об участии в громадных революционных сдвигах, об успехах и ошибках…

Прежде всего: исчез огромный ораторский талант. Кто только не находился под обаянием красочной убедительности и огневости речей Луначарского! Люди театра не забыли, как в первые месяцы революции они приходили на собрания, заряженные «протестом» до зубов, со стиснутыми скулами, а после полуторачасовой зажигательной речи, под мягкими, но беспощадными ударами железной логики сбрасывали с себя все сомнения и с места рвались в бой за вожаком. Самые непримиримые, самые упрямые!

Потом — какая-то, почти не поддающаяся объяснению эрудиция. Безошибочно можно сказать, что в истории культуры всего мира не было ни одного явления, ни одного имени, которых бы Анатолий Васильевич не знал и по которым не мог бы тут же, без справок с книжной полки, дать более или менее обстоятельные сведения.

{298} Как человек, призванный быть администратором, он, казалось, всегда находился в борьбе со своим добрым сердцем. Он мучился, если ему надо было отказать в чем-нибудь. При этом, если только его собеседник не был явным политическим врагом, Анатолий Васильевич прежде всего видел его достоинства и почти забывал о недостатках собеседника. Он вовсе не старался быть приятным, но тем не менее был им, особенно благодаря искреннему и какому-то доверчивому тону.

Немало надо будет сказать о его драматургии, о его своеобразных подходах к театру…[[246]](#endnote-107).

*27 декабря 1933 г*.

«Литературная газета», 1933, № 60, 29 декабря.

## Заметки по поводу постановки «Грозы» А. Н. Островского

Лет двадцать — двадцать пять назад отрывки из «Грозы», а также и вся пьеса целиком, нередко бывали объектами моей театрально-педагогической работы. Чем же отличается мое теперешнее отношение к этому спектаклю от моего отношения к нему, характерного для тех лет?

Совершенно ясно, что разница здесь громадная. Она проходит по двум линиям. Первая — та ясная, простая, без которой сейчас уже не может ставиться ни одно классическое произведение: его звучание в современности. А вторая — то стремление к художественному совершенству, какое наблюдается, вероятно, у всякого работника искусства в позднейшей, то есть более зрелой полосе его творческих исканий. Эти линии в процессе работы, очевидно, скрещиваются.

Наша насыщенность революционными настроениями делает для нас теперь более рельефными отдельные образы пьесы и в особенности взаимоотношения. С другой стороны, многое в пьесе стало излишним, — это, во-первых, чисто бытовые подробности, потерявшие в наших глазах интерес, а потом — те элементы «разъяснения» быта, которые были необходимы, с точки зрения Островского, для зрителя его эпохи и в которых мы уже не нуждаемся. Этими соображениями продиктованы произведенные нами купюры.

«Гроза» всегда была глубоко революционна. Революционность ее — в столкновении двух основных образов: Кабанихи и Катерины. Кабаниха — яркое, монументальное воплощение всей косности старого быта, Катерина — столь же яркое воплощение свободного духа. Они ни на одну секунду не приемлют друг друга и если и мирятся, в силу жизненных условий, то только до очередного взрыва, до очередной вспышки противоречий. Неприемлемость их друг для друга определяется самыми {299} характерными их чертами: Катерина не приемлет тирании и деспотизма, Кабаниха чует в Катерине враждебные и непонятные ей идеи, которые грозят разрушить весь вековой уклад Кабанихина быта. Обе эти фигуры стихийны. Трагический конфликт неизбежен.

В постановке пьесы самое важное и самое трудное — правильное и яркое создание образов Катерины и Кабанихи. Здесь наиболее возможно столкновение между стремлением к совершенству в искусстве и теми, я бы сказал, узкопублицистическими требованиями, с какими нередко подходят теперь к образам классического произведения. Если играть Катерину, скажем, «по Добролюбову», то образ перестанет быть предметом искусства, а сделается предметом кафедры социологии. Важно вскрыть образ целиком, во всей его психологической сложности, во всех проявлениях его изумительной чистоты, прямоты, наивности, непоколебимой независимости, стремления к какой-то самой высокой, почти неземной, правде. С другой стороны, Кабаниха должна быть взята без малейшей тени сентиментализма: жестокая до зверства и в то же время живая и простая; способная в минуты ненависти к непонятной, глубоко враждебной Катерине остервенеть до потери самообладания и в то же время — монументально непоколебимая, «гроза», «грозная».

Я в своей жизни перевидал множество Катерин и Кабаних на сцене, но никогда не видал ни одной замечательной Кабанихи, — может быть, за исключением когда-то знаменитой провинциальной актрисы Дубровиной, — и помню только одну замечательную Катерину — Стрепетову[[247]](#endnote-108). Сколько я ни припоминаю виденных мною актрис, — у всех образы были подмечены сентиментализмом, склонностью «смягчать» сентиментальным пониманием выражение самого Островского: «А мера-то и есть искусство» («Таланты и поклонники»).

Художественный максимализм. Ни малейшей слащавости. И ни малейшего резонерства. В то же время просто, жизненно, реально. Нигде не впадая в мелодраму.

Вот тут-то и заложена глубокая разница в отношении к классикам теперь и прежде.

Остальные фигуры должны быть расположены в перспективе этого основного столкновения: с одной стороны, Дикой, воплощающий тиранию и самодурство в их предельном обнаружении, с другой — забитый Тихон, Борис и задавленный окружением энтузиаст Кулигин. Более близко к Катерине стоят Кудряш и Варвара, рвущиеся на волю и убегающие из этого «темного царства».

Революционный дух, заложенный в этой драме, настолько силен, что если идти от авторского текста и достигнуть выполнения глубоких творческих замыслов Островского, то обнаружится такое огромное революционное содержание, которое не будет нуждаться ни в каком тенденциозном истолковании.

{300} В самой форме спектакля театр добивается найти тон яркой, темпераментной песни о «неволюшке». Язык Островского здесь полон глубочайшей лирики и оценивается нами как лучшие поэтические образы Пушкина.

В пьесе сталкиваются два мировоззрения: Катерина — с трагедией от предрассудков (гроза — гнев божий, кара небесная) и Кулигин (гроза — электричество). Давящий покой. Изумительная природа. Ночь на Волге. Ярко выраженный быт. Все произведение представляется как поэма-былина.

Спектакль должен быть не грандиозным, а простым, как песня. Русская песня несет в себе всегда глубокое и простое чувство. В ней услышишь и о неволе, и о горе — потере любимого человека, песня любви… Песня о «неволюшке». Чтобы подняться до песни, нужно быть чрезвычайно глубоким и простым.

Заставить с большим интересом воспринять быт, давность которого семьдесят пять лет, — задача огромная и очень трудная. Надо находить себя в данных образах. Идя от себя, надо находить классические монументальные образы.

Зерно пьесы — гроза, как выражение *предрассудка*; предрассудок должен быть чрезвычайно ярко показан.

Подход к работе, как и всегда: куски и задачи, но задачи значительные. Большие масштабы.

Важно не наигрывать задач, а думать о них. Если будешь об этом думать, все настоящее само придет. Необходимо все время следить за собой, чтобы быть простым, не терять задачу, не наигрывать темперамент.

Необходим разворот материала и искание красок, но важно после такого распахивания вернуться к *Островскому*, — тогда не будет штампа. Распахивая, нужно обязательно все время видеть впереди автора. Тогда может получиться классический спектакль. Нужно дойти до свежего академического спектакля.

Необходимо пройти по ролям с точки зрения зерна каждой из них. Все чувства в спектакле должны быть огромного масштаба. Главная линия — не фотография, а художественный максимализм.

Кованый язык Островского менять не следует. Это было бы равноценно тому, как если бы у Пушкина в стихах «Зима!.. Крестьянин, торжествуя…» взять и переставить слова. В интонациях надо идти прочно от себя, но все время точно по тексту. Нельзя также затрепывать и забалтывать слово в угоду индивидуальному переживанию. Слово Островского в особенности нельзя мазать. Больше внимания тексту, не мельчить его.

Помимо слов автора хорошо иметь «про себя» какой-то другой, внутренний монолог. Это наполняет. Если будет непрерывная внутренняя своя жизнь, то по-другому будешь смотреть на все. Но самое важное, конечно, передача самой пьесы. От внутреннего монолога зависит — *как* рассказать, а от текста — *что* рассказать.

{301} В чем состояло исполнение классического литературного образа каким-либо великим актером прошлого? Если проверить, на чем у него строилось артистическое исполнение роли, то увидим, что только на личном обаянии, присущем ему: у кого от голоса, у кого от глаз, от природного темперамента, и т. д. и т. п. Плюс к этому, конечно, возможное литературное понимание текста. Все это и давалось в роли на хорошем покое, покое без трепета. Если у актера все найдено, — он выходит на сцену покойно. Роль готова. Он радостен, весел, бодр, а отсюда — штамп. А Художественный театр — театр «живого человека» — этим удовлетворяться не может. В таких случаях он говорит: «А где индивидуальное, в настоящем смысле слова, где перекидывание своего нерва?..»

Если играть Грозного так, как, например, его играет Айдаров или играл Южин, — монументального, властного подагрика, с постукиванием палкой, — получится великолепный литературный образ, но не живой. И возьмите Фому Опискина — Москвина, здесь тоже есть что-то от Грозного, — совсем другое дело. Здесь живой человек.

Можно верно говорить слова роли, но, пока они не попадут к тебе внутрь, — это будет только литературно. Говорить о своих чувствах только спокойно — это «литература». Нужно какое-то чувство, которое должно брызнуть и окрасить, оживить образ. Нужно разобраться в своем организме. Нужно найти пути к осуществлению всего этого. На этих путях можно пробовать отказаться от найденного покоя, от найденного литературно-классического образа. В конце концов, вернешься к нему, но обогащенный другими красками. Предположим, надо играть сердитого. Что это такое? Это не только сердитый вид, но и еще что-то живое от сердитости. Отсюда могут пойти отдельные детали. От этого актера куда-то потянет, и все пойдет само собой. В результате получится живой человек.

В искании чувств можно и преувеличивать — это ничего, лишнее потом всегда можно отбросить. В начале работы над ролью надо *собирать*, а не идти к готовым формам. Нужно страстное желание найти необходимое чувство: нужно захотеть себя побеспокоить. Камень и тот при известной температуре превращается в газ или жидкость.

Все дело в умении взять крепко объект. <…>

Важно зацепить верное отношение к объекту. Раз отношение к объекту верное, то и интонация будет верна.

На сцене нужно играть всегда то, куда можно направить весь свой темперамент.

Важно, чтобы все было просто, но простота должна быть не легковесная, а глубоко нажитая. Если взять Пушкина, то мы увидим, что он чрезвычайно прост в своем драматизме, несмотря на всю глубину своих произведений. Он легко доступен, но он не легковесен.

{302} Когда у актера все в образе будет глубоко нажито, тогда простота сама к нему придет. Надо найти *себя* в каждом куске роли настолько крепко, чтобы можно было говорить просто, ничего не подчеркивая. И тогда все непременно дойдет, дойдет потому, что «я этим живу». Если это будет достигнуто по всем ролям, то от этого будет легкость восприятия спектакля, несмотря на всю его глубину.

Даже при ярком исполнении, если еще порыться в себе, то можно найти еще более яркие и ценные живые источники.

Можно и ловко сыграть, но это будет поверхностно, если пойдешь не от внутреннего замысла. Работа поверхностная — даром потраченное время. Нельзя сразу *играть*, не разобравшись в кусках. Отдельные куски и отношения проскочить никак нельзя. Рано или поздно к ним придется вернуться. Даже тогда, когда кажется, что работа кончена, необходимо проверить и подумать. Когда роль сразу пошла, — можно многое проглядеть. Тут особенно важно проверять себя. Недосмотрел — застрял. Наше искусство тяжелое, много в поисках приходится страдать. Когда через эти страдания найдешь *свой* образ и придешь обратно к литературному, — это идеал. Когда же не могущие чего-то преодолеть в себе или в пьесе идут по линии вымарок и отказа от автора, — это уже не литература.

«Идя от себя», — нельзя жить одними словами. Надо понять основное: зачем человек говорит, кому и для чего. А слова пока не важны. Надо «зажить» не словами, а своим отношением. Вот тогда будет живая индивидуальность. Если вначале зажить словами, — получится поверхностно. Нужно зажить настоящим чувством — тогда все будет глубже. В данной пьесе чувство косности имеет для действующих лиц важное значение. Косность тоже в себе найти можно. Хотя в наше время, когда легко завоевывается море, воздух и даже человек, о косности говорить трудно. Но дело не в предметной косности, а в представлении, что это за чувство. Это — непоколебимое верование в какие-то устои.

Еще раз говорю: надо прийти на сцену без слов — суфлер их подаст, — но с верными чувствами.

Важно зацепить основное. Когда же удалось зацепить основное, нужно упражняться в наживании нужного градуса темперамента. Хорошо воспитанный темперамент идет от большого опыта. Нужно уметь приказать себе. Если нужна ненависть, то надо заставить себя ненавидеть, но так, чтобы от ненависти человек перестал понимать окружающих и потерял дар слова. А раз человек в таком состоянии, — значит, он уже не «литературный». Здесь ему нужен только суфлер, чтобы передать свое чувство в словах. Кстати, сильные чувства слов не любят.

Первое условие для актера — это играть только то, что чувствуешь. Ни одного жеста по указаниям режиссера, если вы его не чувствуете! Самое важное, чтобы у актера не пропал аппетит к роли.

{303} Нужно найти самые важные, самые сильные чувства. Когда найдено самое главное чувство — тогда определится весь ритм роли.

Нужно все пружины пустить в ход, чтобы найти должное отношение к партнеру. Можно упражняться без слов. Когда же нашли отношение к партнеру, — нужно разбирать куски.

В поисках можно идти и не от главного. Самое любимое у актера то, что ему удается зацепить свое, собственное. То, что шло от него, — то крепко… Это его создание… Это драгоценная вещь. Фактически впоследствии это у него заштампуется, но для него сиять будет всегда.

В каждом штампе вначале было, вероятно, что-то хорошее, а потом совершенно пропало. Обычно заштамповывается актерское великолепное мастерство. И если этот штамп поскоблить хорошенько, то под ним можно найти что-то хорошее. Надо искать, раскапывать это хорошее, оживлять его и складывать для себя. Не надо только брать ту форму, которая была когда-то создана актером, надо поискать — откуда этот штамп пришел?

Важно заготовить в себе «физический путь роли». Какие, например, физические элементы страха? Это — бессилие, непонимание того, что происходит, и ожидание чего-то ужасного. Вот эти ощущения и нужно в себе найти и хорошенько распахать.

Возьмем для примера физические действия и состояния, связанные с некоторыми красками образа Кабанихи. *Подозрение* — это когда глаза как-то пронизывают человека, проникают в его душу: враг или друг? Может быть, какой-то взгляд боком. *Благочестие* — это такое чувство, когда «бог где-то здесь, около меня… он простит…». *Хозяйка* — «Это сделай так, а это вот этак… По этому векселю рассчитайся… по этому — проценты внести… Кожу продай тому-то…». Она все знает, и это у нее на покое. Сын — дурак. В этом какая-то покорность судьбе: «дурак, ничего не поделаешь!» С этим какая-то примиренность. И что бы он ни сказал, порой, может быть, что умное, — все равно: «дурак»![[248]](#endnote-109)

Скупость жестов для монументальности спектакля имеет огромное значение. Но в процессе работы можно допустить и лишние жесты, если они помогают; их потом можно будет убрать.

Уклон в сентиментальность здесь недопустим. Это трагедия, а не драмочка.

Если бы какая-то купеческая жена изменила своему мужу и отсюда все ее несчастья, то это была бы драма. Но у Островского — это только основа для высокой жизненной темы. У него гроза — наказание божие. Вопрос о боге — это необходимый элемент трагедии прошлого. В религии — высшая трагедия человеческого духа. Здесь, в «Грозе», нет «плакатности». Здесь все поднимается до трагедии. На религиозных предрассудках уже в первом акте завязывается узел, который будет постепенно развязываться. В конце первого акта Катерина уже страшится, {304} как она, с грешными мыслями, предстанет перед богом. Ее духовная сила, стремление к свободе, смешанное с религиозными предрассудками, создают трагедию.

Для трагедии требуется колоссальная насыщенность. Раз задача расширяется, то и темперамент должен быть круче. Каждое движение должно быть оправданно. Серьезность задачи помогает общей картине. Если задачи разбить на мелкие «правды», это уже не трагедия[[249]](#endnote-110).

В трагедии должен быть особый ритм, отличающийся от ритма старого театра — репетиционно-резонерского. Надо все, что дается актером, поднять на несколько градусов выше. Здесь все должно быть ярче. Нельзя писать трагедию акварелью — тут нужны масляные краски. И финал спектакля должен быть не на покое, а на колоссальном драматическом взрыве. Как трагедии Шекспира кончаются — на аккорде взрыва[[250]](#endnote-111).

В результате спектакля не должно получиться плакатной антирелигиозной пропаганды. Здесь и красота должна быть громадной. Здесь все громадно. Нужно в своих мыслях поднять себя. Вот тогда будет трагедия. Вот тогда наш молодой зритель, сидящий в театре, подумает: «Вот что делали с свободным духом!» После этого спектакля должен быть у зрителя необычайный подъем духа.

Вся свежесть нашей постановки «Грозы» состоит в яркости красок. Лирика Катерины, удаль Кудряша и т. д.

Репетировать на сцене, когда еще не все распахано, не следует. На сцену можно выходить только тогда, когда все места найдены; причем все репетиции обязательно должны идти «в нерве». Это обеспечивает продуктивность работы.

[*1934 г.*]

«Ежегодник МХТ», за 1943 г., с. 275 – 284.

## За культуру сценического слова

Я понимаю единодушие, с каким приветствуется выступление Алексея Максимовича Горького. И сделано оно вовремя, так как язык советской художественной литературы действительно очень засоряется. Это засорение я считаю явлением естественным. Ведь совершенно понятно, что вызванная из самых недр народа творческая сила обогатила и захлестнула и источники художественного творчества. Хлынул огромный поток новых слов, порою случайных. *Очень нередко* я останавливаюсь перед новым для меня словом с чувством как бы неожиданной находки, с тем чувством легкого радостного возбуждения, какое доставляет в произведении искусства творческая неожиданность. Это я встретил, например, у Леонова, хотя его язык слишком сложен и страдает излишеством метафор, часто даже надуманных. {305} Встречал я такие приятные неожиданности и у Артема Веселого. Но должен добавить, что мало, кажется, кто так злоупотребляет этой случайной новизной слов, как Артем Веселый. Словно он поставил это своей главной задачей. И если говорить о словесном «мусоре», то А. Веселый рискует быть особенно легкой мишенью для нападок.

Признаюсь, я еще не задумывался крепко над вопросом, поднятым Алексеем Максимовичем, и высказываю сейчас беглые мысли. Думаю, что *язык* писателя подчиняется требованиям *творчества* совершенно так же, как и другие элементы произведения, поскольку художественное произведение вообще можно разлагать на элементы. Среди этих требований огромную роль играет искренность. Когда мне приходится за последние месяцы говорить о нашей новой литературе, в особенности о драматической или об актерском искусстве, я с особенной настойчивостью останавливаюсь на двух *ядах*, отравляющих сегодняшнее наше искусство: на *сентиментализме* в широком смысле и *резонерстве*, то есть надумывании вместо горения. Причем придуманное торопятся выпустить в свет, не дав ему раствориться в индивидуальности писателя (или актера).

Еще острее, чем в литературе, стоит вопрос о *сценическом языке*, потому что здесь слово уже не только видимо для глаз читателя. Оно доходит, вернее, передается через актера, который старается донести каждое слово до зрителя в сильном и полном звучании, ибо слово есть важнейшее средство проявления роли. Речь идет не только о богатстве слов, большое значение имеет *конструкция, обороты речи*.

Какую громадную роль играет творчески-совершенный язык для сцены — лучше всего можно проследить у Островского. Язык Островского, в широком смысле слова, имеет, может быть, первостепенное значение во всем художественном богатстве его произведений.

Язык надуманный, претенциозный, засоренный словами, органически с образом не слитыми, на сцене во много-много раз губительнее, чем в чтении.

Вопрос работы над языком в театре, сложный, особенно в таком театре, где психологические стремления актера должны быть всесторонне оправданы. *Бережное, заботливое отношение к слову обогащает палитру актера*. Слово может взвинчивать актерские возможности, но может и притуплять их, возбуждать досадное чувство беспомощности. Поэтому мы не имеем права давать актеру «пищу», приготовленную на плохом языке. Актер всегда ищет слово, которое сжато и сильно выражает задачи, поставленные автором. Бледный, бескрасочный, так называемый газетный язык, например, часто встречающийся в современных пьесах, никуда не годится для сцены.

Вот почему актер так радостно работает над произведениями классиков — Чехова, Л. Толстого, Островского, Гоголя, {306} Щедрина и др. При этом приходится встречаться и у классиков с такими особенностями языка, которые приходится преодолевать. Язык Тургенева, например, слишком растянут, не насыщен темпераментом. В «Горе от ума» встречается много выражений корявых, требующих от актера особенного мастерства, чтоб сделать их легкими для уха зрителя.

Большое значение имеет работа над языком переводных произведений. Чем сильнее и лучше язык переводимого автора, тем труднее его переводить.

Между прочим, несколько лет назад я начал было готовить поход против бранных и вульгарных слов на сцене. Я, право, не знаю сегодня таких пьес, где не было бы «сукин сын», «сукины дети», «зад». Не могу забыть, как герой пьесы в одном театре, обнимая девушку, в которую он влюблен, вскрикивает: «Ах ты, сукина дочь!» Это хорошо?

Или «пока!», «ничего подобного!», «обязательно!» Что это, как не вульгаризация языка?

Ах, какой это огромный, важный, сложный и трудный вопрос — культура художественного языка, и какое счастье иметь такого «стража», как Горький.

«Рабис», 1934, № 4, апрель.

## Освобожденное творчество

Революция внедрилась в театр вширь и вглубь. Нигде в мире театр не является, как у нас, большим государственным делом. Когда я говорю за границей о нашем театре, мне или не верят, или завидуют. Пролетариат любит своих художников и мастеров. Он отдает им свои нежные и дружеские чувства. Куда девались дореволюционные провинциальные театры, ставившие по 70 – 80 новых постановок в год? Вспоминаю одну из моих учениц — Муратову, потом актрису Художественного театра. Она пришла с мольбой: возьмите на какие хотите маленькие роли, иначе я сойду с ума; за сезон в пять месяцев я сыграла семьдесят ролей, среди которых «Мария Стюарт», «Орлеанская дева», «Гроза», имела на каждую роль не более двух репетиций, и все костюмы должна была иметь свои!

Теперь *все* театры работают так, как прежде работали только Художественный и императорские театры.

А репертуар! Как поразительно изменились требования к нему! Новый зритель жаден к знанию и к культуре… И сколько их, этих зрителей! Актеров не хватает, в то время как на Западе тысячи безработных актеров тоскливо ищут спасительного ангажемента. Возникло огромное театральное строительство, в глухих углах страны — клубы и театры. Осуществились мечты, казавшиеся несбыточными. Незадолго до революции я образовал «Общество друзей общедоступного театра», высшей мечтой {307} было построить в четырех углах Москвы так называемые «народные» театры. Иллюзии! Удалось ли бы [нам] построить [хоть] один? А пролетариат воздвигает их один за другим по всей территории нашего великого Союза!

Так широко раздвинулись рамки театра *вширь*, захватив огромные массы зрителей.

Но не менее важно изменение внутреннего лица театра — то, что я считаю движением *вглубь*. Самое важное, что дала революция, — освобождение творческой мысли от сковывавших ее формальных границ и предрассудков, от связывавших ее узких горизонтов. В театр вошел *широкий взгляд на идейное содержание пьес*, которые театр ставит. Художники по-новому и свободно глядят на классику и воспринимают современные произведения. У театра, внутри его, всегда было два театральных яда: сентиментальность, обсахаривание, дешевая слезливость, боязнь резких и смелых задач, и другой яд — художественное шарлатанство, неоправданное трюкачество. То и другое диктовалось, буржуазной моралью. В конце концов, применительно к ним можно сурово и обвинительно говорить о художественном *лицемерии* старого театра. Смелый идейный размах был ему чужд: его не допускала не только цензура, но и артистический мир, но и публика, привыкшая в театре к спокойным и необременительным зрелищам. Революция принесла в театр идейное и творческое беспокойство, она заставила переоценить старые навыки, она не позволяет отсиживаться на тихих местах. На своем личном творчестве я испытал это с особой силой. За эти годы я пережил огромный сдвиг. Впервые во всю свою жизнь я почувствовал полную свободу в осуществлении своих замыслов. Я увидел, что я больше не должен опасаться диктовавшейся нам сомнительной театральной теплоты, что я обязан и могу идти к спектаклям строгим, острым, беспокойным. Революция освободила творчество, она расширила его идейное содержание, она глубоко политически осмыслила дело театра, она поставила смелые, огромные общественные и тесно с ними связанные художественные задачи, она связала художников со всей жизнью социалистической страны, и это для нас, работников искусства, — самое большое, значительное и решающее событие в нашей жизни.

«Известия», 1934, № 102, 1 мая.

## Простота героических чувств

Героическая эпопея челюскинцев должна не только произвести огромное впечатление на театр, на актеров и режиссеров, — она должна быть ими глубоко продумана.

У нас до сих пор и актеры и постановщики, представляя героев, становятся на ходули. До сих пор исполнители не только {308} всех Раулей, Марселей («Гугеноты»), Дон-Карлосов, маркизов Поза, героев Гюго, но даже героев простого русского репертуара всегда стремятся к созданию каких-то непростых человеческих фигур. В жесте, в интонации, в мимике — во всем они ищут таких внешних исключительных красок и черт, благодаря которым самое геройство кажется надуманным.

И вот пример челюскинцев показывает, что героями могут быть люди самые простые, по виду такие, что, если не увидеть еще чего-то важного за их внешними проявлениями, они могут показаться самыми ординарными, ничем не отличающимися от обыкновенных людей.

Театры и, в частности, актеры должны подумать над тем, каким огромным внутренним огнем, какой стойкостью, какой преданностью своему народу должны обладать люди, чтобы быть подлинными героями в самых простых бытовых проявлениях, и каким пафосом необычайной простоты должен обладать актер, стремясь к созданию такого героического образа.

В постоянной борьбе за простое, реальное искусство, в постоянной борьбе с плохими театральными штампами, в постоянном стремлении творчески доказать, что простота вовсе не означает приниженности чувств и задач, всегда ищешь примеров героизма. Эпопея челюскинцев дает потрясающие своей убедительностью образы и картины для актерского творчества, для могучего движения вперед истинно советского театра.

«Правда», 1934, № 167, 19 июня.

## Через 30 лет

Близость между Художественным театром и Чеховым была чрезвычайно глубока. Родственные художественные идеи и влияния Чехова на театр были так сильны, что кажутся несоизмеримыми с тем коротким сроком, который они продолжались. Ведь это всего на протяжении пяти с небольшим лет. В первый год существования театра Чехов его не знал совсем, и в театре только очень немногие знали Чехова лично, даже после блестящего успеха «Чайки» — истинной создательницы Художественного театра. Многие в театре, начиная с Константина Сергеевича даже, поняли и полюбили Чехова только после того, как приобщили свое творчество к его творчеству. А потом, через пять лет, он уже умер. И за этот короткий срок произошла такая художественная сплоченность, что в театре едва ли проходила какая-нибудь серьезная репетиция, во время которой на том или на другом примере не было бы произнесено имя Чехова.

Какие задачи ставил театру Чехов-драматург?

Освободиться от заскорузлых наслоений сценической рутины и литературных клише старого театра.

Вернуть сцене живую психологию и простую речь.

{309} Рассматривать жизнь не только через ее вздымающиеся вершины и падающие бездны, но и через окружающую нас обыденщину.

Отыскивать театральность драматических произведений не в пресловутой сценичности, отдавшей театр на много лет во власть особого рода мастеров и оттолкнувшей от него живые литературные таланты, а в скрытом внутреннем психологическом движении.

Искусство Чехова — искусство художественной свободы и художественной правды. Искусство художника, который любил жизнь тем более, чем менее имел на нее права вследствие своей болезни. Любил ту простую жизнь, какая дана всякому человеку. Любил березу и солнечный луч чистого утра, любил извилистую степную речку, которую «камыш украшает, как брови красивые глаза девушки». Любил мягкий посвист перепела и тоскливый крик совы. Беззаботный смех, молодость, наивную веру, женскую любовь, литературных друзей, даже обывателей, над которыми смеялся. Любил русский язык, его славянский лиризм, его меткие сравнения, неожиданную образность. И более всего любил «тешить свой ум мечтами».

Он был искренен, и говорил и писал только так, как чувствовал.

Он был глубоко добросовестен, и говорил и писал только о том, что знал крепко.

Он любил быт, как только может любить его художник-колорист. И глядел он на него простыми, умными глазами.

И вдруг… отчего произошла эта тоска? Эта знаменитая «чеховская тоска», которая так ошеломила читателя красотою субъективной правды? Точно вскрыл он внезапно то, что носил тогда в душе каждый русский интеллигент. Вскрыл и стал так близок душе читателя.

Откуда она подкралась? От недуга ли, подтачивавшего его жизнерадостность, или от мечтаний о лучшей жизни?

Тем, что в душе Чехова было самым глубоким и серьезным, он не делился даже с близкими. Как человек большого содержания и скромный, он любил одинокость чувства и одинокость мысли. Но при всей сдержанности иногда, в особенности в письмах, он не мог скрыть мучительного тяготения к самым простым радостям жизни, доступным всякому здоровому человеку. В эти пять лет близости к Художественному театру он был прикован к югу, к лакированной зелени Крыма, которого не любил, вдали от литературных кружков, от близких, от левитановской природы, от Москвы, к которой чувствовал особенную нежность, и часто тосковал ужасно.

«Мне ужасно скучно. День я еще не замечаю в работе, но когда наступает вечер, приходит отчаяние. И когда вы играете второе действие, я уже лежу в постели. А встаю, когда еще темно. Представь себе: темно, ветер воет и дождь стучит в окно».

{310} Да, вот представьте себе. В то время, когда Москва грезится ему сверкающей вечерними огнями, когда в его любимом театре играют второе действие, может быть, даже как раз то второе действие его «Трех сестер», где осевший в провинции Прозоров говорит: «С каким бы удовольствием посидел я теперь в трактире Тестова», когда публика, пользующаяся всеми простыми благами столицы, плачет над участью тех, кто томится в скучной тоскливой глуши, — тогда именно автор, вызвавший эти слезы, испытывал «отчаяние», как заключенный. А когда все, о ком он вспоминает, еще ранним-рано спят, он уже встает. И воет ветер и дождь стучит в окно. И еще темно!

Я не имею возможности обращаться здесь к тем многочисленным трогательным, ласковым и печальным воспоминаниям, которыми окутана близость Чехова к Художественному театру. Один из наиболее дорогих нашему сердцу писателей и «коллективный художник» театр слились в самых трепетных своих мечтах и стремлениях. За пять лет, силою судеб, дружественно и тесно сблизились их жизни для того, чтобы укрепить в искусстве новое движение.

Тридцать лет прошло со дня смерти Чехова, и когда разглядываешь пути сценического творчества за этот период, то ясно видишь, какую огромную роль сыграло это движение. Несмотря на каскад «новых форм», их сущность, их живая природа исходят от все тех же источников непрерывно очищаемого от штампов русского реализма.

«Советское искусство», 1935, № 5, 29 января.

## О драматургии А. Е. Корнейчука

На моей театральной памяти много, много раз поднимался вопрос: должен ли писатель, чтобы сочинить пьесу, обладать каким-то специальным даром? Помню, как еще знаменитый французский романист Золя утверждал, что для этого таланта писатель должен быть еще только непременно умным. Что при желании и уме не так трудно овладеть техникой сцены. Были такие яркие примеры хотя бы только в нашей русской литературе. Авторы «Мертвых душ» и «Ревизора», «Войны и мира» и «Власти тьмы», «Князя Серебряного» и «Смерти Грозного», Чехов, наш сегодняшний Толстой — Алексей Николаевич.

Но, увы, эти примеры немногочисленны и вовсе не опровергают необходимости специфического дара. Эти писатели просто имели его. Ни тому же Золя, ни Мопассану, ни Тургеневу, хотя он и написал несколько пьес, не удалось стать настоящими драматургами. А Шекспир, Лопе де Вега, Островский не написали ли одного повествовательного произведения. В то же время как много знала наша сцена таких драматургов, которые имели {311} большой, хотя *и короткий* театральный успех, обладая крохотным писательским даром. *В природе* театра, в так называемой «сценичности», есть еще некие неразоблаченные тайны. Есть особое *чувство театра*, чувство театральной эмоции, чувствование природы театра, без которого нет драматурга.

В огромной степени обладает им ваш, а теперь и наш Корнейчук. Он мыслит сценическими образами, его смех театрально-заразителен, его слеза волнует при малейшем намеке, его замыслы легко овладевают вниманием зрителя и сразу становятся родственными, близкими его переживаниям.

Говорю как опытный театральный работник: этот дар имеет гораздо более высокую цену, чем люди думают. Писателей, которые обладают им, можно счесть по пальцам.

При этом Корнейчук сохраняет всю глубину национальных черт, мягкость, ласковость к людям и их драмам. И вот когда год назад пришел ко мне этот красивый молодой человек с открытыми, доверчивыми глазами, жадно ожидавший критики, когда он начал читать и когда полились мне в душу такие родные моему уху слова, интонации, звуки украинской бытовой речи, я тотчас же почувствовал в нем этот сценический дар, человека театра.

Приветствуя Украину в эти торжественные дни, мы благодарим ее за то, что она нам прислала этот молодой талант.

Мы стараемся помочь ему нашими театральными силами, нашим опытом, нашим мощным аппаратом. Мы верим в большое будущее автора «Платона Кречета»…

[*1935 г.*]

«Театральное наследие», т. 1, с. 390 – 391.

## [Об Островском]

Оценивать значение Островского для нашего времени вне театра, вне Островского-драматурга, все равно что обесценивать его на добрые пятьдесят процентов.

Ведь, в конце концов, писателей, соединяющих огромный литературный талант с таким же сценическим, наперечет по всем национальностям мира. А между тем именно этой стороной специально занимаются у нас недостаточно.

Мы называем это «чувством театра». Что это такое? В чем именно проявляется оно у Островского? Какие особенности его творчества дают ему театральный успех? Почему пьесы иных крупных литературных талантов не звучат так сценично, как пьесы Островского?

Нам, людям театра по преимуществу, иногда кажется, что это чувство театра у Островского чрезвычайно родственно актерскому чувству. Оно должно быть врожденным или может {312} быть воспитываемо. Мы знаем актеров со сценическим даром таким легким, заразительным и так рано проявлявшимся, что невольно считаем его врожденным. И знаем актера, тоже добившегося больших успехов, но в течение десятка-другого лет преодолевавшего в себе какие-то сценические затруднения.

В настоящей краткой заметке я пробую только наметить пути для изучения сценического таланта Островского. Он по-актерски чувствует звучание (в театральном резонансе) образа, темперамента, слова, ритма, в особенности сценические положения. Он художественным чутьем оценивает силу неожиданностей, тех неожиданностей, которые сначала могут казаться театральными deus ex machina[[251]](#footnote-142), а на самом деле необходимы.

Все эти черты особенно ярко проявляются у сценического таланта в первых выступлениях. Дальше уже чувство театра переходит в мастерство. Его образы великолепно помогают актерскому творчеству. Его замечательнейший «язык» чрезвычайно выигрывает, когда произносится со сцены, потому что он характерен для каждого образа в отдельности. Он создает роли.

Актерский мир в течение десятков лет и в своем быту говорил языком Островского — до такой степени сливалась личная актерская психика со сценическим восприятием образов Островского. Его пьесы обладают той счастливой ясностью, которая так помогает сценической реакции. Островский чувствует театральное время. Он не боится кажущихся неестественными театральных скачков. У него в первом действии «На всякого мудреца довольно простоты» Курчаев, уйдя со сцены, возвращается минут через пятнадцать — двадцать, а рассказывает, что он уже побывал и у Мамаева и в Сокольниках у Турусиной; словом, что потребовало бы в действительности по крайней мере часа полтора.

Реалиста, склонного к натурализму, такое несоответствие действительного времени с театральным могло бы смущать. Островский не останавливается и перед сокращением психологических интервалов.

Но есть еще более важные черты, делающие пьесы Островского такими сценичными. Это, во-первых, атмосфера добра в его произведениях, ясная, твердая симпатия на стороне обиженных, на что театральный зал всегда чрезвычайно чуток. И затем — то, что мы называем художественной идеализацией образов. Это вовсе не значит, что Дикой, Хлынов, Рисположенский, Брусковы, Коршуновы, Чугунов и вся эта галерея отвратительных людей возбуждают в Островском хотя бы примирение сними. Его глубоко враждебное отношение к таким образам не может подлежать ни малейшему сомнению. Но как художественные создания они носят в себе те же черты пленительности, как {313} и самые положительные лица. Так сказать, воспитательное значение такого творчества остается во всей силе. В жизни вы отвернетесь от этих людей с презрением, а в театре проводите их бодрым, жизнерадостно-честным смехом.

Не останавливается Островский и перед умилением, в особенности в финалах своих произведений, нигде не переходя в мелодраму. Правда, эта атмосфера добра, так рисующая Островского мудрым, глядящим на жизнь то трогательно-ласково, то строго-проницательно, с годами, в позднейших пьесах, как будто переходит в добродушие, в квиетизм — качества для крепкого молодого поколения даже неприемлемые. Особенно ярко это отразилось на второй редакции «Воеводы».

Можно бы, анализируя его сценическое творчество, наметить еще целый ряд маленьких, второстепенных проявлений этой «тайны» — чувства театра.

Автограф и стенографическая запись. — Архив Н.‑Д., № 7725/2, 13 июня 1936 г.

## Мы потеряли ближайшего друга

Как ни подготовляли нас бюллетени, все же известие о кончине Алексея Максимовича потрясло неожиданностью. Художественный театр потерял в Горьком не только своего шефа, он потерял драматурга, в течение тридцати лет занимавшего в театре почетное место, драматурга, полного сил, еще готовившего в последнее время для нас новую пьесу.

Художественный театр потерял в Алексее Максимовиче блестящего друга своей блестящей молодости, друга, который пришел к нам как громадный художник и в то же время в мироощущении театра произвел настоящую политическую революцию.

История Художественного театра неразрывна с именем Горького. Воспоминания Художественного театра полны прекрасными картинами встреч, лучшие страницы его искусства проникнуты гением Алексея Максимовича.

«Горьковская коммуна», 1936, № 141, 20 июня.

## «Любовь Яровая»

По поводу этой нашей новой постановки я хотел бы поделиться с товарищами, не участвовавшими в работе, следующими мыслями.

### 1

<…> Пьеса Тренева прошла уже на сцене Малого театра более шестисот раз. Это осложняет работу не только потому, {314} что пьеса имела там огромный успех, но главным образом потому, что зрители придут к нам с определенными и даже укрепившимися впечатлениями, невольно будут навязывать нам их в своих ожиданиях, и, таким образом, наша постановка должна еще преодолевать нечто предвзятое.

И, может быть, прежде всего по линии политической. «Любовь Яровая» написана более десяти лет тому назад. Эпоха, отражаемая в этом спектакле, стала уже историей, правда еще очень свежей для всех нас, но все же историей.

И самое отношение наше к изображению той эпохи теперь уже не совсем такое, как десять-двенадцать лет назад. Известные политические моменты требовали раньше большей выпуклости, чем теперь, — остроты, иногда доходившей до плакатности, может быть, даже противоречившей порою чисто художественным задачам.

Сейчас нет надобности в лоб говорить людям: вот это — черное, а это — белое. Сейчас ни для кого не может быть сомнений, что все симпатии зрительного зала на стороне революции, конкретно — на стороне Кошкина и тех, кто с ним. А двенадцать-пятнадцать лет назад зрительный зал был иным, и важно было, чтобы те или другие моменты подчеркивались.

В этом отношении между тем, как подавались образы пьесы в старом спектакле «Любови Яровой» и как — в нашем, может оказаться такая разница, которая поведет к спорам и даже упрекам.

Вообще говоря, как только идея политическая осуществляется в художественных образах, оценка зрителем самой идеи подвергается большим колебаниям (начинают играть роль его художественный вкус, способность к философским обобщениям и способность разглядеть настоящее черное и настоящее белое за другими красками художественного образа).

А уж если зритель пришел с готовыми образами прежних впечатлений, сдвинуть его с этих позиций еще труднее.

В своей работе мы исходили из того, что самое высокое художественное творение достигается только полным глубинным синтезом политической идеи с великолепным художественным изображением. Если этот синтез органичен и схвачен эмоционально, всякие недоразумения и споры окончатся рано или поздно победой глубокого синтетического образа.

### 2

Надо надеяться, что никто не ждет, чтобы Художественный театр своей постановкой пошел по пути хорошего копирования Малого театра. Ясное дело, что пьеса предстанет у нас в ином виде. При всем нашем уважении к искусству Малого театра наш подход к постановке и приемы совсем другие. И потому, что с тех пор прошло уже десять лет, и в силу методов и приемов МХАТ многое в пьесе, вероятно, станет теперь более выпуклым; {315} а с другой стороны, многие частности, имевшие особенный успех в Малом театре, у нас, быть может, отодвинутся на второй и третий план. Разумеется, мы услышим столь же несправедливую, сколь и трафаретную болтовню о «психологизме», убивающем некую театральную яркость. Всякое углубление, всякое искание живой правды будет поставлено под подозрение, а уж если что-нибудь в этом смысле не дозрело на первых спектаклях, то и просто взято на штыки. К этому надо быть готовым.

Зерно пьесы и ее бытовой фон — революция. Об этом нечего много и говорить, очевидно, это же было и в спектакле Малого театра. Сквозное действие пьесы и сквозное действие руководителей, режиссуры, актеров — торжество революции. Конкретно — это торжество Кошкина, который, не теряя большевистского самообладания, должен отступить, отступая — подготовить новое наступление, и в результате торжествует победу. Вся пьеса в современной постановке мыслится нами как огромное художественное, историческое и бытовое полотно.

В чем сквозное действие отдельных персонажей? Любовь Яровая. Было бы грубой ошибкой играть Яровую, устремляя все внимание на ее стопроцентный большевизм, только скользнув по другим элементам роли; делать упор на ее революционный пафос, не уделяя огромного внимания, огромного нервного запаса на разрушенную громадную любовь. Сквозное действие всей лирической интриги пьесы — именно в освобождении Любови Яровой от всего личного, еще мешающего. В результате этого самоосвобождения и является стопроцентный закал настоящей революционерки. Недаром последняя фраза Любови Яровой, а вместе с тем заключительные реплики в тексте Тренева таковы:

«Кошкин … Я всегда считал вас верным товарищем.

Яровая. Нет, *я только с нынешнего дня верный товарищ*».

Так заканчивается пьеса, и с этим нельзя не считаться ни режиссуре, ни актрисе. Романтическая прелесть пьесы заключается в том, *как* эта замечательная женщина, лучшая женщина, какую только можно себе представить в современности, способная ощутить в себе огромную любовь, так исстрадавши ее, заражается огромной ненавистью к прежде дорогому человеку на почве политической розни. Яровая, ни на секунду не задумываясь, подставляет под выстрел свою грудь, защищая Кошкина. Весь ее героизм необычайно прост, совершенно лишен показного пафоса, а между тем ее сердце еще кровоточит ранами пережитой личной драмы. Я думаю, что если актриса будет играть просто стопроцентную, готовую революционерку, то она на каждом шагу встретит сцены, которые покажутся ей фальшивыми, и ей захочется их вымарывать. Яровая до сих пор способна рыдать, увидя полотенце своего мужа, которого считает умершим. «Ходила по полям и произносила его имя». Она еще может поверить его «преображению». И целый ряд других частностей рассказывает легенду о женщине, освобождающейся до конца {316} во имя революции от груза личных переживаний. Даже самую революцию эта мужественная женщина ощущает всем сердцем, а не только преданностью. Она приносит известие о том, что белые сожгли деревню, как свое большое горе. Но зато, окончательно освободившись, она становится беспощаднейшим защитником революции, «ведьмой», как ее называет солдат из белых.

Такой же подход был и к роли Ярового. Я читал в прессе о спорах, возникших вокруг трактовки этой фигуры. Здесь есть большая опасность. Нельзя требовать от актера, чтобы за версту было видно, что это — враг. Ради политической ясности. Этот художественный прием изжит, и было бы малодушием возвращаться к нему. В. Р. Ольховский, игравший эту роль в Малом театре, говорят, был внешне красив, обаятелен и искренен, и я вполне понимаю, что такая умная актриса, как В. Н. Пашенная, просто не могла бы играть Яровую, любящую всем сердцем совершенно явного негодяя.

Любовь Яровая любила человека очень пылкого, убежденного, отдавшего все силы на борьбу за свои, казавшиеся ему революционными, верования и оказавшегося ненавистником большевизма, непримиримым врагом революции. Предоставив актеру просто играть негодяя, мы пришли бы к явной фальши и напрасно скомпрометировали бы образ Любови. Но не меньшей ошибкой было бы для актера всецело отдаваться своему обаянию, своему «героизму».

Где же, однако, найти признаки «отрицания» образа Ярового? Где же Яровой — наш враг?

В его банкротстве. Этот эсер с его физиологической ненавистью к большевикам безнадежно катится в пропасть. Его героизм вырождается на наших глазах в истеричность. В последнем действии его злоба дышит бессилием. Вся его идеология обанкротилась. «Докатившись» до белых, он запутался и погибает.

Его сквозное действие — обратное Любови Яровой. Та мужает и закаляется, а он летит в бесславие. Его энтузиазм и пафос несутся впустую. Он это чувствует все сознательнее и пытается найти спасение у ног любящей его жены. И с большой искренностью и в то же время с какой-то недооцененной надеждой увлечь ее на свою сторону. Но стоило ему увидеть Швандю, понять, что враг близко и он может его захватить, как физиологическая ненависть к большевикам берет в нем верх над всеми чувствами.

Может быть, незаметно для зрителя, такую же безнадежность, но совсем в других красках, режиссура вложила в образ главнокомандующего, приходящего на сцену всего на несколько минут и произносящего буквально полторы фразы. Здесь безнадежность выражается уже в физической судороге, несмотря на то, что внешне это умный и, очевидно, сильный генерал.

Таким же синтетическим путем мы старались подойти и к другим образам пьесы, среди которых особенно ярок образ Пановой. {317} И опять: если изображать ее просто «вертихвосткой», актриса в течение роли неизбежно задаст себе ряд недоуменных вопросов. Нет, это враг более ядовитый. Панова — плоть от плоти, кровь от крови своей среды. Она, может быть, и сильная духом, может быть, вовсе не склонная к разврату, но ее принадлежность к белогвардейщине, ненависть к разрушителям *ее* культуры, *ее* цивилизации повлечет ее и к цепи предательств и к переживаниям такой напряженной злобности, которая, наконец, пожрет ее самое. Панова не в силах вырваться из круга своего воспитания, своих привычек, она — в противоположность Яровой — не в состоянии преодолеть пережитую ею личную драму. Она не может вступить на путь очищения своей личности, ее путь — Париж, кокаин, потом она пойдет по рукам, будет петь по ресторанам цыганские песни и в лучшем случае кончит самоубийством.

Искание синтетических образов, вобравших в себя и художественные и политические идеи, — в сущности, основной метод театра. Как и всегда, мы соединяли его с простотой Художественного театра. Однако стиль «Любови Яровой», яркий и сочный, требовал и борьбы от репетиции к репетиции с тем, что я называю «дурными привычками» МХАТ.

«Горьковец», 1936, № 21/27, 27 декабря.

## «Анна Каренина» на сцене МХАТ

Перенос романа на сценические подмостки — дело для всякого театра рискованное и только в исключительных случаях заслуживающее одобрения. Однако в поисках великолепного актерского материала театр все же прибегает к инсценировкам. Романы лучших писателей увлекают огромной правдой первоисточника, психологической глубиной и многогранностью образов. Если же роман принадлежит перу своего, национального писателя, то материал становится вдвойне близок природе актера. В таких случаях актерские достижения в значительной мере перекрывают недостатки спектаклей с точки зрения классической театральной формы, которую инсценировка неизбежно разрушает.

Лев Толстой, как художник, был всегда родным нашему театру. Чехов и Толстой. Горький, с его открыто революционным направлением, только в последнее десятилетие властно овладел творческой устремленностью актера Художественного театра. Это явление, это переключение творческой устремленности нашего актера происходило медленно, грузно. Потому что оно неминуемо охватывает все элементы актерского и режиссерского мастерства. А это значит: все художественные привычки, методы театра — все то, в чем переплетаются и богатые, нажитые {318} ценности театра, требующие бережной охраны, и заштамповавшиеся слабости и недостатки, требующие вытравления.

Однако именно благодаря этому интереснейшему в истории театральной культуры процессу получились и ясные очертания нового отношения к Толстому. Уже в подходе к «Воскресению» была огромная разница с тем, как театр работал над «Живым трупом». Теперь же идеологическое направление театра стало еще глубже и строже.

Установить драматургическую линию спектакля, выбрать наиболее заманчивые картины романа, воспроизвести глубокие и тонкие переживания действующих лиц, провести их через великолепную ясность и простоту, свойственные величавому творчеству Толстого, уберечься от малейшей вульгарности, вычертить из всего материала роли для актеров, донести до зрителя этот густой аромат толстовского обаяния и чтобы все это было пронизано глубоко заложенной в романе социальной идеей — таковы задачи, стоящие перед составителем сценического текста и режиссурой.

Чего зритель ожидает от «Анны Карениной» на театре? Ведь это любимейший роман в мире. Сколько раз переводили его на кино! Сколько драм игралось на эту тему, вульгарно сколоченных до пределов адюльтера с трагическим концом.

Но раз за это взялся театр с таким аппаратом, как Художественный, — ох, боюсь, что множество зрителей ожидает увидеть на сцене почти все свои впечатления, полученные от романа: всю линию Анны — Вронского — Каренина, и всю линию Левина — Кити, и драму семьи Облонских, и так называемый «высший свет», и уж конечно — скачки и Обираловку.

Ясно, что такой размах физически невозможен. Обсуждали в театре мысль о спектакле, продолжающемся два вечера подряд, как когда-то давались «Братья Карамазовы». Однако тут столкнулись с необходимостью таких переделок и переработок текста романа, которые вряд ли были бы допустимы. Да и самый образ Левина в идеологическом смысле стал под сомнение: ясное и твердое социальное истолкование его на театре было бы, во всяком случае, необычайно трудным.

Роман Толстого огромен по своему философскому размаху. Он охватывает не только трагическую страсть Анны, но и мучительные размышления Левина о смысле жизни, строгость и целомудренность взаимоотношений между двумя любящими существами, огромный вопрос о детях в тогдашнем общественном укладе и целый ряд других. Вообще роман так богат и идейным и художественным содержанием, что даже часть его может представить прекрасное целое.

В нашем спектакле дается почти полностью линия Анны. Трагедия Анны. Трагический конфликт между охватившей ее страстью {319} и жестокой, фарисейской, господствующей над ее жизнью моралью ее среды и эпохи.

С одной стороны — скованная в гранитные стены мораль блестящего императорского Петербурга, мораль, по которой Каренин даже мирится с изменой жены, лишь бы об этом громко не говорили в свете; с другой — сильная страсть, доведенная до крайних пределов в своей требовательности, простота и искренность честной натуры, которая, ощутив радость чистой правды, уже не может помириться с лицемерием и ложью.

Анна вся во власти мужа, и ей грозит гибель. Однако Толстой расположен увидеть «божеское» в самых закоренелых фигурах. Так происходит и с Карениным. Эта «машина», и «злая машина, когда рассердится», при виде настоящего человеческого горя — умирания Анны — расплавляется в сочувствии, познает «счастье прощения» и готова к самоотверженности. Казалось бы, конфликт не поведет к трагической развязке: Каренин согласен на развод и даже готов отдать Анне сына.

Но он же, великолепный реалист Толстой, твердо знает, что в мире, который он описывает, такого сентиментально-благополучного исхода быть не может. На помощь непоколебленной царствующей фарисейской морали является графиня Лидия Ивановна. Влюбленная в Каренина ханжа быстро овладевает его ослабевшей волей и поворачивает руль событий: Каренин отказывается от своих обещаний, не дает ни сына, ни развода. Затравленная, оскорбленная Анна изгнана из общества.

И еще дальше, и еще глубже прозревает гений Толстого. Женская любовь описываемой эпохи не то, что мужская. Мужчине там предоставлено широкое поле общественной и государственной деятельности, отвлекающей его от любовных переживаний, а права женщины грубо ограничены, любовь легко обостряется у нее до предела, являясь началом и концом всей ее психологии. Для Анны развод мог бы быть и не нужным, если бы Вронский любил так, как любит она, так же самоотверженно и неиссякаемо. И в конце концов развод оказывается нужнее ему, потому что для него это — возможность, женившись на Анне, сохранить все свои связи в свете. Для нее единственный смысл жизни — любовь Вронского. Он же плоть от плоти, кровь от крови своего общества. Ее любовь обостряется до трагизма, его — пресыщается, гаснет, а тот «свет», который с позором изгнал ее из своей среды, становится так же близок ему, как был и до встречи с Анной.

Впрочем, роман Толстого, как известно, всегда возбуждал горячие идеологические споры, так, может быть, он и теперь встряхнет всю сложность жизненных проблем, захваченных гениальным писателем.

В другом месте можно было бы сказать много интересного о глубоких художественных и технических задачах, поставленных {320} перед театром этой инсценировкой. Для пишущего эти строки, во всяком случае, в этом спектакле продолжает осуществляться ломка некоторых так называемых традиций театра в полном соответствии с ценнейшими его завоеваниями — работа, прошедшая через постановки «Врагов» и «Любови Яровой».

Это относится и к борьбе с рыхлыми темпами, заштамповавшимися в театре под флагом неверно понимаемой «чеховщины»; и к борьбе с уклонами от художественного реализма к натурализму; и к новым достижениям в области сценической техники; и к углублению психологических задач; и — что самое важное — к большей, чем прежде, четкости пронизывающей спектакль социальной идеи.

«Правда», 1937, № 111, 22 апреля.

## [О рукописи Вс. Вишневского «Мы — русский народ»]

Рукопись предназначена для фильма. Насколько я могу в этом разбираться, налицо серьезные достоинства: строгость, монументальность композиции при ясной и выдержанной динамической линии — история одного полка; большой темперамент, руководимый мыслью, а не растрепанными нервами; простота без вульгарности. Должен, однако, признаться, что особенного художественного «раздражения» я не получил — того неожиданного, от чего сразу обдает радостью новизны и острой правды. Есть хорошие фигуры, но мы к ним уже привыкли, а те, которые поновее, как Вятский, полковник, поручик, кажутся надуманными и неубедительны. И пафос: искренний, конечно, но все того же звучания, к какому ухо так привыкло в нашей литературе боевых сцен, где мужественность и величие содержания часто уступают сентиментальности.

Автор, несомненно, владеет тем классическим юмором, теми традиционными красками героизма, которые являются характерными чертами гения русской нации. Для популяризации идеи этого, может быть, и достаточно, но при требованиях более глубоких, художественных ждешь и более самобытных красок. Нужны очень крупное мастерство и творчество актеров, чтобы не впасть в «патриотический» шаблон. Но средним, даже хорошим актерам, боюсь, не избежать соблазна к легкому успеху.

Может быть, я ошибаюсь?..

Черновой автограф (карандаш). — Архив Н.‑Д., № 7712, 17 октября 1937 г.

## **{****321}** Гастроли МХАТ в Париже во время Всемирной выставки 1937 года[[252]](#footnote-143)

<…> Театр Елисейских полей, более пригодный для оперы, за кулисами хорошо оборудован, со множеством уборных, с большим артистическим фойе, со множеством отдельных комнат для администрации, даже с лифтом.

Театр так называется, потому что он расположен недалеко от Елисейских полей. Елисейские поля — это огромный проспект, называемый Елисейскими полями, центральное и самое главное место города, в двух шагах от «Этуаль» и Триумфальной арки, к Булонскому лесу.

Приготовления для спектаклей шли чрезвычайно горячо. Наш замечательный заведующий монтировочной частью И. Я. Гремиславский, спокойный и в то же время непрерывно энергичный, вместе с И. И. Титовым и несколькими рабочими в самом буквальном смысле слова две ночи не спали.

Спектакли должны были начаться 4 августа, но только к вечеру 4 августа начали привозить части вертящейся сцены. Их не только нужно было сладить, но и готовый накладной круг испробовать — будет ли он вертеться без перебоев, не будет ли каких-нибудь скрипов и т. д.

Прямо с бульвара рядом с огромным широким подъездом шли ворота во двор. И вот этот двор и проезд в него были завалены привезенными декорациями, брусками, ящиками с бутафорскими вещами.

Погода стояла ужасно жаркая. На дворе рядом с рабочими, среди стука вскрываемых ящиков и визга пилы, там и сям сидели группы актеров. Труппа приехала в самых первых числах августа и имела время ознакомиться с Парижем.

Репертуар был составлен так, что была отправлена почти вся труппа. Многие из первых актеров участвовали только в одной пьесе, но народные сцены также все были распределены между ними. По правде сказать, меня это волновало, потому что народные сцены были великолепно пройдены и множество раз уже сыграны в Москве с так называемой молодежью и с актерами вспомогательного состава. А тут — актеры первых положений, которые давно отвыкли играть выходные роли в народных сценах. Выпускать их было рискованно. И на первой же репетиции в фойе (сцена была занята приготовлениями) я это сказал. Но актеры взялись рьяно, и, забегая вперед, можно сказать, что в Париже народные сцены шли замечательно.

Пока шли приготовления на сцене, надо было наладить и внешнее поведение нашей труппы. В условиях Парижа, полного наших эмигрантов, этот вопрос был довольно щекотлив. Но его необходимо было поставить ребром. На двух-трех больших заседаниях {322} труппы я, как более знакомый с жизнью за границей, раскрыл перед актерами опасности какого-либо легкомыслия в этом отношении.

В Париже насчитывалось до двухсот тысяч эмигрантов, и среди них огромное количество бывшей российской интеллигенции, той самой интеллигенции, которая до революции очень любила, высоко ценила Художественный театр; той самой интеллигенции, которая Советской власти никак не принимала, и если не участвовала активно в каких-либо враждебных действиях, то все будто выжидала ее падения. Среди нее было несколько слоев. Самая большая часть — бывшие кадеты или несколько полевевшие октябристы, имевшие во главе Милюкова.

Другой слой эмигрантов резко «белогвардейский», с газетой на средства двух-трех богатых купцов — «Возрождение». Между этими двумя лагерями была решительная, категорическая вражда. Причем белогвардейская часть была довольно ничтожной, не пользовалась никакой популярностью ни среди русских эмигрантов, ни среди французского населения и заметно из года в год таяла.

Затем третий слой — выросшая там русская молодежь, которая уже очень сильно тяготела и к нашему Союзу и к Советской власти. Эта часть довольно тесно примыкала к огромному, так называемому Народному фронту, к коммунизму.

Религиозная сторона также заметно окрашивалась в три цвета. У белогвардейской эмиграции — высшие духовные власти, епископы, какие-то выступления. Милюковская партия, со свойственной ей осторожностью и сдержанностью, соблюдала на этот счет только приличия. А молодежь, конечно, вся настроена антирелигиозно.

Ясно было, что наш театр встретит полное сочувствие в третьем слое. Как мы предчувствовали, как потом и оправдалось, слой кадетский, милюковский, примет нас так, как мы себя поведем. А белоэмигранты, разумеется, резко враждебно. Лучше всего было бы, если бы они не приходили на наши спектакли[[253]](#endnote-112).

Вот в этой атмосфере актеры должны были вести себя как настоящие советские граждане, не позволяя себе ничем, ни одним словечком, ни одним неосторожным движением навлекать на себя подозрения в самой ничтожной маленькой измене. Я ставил вопрос совершенно категорически, предлагал актерам вести себя без малейших колебаний, даже доходя до того, чтобы не читать выше названных газет. (Как пример, я рассказал актерам, что на несколько писем бывших друзей, ставших эмигрантами, рвавшихся повидаться со мной, я ответил отказом. Среди них были даже наши бывшие крупные артисты.) И надо сказать, что наши актеры выдержали это испытание очень стойко. Они хорошо понимали, что какой-нибудь один неосторожный шаг, неосторожное слово одного члена труппы может бросить, тень на весь наш ансамбль.

{323} Было решено — познакомить французских журналистов с задачами нашего театра. Яков Захарович Суриц — наш посол во Франции, очень любящий Художественный театр и отлично понимающий театральное искусство, — отдал много времени на заботы о спектаклях и предоставил в мое распоряжение весь свой аппарат.

В здании посольства, в богатом дворце начала XVIII века, был устроен прием журналистов и вообще представителей печати, художников, литераторов; их собралось человек двести. Прием был в пять часов, был сервирован чай, шампанское, фрукты. Речь моя перед ними продолжалась минут сорок. Затем возник ряд вопросов, на которые я очень охотно отвечал. Большинство театральных критиков знало наш театр довольно хорошо, и вопросы их касались самого существа искусства, обнаруживая очень тонкое его понимание. Между прочим, — хочется об этом упомянуть — большим успехом пользовался мой ответ на вопрос о моих взаимоотношениях со Станиславским. Я сравнил эти отношения с ножницами. Я и Станиславский были врозь, но стремились к одной цели, как кольца ножниц стремятся к среднему гвоздю. Мы сошлись и сдружились, а затем в художественном отношении каждый все-таки пошел по своему направлению, и мы разошлись, однако с тем, чтобы, как ножницами, резать то, что нужно, уже вместе. Я об этом упоминаю, потому что на другой день почти все газеты отвели абзацы этому сравнению.

… Так шли приготовления к спектаклям. Никаких рекламных статей в газетах не появлялось. Французская печать за каждую такую информацию любит брать чистоганом. Это называется — «пюблиситэ». Мы же ограничивались объявлениями, и то чрезвычайно дорогими для нашего бюджета.

Актеры имели время, свободное от репетиций, и знакомились с Парижем, с самой всемирной выставкой, с музеями, с знаменитым Лувром, делились между собой впечатлениями. Причем, помню, один из крупных актеров второго поколения горячо отвергал красоту Венеры Милосской. Нечего и говорить, что актрисы большую часть времени проводили в магазинах и скромно высчитывали, что они могут купить себе и своим московским друзьям.

Париж — одна из самых обаятельных столиц мира. Трудно даже объяснить, в чем это обаяние. При большом размахе — отсутствие крикливости, вкус как будто и в строениях, и в магазинах, и в тротуарах, и в мостовых. Кипучее движение людей по Елисейским полям или по бульварам и в то же время отсутствие грубой толкотни. Какая-то открытость нравов, привычка быть на улице и легко проявляющаяся склонность к веселью, к шутке, к ловкой, красивой выдумке; великолепная звенящая французская речь; дешевизна, не стесняющаяся дороговизны, и {324} дороговизна, не угнетающая дешевизны; неугомонные выкрики газетчиков. И как-то весь этот шум никогда не заслоняет мысли о всей истории страны, об великолепных достижениях ее культуры, науки, искусств и особенно об ее великой революции. Вас, например, потащат на Монмартр, покажут исторические места, дома, площади, где у каждых ворот будут называть имена героев французской революции.

А тут еще всемирная выставка, на которой центральное место, наиболее привлекающее толпы, занимают высящиеся друг перед другом два главнейших павильона — Советского Союза и Германии. Советский Союз дал замечательную статую Мухиной, Германия больше удивляла импозантно казарменными линиями. <…>

Машинопись (с авторской правкой). — Архив Н.‑Д., № 7348/1 [1937 – 1940 гг.].

## Театр мужественной простоты

*(Фрагмент)*

Актер остается первым лицом в спектакле. Актер был и в старину первым и единственным. Но он был один. Теперь ему помогает и партнер, и художник, и режиссер для того, чтобы выявилась его индивидуальность по линии сквозного действия всей пьесы.

То же самое — во внешнем оформлении. Здесь Константин Сергеевич очень рано начал искать новые формы — вскоре после первых шагов Художественного театра. Мы кидались во все стороны, мы все пробовали: ставили нереально — «Драму жизни», на одних контурах — «Жизнь Человека», на одном фоне — «Братьев Карамазовых» и на одной стене — «Росмерсхольм». Это все были эксперименты, чтобы уйти от натурализма.

Можно сказать так: теперь нам нужно, чтобы и актерский образ, и мизансцены, и оформление были такими *единственными, какие только и могут быть в данном спектакле (только так можно играть, а не иначе, не в эту сторону и не в ту, а именно вот только так)*. Это значит дойти до совершенства в глубинном замысле образа, произведения, стиля и довести этот замысел до совершенства.

Наше искусство после устремления первых лет Художественного театра, многих заблуждений, борьбы с чужими штампами, а потом и со своими, после Октябрьской социалистической революции, которая заставила все пересмотреть не только с точки зрения искусства, но и с точки зрения величайших идей человечества, очистив и оставив самое настоящее, что составляет зерно русского драматического театра, то есть настоящий художественный {325} реализм, — это наше искусство и привело нас к сегодняшнему. Этот театр охватит и Горького, и Толстого, и Чехова, и Шекспира, и Софокла, и Аристофана.

«Известия», 1938, № 250, 26 октября.

## К. А. Тренев

Чем Тренев зажигает режиссера?

Правда. Вкус. Живые образы. Язык, не механически написанный из жизни, а творчески из жизни созданный. Большая, сквозная идея. Великолепная выдумка. Несмотря на сценическую бесформенность, каковую надо преодолевать театральной техникой.

Понести на сцену и донести до зрителя вот эту улыбку художественной радости, которую испытываешь при чтении, донести через творчество актера, через удобную для актера, но неизбитую, вкусную, жизненную мизансцену…

[*10 июня 1939 г.*]

«Театральное наследие», т. 1, с. 389.

## О Борисе Щукине

От мягкого юмора в «Турандот», от этой обаятельной простоты и тонкой, изящной интимности с театральным залом; через глубокий по социальному и психологическому содержанию образ Булычова, в мужественной артистической форме без малейшей сентиментальности и холодного рационализма, сдержанной и в то же время ярко сценической и навсегда запоминающейся; к чудесному, меткому и захватывающему рисунку в роли Ленина — вот в двух словах короткий, но блестящий путь Щукина.

И как скорбно, что этот путь так рано оборвался…

«Горьковец», 1939, № 16/93, 9 октября.

## [О гротеске]

Москвин. «Село Степанчиково», Епиходов, Федор, «Мочалка», — везде его путь: нахождение *формы*, которая чрезвычайно выразительно его, Москвина, средствами и данными синтетически воплощает эмоциональное и идейное содержание. При этом нигде, ни на миг, при исполнении не обнаруживается замысел. Все воплощено в искренность, простоту[[254]](#endnote-113).

Когда же он теряет эту искренность, простоту и *чистоту формы*, он впадает в гротеск. Таков его теперешний Епиходов, его Загорецкий и его Хлынов. — Здесь в его исполнении все время {326} виден глазок замысла, глаз сатирика, форма уже утрачивает чистоту, целомудренность, непосредственность, а тут же на глазах публики самим создателем подвергается расчленению, анализу[[255]](#endnote-114).

Черновой автограф (карандаш). — Архив Н.‑Д., № 7723 [1938 – 1943 гг.].

## [О Шекспире]

Иногда мне кажется, что Шекспира вообще невозможно играть. Во всяком случае, невозможно играть во всей полноте. Нельзя на современной сцене, с современными актерами, с современным искусством театральным передать эти ураганы страстей, гиперболическое выражение их, безжалостность автора к актерским силам, если это расчет на настоящее переживание; а если нет, если это в человеческих силах только путем декламации старых классических приемов, — тогда это не наше искусство[[256]](#endnote-115). И мы, театральные люди, старавшиеся всегда быть вровень или на передовой линии, мы всегда это находили.

Значит, прежде всего Шекспир, в частности «Гамлет», должен подвергнуться громадным купюрам. Не потому даже, что спектакль может быть длинен, а просто потому, что человеческих сил у актера может не хватить[[257]](#endnote-116).

Вот передо мной случайно монолог Короля после «Мышеловки». Он и бешеный, он и раздавлен, у него переживания волка, который вот‑вот должен будет расплачиваться за свои злодейства. Он, как управляющий государством, говорит: «Пора забить в колодки этот ужас, гуляющий на воле», — и в то же время он весь этот ужас испытывает на себе. Вот я ищу в его большом монологе слова, которые помогут актеру вскрыть это состояние.

«Грехом моим воняет до небес».
«… Жаждою горю,
Всем сердцем рвусь, — но не могу молиться».
«Когда б от братской крови
Раздуло эту руку волдырем, —
Нет разве и тогда дождя у бога
Умыть ее, как снег?
<…> Какими же словами
Молиться тут? <…>»[[258]](#endnote-117).

«Как мне быть? Покаяться? Раскаянье всесильно. Но что, когда и каяться нельзя! Мучение! О, грудь, чернее смерти! О, лужа, где, барахтаясь, душа все глубже вязнет! Ангелы, на помощь! Скорей, колени, гнитесь!» — это все хорошо, это все может вскрыть трагическое самочувствие актера. Но вот, среди всех этих слов: «То и добро, что не боится встречи с преступленьем». Другое: «То и молитв двойная власть, что нас хранит от зла, а если мы споткнемся, прощенье добывает»[[259]](#endnote-118). Или: {327} «У нас не редкость, правда, что преступник грозится пальцем в золотых перстнях, и самые плоды его злодейства есть откуп от законности». И еще несколько таких же фраз чистого резонерства. Вот это резонерство, пронизывающее все самые сильные и страстные места трагедии (и это повсюду у Шекспира), пожалуй, самое трудное, самое преткновенное обстоятельство для нашей постановки, работы в нашем театре, с нашими актерами.

Но мы в Художественном театре никогда не пытались это преодолеть, просто отвергали. А может быть, можно схватить этот тон перемежающегося резонерства со страстной эмоциональностью? Актеры старой школы, не задумываясь, находили синтез в каком-то искусстве декламационном, распевном. Нам это решительно не подойдет.

И вопрос, который меня все время тянет: да надо ли это? Зачем нужно насиловать какие-то индивидуальные черты и нашей расы, и тот уровень художественности, на котором стоит наше искусство, и тот глубокий реализм и глубокую жизненность и психологичность, на которых строится наше искусство? Нужно ли все это насиловать ради того, чтобы якобы показать настоящего Шекспира? А зачем это нужно? Нет ли здесь просто какой-то цели чисто схоластической? Если эту линию, эту сторону отбросить, то мы, как бы заведомо, отказываемся от представления Шекспира во всей его глубине. Так что же тут неестественного? Его театральное искусство было триста лет тому назад. В его драматургии есть явления, которые и для нас заманчивы своей красотой, силой, глубиной правды. Мы это и берем. Но в том же его искусстве есть слишком несвойственное нашему сегодняшнему искусству.

Вот до каких мыслей можно дойти. Вопрос принципиальный.

Я еще понимаю линию, как бы соседнюю с этой же, то есть слишком назойливое, подчеркнутое вмешательство литературной поэзии, как, например, в сцене, когда Королева рассказывает о смерти Офелии. «Несчастье за несчастьем, что ни шаг. Лаэрт, сестрица ваша утонула»[[260]](#endnote-119). Сквозное действие Королевы страшно встревоженной, искренно взволнованной, вероятно, очень глубоко. При наших целях максимализма Королева должна рассказать, как это случилось, и вот она начинает: «Над речкой ива свесила седую листву в поток. Сюда она пришла гирлянды плесть из лютика, крапивы, купав и цвета с красным хохолком, который пастухи зовут так грубо…» И т. д., и т. д., и т. д. Вдруг вот такая сугубая литература! Вот я хотел защищать стремление найти прием для таких монологов в нашем искусстве. Мы много раз говорили в последнее время, что вот через Чехова мы можем подойти и к Шекспиру. Может быть, вот эта сцена Королевы как раз одна из таких, которой могут помочь наши достижения в Чехове. Там простые, простые страсти, совершенно простые люди, а вдруг иногда они говорят языком стихотворения в прозе. Но думаю, что [для Шекспира] это не {328} то. Как это сложно! Вот почему Станиславский всегда говорил, что для этих вещей нужен голос, голос и голос. Очевидно, включая в это понятие и дикцию. Ну и что же? Вот, скажем, Качалов в этом отношении самый готовый актер, который может простое, верное и глубокое содержание выражать всегда в стихотворной патетической форме, без всякой фальши, без декламационного распева дурного тона и ловить себя, когда попадает на это

Машинопись. — Архив Н.‑Д., № 7361, 17 июля 1940 г.

## О театре романтическом и реалистическом

Мне кажется, что в беседах, дискуссиях и спорах на эту тему говорится так много лишнего, недодуманного, исторически необоснованного. То как будто смотрят на это, как на два совершенно разных, чуть ли не диаметрально противоположных искусства, а с другой стороны, стараются найти синтез двух ни в какой степени не сливаемых театральных явлений. В этих спорах и дискуссиях большое или главное внимание уделяется искусствам Художественного театра и Малого театра, как бы двум представителям того и другого направления.

Тут же беспрестанно произносятся суждения о том, что Художественный театр не умеет ставить Шекспира, что его реалистический путь завел его в тот тупик, из которого нет выхода к романтическому театру. Когда приводятся примеры, долженствующие демонстрировать романтический театр, примеры актеров или спектаклей, то и здесь происходит совершеннейшая путаница понятий. Искусство Ермоловой ставится рядом с искусством актеров, хотя и игравших очень много в романтическом репертуаре, тем не менее нисколько не схожих с Ермоловой.

Большею частью за романтическим театром признается нечто декламационное и противоположное реальности.

Так вот, несколько разбросанных мыслей.

Когда говорят, что Художественный театр не может ставить Шекспира, я отвечаю: чем спектакль «Братья Карамазовы» ниже самого сильного шекспировского спектакля? Да что «Братья Карамазовы», которых современная публика, может, и не знает, — а «Царь Федор»? Почему это не шекспировский спектакль? Я уже не говорю об огромном успехе в театре «Юлия Цезаря» или очень хорошем успехе «Двенадцатой ночи». А Сатин в «На дне» — не романтизм? Чем он менее романтичен, чем, скажем, «Рюи Блаз» Гюго? Но публика представляет себе романтизм непременно в костюме со шпагой и с пером на шляпе. А Бранд в исполнении Качалова — не романтизм? Вот тут-то и зарыта собака. Потому что в «Царе Федоре» или «Братьях Карамазовых» на сцене ходят живые люди и говорят живым языком. Поэтому {329} это не есть романтический театр? Причем никто не позволяет себе сказать, что в такой Постановке простота речи сведена до «простецкости», до вульгарности, и живая человеческая правда, охватывающая актеров, вульгаризована до жалкой натуралистической психологии.

С моей точки зрения, тот огромный подъем страсти, какой охватывал Москвина в «Царе Федоре» или в «Мочалке», Леонидова, Германову, Качалова, даже в таком истерическом образе, как «Бесенок» в исполнении Кореневой, этот подъем, этот пафос, вместе со всем тоном всей постановки «Братьев Карамазовых», сохраняя самую глубокую жизненную правдивость, уносил все представление в область большой поэзии. А большая поэзия — и есть самая главная сущность Шекспира.

Да, в стремлении сохранить жизненную и психологическую ткань спектакля, простоту, искренность человеческих актерских переживаний Художественный театр часто впадал в излишний бытовизм и в излишний психологизм, именно боясь впасть в ту фальшь, которая так характерна для любителей старой романтической школы.

Суть в том, что у нас и в публике, и — что очень жаль — в критике, и — что уже совсем плохо — в самом театре до сих пор в вопросах искусства актера идет какой-то разброд, и до сих пор неясно, что такое театр живого человека, что такое живой человек на сцене. <…>

И опять-таки, все это — ложное представление [о] двух разных искусствах: романтическом и реалистическом.

Сейчас мне приходят в голову куски последнего спектакля «Трех сестер». К. Н. Еланская — Ольга говорит в третьем действии Ирине, которая плачет: «Милая моя, прекрасная сестра, я все понимаю…» и т. д. Ну, когда в обыденной жизни, в простецком реализме будет Ольга говорить «прекрасная сестра»? Или в конце пьесы — так всех всегда захватывающий целый монолог Ольги: «Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было. Но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас. Счастье и мир наступят на земле. И помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь…» Разве это не романтизм в самом великолепном смысле этого слова? А в то же время актриса ни на один сантиметр не уходит в область фальши, в область лжи, остается глубоко простой и глубоко искренней. Но вся она охвачена самыми чисто поэтическими замыслами и взлетами. И вы ни на одну секунду не перестаете верить, что перед вами живой человек со всеми чертами живого, знакомого вам быта. И оттого эти куски поднимаются над жизнью и становятся романтическими, тогда как в том романтизме, о котором у нас говорят театроведы и любители театра, вы ни на минуту не теряете представления о театре-фикции, за искусством, великолепных актерских индивидуальностей не видите жизни.

{330} Ведь то же самое можно найти и в «Дяде Ване», когда Соня говорит: «Мы увидим все небо в алмазах, мы услышим ангелов…» и т. д. Или когда Нина в «Чайке» говорит: «Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно. И когда я думаю о своем призвании, я не боюсь жизни».

Да, в Шекспире есть целые полосы, которых истинный актер Художественного театра не умеет произносить. Может быть, потому, что и не хочет уметь.

Меня могут обвинить в какой-то ереси, но я хочу сказать следующее. Мы куем свое искусство, свое национальное искусство. Основа нашего искусства — живая правда, живой человек. Ни в какой степени это не означает приземистости, мелочности, натурализма. Есть нечто, трудно передаваемое вкратце, составляющее целое, — громадная область искусства, творчества, того, что мы называем театральностью, что делает простые переживания, простую психологию театральной, поэтичной. Есть нечто, присущее актерскому дарованию, без чего не может быть сценическая поэзия театра. Ведь можно сделать спектакль в комнате, насыщенный такой искренностью и простотой, о какой может только мечтать театр. И тем не менее эти комнатные актеры не в состоянии будут перенести все свои великолепные чувства, даже свою технику на театр. Они там станут недоходчивы. Стало быть, в достижении театральной яркости простых человеческих чувств и переживаний и, может быть, еще дальше — в *одухотворении этих чувств поэтическим началом и есть искусство театра*. Это есть единственный настоящий — наш реалистический театр.

Триста лет тому назад, пятьсот лет тому назад или две тысячи лет тому назад актерское искусство понималось иначе, трактовалось как какая-то непременная отвлеченность от настоящего живого человека. Сценическая фигура, сценический жест, сценические движения, сценическое выражение человеческих чувств — для всего этого создавалась какая-то форма, которая называлась искусством и которая потом переносилась из одних десятилетий в другие, даже из столетия в столетие, в качестве театрального искусства. И сквозь такую сугубо театральную ткань прорывались актерские настоящие живые чувства, потрясавшие своей правдой. Эти актеры имели громадный успех. Они не совсем умели отделаться от разных подробностей своего ложного искусства, тем не менее какая-то глубокая внутренняя правда, охватывавшая их индивидуальности в их актерских данных, так сильно захватывала, что рвала эту ложную ткань всего представления. Но такие индивидуальности при всей своей силе терялись в громадной, многовековой толще театральной лжи.

Это по части актерской. Но и драматургия так или иначе приспосабливалась к такому театральному искусству, и драматурги самые крупные, самого большого мирового значения, вместе {331} с глубочайшим проникновением в человеческую душу, с необыкновенной прозорливостью в столкновения человеческих страстей, вместе с великолепным чувством театра, то есть умением передать свое гениальное понимание человека в форме театрального представления, приносили сюда и приемы, которые нам теперь, в двадцатом веке, нам, искусству Художественного театра, кажутся противоречащими самому лучшему и самому основному, что мы получаем от классиков и что мы выработали в своем собственном искусстве.

Чем больше я вдумываюсь в этот вопрос — отчего происходит такая путаница в понятиях о романтическом театре — и чем больше вглядываюсь в истоки романтического театра, тем больше убеждаюсь в том, что наши критики, режиссеры и даже актеры и в особенности самые большие грешники в этом направлении — театроведы — просто плохо разбираются в глубочайших явлениях театра.

Романтический театр складывался по двум линиям: по драматургической и по актерской.

У нас, совершенно естественно и похвально, хотят взять от прошлого все лучшее, что может помогать нам в нашем искусстве. Мы все еще *куем* наше искусство. Мы никак не можем остановиться и сказать: вот это есть венец театрального искусства! Но в этом стремлении взять из прошлого все лучшее у нас плохо разбираются: что отвечает природе нашего искусства, а что — враждебно.

Не надо забывать, что именно наше русское искусство обладает всеми качествами настоящего высокого и глубокого реализма — чертами, которых не могут охватить ни французская декламационность, ни немецкая напыщенность, — это самая глубокая простота, о которой мы так много говорим, и говорим не только по поводу театрального искусства и театральных произведений, но говорим по всем самым ярким видимостям нашей жизни, нашей широкой, громадной арены для возвышенных чувств и возвышенных образов.

Ведь сколько раз за последние два десятилетия режиссеры или критики взывали в театрах к той изумительной простоте, которую проявляют наши герои, создающие нашу новую жизнь! Сколько раз призывали актеров и театры учиться этой простоте! И это, может быть, самая глубокая и основная черта русского искусства. Она же потрясает всех иностранцев, она потрясает нашу публику в самых лучших театральных представлениях. На этой простоте базируются самые лучшие наши актеры.

И подходя к прошлому, или к так называемым классикам, я не только не могу, но и не хочу отрешиться от этой основной, исходной плоскости моего художественного мышления. А наши — то ли недоверчивые, то ли недодумывающие, то ли шарлатанящие — деятели театра как-то очень легко отказываются от этой {332} величавой, глубокой, суровой и в то же время поэтической, и в то же время насыщенной пафосом простоты.

В театральном искусстве драматургов вместе с замечательнейшими кусками, или пластами, или массивами (готов найти самые крупные и самые достойные выражения для драматургического дара проникновения в психологию, в характеры человеческого духа, в столкновения страстей — всего того, что не только создавало театральное представление, но и создавало жизнь людей) — рядом с этим все-таки на произведениях всякого драматурга есть печать театральных вкусов его эпохи, есть печать такой театральности, которая с течением веков обветшала. Все равно, кто бы то ни был — Эсхил, или Лопе де Вега, или Шекспир, или Шиллер. У Эсхила был театр на двадцать тысяч зрителей, и актеры говорили в рупор, и все условия сцены были такие-то и такие-то. Поэтому и драматургия его направлялась вместе с потрясающим проникновением в человеческий дух и характер в сторону таких-то и таких-то театральных форм. То же самое — триста лет назад у Шекспира.

Наряду с тем, что в драматургии и сейчас является непревзойденным в смысле прекрасного, поэтического, в то же время ясного, простого психологического раскрытия человеческих страстей, проводится и театральная форма, для нашего искусства не только обветшалая, но, как дальше скажу, и определенно враждебная.

У нас при нашей склонности канонизировать, преклоняться перед авторитетом безоговорочно, примется за ересь то, что я говорил по поводу шекспировских сентенций, театрального резонерства, разрушающего жизненную психологическую ткань театрального представления, каким оно, по-нашему, должно быть сегодня, для нас, в нашу эпоху.

Это, бегло говоря, касается той части романтизма, которую несут драматурги. Но еще ярче обнаруживается несоответствие наших театральных стремлений и идеалов с тем актерским искусством, которое свойственно старому романтическому театру. Тут у наших критиков и театроведов встречаются особенно досадные ошибки, недооценки и непонимание.

Иногда мне хочется сказать по поводу всех этих восклицаний о романтическом театре: подумайте поглубже, и вы увидите, что вы просто-напросто хотите старого фальшивого актерского искусства. Вас еще обманывают великолепные актерские индивидуальности!

<…> Сравнение с Ермоловой… Ермолова с первых своих сценических шагов потрясла именно своей оторванностью от той искусственной декламационной школы, какая до нее проводилась такой великолепной актрисой, как Федотова, или таким замечательным, обаятельным актером, как Самарин. Гениальность Ермоловой сказалась с первых шагов именно в том, что ее сильный, возвышенный пафос, ее идеальный образ мышления {333} проявлялся в такой простоте, которая прорывала по всем швам ложную, искусственную ткань, на какой создавалось представление классиков в Малом театре.

А если таким богатым индивидуальностям, как Федотова, удавалось преодолевать ложность чисто актерского искусства, то актеры менее одаренные схватывали именно ложную форму, против которой так горячо и восстал Художественный театр. Нет, Художественный театр восстал не только против дурной театральщины, а и против напевности, искусственного повышения логического ударения в зависимости не от содержания, а от того, как красиво может зазвучать фраза; жеста, рожденного не живой содержательностью, психологической или характерной, а внешней красотой; против всего того, что создал — о чем придется еще много говорить — фальшивый театральный ренессанс; всего того, что было насаждаемо старыми актерами и театроведами, глядевшими на театр только как на искусство, которое не должно слишком уже напоминать жизнь, создававшими школы, где учили молодежь, калечили эту молодежь. Вот эти актеры, лишенные ярких индивидуальностей, — они уже опошляли такое искусство до скверной театральщины.

И Художественный театр, восставший против именно такого искусства, сохраняя любовь, преданность и уважение к самой сущности актерских индивидуальностей, старался найти свое русло и для того, что можно называть романтизмом. Почему Штокман не романтик?! Можно даже пойти очень далеко: почему сам Станиславский не романтик, сам, весь, в своей жизни! Чистейший романтик!

Я думаю, что недалеко то время, когда и слово это «романтизм» исчезнет из театрального лексикона. А пока люди, увлекаясь той обветшалой, ложной формой, о которой я говорю, несут ее без критики, без продуманности и в школы, стараются протащить ее и в радио. Вы послушайте, как иногда по радио читает, вероятно, какого-то плохого вкуса актер патетическое стихотворение. Нет возможности слушать, до чего это фальшиво! И всю мою горячность, на какую я способен, я хотел бы направить больше всего именно в сторону театральной педагогики. <…>

*1940 г*.

«Ежегодник МХТ» за 1944 г., с. 9 – 15.

## Фрагменты

К определению самочувствия актера. Что может подсказать режиссер актеру, если сцена его не удовлетворяет?

Случай с Леонидовым. В «Братьях Карамазовых» сцену появления Мити у отца подготовлял К. А. Марджанов. Когда сцену мне показывали, пожаловались, что Леонидову, который до {334} сих пор замечательно играл Митю, этот последний выход все не давался. Митя в бешеной ревности, услыхав, что Грушенька ушла сюда к Карамазову, кидается в комнату, спрашивает, куда ее спрятали, хочет идти в другую комнату, отталкивает Григория, кидается в другую комнату, возвращается, кричит: «Алеша, скажи правду, была она здесь или нет. Одному тебе поверю». И потом к отцу: «Ненавижу тебя, убью тебя!»

Вот эта сцена Леонидову и не давалась.

Начали очень много говорить о ревности, спрашивали актера: «Вы испытывали это чувство?» Он не без смущения признается: «О, еще как! Все муки познал. И в окно поглядывал, и в дверях подслушивал». — «Помните вы это чувство?» — «Конечно, помню, а вот ничего не выходит».

В таком случае я обыкновенно пробую стать на место актера, поискать, поискать настолько, чтобы даже набросать, как это все надо играть.

Сразу нащупал. Чувствую, что произвожу на окружающих впечатление. Вижу это по всем лицам.

«Вот так удовлетворяет вас?» — спрашиваю Леонидова. «Да, конечно, но чем вы жили, я разобрать не могу».

Я сам не сразу мог ответить, чем же я это жил, когда играл эту сцену. Попробую найти. Пошел опять играть. Опять впечатление сильное, окружающие восхищаются. Я говорю: «Я нашел. Ни о какой ревности, ни о какой Грушеньке Достоевского я не думал, потому что, в сущности говоря, я думал о Марии Николаевне Германовой, которая играет Грушеньку. Никакого отца перед собой я не видел, а видел Василия Васильевича Лужского, играющего отца Карамазова, а просто в силу всего своего темперамента *искал*. Что я искал тоже, в сущности говоря, не знаю, но что-то для меня очень важное, настолько важное, что я доходил до бешеных выкриков “убью!”, до того, что столкнул этого крепкого лакея Григория и искал, и что-то искал со всей силой своего темперамента, и больше ничего. Никаких других ощущений у меня не было. А публика ведь знает, что я ищу Грушеньку. Вот вам и моя ревность к ней».

Казалось бы, такой простой выход из этих творческих исканий.

Надо отметить, что у Леонидова сцена сразу пошла, когда он перестал думать о ревности, о Грушеньке, об отце Федоре Карамазове.

Но вот найти это простейшее самочувствие, оказывается, гораздо труднее, чем это может показаться со стороны. Вероятно, все предыдущие беседы о ревности не навели на путь той горячности, с какой вскрывается темперамент.

Сцену можно было бы повести несколько иначе, что я потом и наметил. Можно было не бешено врываться в комнату, а медленно открыть дверь, обводить глазами, мутными от внутреннего горения и от огромной сдержанности. Так сказать, можно {335} было взять в тиски весь огненный темперамент, сдержаться, чтобы потом разразиться в каком-то очень сильном и резком чувстве.

Можно было бы найти еще три-четыре приема. Это уже зависит от индивидуальности актера, что ему больше подойдет.

Другой пример. Играли «Будет радость» Мережковского, сцену между отцом и сыном. Сын сошелся со своей мачехой, то есть со второй женой отца. Он очень охвачен угрызениями совести, и в тяжелый момент своих переживаний говорит какие-то слова, из которых ясно признание. Задачей репетиции было, как к этому отнесется отец, очень хороший человек, очень любящий сына, очень доверчивый, интеллигент девяностых годов.

Что ни пробовал актер, смущался, ходил, вставал, искал чувства растерянности, все было как-то неубедительно.

Опять, как всегда в таких случаях, я попробовал сыграть, то есть войти в психологический образ данного момента. И, представив все обстоятельства, старался нащупать, куда меня ведет темперамент. Получилось нечто совершенно неожиданное. Я вскипел негодованием, но негодованием не на сына, не на его грех передо мной, а негодованием за то, что он врет, что ничего этого не могло быть. Я ему как будто не поверил, хотя где-то, в каких-то тайниках души или в мозжечке, несомненно, принял это за реальный факт, но до такой степени чудовищный, что я не мог этому поверить.

Был найден тот аффект, который в моих глазах составляет самое важное, самую главную сердцевину театрального искусства. Тот аффект, ради которого, в сущности говоря, и существуют и театр, и дирекция, и декорации, и художники, и здание, и администрация. Тот аффект, ради которого люди играли все предыдущие сцены, подготовляя этот аффект.

И еще пример. Ставил я «Лизистрату» Аристофана. Вещь, как вы знаете, как американский рецензент выразился, бесстыдная, со всей античной откровенностью здорового тела. Репетировал сцену, в которой Лизистрата для прекращения войны призывает всех женщин, когда мужчины придут на отдых, отказать им в женской ласке. На этом построена вся пьеса.

Вот жизненной задачей было схватить, как эта большая женская толпа принимает призыв Лизистраты.

И по автору — женщины отрицательно качают головами, более молодые начинают даже плакать. Как было добиться от артисток хороших искренних переживаний, правильной реакции на такой призыв? Ловко ли было мне, режиссеру, начать моим артисткам подробно развивать, какую радость Лизистрата отнимает, разбираться в том, что составляет радость и сладость жизни с любимым человеком.

В труппе были даже девушки.

Когда я затеял ставить «Лизистрату», то многие думали, что я веду театр в какую-то область совершенно неприличную. А я {336} отвечал, что это будет самый здоровый и самый чистый спектакль в театре.

В данном случае мне было очень легко найти то, что нужно. Мне нет никакого дела до природы той радости, которую Лизистрата предлагала отнять у своих товарок. Я говорил: «Заживите тем, что у вас хотят отнять что-нибудь самое дорогое». Я даже не указал, что именно у них отнимается. «Пускай это будет дорогое платье, которое хотят отнять у вас; у вас — самые дорогие туфли, у вас — любимую подушку, а у вас — любимую подругу, а у вас — мать. У всех что-то самое любимое. Ну, словом, отыщите сами в своей жизни самое дорогое и представьте, что его у вас отнимают для того, чтобы кончилась война».

Опять нахожу простое чувство. И точно, когда артистки этим зажили, а публика-то ведь знает, в чем дело, чего Лизистрата хочет, то получилось нечто до такой степени сильное и жизненное. Огромная пауза, во время которой начали плакать, качать головами, и это определило весь спектакль.

Машинопись. — Архив Н.‑Д., № 7298 [1941 – 1942 гг.].

## В. В. Лужский[[261]](#endnote-120)

Одним из самых крупных создателей Московского Художественного театра был В. В. Лужский. Если как актер он не мог стоять рядом с Качаловым и Москвиным, то как член коллектива он был в самом первом ряду. «Человек театра» называли во Франции таких людей, как Василий Васильевич.

Он любил, хотел знать и входил решительно во все отрасли театра. Он играл первые роли, он был режиссером, он был непременным членом управления, в каком бы виде это управление ни складывалось в Художественном театре: в виде ли совета при дирекции, в виде ли правления. Он был заведующим труппой. Он знал подмостки, люк, колосники, все машинно-технические приспособления сцены, он хорошо знал гримерное искусство. Он входил во все мелочи костюма, не только своего, но и своих товарищей. Он знал все линии административного характера — контору, связь с публикой, с театральной критикой. Вообще нет такой области театральной жизни, в которой бы в той или другой степени не участвовал Василий Васильевич. Он все это любил, всюду стремился. Дело даже доходило сплошь и рядом, не то что изредка, а постоянно, до того, что вы могли его и не приглашать на какое-нибудь театральное совещание, вы могли и не спрашивать его совета о какой-нибудь постановке — он все равно подходил и высказывал свои мнения, соображения И в какой-то мере участвовал во всех постановках театра.

Я встретился с ним, когда между мной и Станиславским уже завязались взаимоотношения по созданию театра. И хорошо {337} помню, что к первым нашим шагам Василий Васильевич относился с недоверием. Помню беседу тоже в «Славянском базаре» — я говорю «тоже», потому что всем известна знаменитая беседа моя со Станиславским в «Славянском базаре», — беседу между мною и приглашенными мною Лужским, Саниным, Бурджаловым и, не помню, еще, вероятно, несколькими лицами из Общества любителей искусства и литературы. Я излагал перед ними план театра, который намечался мною с Константином Сергеевичем. Василий Васильевич слушал скептически. Потому что для него это уже был не первый случай, когда строились планы создать со Станиславским «настоящий» театр, а не любительский кружок. Но как только почувствовалась под ногами практическая почва, Василий Васильевич сразу стал деятельным членом молодого коллектива.

Как в актере, я в нем не скоро увидел то, что было ему особенно присуще. Потому что он имел все данные для широкого диапазона ролей. Сначала мне казалось: молодой человек, плотный, здоровый, с отличнейшей дикцией, хорошим голосом должен быть использован даже на героических ролях. И вот в первом же сезоне он играл Креона в «Антигоне». И хотя трагедия не была свойственна его индивидуальности, не обладал он ярко драматической заразительностью, холодком веяло от исполнения им ролей такого репертуара, однако я еще и много лет спустя давал ему играть Брута в «Юлии Цезаре». Шутка сказать! Стало быть, огромным напряжением воли и работоспособностью он даже в не слишком присущих ему ролях достигал большой убедительности.

По-настоящему стихийно развертывался его талант в ролях характерных, и особенно характерных с сатирическим уклоном. Здесь были те блестящие создания, которые остаются в памяти и которые определяют актера крупного масштаба. Так, самыми замечательными исполнениями запоминаются: Василий Шуйский в пушкинском «Борисе Годунове», Иван Мироныч в комедии Чирикова, Лебедев в чеховском «Иванове», Фогт в «Бранде», Сорин в «Чайке», Серебряков в «Дяде Ване», Гарабурда в «Смерти Грозного» и многие другие — огромный диапазон. — Он же буфф? — говорил про него Чехов.

И, может быть, это была самая яркая сущность его актерской индивидуальности. Комик-буфф. В репертуаре Художественного театра не было широкого поля для такого амплуа.

С большим блеском проявилась эта черта в его режиссерских работах по Музыкальной студии Художественного театра в «Дочери Анго» и в «Периколе». В «Дочери Анго» до сих пор сохранилось много шуток, принадлежащих ему.

Его артистические качества: непременно — образ от жизни; целый каскад жизненных подробностей, характерных для данного образа; множество мелких подтекстов, полетов фантазии в разных положениях данного образа; как и во внешней характерности — {338} исключительная способность найти походку, привычный жест, меткую интонацию. Ему помогала огромная, острая; наблюдательность в жизни. А подлинный художественный вкус улавливал стиль автора, и комический талант не распылялся, анархически, а развертывался под строгим внутренним контролем — от высокой комедии и глубокой сатиры до самой дерзкой шутки. От Чехова, Островского, Гоголя, Ибсена до эстрадных номеров и клоунады. Он был непременным членом всех шуточных сборищ, был одним из главных создателей знаменитых «капустников» Художественного театра, членом «Летучей мыши», в которой он играл большую роль. Не было такой вечеринки, таких часов отдыха актерского коллектива, которые Василий: Васильевич не наполнял бы своими шутками, остроумными выдумками. Он был особенно знаменит имитациями. В этих имитациях был непревзойденным — касалось ли это всех нас, или знаменитых певцов, или актеров других театров, или театральных критиков. Каждый из нас, оставшихся в живых, помнит его великолепные имитации, особенно в первые десять лет Художественного театра. При этом нужно сказать, что он был чрезвычайно музыкален. У него был прекрасный тенор, и он мог, имитируя итальянского тенора, производить впечатление более или; менее равное какому-нибудь знаменитому итальянскому певцу.

Одной из самых ярких черт его характера, его личности была совершенно исключительная добросовестность. Можно привести целый ряд примеров, когда ни его сильное нездоровье при высокой температуре, ни личные тяжелые переживания, ни даже семейное горе не останавливали его участия в спектаклях. Помню, что накануне похорон отца, в самый день похорон матери он играл в наших спектаклях. И еще помню. Утренний спектакль. Должна идти «Синяя птица». Он играл роль Пса. Извещение с Новодевичьего кладбища. Он с чувством тяжести на душе предупреждает, что опоздает к спектаклю минут на десять: он хоронит мать жены. У него и мысли не было отказаться от спектакля — он только приносит извинения, что опоздает на десять минут. И играть прямо с похорон будет шуточную роль Пса в детской сказке.

Эта же добросовестность и погубила его. В самые тяжелые времена наших материальных невзгод, когда не было извозчиков, когда ему приходилось пешком проделывать большие расстояния, переутомляться до изнеможения, только бы не опоздать на спектакль или репетицию, он был аккуратен до пунктуальности, несмотря на то, что уже задыхался от сердечной болезни.

Эта же черта добросовестности возбуждала в нем, судя по его дневнику, досаду, а часто и возмущение, когда он сталкивался со случаями легковесного отношения к делу.

К ярким характерным чертам его личности надо отнести еще две. Это, во-первых, изумительная скромность. Если я скажу — {339} скромность до слез, то это не будет преувеличением. Скромность и в смысле общей оценки его участия в театре. Здесь даже проявились, можно сказать, глубоко драматические результаты этой скромности. Его ценили у нас в театре гораздо выше, чем это ему казалось. Он страдал, оттого что, по его мнению, его недооценивали, в то время когда все — и Станиславский, и я, и все его товарищи — ценили его очень высоко. Может быть, тут была и наша вина. Может быть, мы слишком уж не баловали его лаской и признанием его высокополезной работы.

Другая черта его личности — чрезвычайная доброта. Только значительно позднее, со стороны, можно было узнать о многих его поступках, рисующих его как очень доброго человека.

Режиссура в его деятельности, в особенности во всей второй ее половине, занимала огромное место. По-настоящему, Художественный театр при жизни Василия Васильевича имел только двух сильных режиссеров. Это Санин, который через четыре года существования театра ушел, и Василий Васильевич.

Как режиссер Василий Васильевич проявлял те же артистические черты, которые столь ярко сказывались в нем как в актере, то есть острую наблюдательность, богатство жизненной фантазии, типичных житейских подробностей в отдельных фигурах, в обстановке, в эпохе и яркое умение находить простые и в то же время сценические мизансцены. Этот дар расцвел в Василии Васильевиче, несомненно, под влиянием блестящих работ Станиславского. От него же научился он и ставить так называемые «народные сцены». Здесь он достиг большого мастерства. Больше всего как режиссер он работал со мной, и большинство его работ по народным сценам входили в спектакли такими, какими он их делал, почти без моего участия. В особенности памятны мне, как постановки большого таланта, сцены на баркасе в «Бранде», «Мокрое» в «Братьях Карамазовых», вечеринка в «Осенних скрипках», большие куски в «Борисе Годунове» Пушкина и в «Анатэме» Леонида Андреева. Да, вероятно, и везде, где только встречалась необходимость в его помощи[[262]](#endnote-121).

Василий Васильевич работал в содружестве и постоянном контакте с великолепным театральным художником Виктором Андреевичем Симовым. Очень знаменательно, что с каждой новой работой он искал и новых форм. Ничто в театральном движении вне Художественного театра не проходило мимо его интереса. Он не торопился подражать, а пытливо искал сдвигов в нашей технике.

И здесь его добросовестность сказывалась во всей широте. Стоит посмотреть на его режиссерский экземпляр «Бориса Годунова», чтобы убедиться, как трудолюбиво и с каким огромным вниманием он искал материала для постановки и формы сценического воплощения. В этой работе крепко запомнились мне сцены у Новодевичьего монастыря, где Василий Васильевич с двадцатью пятью — тридцатью сотрудниками достигал впечатления {340} тысячной толпы; или первая картина (Шуйский и Воротынский), где, давая только внешнюю стену дворца и окно, Василий Васильевич с Симовым приближали нашу технику к новым, волновавшим нас задачам: внешней скупости, простоты, ухода от исторического натурализма.

Вообще, «Борис Годунов» был лучшей и наиболее самостоятельной работой Василия Васильевича в Художественном театре. Спектакль не задался не по вине режиссуры.

Я не могу рекомендовать прилагаемые режиссерские работы Василия Васильевича, как вполне законченное руководство для постановок[[263]](#endnote-122). Не надо забывать, что эти работы частью составлялись до — если можно так выразиться — моих сценических корректур, хотя в большинстве и после длительных совещаний со мною. Но самый подход его как режиссера к постановкам, глубокая добросовестность в изучении материала, сценическая чуткость и просто подлинный режиссерский дар развертываются в этих работах настолько ярко, что могут послужить прекрасными образцами для изучающих это дело. А многие большие куски еще долго будут образцами для подражания.

*Март 1941 г*.

Машинопись. — Архив «Ежегодника МХТ». Музей МХАТ.

## Об артисте Климове

Да, это был актер. Актер прирожденный. Актер, о котором поучительно было бы делать доклады.

Брюсов писал, что способность творить — явление прирожденное, как красота лица, как сильный голос. Добиться этого нельзя никакими силами. <…>

Если, по Брюсову, творческие способности являются прирожденными, то для актера эта формула еще усугубляется, потому что актерское творчество заключает в себе не только понимание образа, психологическое чувствование его, богатство жизненного опыта, фантазии, все то, что составляет элементы внутреннего образа, но и воплощение всех этих элементов в формы, обладающие такими внешними данными, которые были бы настолько гибки и заразительны, чтобы помогать внешнему созданию образа. Это прежде всего голос и дикция. Голос и дикция. Чем в последнее время наши недальновидные педагоги, замыкающиеся в маленьких школьных помещениях, весьма пренебрегают. Голос и дикция; как самые важные качества актерских данных, чистота, красота, четкость голоса, дикции. Можно было бы указать много примеров, в особенности у актрис, когда вся их прекрасная деятельность основывалась на этих качествах.

Голос и дикция, способные передавать и тончайшие замыслы фантазии и, что еще важнее, нервную силу темперамента, {341} заразительности. Таковы были, например, Стрепетова или Лешковская, первая в драматических ролях, вторая — в комедийных. Комиссаржевская знаменита была прежде всего своим замечательным голосом. Примеров можно было бы назвать множество.

Затем следует пластика, то есть фигура, движение, жесты и выразительность мимики.

Все это внешние данные, в которых не нуждаются ни писатель, ни художник, ни композитор, ни скульптор, у которых прирожденная способность творить обходится и без этого. В актерском творчестве внешние данные занимают так много места, что едва ли не больше всего создают так называемое обаяние.

Комплекс всех актерских данных — внешних и внутренних — пронизан еще каким-то качеством индивидуальности, ее «заразительностью», что, в сущности говоря, и является талантом.

… Заразительность индивидуальности и незаразительность ее. Дело школы вовремя угадать, найти средства проявления учащимися их способностей. Но эти данные бывают иногда так ярки, что определяют актера очень скоро.

Таков был Климов. Великолепная дикция. Он мог давать самые простые, самые жизненные интонации, почти не напрягая голоса, и они доходили до зрителя полностью. Он мог произносить слова во всяком положении: спиной к публике, в глубине сцены, и зрителю не нужно было напрягать слух для того, чтобы легко воспринять сказанное им. Но в то же время его голос и дикция так подчинялись его замыслу, что малейшее его желание доходило именно таким, каким оно создавалось в его фантазии. При этом задачи внутреннего образа всегда были у него полны юмора и метких выражений и характеристик, где-то, когда-то в течение жизни приобретенных жизненных впечатлений и опытов. И все это — в необыкновенной легкости. Климов обладал той тайной, какой владеют люди, обладающие хорошей способностью метко острить, не перегружая эту остроту тяжелым подходом или грузностью выражения. Это то, что называется *комедийный актер* чистой воды. И, вспоминая о нем, как-то даже трудно хоть на время согласиться с теорией, что актером можно сделаться, что актерские способности не должны быть непременно прирожденными.

И еще одно. В смысле характера актеры довольно резко разделяются на две категории. Одни из них отмечены более, чем другие, честолюбием или славолюбием. Это могут быть прекрасные актеры, глубоко чувствующие и мыслящие, но как-то на каждом шагу работающие с оглядкой, как выражаются часто в театре, с «глазком в публику», актеры, у которых «я» играет сильнейшую самодовлеющую роль. Другие актеры тоже могут относиться к искусству серьезно и строго, но у этих серьезность и строгость особенно подчеркнута. Большей частью они (большей частью, но не все) и образованнее других и строже относятся {342} к своим внешним взаимоотношениям с людьми, с обществом, как будто бы даже пользуются большим уважением, но это показное.

Актеры второй категории относятся к своей карьере, славе легче, как будто даже пренебрежительно, хотя, конечно, где-то там, в тайниках души, очень радуются своим успехам и огорчаются своими неудачами. Но вся их повадка, все их жизненное поведение, весь тон их взаимоотношений носят налет, как будто даже сбивающийся на богему. Может быть, это качество старого актерского быта, где требование прирожденности актера играло гораздо большую роль, чем теперь. Может быть, это происходит от такого непрерывного духовного общения с комедийными ролями, но где-то, в каких-то случаях и сцены и жизни, — от этого веет особой прелестью, интимностью, какой-то легкой радостью обаяния.

Таков тоже был Климов[[264]](#endnote-123).

*Июль 1942 г*.

«Театральное наследие», т. 1, с. 370 – 372.

## Лицо нашего театра

Я не могу отделаться от тревожных мыслей, что в происходящем слиянии двух коллективов музыкально-художественные принципы — *самое важное, что составляет сущность этого слияния*, — не ясны, понимаются вразброд, сталкиваются в противоречиях, ведут наше искусство по дороге шаткой. Я не рассчитываю, что эти несколько посылаемых мною кусков установят полную ясность и всеобщее согласие — слишком сложное наше дело — но я хочу хотя бы напомнить главнейшее, ради чего боролись я и Константин Сергеевич.

Мне сообщают, что в наших коллективах, при столкновении различных принципов, кое-где ставят вопрос о «пересмотре», о «переоценке» наших приемов. Так и надо было ожидать. Но вот тут и заложено серьезное опасение. Чаще такие вспышки «пересмотров» ведут к линиям наименьшего сопротивления. Люди хватаются за то, что легче, а ничего нет легче, как уклон к формализму или просто к избитым, старым условностям.

Есть и еще формула — «играть без дураков». Формула вульгарная, дрянная, внушенная лентяями, актерами самодовольными, удовлетворяющимися тем, что они уже нажили в своем искусстве, и гримасничающими при всякой попытке углубить, облагородить или освежить нажитое.

1. Лицо театра. Надеюсь, если не все, то огромное большинство и «станиславцев» и «немировичевцев» понимают, что наш театр отнюдь не должен быть каким-то придатком Большого оперного театра и его филиала, что он не является и конкурентом {343} Большого театра, потому что не может с ним равняться ни по силе голосов, ни по богатству музыкальной и хоровой части, ни по роскоши оформления. Не может и не стремится к этому. У него свои задачи. Если у него своих собственных задач нет, если он является просто еще одним музыкально-сценическим коллективом, повторяющим художественные принципы старых оперных театров, то ему нечего делать *в центре художественной жизни страны*, где ценности создаются, а не копируются.

2. Все идет от музыки. Ее толкование диктует задачи не только оркестру, ансамблю, каждому исполнителю, но и режиссуре и художнику.

Приходится это подчеркивать, потому что до сих пор находятся критики, склонные обвинять театр имени Немировича-Данченко в пренебрежении к задачам композитора.

Однако композитор приносит нам не симфонию и даже не ораторию, *а музыкальное произведение, написанное для театра*. Что это значит? Это значит, что ему нужны не только оркестр и хор, не только отдельные человеческие голоса, *но сами человеки* и наглядное, захватывающее, убедительное столкновение их страстей и окружающая их атмосфера.

Это значит, что композитор хочет, чтобы публика воспринимала произведение во всей его динамической страстности, в тех огромных эмоциях, которые и составляют театр. Театр, а не концертный зал.

Это значит *очеловечение музыкальной партитуры*.

Данное музыкально-сценическое представление не ограничивается цепью отдельных арий, дуэтов, ансамблей — как бы блестяще они ни исполнялись, — а создает:

гармонию всех сценических частей;

синтетический комплекс всего видимого и слышимого;

воплощение живых страстей, столкновений, живых движений, лоз;

комплекс, овеянный, окутанный, пронизанный музыкой.

3. Очеловечение музыкальной партитуры — это значит, что на сцене живой человек, *певец-актер*, певец, создающий образы глубоким *актерским самочувствием*. Оно, это самочувствие, есть база переживаний на сцене. Оно сложилось в его индивидуальности путем упорной, сложной работы с дирижером и режиссером. Оно, это самочувствие, диктует ему, как пользоваться гримом, костюмом, жестом, *куда направлять темперамент*, как яснее, четче, жизненнее, искреннее выразить психологическую *мысль*. Оно, это самочувствие, управляет и *важнейшим средством индивидуальности актера — его вокалом*, его голосом и дикцией.

До сих пор слышишь выступления прекрасных певцов, возражающих нам, что в самом их вокале уже заложены и образы, и стиль эпохи, и драматическое движение. Мы прощаем им это заблуждение, потому что они великолепно поют. Но это заблуждение. {344} Когда они поют, они в своей фантазии представляют все задачи образа и его переживания, но эти задачи так и остаются в их фантазии, а до слушателя не доходят. Потому что самочувствие певца, несмотря на костюм, грим, мизансцены, такое же, как было вчера в одном концерте и будет завтра в другом. Хорошо еще, если режиссер, притворяющийся «станиславцем» или «немировичевцем», не засорит отличного пения натуралистическими выдумками и фальшивыми движениями, позами, жестом. Почему фальшивыми? Потому что они внутренне не найдены, самочувствием не оправданы.

4. Когда я уходил со спектакля Шаляпина — в сущности, первого законченного артиста-певца нашего направления — и когда припоминал ту или иную черту его исполнения, я не мог ответить на вопрос, откуда приходило очарование — от того, как он пел, или от того, как нервно двигался и оттирал красным шелковым платком холодный пот, или от того, как он молчал, как его пауза выразительно звучала в оркестре.

Посмотрите на его фотографию Дон Кихота и вы увидите в этих отрешенных от действительности глазах, в этой истощенной фигуре одухотворенного борца с мельницами, нищего рыцаря, столько же вдохновенного, сколько и смешного. Это художественный портрет.

И посмотрите сотни фотографий славных певцов Аид, Радамесов, Далил, Германов, Раулей, Маргарит, Снегурочек, Онегиных и пр. и пр. — и перед вами пройдет только галерея ряженых.

5. Всякое художественное произведение имеет основную тему. От нее рождаются все задачи, все приспособления, все сценические краски, как из корня дерева рождаются ветки, листья, цветы, плоды. Это дуб, а это тополь, а это кипарис, черешня, смородинный куст, миллионы разновидных пород, как миллионы разновидных произведений искусства. Когда получают плод, никто не думает о корнях, но без них не было бы плода. Без основной темы произведение рискует быть узкоформалистическим. Слушатель, как бы он ни наслаждался во время [такого] спектакля, *не понесет из него с собой в жизнь ощущения чего-то важного*.

По этому принципиальному вопросу неизбежны кривотолки, недопонимания, скучные споры. Здесь нет места распространяться. Предполагать, что речь ведется лишь о теме политической или социально-бытовой, или о программной морали, значило бы вульгаризировать вопрос.

Скромный раб узаконенной морали Хозе — и анархически свободолюбивая Карменсита.

Актриса Виолетта — и театральные поклонники.

Уличный певец, ушедший от монархии и не принимающий буржуазной республики.

Или формальная задача театра — очистить лирику Оффенбаха {345} от наслоений пошлости, но на сюжете вспыхнувшей молодой страсти.

Спектакль может быть красив, весел или слезоточив, хорошая музыка, хорошо поют, сплошь доходчив, это значит он театрален. Но если его театральность так же сплошь и фальшива, лишена *живой правды*, насыщена или сантиментами (якобы драматическое), или острословной болтовней (якобы комическое), если фигуры — картонные, трафаретные, рассчитанные только на обаяние актеров, или если *его таким играют*, то он не наш. Он внутренне пуст. Он формалистичен. Его можно и принять, но как компромисс, или как эксперимент, или как выполнение частичной задачи театра.

6. Определение большой темы есть существенная необходимость на первых же этапах работы театра. Потому что ею, этой темой, должны быть заражены все принимающие участие в работе, все — от первых персонажей до крайних артистов ансамбля. Когда в постепенных творческих достижениях будут найдены отдельные куски, краски, формы («цветы», «плоды»), то об основной теме исполнитель уже не будет думать. Он будет заниматься ближайшими — преимущественно вокальными — задачами. Но чем глубже, чем искреннее, чем настойчивее подчинять этой основной теме в период своих исканий все художественные части, крупные и мелкие, тем гармоничнее будет все в целом, тем властнее запечатлеется она в восприятии слушателя.

И тем возвышеннее будет значение театра.

Определение большой темы есть существенная необходимость на первых же этапах нашей работы. В нашем театре при этой задаче выступает другая стихия музыкального театра: *слово, текст*. В старых оперных театрах это не играло даже второстепенной роли, до такой степени в содержании спектакля *был снижен смысловой элемент*. По этому пункту в истории оперы существуют сотни анекдотических примеров. (К ужасу искусства, эти моменты высокого комизма в самых драматических оперных ситуациях и сейчас еще гордо носят свои лохмотья на многих сценах.)

В нашем театре определение большой темы зависит не от одного *музыкального интерпретатора*, а от совместного проникновения и в музыкальное и в текстовое содержание его музыкального интерпретатора с *организатором спектакля*. (Я умышленно обхожу здесь выражение «дирижер», «режиссер».)

Один из самых тревожных вопросов нашего театра: роли музыкального интерпретатора и организатора спектакля; их права; степень их вмешательства; «вето» музыки; множество столкновений по путям работы. Конфликты. Умные, согласованные компромиссы. Способность приспособляемости. Наибольшая доля приспособляемости падает на организатора спектакля, потому что он, подчиняясь директивам музыки, должен и может найти самые разнообразные выражения, от «пиано» до «форте», {346} одной и той же жизненной задачи. Он создает мизансцены так, чтобы певцу было удобно петь и чтобы все окружающее помогало восприятию жизненной задачи.

Музыка, как бы программно она ни была написана, абстрактна, а все видимое и воспринимаемое со сцены должно быть конкретным. И именно организатор спектакля приходит в ближайшее соприкосновение со всеми частями сцены и со всеми актерскими индивидуальностями.

Но в современных архитектурных условиях спектакль ведется *дирижером*. С точки зрения реального направления искусства и театральной иллюзии здесь таится крупная театральная ложь. Попытки высвободиться из нее пока ни к чему не привели. Ф. Ф. Комиссаржевский в своих спектаклях, в первые годы революции, сооружал некий козырек, закрывающий от публики и все помещение оркестра и дирижера. Я в первых спектаклях Музыкального театра в помещении МХАТ тоже держал оркестр с дирижером невидимым. Для нас музыка есть широкое и глубокое звуковое оформление спектакля, его сердце, создающее и его ритм, и его температуру, и все перебои, но нет никакой нужды показывать зрителю кухню этого явления: фигуры музыкантов — все равно, во фраках или пиджаках, — вдобавок то и дело в своих паузах оскорбительно беседующих или читающих газету, а то и откровенно зевающих; перелистывание нот, освещение коих мешает световым эффектам на сцене; мелькание перекидываемых с колен на плечи и обратно блестящих инструментов; и над всеми ими фигуру дирижера, в его непрерывных, ни на секунду не прекращающихся, видимых переживаниях всех оттенков музыки, — переживаниях и указаниях вступлений. И — уж не знаю, как сказать, — лучше или хуже, когда место дирижера занимает пластичная фигура Самосуда с его простыми, без вычур, но всегда красивыми движениями или шикарного Коутса, ухитряющегося трудную партитуру Римского-Корсакова вести без нот и обдающего зрителя целым каскадом разнообразных движений. Лучше — потому что большое удовольствие следить за ними, видеть, как их взмахи сливаются со всем слышимым, а хуже — потому что они способны и вовсе оторвать наше внимание от сцены и окончательно рассеять иллюзию. Однако мы знаем много примеров, когда дирижирует музыкант отличный, крепкий, уверенный, но так некрасиво извивающийся, с такими яркими по вычурности и неожиданности привскоками, что зрителю остается искать, как бы он не попадался на глаза.

Наши попытки скрыть оркестр не удались, так как плохое помещение оркестра отражалось на его звучании. И за границей только в Байрейте (Вагнеровские оперы) существует принцип скрытого оркестра. И вот дирижер весь на виду и является как бы лицом, ответственным за все течение спектакля.

Это очень чувствительный пункт при распределении прав и обязанностей между дирижером и организатором спектакля.

{347} Во всяком случае, спектакль идет стройно, когда ведущий его дирижер не только знает, но и сжился и считает органически необходимыми и вот эту мизансцену, и вот эту паузу, и вот этот переход персонажа, когда дирижер сам охвачен идейным и жизненным очеловечением партитуры. Потому что все договоренное с ним, с режиссером, с художником, с балетмейстером создавалось из музыки и, оформившись, влилось как нечто цельное в музыку.

7. В одном оперном театре готовили «Черевички» Чайковского. При определении стиля спектакля музыкальный интерпретатор и организатор спектакля резко разошлись. Музыкальный интерпретатор утверждал, что музыка пропитана фантастикой и постановка должна быть фантастична и сказочна. И подтверждал свое толкование убедительными кусками из Чайковского. Организатор же спектакля возражал, что он не может представить себе Гоголя, оторванным от реальности. После многодневных споров решение было найдено (правда, при содействии третьего лица): вся прелесть, вся народность сказки Гоголя — именно в совершенном реализме фантастики. Черт — реальное существо, ведьма — баба, какую можно встретить в любой избе, луну — черт может снять и положить за пазуху, на черте — Вакула может перенестись в Петербург и попасть во дворец. Самые невероятные события среди самых реальных вещей. Поэтому и ставить оперу нужно сугубо натуралистически-реально, с фантастическими превращениями. Не забывая еще, что все пронизано любовной лирикой.

Решение прекрасное. Но, увы, в результате не получилось ни того, ни другого. По причинам, столь же неожиданным, сколь и обыкновенным: режиссер воплощал самый реализм приемами и материалами банальными, оперными, из арсенала «театральщины». Вся обстановка, как и вся «игра» артистов, как по их реальности, так и фантастичности, нисколько не отличалась от всего того, к чему зритель вообще привык во всех других оперных представлениях. Несколько подчеркнутых мелочей не спасли общего впечатления обычной оперной театральщины, где декорацию избы можно принять за реальную, а можно и за фантастическую, так мало она похожа на жизненную. И актеры — реальные, поскольку это вообще знакомые лица, а хотите — фантастические, потому что они какие-то неживые человеки, все поведение их на сцене неестественное…

8. Дело не в оформлении. Оно может быть так же разнообразно, как и во всяком другом театре, как и во всяком театральном представлении.

Из всех постановок театра моего имени я могу считать наиболее показательными две — «В бурю» Хренникова и «Травиату» Верди[[265]](#endnote-124). Они совершенно различны по сценической интерпретации и, однако, обе отчетливо демонстрируют лицо театра. Оформление оперы Хренникова, мизансцены, характеристики {348} действующих лиц, поведение толпы сближают постановку с драматическим спектаклем. Получается как бы спектакль драматического театра, очищенный от натуралистических подробностей и пользующийся огромной, всепобеждающей силой музыкального воздействия для всех своих психологических, бытовых и действенных задач.

Совершенно иной подход театра к опере Верди: вместо бытовой обстановки — эстрада; вместо натуралистической толпы — почти статуарный хор; мизансцены — сокращенные до неподвижности; откровенные условности в игре света, в разных театральных эффектах.

Но в обеих постановках — живые люди, живые драмы. Зритель захвачен через музыку наглядным столкновением человеческих страстей. Это театр.

Я считаю «Травиату» большим шагом к наиболее совершенной постановке музыкальных произведений. Музыка здесь обнимает решительно все происходящее на сцене и, однако, глубоко сливается с драмой действующих лиц. Красота музыки, ее динамика, все ее оттенки, и все психологические движения актеров, все их внутренние, человеческие задачи — как бы одно и то же. Это — лицо нашего театра. (В этом спектакле я хотел даже оркестр гармонично ввести в общее оформление, но для этого требовалось, чтобы музыканты знали свои партии наизусть… Попробуйте-ка заставить их!..)

9. Репертуар нашего театра складывается по трем областям:

1) *Советское музыкально-сценическое произведение*. (Умышленно не называю его оперой.) Это самое важное и самое интересное и органически самое близкое современному театру. И самое благодарное для осуществления художественных задач нашего театра.

Лучшая обстановка для создания такого спектакля — в недрах театра, в совместных трудах композитора и либреттиста с режиссером, дирижером, художником и заведующим всей художественной частью. Так было с произведением Хренникова «*В бурю*». В дружных встречах захватывались все проблемы такого театрального представления и достигалась гармония всех частей под руководящей ролью музыки.

2) *Старая (классическая) опера*. В этой области соблазняет великолепная музыка и радостный материал для пения. Но здесь много и враждебного специальным задачам нашего театра.

Как правило, в старой опере либретто редко достойно музыки. Большей частью приходится сочинять новое либретто. Иногда это удается, но не часто и никогда на сто процентов.

Очень родственны нашим задачам композиторы яркого *театрального темперамента*, как Бизе, Чайковский, Верди, Россини, Мусоргский, или второстепенные, как Пуччини, Леонкавалло. Но, например, Римский-Корсаков в большинстве своих опер {349} нам пока мало доступен, потому что его требования большей частью диаметрально противоположны нашим. Мы базируемся на очеловечении партитуры, на самочувствии актера, а этот чудесный композитор предполагает нахождение *всех* психологических человеческих оттенков в самой его музыке. И не допускает никаких уступок ни в музыке, ни в вокале, ни в либретто.

Я сказал, что он *пока* нам мало доступен. Эта оговорка продиктована мне мыслью, надеждой, что где-то вдалеке, на вершинах музыкально-сценических форм, удастся и мудро-холодноватого Римского-Корсакова подать в атмосфере волнующей театральности. Может быть, и не в очень отдаленном будущем, но, во всяком случае, на наших принципах: певец — живой *человек*, а не живой голосовой аппарат.

3) *Комическая опера и оперетта*. Конечно, первоклассного композитора. Без вокально-музыкальных «скидок» и без уступок требований и основной темы и общей гармонии. С такими великолепными композиторами, как Лекок, Оффенбах, Планкетт, Обер, Штраус, Делиб, можно создать великолепные спектакли.

Опыт показал, что в этой области певец лучше всего достигает правильного сценического самочувствия и что опасения многих певцов утратить тут красоту тембра на практике решительно опровергаются, если у певца не поставлен голос так, что поет он одним, а говорит другим.

Но здесь, так же как и в классической опере, большой помехой служат ужасные, по скоплению пошлостей, либретто. Словно перед авторами ставилась задача — как можно меньше смысла. Нелепости в завязках и еще нелепее развязки.

И готовые штампы как для смеха, так и для лирики.

И какое-то сознательное снижение художественного вкуса. И, право, под нападками на стремление облагородить либретто талантливой легкой музыки, под защитой старой оперетки так и слышится: «Ах, не отнимайте у нас этой, хотя и развращающей, но веселой пошлятины!»

10. *Актер музыкального театра*.

Как должен ахнуть преданнейший сторонник старой оперы, если я ему скажу, что музыкальность, как качество индивидуальности, в нашем театре требовательнее, чем там. Так как наш певец живет на сцене задачей психологического или бытового образа, то внимание его непрерывно раздваивается между внешним объектом, о котором он поет или с которым ведет сцену, и вокалом. При этом часто он думает о своем пении не больше, чем говорящий думает о словах; его вокал слился со словом в нечто единое, неразрывное: путем многочисленных репетиций музыкальная фраза стала как бы его собственной, в нем самом рожденной — и в подлинном ритме, и со всеми оттенками.

И все, что идет в это время в оркестре, певец как бы несет в себе. В идеале ему не нужен дирижер, ему нужен лишь контроль. Контроль, а не вожак на чувствительной цепочке. И это {350} не мешает ему следить за тем, как доходит до слушателя его вокал.

А. П. Тулубьева — Катерина Измайлова в сильно драматическом переживании поет, двигаясь влево, в глубь сцены, вся занятая своей драмой и, не прерывая пения, вдруг резко вскидывает взгляд в сторону медных: валторна прозевала вступление. Было на генеральной репетиции.

На репетиции «Прекрасной Елены» Н. Ф. Кемарская, — правда, в настроении веселой, успешной работы — в большом оживлении поет, переходит сцену и… показывает нос. Оказывается, в оркестре произошло какое-то замешательство, для слушателя едва уловимое, но которое могло легко сбить певицу.

Таких примеров история театра моего имени могла бы назвать десятки.

А вот два типичных примера, одинаковых по форме и совершенно различных по оценке.

Было в оперном театре. Баритон с отличным голосом. Захотел «поиграть»; повеяло от него теплом, но, вероятно, увлекся и допустил на восьмушках, а может быть, и на четверти «расхождение». В антракте ему сильно от дирижера влетело и в следующем акте он уже отмахнулся от соблазна жить образом. Пел очень хорошо, но зато предмет своей любви оставил в полном пренебрежении, где-то позади, потому что все внимание его сосредоточилось на палочке дирижера.

Одна из наших прекрасных актрис не может оставаться на сцене вне образа, просто не может, она живет им непрерывно и непрерывно находится в большом запале темперамента. Редкий дар взвинчивать театральный зал. И в то же время справедливо считается отличной певицей. Но надо правду сказать, между нею и дирижером то и дело происходят столкновения. «Опять промахнула целых два такта!» «Вступила на такт раньше. Сейчас же выправилась, конечно, но…». И тому подобное…

Она не спорит. Принимает упрек, как заслуженный, знает, что первейшее обязательство — петь грамотно, но оправдывается: ей, как молния, влетело в голову интересное характерное приспособление, она отдалась ему и сделала музыкальную кляксу, в будущий раз это не повторится, она уже нашла, как выполнить приспособление. И дирижер с улыбкой пожимает плечами: что с ней поделаешь! Мазок был, в самом деле, талантливый: он, *живущий всем спектаклем в целом*, не может не оценить прекрасную сценическую неожиданность. (Зубоскалы могут вывести из всего этого, что наш театр поощряет музыкальные ляпсусы.)

11. *Певец ансамбля* или, по трафаретному наименованию, хора — одна из крупнейших черт лица нашего театра. Каждый у нас стремится быть актером. Каждый знает и зерно спектакля (основную тему) и все его частности. *Знает*, то есть не только послушал объяснения режиссера и понял их, а усвоил, вжился, {351} овладел таким же самочувствием, как первые персонажи, живет своим образом и связью его со всей атмосферой. Тогда это живая человеческая толпа, и на ней яркие колористические пятна, отдельные образы, волнующие и запоминаемые.

Проблема оперного хора сложная. В этих записках нет места обсудить всё проделанные нами эксперименты в этой области: толпа обычная, реальная («Анго», «В бурю»), фон «общества» («Травиата»), греческий хор («Карменсита»), статуарно-музыкальный хор («Бахчисарайский фонтан» Аренского), простое оформление («Девушка из предместья», «Семья») и др.

И если бы мы ставили произведения ораторного характера, вроде «Гибели Фауста» Берлиоза, или «Страстей Матфея» Баха, «Времена года» Гайдна, то при полнейшей статуарности, хора его артисты жили бы всем существом, всеми нервами, жили бы человеческим содержанием всего целого, все свое полнодушное внимание отдавали бы тому, чем живут певцы первых партий, чем насыщен оркестр. Как артисты, а не как хористы, которых как будто это все вовсе и не касается, они даже с нотами в руках…

12. Воспитание певца-актера дело не легкое. В существующих школах этого порядка оно или никак не поставлено, или очень дурно. Может быть, имеются исключения — я их хотел бы знать.

У нас любят отделываться трафаретными определениями: «там актеров ведут по путям МХАТа!»

Да, от МХАТа идет общая художественная культура, атмосфера работы и взаимоотношений, художественная дисциплина, ансамбль, гармония всего спектакля и многое, достойное подражания. Но в путях актерского воспитания слишком много различий, чтобы можно было связать их общей номенклатурой.

В нашем театре курсы подготовительные? чрезвычайно нужны.

Кроме того, я не раз высказывался об огромной, ответственной и, увы, большею частью отрицательной роли преподавателей пения. Не знаю, как это дело обстоит теперь, в последние шесть-восемь лет. Считаются ли учителя пения с индивидуальностью? С дикцией? Со словом? Словом? Словом! Со смысловым, лирическим, эмоциональным содержанием? С ужасающе безвкусными штампами окрашивать слово по внешним признакам, а не по существу?

*Август 1942 г*.

«Театральное наследие», т. 1, с. 258 – 269.

## **{****352}** Кого мы защищаем? Кого и что в Отечественной войне спасаем?

Это было в Зальцбурге, небольшом древнем австрийском городке — родине Моцарта. Там один летний месяц в году посвящался театральному фестивалю. Давались представления, драматические и оперные, и съезжались любители со всего мира.

Организатором фестивалей был австрийский уроженец, знаменитый режиссер Макс Рейнхардт. Кумир берлинской публики. Одно имя — «профессор Рейнхардт» вызывало на лице каждого берлинца выражение почтительного восхищения, сопровождаемого поднятыми бровями и восклицанием: «О‑о!..» И вполне заслуженно.

Еврей. Изгнанный Гитлером из пределов Германии и Австрии.

У нас, у Художественного театра, у Станиславского и меня, завязались с ним дружелюбные отношения чуть ли не с первого приезда нашего театра в Берлин в 1906 году. Константин Сергеевич и я получили от него бриллиантовые почетные знаки его театров в Берлине и Вене. И он имеет от нас Знак Московского Художественного театра.

В годы германской инфляции поклонники Рейнхардта купили за бесценок замок под Зальцбургом и подарили своему кумиру.

Узнав, лет девять-десять назад, что я нахожусь за границей, Рейнхардт прислал мне приглашение к себе в замок во время фестиваля.

Замок — дворец старинный, из века в век принадлежавший архиепископам. По стенам обширного вестибюля, широкой лестницы и больших зал — сплошь фрески на библейские сюжеты и бесчисленное количество портретов духовных лиц.

Рейнхардт жил широко. За обедом у него в дни фестиваля ежедневно бывало двадцать-тридцать лиц. Тут цвет съехавшейся мировой театральной и литературной интеллигенции и высшие местные власти.

За одним из таких обедов, после дневного спектакля знаменитого актера Моисси — «Эдип-царь» на открытой арене, — был провозглашен тост за здоровье Рейнхардта. Его жена — первая актриса его театров. Я занимаю почетное место справа рядом с ней. Рейнхардт со скромностью хозяина отвечает тостом за мое здоровье и за здоровье Станиславского, подчеркивая, что должен уступить нам завоеванное им мировое первенство.

Кофе после обеда пили в библиотеке. Обширная библиотека, двухъярусная с балконом. Оба яруса — шкафы с книгами в дорогих желтых переплетах, тисненных золотом. Я ходил по балкону разглядывая книги, изредка перекликаясь вниз с хозяином. А внизу столетние кожаные кресла, кофе, сигары. И на этот раз — какая-то задумчивость, прерываемая упоминанием отдельных {353} имен. Тут было с дюжину лиц, суд которых был законом для всего европейского общественного мнения.

Говорили о популярности, о художественных силах той или иной страны в мировой жизни искусства.

Припоминая, перебирали имена, пользовавшиеся мировой славой. И неожиданно для многих, постепенно на первое место выдвинулась, так называемая в Европе, «славянская душа».

Так вот, подытоживая, один из присутствующих — крупный писатель — приходит к выводу, что, по общим отзывам, по общему мнению, лучший театр в мире московский.

А кто лучший певец в мире? Шаляпин.

Позвольте, а кто лучший пианист в мире. Рахманинов. Может быть, спорит с ним Падеревский? Может быть. Поляк. Славянин.

Другой голос подсказывает — и первая танцовщица в мире Анна Павлова[[266]](#endnote-125).

Тут находились представители и Франции, и Германии, и Польши, и слушал один скромненький чешский профессор. Его тоненький голос говорит: «Ну, а в музыке кто же сейчас самый популярный композитор в мире?» Пауза. Потом начали называть имена: Рихард Вагнер, Сен-Сане. Нет. Чайковский и Римский-Корсаков.

А новая музыка? Равель, Дебюсси. Нет, господа: Мусоргский далеко впереди, глубже, шире по темпераменту, большего охвата человеческой души.

Наконец, писатель, увлекающийся русской литературой, особенно Чеховым, прибавляет:

— Не забудем, господа, что всего как год-полтора тому назад в Лондоне в Академии была поставлена тема — подобрать лучшие романы в мире. Боюсь соврать, поэтому цифры не называю, но подчеркиваю, что все первые места были заняты русскими: Львом Толстым, Достоевским и Тургеневым.

От этого потока художественных колоссов в истории искусства разговор перешел на определение «славянской души». Чем она так пленительно захватывает самые лучшие умы мировой культуры? Что в ней от какой-то неиссякаемой волны в духовные выси, что Тургенев где-то назвал «славянской меланхолией»? Что в ней от широкой раскрытости души для восприятия всего прекрасного, что сделано в мире, о чем Достоевский в «Подростке» пишет, что он в Италии, среди памятников итальянской культуры, чувствовал себя больше итальянцем, чем сами итальянцы, что в Лувре он охватывает весь дух французской нации? Что в этой славянской душе от великой терпимости? В ней и упорство поляка, и романтизм Кавказа, и лирика Востока…

Но больше всего говорили о великой терпимости славянина. Подошли и к ненависти, возбуждаемой в его душе злом, и, приводя разные примеры, удивлялись спокойным формам выражения этой ненависти, несмотря на ее кипение.

{354} После паузы кто-то сказал: «Да, есть поговорка русская, которая лучше всего характеризует отношение славянина ко злу: “Еду, еду — не свищу, а наеду — не спущу”».

Впечатление от этого все-таки осталось такое, что люди с восхищением говорили о какой-то колоссальной нации, непочатой, выбрасывающей из себя громадные таланты, но еще остающейся в полудиком состоянии.

И только этот некрупный по фигуре, но обаятельнейший актер — сегодня он играл Эдипа, — ярый поклонник Москвы — Моисси вставил своей чеканной дикцией и тихим волнительным голосом:

— А не потому ли мы *так* говорим об их дикости, что они не мирятся с законами нашей цивилизации и создают новую?

Наступила длительная пауза. Улыбки, обращенные в течение беседы в мою сторону, сползли. Глаза, следящие за поднимающимися клубами сигарного дыма, как бы нечаянно проверяли меня…

*Тбилиси*[[267]](#endnote-126). *Июль 1942 г*.

«Ежегодник МХТ» за 1944 г., с. 761 – 763.

# **{****368}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [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)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абаринова А. И. — [86](#_page086)

Аверкиев Д. В. — [60](#_page060), [116](#_page116) – [118](#_page118), [195](#_page195), [215](#_page215), [357](#_page357)

Аграмов М. В. — [65](#_page065), [66](#_page066), [68](#_page068), [69](#_page069)

Адамян П. И. — [152](#_page152) – [154](#_page154), [164](#_page164), [361](#_page361)

Адашев А. И. — [248](#_page248)

Адлер Макс — [31](#_page031)

Айдаров С. В. — [301](#_page301)

Айхенвальд Ю. И. — [40](#_page040) – [45](#_page045), [235](#_page235) – [242](#_page242), [363](#_page363)

Акимова С. П. — [60](#_page060), [69](#_page069), [357](#_page357)

Аксаков И. С — [13](#_page013), [117](#_page117), [276](#_page276), [359](#_page359)

Александр II – [12](#_page012), [15](#_page015)

Александр III – [28](#_page028), [236](#_page236)

Александров Н. А. — [138](#_page138)

Алексеев К. С. см. [Станиславский К. С.](#_Tosh0003689)

Альтшуллер А. Я. — [362](#_page362)

Андреев Л. Н. — [10](#_page010), [19](#_page019), [20](#_page020), [254](#_page254) – [260](#_page260), [286](#_page286), [292](#_page292), [324](#_page324), [339](#_page339), [364](#_page364), [365](#_page365), [367](#_page367)

Андреева (Желябужская) М. Ф. — [247](#_page247)

Андреев-Бурлак В. Н. — [85](#_page085), [89](#_page089), [90](#_page090), [94](#_page094), [108](#_page108), [109](#_page109), [240](#_page240), [358](#_page358)

Антропов Л. Н. — [126](#_page126), [127](#_page127), [359](#_page359)

Антуан Андре — [244](#_page244)

Аренский А. С. — [351](#_page351)

Аристотель — [215](#_page215)

Аристофан — [48](#_page048), [269](#_page269), [270](#_page270), [325](#_page325), [365](#_page365)

Артем А. Р. — [138](#_page138), [359](#_page359)

Афиногенов А. А. — [7](#_page007), [50](#_page050)

Бакшеев П. А. — [294](#_page294)

Бальзак Оноре де — [21](#_page021)

Бальмонт К. Д. — [31](#_page031)

Барановская В. В. — [247](#_page247) – [248](#_page248)

Басаргин Н. — [36](#_page036)

Баттистини Маттиа — [173](#_page173), [362](#_page362)

Бах Иоганн Себастьян — [351](#_page351)

Беллини Винченцо — [143](#_page143), [160](#_page160)

Белый А. (Бугаев Б. Н.) — [31](#_page031)

Бенуа А. Н. — [288](#_page288)

Берг К. Ф. — [74](#_page074), [359](#_page359)

Берлиоз Гектор — [143](#_page143), [351](#_page351)

Бернар Сара — [6](#_page006), [7](#_page007), [95](#_page095) – [100](#_page100), [111](#_page111), [117](#_page117), [121](#_page121), [190](#_page190), [273](#_page273), [358](#_page358)

Бескин Э. М. — [365](#_page365)

Бизе Жорж — [48](#_page048), [143](#_page143) – [146](#_page146), [171](#_page171), [344](#_page344), [348](#_page348)

Бларамберг-Чернова М. К. — [135](#_page135)

Блок А. А. — [7](#_page007), [10](#_page010), [37](#_page037), [40](#_page040), [41](#_page041), [264](#_page264), [365](#_page365)

Боборыкин П. Д. — [10](#_page010), [26](#_page026), [60](#_page060), [267](#_page267)

Боголюбов А. С. — [11](#_page011)

Бодлер Шарль — [154](#_page154)

Бойто Арриго — [151](#_page151), [361](#_page361)

Бомарше Пьер-Огюстен Карон — [79](#_page079), [184](#_page184)

Бонч-Томашевский М. — [40](#_page040)

Борги А. — [145](#_page145), [148](#_page148), [149](#_page149), [151](#_page151), [152](#_page152), [171](#_page171), [172](#_page172)

Бородай М. М. — [203](#_page203)

Брандес Георг — [166](#_page166), [361](#_page361)

Бренко А. А. — [91](#_page091), [358](#_page358)

Брюсов В. Я. — [340](#_page340)

Булгаков М. А. — [7](#_page007), [50](#_page050)

Бурджалов Г. С — [289](#_page289) – [291](#_page291)

Буренин В. П. — [161](#_page161), [361](#_page361)

Бутова Н. С — [46](#_page046), [47](#_page047), [247](#_page247), [254](#_page254) – [256](#_page256), [260](#_page260), [294](#_page294)

Бэкон Френсис — [19](#_page019)

Вагнер Рихард — [36](#_page036), [143](#_page143), [346](#_page346), [353](#_page353)

Ван-Зандт М. Я. — [148](#_page148)

Варламов К. А. — [293](#_page293)

Васильев (Флеров) С. В. — [13](#_page013), [14](#_page014), [36](#_page036)

Васильева (Лаврова) Е. Н. — [55](#_page055)

Васнецов А. М. — [36](#_page036)

Вахтангов Е. Б. — [10](#_page010), [46](#_page046)

Верди Джузеппе — [52](#_page052), [143](#_page143), [146](#_page146) – [152](#_page152), [173](#_page173), [174](#_page174), [344](#_page344), [347](#_page347), [348](#_page348), [351](#_page351), [360](#_page360) – [362](#_page362)

Веселый Артем (Кочкуров Н. И.) — [50](#_page050), [305](#_page305)

Виленкин В. Я. — [34](#_page034)

Вильде Н. Е. — [60](#_page060), [62](#_page062), [72](#_page072), [104](#_page104), [163](#_page163), [357](#_page357)

{369} Вильямс П. В. — [52](#_page052)

Вирта Н. Е. — [50](#_page050)

Вишневский А. Л. — [247](#_page247)

Вишневский В. В. — [7](#_page007), [320](#_page320)

Владимиров (Лопатин) В. М. — [138](#_page138), [359](#_page359)

Волков Б. И. — [52](#_page052)

Воронина-Рютчи — [106](#_page106)

Воронов С. Н. — [287](#_page287)

Вронский А. П. — [137](#_page137)

Гайдн Франц Йозеф — [351](#_page351)

Гамсун Кнут — [275](#_page275), [324](#_page324)

Гауптман Гергардт — [38](#_page038), [275](#_page275), [276](#_page276), [358](#_page358)

Ге И. Н. — [71](#_page071)

Гейтен Л. Н. — [188](#_page188)

Гельцер А. Ф. — [358](#_page358)

Герасимов Ю. К. — [9](#_page009)

Гервинус Георг Готфрид — [19](#_page019), [155](#_page155)

Германова М. Н. — [247](#_page247), [284](#_page284), [287](#_page287), [329](#_page329)

Герцен А. И. — [361](#_page361)

Гете Иоганн Вольфганг — [133](#_page133), [237](#_page237)

Гиляровский В. А. — [276](#_page276), [365](#_page365)

Гиш Лилиан — [10](#_page010)

Глаголь Сергей (Голоушев С. С.) — [40](#_page040), [41](#_page041), [364](#_page364)

Глама-Мещерская А. Я. — [106](#_page106)

Глебов В. В. — [366](#_page366)

Глебова М. М. — [98](#_page098), [121](#_page121)

Глинка М. И. — [143](#_page143)

Глиэр Р. М. — [270](#_page270)

Гнедич П. П. — [15](#_page015), [101](#_page101), [102](#_page102), [358](#_page358), [361](#_page361)

Гоголь Н. В. — [6](#_page006), [9](#_page009), [37](#_page037) – [40](#_page040), [52](#_page052), [159](#_page159), [160](#_page160), [163](#_page163), [166](#_page166), [175](#_page175), [190](#_page190), [211](#_page211), [215](#_page215), [216](#_page216), [227](#_page227) – [232](#_page232), [249](#_page249), [259](#_page259), [292](#_page292), [293](#_page293), [296](#_page296), [305](#_page305), [310](#_page310), [347](#_page347)

Говоруха-Отрок Ю. Н. (Николаев Ю.) — [136](#_page136)

Горев Ф. П. — [164](#_page164), [188](#_page188), [272](#_page272), [362](#_page362)

Горький (Пешков) А. М. — [6](#_page006), [12](#_page012), [20](#_page020), [22](#_page022), [25](#_page025), [29](#_page029), [47](#_page047), [49](#_page049), [50](#_page050), [244](#_page244), [259](#_page259), [265](#_page265) – [269](#_page269), [285](#_page285), [286](#_page286) – [289](#_page289), [292](#_page292), [293](#_page293), [304](#_page304) – [306](#_page306), [313](#_page313), [317](#_page317), [325](#_page325), [328](#_page328), [361](#_page361)

Гольдони Карло — [286](#_page286)

Гославский Е. П. — [175](#_page175), [362](#_page362)

Гоцци Карло — [10](#_page010), [325](#_page325)

Гоян Г. И. — [49](#_page049)

Гремиславский И. Я. — [321](#_page321)

Григорович Д. В. — [175](#_page175), [177](#_page177)

Грибоедов А. С — [9](#_page009), [42](#_page042), [48](#_page048), [71](#_page071), [72](#_page072), [154](#_page154), [157](#_page157), [158](#_page158), [195](#_page195), [202](#_page202), [203](#_page203), [211](#_page211), [215](#_page215), [228](#_page228), [274](#_page274), [284](#_page284), [286](#_page286), [292](#_page292), [306](#_page306), [357](#_page357)

Грибов А. Н. — [278](#_page278)

Грибунин В. Ф. — [278](#_page278), [294](#_page294)

Григ Эдвард — [233](#_page233), [261](#_page261)

Гуревич Л. Я. — [363](#_page363)

Гуцков Карл — [185](#_page185), [186](#_page186), [282](#_page282)

Гюго Виктор — [7](#_page007), [8](#_page008), [20](#_page020), [21](#_page021), [161](#_page161), [167](#_page167), [173](#_page173), [174](#_page174), [190](#_page190), [308](#_page308), [328](#_page328), [361](#_page361) – [363](#_page363)

Давыдов В. Н. — [188](#_page188) – [190](#_page190), [293](#_page293)

Далматов В. П. — [102](#_page102), [188](#_page188)

Д’Аннунцио Габриэле — [215](#_page215)

Дебюсси Клод-Ашиль — [353](#_page353)

Депре Сюзанна — [244](#_page244), [245](#_page245)

Добролюбов Н. А. — [299](#_page299)

Добужинский М. В. — [44](#_page044)

Доде Альфонс — [171](#_page171)

Доницетти Гаэтано — [143](#_page143), [160](#_page160)

Достоевский Ф. М. — [6](#_page006), [11](#_page011), [14](#_page014), [19](#_page019), [21](#_page021), [39](#_page039), [41](#_page041), [44](#_page044), [52](#_page052), [126](#_page126), [127](#_page127), [163](#_page163), [166](#_page166), [229](#_page229), [234](#_page234) – [235](#_page235), [254](#_page254), [259](#_page259), [260](#_page260), [262](#_page262), [271](#_page271), [276](#_page276), [283](#_page283), [285](#_page285) – [289](#_page289), [324](#_page324), [325](#_page325), [333](#_page333) – [335](#_page335), [339](#_page339), [353](#_page353), [359](#_page359), [361](#_page361), [363](#_page363), [366](#_page366), [367](#_page367)

Дубровина — [299](#_page299)

Дузе Элеонора — [153](#_page153), [243](#_page243), [244](#_page244), [273](#_page273)

Дьяченко В. А. — [83](#_page083), [157](#_page157), [160](#_page160), [358](#_page358)

Дюков Н. Н. — [203](#_page203)

Дюма Александр (сын) — [96](#_page096), [97](#_page097) – [100](#_page100), [161](#_page161), [216](#_page216)

Дягилев С. П. — [243](#_page243)

Евреинов Н. Н. — [41](#_page041)

Еланская К. Н. — [278](#_page278), [329](#_page329)

Ермолова М. Н. — [6](#_page006), [10](#_page010), [13](#_page013), [17](#_page017), [62](#_page062), [64](#_page064), [69](#_page069), [91](#_page091), [104](#_page104), [117](#_page117), [128](#_page128) – [130](#_page130), [134](#_page134), [135](#_page135), [148](#_page148), [272](#_page272) – [273](#_page273), [328](#_page328), [332](#_page332), [363](#_page363), [365](#_page365)

Засулич В. И. — [11](#_page011), [13](#_page013)

Зембрих Марчелла — [149](#_page149), [152](#_page152), [360](#_page360)

Златовратский Н. Н. — [156](#_page156), [361](#_page361)

Золя Эмиль — [7](#_page007), [20](#_page020), [21](#_page021), [150](#_page150), [153](#_page153), [159](#_page159), [227](#_page227), [310](#_page310)

Зудерман Герман — [20](#_page020), [156](#_page156) – [158](#_page158), [161](#_page161), [163](#_page163), [361](#_page361)

Ибсен Генрик — [6](#_page006), [31](#_page031) – [36](#_page036), [38](#_page038), [157](#_page157), [161](#_page161), [162](#_page162), [213](#_page213) – [227](#_page227), [233](#_page233), [244](#_page244), [252](#_page252), [253](#_page253), [258](#_page258), [261](#_page261), [267](#_page267), [271](#_page271), [273](#_page273) – [276](#_page276), [324](#_page324), [328](#_page328), [333](#_page333), [339](#_page339), [362](#_page362), [365](#_page365)

Иванов Вс. В. — [7](#_page007), [49](#_page049), [50](#_page050), [277](#_page277) – [278](#_page278)

Иванов Вяч. И. — [31](#_page031)

Иванов И. И. — [174](#_page174), [175](#_page175)

Иванов-Козельский М. Т. — [105](#_page105), [106](#_page106), [164](#_page164)

Ильинская М. В. — [67](#_page067), [85](#_page085), [88](#_page088)

Казанцевы — [5](#_page005), [357](#_page357)

Кассиль Л. А. — [50](#_page050)

Качалов В. И. — [36](#_page036), [248](#_page248), [258](#_page258), [260](#_page260), [282](#_page282), [284](#_page284), [286](#_page286), [287](#_page287), [328](#_page328), [329](#_page329), [336](#_page336)

{370} Кашман Джузеппе — [148](#_page148), [149](#_page149), [151](#_page151), [152](#_page152), [360](#_page360)

Кедров М. Н. — [278](#_page278)

Кемарская Н. Ф. — [350](#_page350)

Киселевский И. П. — [239](#_page239)

Кичеев Н. П. — [13](#_page013), [14](#_page014), [15](#_page015), [357](#_page357), [359](#_page359)

Климов М. М. — [6](#_page006), [340](#_page340) – [342](#_page342), [367](#_page367)

Книппер-Чехова О. Л. — [246](#_page246) – [248](#_page248), [362](#_page362)

Козловская О. Ф. — [121](#_page121)

Коклен Бенуа-Констан — [190](#_page190), [358](#_page358)

Кончаловский П. П. — [50](#_page050)

Комиссаржевская В. Ф. — [10](#_page010), [137](#_page137), [341](#_page341), [359](#_page359)

Комиссаржевский Ф. Ф. — [40](#_page040), [346](#_page346)

Коппе Франсуа — [153](#_page153)

Коренева Л. М. — [287](#_page287), [329](#_page329)

Корнейчук А. Е. — [50](#_page050), [310](#_page310) – [311](#_page311)

Короленко В. Г. — [267](#_page267)

Корш Ф. А. — [126](#_page126), [127](#_page127), [148](#_page148), [149](#_page149)

Котоньи Антонио — [151](#_page151), [152](#_page152), [360](#_page360), [361](#_page361)

Коутс Альберт — [346](#_page346)

Крылов В. А. (Александров) — [8](#_page008), [11](#_page011), [27](#_page027), [39](#_page039), [67](#_page067), [83](#_page083), [86](#_page086)

Крэг Генри Эдуард Гордон — [10](#_page010), [41](#_page041), [287](#_page287)

Кудрявцев И. М. — [278](#_page278)

Ланин Н. П. — [13](#_page013), [276](#_page276)

Левитан И. И. — [36](#_page036)

Лекок Шарль — [46](#_page046), [349](#_page349)

Ленин (Ульянов) В. И. — [23](#_page023), [325](#_page325)

Леонидов Л. Л. — [163](#_page163)

Леонидов Л. М. — [248](#_page248), [258](#_page258), [287](#_page287), [294](#_page294), [329](#_page329), [333](#_page333)

Леонов Л. М. — [50](#_page050), [304](#_page304)

Ленский А. П. — [18](#_page018), [58](#_page058), [62](#_page062), [69](#_page069), [72](#_page072), [85](#_page085), [88](#_page088), [91](#_page091), [104](#_page104), [135](#_page135), [163](#_page163), [164](#_page164), [272](#_page272), [281](#_page281), [282](#_page282), [358](#_page358), [363](#_page363)

Ленский-Петров — [118](#_page118), [119](#_page119), [121](#_page121)

Лепковский Е. А. — [248](#_page248)

Лермонтов М. Ю. — [154](#_page154), [166](#_page166)

Лессинг Готхольд Эфраим — [215](#_page215), [272](#_page272)

Лешковская Е. К — [17](#_page017), [129](#_page129), [172](#_page172), [188](#_page188), [341](#_page341), [363](#_page363)

Ливанов Б. Н. — [278](#_page278)

Лилина (Перевощикова) М. П. — [138](#_page138), [284](#_page284), [359](#_page359)

Литвин Ф. В. — [149](#_page149), [151](#_page151), [360](#_page360)

Литовцева Н. Н. — [247](#_page247)

Лопе де Вега — [133](#_page133), [272](#_page272), [310](#_page310), [332](#_page332)

Лужский В. В. — [6](#_page006), [45](#_page045), [294](#_page294), [336](#_page336) – [340](#_page340), [367](#_page367)

Луначарский А. В. — [270](#_page270), [297](#_page297) – [298](#_page298), [366](#_page366)

Люнье-По А.‑Ф. — [242](#_page242) – [244](#_page244)

Мазини Анджело — [144](#_page144), [147](#_page147), [149](#_page149), [151](#_page151), [152](#_page152), [360](#_page360)

Макшеев В. А. — [62](#_page062), [69](#_page069), [85](#_page085), [89](#_page089), [104](#_page104)

Мамин-Сибиряк Д. Н. — [10](#_page010), [175](#_page175)

Марджанов К. А. — [333](#_page333)

Марков П. А. — [9](#_page009), [367](#_page367)

Мартынова — [63](#_page063), [66](#_page066) – [68](#_page068)

Массалитинов Н. О. — [294](#_page294)

Массанов И. Ф. — [5](#_page005)

Мацкин А. П. — [9](#_page009)

Медведева Н. М. — [58](#_page058), [85](#_page085), [132](#_page132), [363](#_page363)

Мелик-Захаров С. В. — [361](#_page361)

Мендельсон-Бартольди Феликс — [261](#_page261)

Менцель Адольф Фридрих — [236](#_page236)

Мережковский Д. С. — [31](#_page031), [335](#_page335)

Мейерхольд В. Э. — [10](#_page010), [41](#_page041), [46](#_page046), [274](#_page274), [362](#_page362)

Мейнингенцы (Театр герцогства Саксен-Мейнинген) — [6](#_page006), [18](#_page018), [19](#_page019), [123](#_page123) – [126](#_page126), [249](#_page249), [359](#_page359)

Метерлинк Морис — [33](#_page033), [41](#_page041), [244](#_page244)

Мещерский П. В. — [159](#_page159)

Милославский Н. К. — [57](#_page057)

Михайловский Н. К. — [7](#_page007), [19](#_page019) – [23](#_page023)

Моисси Сандро — [271](#_page271) – [272](#_page272), [352](#_page352), [354](#_page354), [365](#_page365)

Мольер (Поклен Жан-Батист) — [60](#_page060), [184](#_page184), [211](#_page211), [286](#_page286), [359](#_page359)

Мопассан Ги — [7](#_page007), [20](#_page020), [25](#_page025), [176](#_page176), [177](#_page177), [310](#_page310)

Моравиа Альберто — [36](#_page036)

Мордвинов Б. А. — [278](#_page278)

Москвин И. М. — [43](#_page043), [240](#_page240), [260](#_page260), [284](#_page284), [287](#_page287), [294](#_page294), [301](#_page301), [325](#_page325), [329](#_page329), [336](#_page336), [366](#_page366)

Мочалов П. С. — [163](#_page163)

Моцарт Вольфганг Амадей — [352](#_page352)

Музиль Н. И. — [57](#_page057), [59](#_page059), [62](#_page062), [69](#_page069), [104](#_page104)

Мундт (Мунт) Е. М. — [362](#_page362)

Муне-Сюлли Жан — [190](#_page190)

Муратова Е. П. — [306](#_page306)

Мусоргский М. П. — [52](#_page052)

Мюссе Альфред — [153](#_page153)

Мясковский Н. Я. — [50](#_page050)

Надеждин Н. И. — [159](#_page159), [361](#_page361)

Найденов С. А. — [286](#_page286), [292](#_page292)

Нежданова А. В. — [232](#_page232) – [233](#_page233), [363](#_page363)

Некрасов Н. А. — [11](#_page011), [14](#_page014)

Немирович-Данченко Вас. И. — [26](#_page026) – [27](#_page027)

Немирович-Данченко Е. Н. — [30](#_page030), [34](#_page034),

Николай II – [28](#_page028), [30](#_page030)

Никулина Н. А — [60](#_page060), [62](#_page062), [66](#_page066) – [68](#_page068), [72](#_page072), [104](#_page104), [127](#_page127), [132](#_page132), [357](#_page357), [358](#_page358)

Новиков Н. И. — [55](#_page055)

Овсянико-Куликовский Д. Н. — [40](#_page040), [45](#_page045)

Ольховский В. Р. — [316](#_page316)

Островский А. Н. — [5](#_page005), [9](#_page009), [10](#_page010), [15](#_page015), [17](#_page017), [18](#_page018), [23](#_page023) – [26](#_page026), [39](#_page039), [43](#_page043), [57](#_page057) – [60](#_page060), [63](#_page063) – [69](#_page069), [75](#_page075), {371} [76](#_page076) – [79](#_page079), [89](#_page089) – [91](#_page091), [102](#_page102) – [104](#_page104), [110](#_page110), [114](#_page114), [118](#_page118), [119](#_page119), [121](#_page121) – [123](#_page123), [133](#_page133), [160](#_page160) – [162](#_page162), [169](#_page169), [176](#_page176), [179](#_page179), [196](#_page196), [211](#_page211), [215](#_page215), [210](#_page210), [240](#_page240), [254](#_page254), [265](#_page265), [285](#_page285), [286](#_page286), [291](#_page291) – [293](#_page293), [295](#_page295), [298](#_page298) – [304](#_page304), [305](#_page305), [311](#_page311) – [313](#_page313), [325](#_page325), [357](#_page357), [358](#_page358), [360](#_page360), [366](#_page366)

Охлопков Н. П. — [10](#_page010)

Оффенбах Жак — [46](#_page046), [344](#_page344)

Падеревский Игнацы — [353](#_page353)

Павлова А. П. — [353](#_page353), [367](#_page367)

Пальм А. И. — [11](#_page011), [55](#_page055)

Пальмин Л. И. — [14](#_page014)

Панова Г. В. — [134](#_page134), [136](#_page136)

Пастернак Б. Л. — [7](#_page007), [10](#_page010), [326](#_page326), [327](#_page327), [367](#_page367)

Пашенная В. Н. — [316](#_page316).

Пинеро Артур — [215](#_page215)

Перов В. Г. — [175](#_page175)

Писарев М. И. — [43](#_page043), [85](#_page085), [90](#_page090), [240](#_page240)

Писемский А. Ф. — [211](#_page211), [359](#_page359)

Пискатор Эрвин — [10](#_page010), [48](#_page048), [49](#_page049), [277](#_page277)

Плеханов Г. В. — [31](#_page031)

Плещеев А. Н. — [22](#_page022)

Погодин Н. Ф. — [8](#_page008), [50](#_page050), [325](#_page325)

Полевой Н. А. — [159](#_page159), [361](#_page361)

Поссарт Эрнст — [164](#_page164), [190](#_page190), [361](#_page361)

Потапенко И. П. — [10](#_page010), [21](#_page021), [22](#_page022), [173](#_page173), [362](#_page362)

Потехин А. А. — [16](#_page016), [86](#_page086), [160](#_page160), [161](#_page161), [267](#_page267), [360](#_page360), [361](#_page361)

Потехин Н. А. — [69](#_page069)

Потоцкая М. А. — [169](#_page169), [188](#_page188)

Правдин О. А. — [72](#_page072), [85](#_page085), [88](#_page088), [104](#_page104), [108](#_page108), [109](#_page109), [132](#_page132), [188](#_page188), [189](#_page189), [281](#_page281)

Прокофьев И. А. — [137](#_page137)

Пушкин А. С — [14](#_page014), [39](#_page039), [44](#_page044), [91](#_page091) – [93](#_page093), [159](#_page159), [211](#_page211), [229](#_page229), [236](#_page236), [259](#_page259), [262](#_page262), [263](#_page263), [286](#_page286), [287](#_page287), [300](#_page300), [301](#_page301), [358](#_page358)

Рабинович И. М. — [270](#_page270), [278](#_page278), [365](#_page365)

Равель Морис-Жозеф — [353](#_page353)

Расин Жан — [133](#_page133) – [136](#_page136)

Рахманинов С. В. — [52](#_page052), [259](#_page259), [353](#_page353)

Рейнхардт Макс — [10](#_page010), [48](#_page048), [352](#_page352)

Ренан Жозеф-Эрнест — [219](#_page219)

Репин И. Е. — [36](#_page036)

Решимов М. А. — [55](#_page055) – [58](#_page058), [60](#_page060), [69](#_page069), [72](#_page072), [104](#_page104), [108](#_page108), [358](#_page358)

Римский-Корсаков Н. А. — [346](#_page346), [348](#_page348), [353](#_page353)

Родиславский В. И. — [60](#_page060)

Романов К. К. — [267](#_page267)

Росси Эрнесто — [6](#_page006), [105](#_page105), [109](#_page109), [111](#_page111), [116](#_page116), [164](#_page164), [358](#_page358)

Ростоцкий Б. И. — [359](#_page359)

Рыбаков К. Н. — [88](#_page088), [104](#_page104), [109](#_page109), [135](#_page135), [161](#_page161), [188](#_page188), [189](#_page189), [272](#_page272), [363](#_page363)

Рыбчинская Н. Д. — [94](#_page094), [123](#_page123), [127](#_page127), [359](#_page359)

Савина М. Г. — [6](#_page006), [17](#_page017), [86](#_page086), [117](#_page117), [121](#_page121), [172](#_page172), [188](#_page188), [189](#_page189)

Савицкая М. Г. — [36](#_page036), [247](#_page247), [362](#_page362)

Садовская О. О. — [6](#_page006), [89](#_page089), [104](#_page104), [249](#_page249) – [250](#_page250), [272](#_page272), [358](#_page358), [363](#_page363)

Садовский М. П. — [6](#_page006), [58](#_page058), [62](#_page062), [69](#_page069), [75](#_page075), [104](#_page104), [132](#_page132), [136](#_page136), [142](#_page142), [155](#_page155), [272](#_page272), [357](#_page357) – [359](#_page359), [361](#_page361)

Сальвини Томазо — [6](#_page006), [18](#_page018), [109](#_page109) – [116](#_page116), [119](#_page119), [148](#_page148), [164](#_page164), [280](#_page280), [358](#_page358), [359](#_page359), [360](#_page360)

Салтыков-Щедрин М. Е. — [6](#_page006), [11](#_page011), [14](#_page014), [16](#_page016), [21](#_page021), [39](#_page039), [44](#_page044), [46](#_page046), [284](#_page284), [292](#_page292) – [296](#_page296), [306](#_page306)

Самарин И. В. — [58](#_page058), [66](#_page066), [69](#_page069), [74](#_page074), [89](#_page089), [94](#_page094), [104](#_page104), [109](#_page109), [358](#_page358), [359](#_page359)

Самарова М. А. — [137](#_page137)

Самосуд С. А. — [346](#_page346)

Санд Жорж — [20](#_page020)

Санин (Шерберг А. А.) — [337](#_page337), [339](#_page339)

Сарду Викторьен — [7](#_page007)

Сахновский В. Г. — [40](#_page040), [43](#_page043)

Сац И. А. — [6](#_page006), [233](#_page233) – [234](#_page234), [261](#_page261)

Светлов Н. В. — [127](#_page127)

Свободны П. М. — [6](#_page006), [10](#_page010), [169](#_page169) – [171](#_page171), [362](#_page362)

Сен-Сане Камиль — [353](#_page353)

Сергеев Н. С — [137](#_page137)

Серов В. А. — [28](#_page028), [236](#_page236)

Симов В. А. — [259](#_page259), [289](#_page289) – [291](#_page291), [339](#_page339), [310](#_page310)

Симонов К. М. — [50](#_page050)

Синельников Н. Н. — [188](#_page188)

Скабичевский А. М. — [22](#_page022), [159](#_page159), [166](#_page166), [361](#_page361)

Скриб Огюстен-Эжен — [96](#_page096) – [100](#_page100), [358](#_page358)

Скуратов — [93](#_page093)

Соколов-Градов Л. И. — [55](#_page055)

Соловьев А. К. — [12](#_page012)

Соловьев В. А. — [50](#_page050)

Соловьев Н. Я. — [13](#_page013), [14](#_page014), [60](#_page060) – [69](#_page069), [75](#_page075), [357](#_page357)

Соллогуб Ф. Л. — [138](#_page138), [360](#_page360)

Соловцов Н. Н. — [24](#_page024), [127](#_page127), [188](#_page188) – [190](#_page190), [359](#_page359)

Сологуб (Тетерников) Ф. К. — [29](#_page029)

Софокл — [271](#_page271), [325](#_page325), [337](#_page337)

Станиславский (Алексеев) К. С. — [6](#_page006), [12](#_page012), [18](#_page018), [28](#_page028), [30](#_page030), [36](#_page036), [37](#_page037), [41](#_page041), [43](#_page043), [44](#_page044), [45](#_page045), [51](#_page051), [137](#_page137), [138](#_page138), [213](#_page213), [239](#_page239), [256](#_page256), [258](#_page258), [278](#_page278) – [283](#_page283), [287](#_page287), [289](#_page289), [308](#_page308), [323](#_page323), [324](#_page324), [328](#_page328), [333](#_page333), [336](#_page336), [337](#_page337), [339](#_page339), [342](#_page342), [352](#_page352), [358](#_page358) – [360](#_page360), [362](#_page362), [365](#_page365)

Стахович А. А. — [31](#_page031), [34](#_page034), [255](#_page255)

Степанян Г. — [361](#_page361)

Стрепетова П. А. — [6](#_page006), [18](#_page018), [85](#_page085), [116](#_page116) – [123](#_page123), [299](#_page299), [359](#_page359), [366](#_page366)

Стриндберг Юхан Август — [284](#_page284)

Суворин А. С — [27](#_page027), [127](#_page127) – [132](#_page132), [359](#_page359)

Судаков И. Я. — [278](#_page278)

Сумароков А. П. — [106](#_page106)

{372} Сумбатов-Южин А. И. — [18](#_page018), [28](#_page028), [40](#_page040), [41](#_page041), [69](#_page069), [70](#_page070), [106](#_page106), [132](#_page132), [135](#_page135), [164](#_page164), [188](#_page188), [190](#_page190) – [192](#_page192), [272](#_page272), [273](#_page273), [281](#_page281), [301](#_page301), [360](#_page360), [361](#_page361), [363](#_page363)

Сургучев И. Д. — [292](#_page292), [339](#_page339), [365](#_page365)

Суриц Я. З. — [323](#_page323)

Сухово-Кобылин А. В. — [17](#_page017), [106](#_page106) – [109](#_page109), [118](#_page118), [293](#_page293), [358](#_page358)

Таиров А. Я. — [10](#_page010), [46](#_page046)

Тамберлик Энрико — [146](#_page146)

Таманьо Франческо — [146](#_page146) – [152](#_page152), [360](#_page360)

Тарновский К. А. — [8](#_page008), [39](#_page039), [60](#_page060), [71](#_page071), [74](#_page074), [83](#_page083)

Татищев С. С — [174](#_page174)

Тихомирова Н. В. — [278](#_page278)

Титов И. И. — [321](#_page321)

Тома Амбруаз — [149](#_page149)

Толстая С. А. — [359](#_page359)

Толстой А. К. — [91](#_page091) – [94](#_page094), [211](#_page211), [255](#_page255), [271](#_page271), [284](#_page284), [310](#_page310), [337](#_page337), [366](#_page366)

Толстой А. Н. — [50](#_page050), [277](#_page277), [310](#_page310)

Толстой Л. Н. — [6](#_page006), [7](#_page007), [21](#_page021), [23](#_page023), [24](#_page024), [28](#_page028), [29](#_page029), [36](#_page036), [38](#_page038), [39](#_page039), [49](#_page049), [52](#_page052), [136](#_page136) – [138](#_page138), [151](#_page151), [160](#_page160) – [162](#_page162), [166](#_page166), [245](#_page245), [277](#_page277), [283](#_page283) – [286](#_page286), [291](#_page291) – [293](#_page293), [305](#_page305), [310](#_page310), [317](#_page317) – [320](#_page320), [325](#_page325), [353](#_page353), [359](#_page359), [365](#_page365), [366](#_page366)

Тренев К. А. — [6](#_page006), [7](#_page007), [48](#_page048), [50](#_page050), [313](#_page313) – [317](#_page317), [325](#_page325), [366](#_page366)

Трофимов А. Т. (псевд. Иванова А. Т.) — [68](#_page068)

Тулубьева А. П. — [350](#_page350)

Тургенев И. С — [11](#_page011), [12](#_page012), [24](#_page024), [39](#_page039), [42](#_page042), [82](#_page082) – [89](#_page089), [166](#_page166), [215](#_page215), [229](#_page229), [262](#_page262), [276](#_page276), [286](#_page286), [296](#_page296) – [297](#_page297), [306](#_page306), [310](#_page310), [361](#_page361), [366](#_page366)

Тэн Ипполит — [155](#_page155)

Уайльд Оскар Фингалл — [7](#_page007), [264](#_page264)

Уманец-Райская И. П. — [119](#_page119)

Успенский Г. И. — [23](#_page023)

Федотов А. А. — [138](#_page138), [359](#_page359)

Федотова Г. Н. — [6](#_page006), [17](#_page017), [42](#_page042), [49](#_page049), [58](#_page058), [69](#_page069), [82](#_page082), [85](#_page085) – [87](#_page087), [91](#_page091), [109](#_page109), [117](#_page117), [141](#_page141), [148](#_page148), [188](#_page188), [192](#_page192), [272](#_page272), [333](#_page333), [358](#_page358), [359](#_page359)

Фейгина Ю. Н. — [153](#_page153)

Феллини Федерико — [36](#_page036)

Фелье Октав — [96](#_page096) – [100](#_page100)

Ферни-Джермано Вирджиниа — [152](#_page152)

Фигнер Н. Н. — [144](#_page144), [145](#_page145), [149](#_page149), [151](#_page151), [152](#_page152), [188](#_page188)

Флобер Гюстав — [21](#_page021)

Фрейдкина Л. М. — [9](#_page009)

Холодов Е. Г. — [357](#_page357)

Хомяков А. С. — [37](#_page037)

Хотяинцева А. А. — [27](#_page027)

Хренников Т. П. — [52](#_page052), [347](#_page347)

Чайковский П. И. — [14](#_page014), [51](#_page051) – [52](#_page052), [233](#_page233), [261](#_page261), [347](#_page347), [348](#_page348)

Чаплин Чарлз Спенсер — [10](#_page010)

Чарский В. В. — [94](#_page094), [118](#_page118), [163](#_page163)

Черневский С. А. — [69](#_page069), [358](#_page358)

Чернышевский Н. Г. — [297](#_page297)

Чехов А. П. — [5](#_page005), [7](#_page007), [10](#_page010), [12](#_page012), [14](#_page014), [20](#_page020) – [22](#_page022), [24](#_page024) – [28](#_page028), [32](#_page032), [38](#_page038), [39](#_page039), [43](#_page043), [44](#_page044), [48](#_page048), [52](#_page052), [126](#_page126), [127](#_page127), [167](#_page167) – [169](#_page169), [174](#_page174) – [177](#_page177), [239](#_page239), [240](#_page240), [245](#_page245) – [248](#_page248), [255](#_page255), [259](#_page259), [262](#_page262), [265](#_page265) – [267](#_page267), [271](#_page271), [275](#_page275), [276](#_page276), [283](#_page283) – [280](#_page280), [290](#_page290), [292](#_page292), [293](#_page293), [297](#_page297), [305](#_page305), [308](#_page308) – [310](#_page310), [317](#_page317) – [325](#_page325), [327](#_page327), [329](#_page329), [330](#_page330), [337](#_page337), [353](#_page353), [358](#_page358), [359](#_page359), [361](#_page361) – [366](#_page366)

Чириков Е. Н. — [286](#_page286), [292](#_page292), [337](#_page337)

Чуваков В. Н. — [20](#_page020)

Шаляпин Ф. И. — [52](#_page052), [344](#_page344), [353](#_page353)

Шевченко Ф. В. — [294](#_page294)

Шекспир Вильям — [6](#_page006) – [10](#_page010), [18](#_page018), [19](#_page019), [43](#_page043), [105](#_page105), [106](#_page106), [109](#_page109) – [116](#_page116), [123](#_page123) – [126](#_page126), [133](#_page133), [150](#_page150), [153](#_page153), [163](#_page163) – [165](#_page165), [184](#_page184), [190](#_page190) – [192](#_page192), [211](#_page211), [215](#_page215), [222](#_page222), [233](#_page233), [237](#_page237), [258](#_page258), [271](#_page271), [272](#_page272), [280](#_page280), [282](#_page282), [283](#_page283), [286](#_page286), [287](#_page287), [289](#_page289), [304](#_page304), [325](#_page325), [326](#_page326) – [332](#_page332), [337](#_page337), [361](#_page361), [363](#_page363), [367](#_page367)

Шиллер Фридрих — [20](#_page020), [120](#_page120), [121](#_page121), [133](#_page133), [134](#_page134), [161](#_page161), [184](#_page184), [308](#_page308), [332](#_page332), [359](#_page359)

Шостакович Д. Д. — [7](#_page007), [350](#_page350)

Шпажинский И. В. — [60](#_page060), [67](#_page067), [86](#_page086), [357](#_page357)

Шумский С. В. — [113](#_page113), [118](#_page118), [154](#_page154)

Щепкин М. С — [113](#_page113), [159](#_page159), [362](#_page362)

Щукин Б. В. — [6](#_page006), [325](#_page325)

Эйзенштейн С. М. — [46](#_page046)

Эренбург И. Г. — [50](#_page050)

Эсхил — [332](#_page332)

Эфрос Н. Е. — [36](#_page036), [248](#_page248), [270](#_page270) – [271](#_page271), [365](#_page365)

Эчегарай‑и‑Эйсагире Хосе — [215](#_page215)

Южин А. И. см. [Сумбатов-Южин А. И.](#_Tosh0003690)

Юмашев А. Б. — [50](#_page050)

Юшкевич С. С — [286](#_page286), [292](#_page292)

Яблочкина А. А. — [49](#_page049)

Яблочкина С. В. — [62](#_page062), [361](#_page361)

# **{****355}** Комментарии

1. Повести и пьесы были изданы уже после смерти их автора (М., Гослитиздат, 1958). [↑](#footnote-ref-2)
2. Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. М.‑Л., «Academia», 1936.

Хотелось бы напомнить давно произнесенное им: «Личные воспоминания всегда немного выдвигают самого рассказчика. Простите, если что…» [↑](#footnote-ref-3)
3. «Фландрия» [«Родина»] — драма В Сарду, поставленная в Театре имени МОСПС. [↑](#footnote-ref-4)
4. Репетиции «Гамлета», увы, не были доведены до премьеры. Началась Великая Отечественная война. [↑](#footnote-ref-5)
5. Немирович-Данченко Вл. Критик — лучший театральный зритель (стенограмма выступления на II пленуме правления Союза советских писателей). — «Театр и драматургия», 1935, № 4. [↑](#footnote-ref-6)
6. Марков П. А. О театре, в 4‑х т., т. 2. М., «Искусство», 1974, с. 29; см. также: Мацкин А. У истоков творчества. — «Ежегодник МХТ» за 1951 – 1952 гг.; Герасимов Ю. Утверждение позиций. — «Театр», 1973, № 10; Фрейдкина Л. Вл. И. Немирович-Данченко — театральный критик. — «Театр», 1940, № 3. [↑](#footnote-ref-7)
7. «Московская иллюстрированная газета», 1892, № 283, 12 октября, — Здесь — с. 171. [↑](#footnote-ref-8)
8. «Хорошо и без стенки, как у Таирова, или без занавеса — Мейерхольд, но это же может быть претенциозно». — Архив Н.‑Д., № 7791.

«Выделить настоящее, подлинное. … Площадки Охлопкова — арена для простоты, новая убедительность — или сверчки Художественного театра? Это зависит от силы актерского воздействия. <…> Новые условности». — Архив Н.‑Д., № 7789. [↑](#footnote-ref-9)
9. «Русская газета», 1877, № 61, 1 октября. — Здесь — с. 55 – 57. [↑](#footnote-ref-10)
10. Через 20 лет в Славянском базаре произойдет знаменательная встреча и К. С. Станиславским, обеспокоенным тем, что театральное дело пребывает в руках буфетчиков и бюрократов. Нити прославленных реформ тянутся к первой статье *Вл. Н.‑Д*.

Их союзнику, А. П. Чехову, тоже не нравилась казенщина, то что театр не отличишь порой от департамента. [↑](#footnote-ref-11)
11. Горький М. Жизнь Клима Самгина. Часть первая. — Собр. соч. в 18‑ти т., т. 12. М., 1962. [↑](#footnote-ref-12)
12. Никс — Н. П. Кичеев; Кикс — Вл. И. Немирович-Данченко. Их заметки в «Будильнике» (1879, № 7). — Здесь — с. 61. [↑](#footnote-ref-13)
13. Вера Засулич, стрелявшая в градоначальника Трепова, явилась к нему на прием, назвавшись домашней учительницей. [↑](#footnote-ref-14)
14. «Московские ведомости», 1879, № 46, 23 февраля.

Заметки Никса и Кикса в «Будильнике» появились 12 февраля 1879 г. [↑](#footnote-ref-15)
15. «Будильник», 1878, № 46. — Здесь — с. 57 – 60. [↑](#footnote-ref-16)
16. «Русский курьер», 1881, № 221, 12 декабря. — Здесь — с. 101. [↑](#footnote-ref-17)
17. «Русский курьер», 1881, № 21, 22 января. [↑](#footnote-ref-18)
18. «Русский курьер», 1881, № 221, 12 декабря. — Здесь — с. 101. [↑](#footnote-ref-19)
19. Немирович-Данченко Вл. И. Письмо А. И. Южину, январь. 1917 г. — ЦГАЛИ. Архив А. И. Южина, ф. 878, оп. 1. Это — итог прежних расхождений с Южиным, с Малым театром: «… очертания того ложного, сентиментального, не настоящего, мною неприемлемого, что всегда было разного между мною и тобою, от чего я всеми силами старался с раннего времени уйти…» [↑](#footnote-ref-20)
20. «Русский курьер», 1882, № 100, 14 апреля — Здесь — с. 112. [↑](#footnote-ref-21)
21. Здесь — с. 124. [↑](#footnote-ref-22)
22. Цит. по кн.: Гервинус Г. Шекспир, т. 4. СПб., 1878, с. 110. [↑](#footnote-ref-23)
23. Немирович-Данченко Вл. И. На литературных хлебах. М., 1891, с. 186. [↑](#footnote-ref-24)
24. Михайловский Н. К. Медные лбы и вареные души. — «Отечественные записки», 1881, № 8. [↑](#footnote-ref-25)
25. Л. Андреев, обрадованный добрым отзывом Михайловского, писал ему 31 октября 1901 г.: «Как и все поколение, к которому я принадлежу, я учился мыслить “по-Михайловскому”, и с этим именем у меня связывается так много хорошего, светлого и честного». (Сообщено В. Н. Чуваковым в комментариях к кн.: «Литературное наследство», т. 72. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. М., «Наука», 1965, с. 105). [↑](#footnote-ref-26)
26. «Новости дня», 1891, № 2974, 6 октября. — Здесь с. 158. [↑](#footnote-ref-27)
27. Михайловский Н. К. Идеализм, идолопоклонство и реализм. — Собр. соч., т. 4. СПб., с. 52. [↑](#footnote-ref-28)
28. Недооценивал критический реализм Золя и М. Е. Салтыков-Щедрин, тоскующий по литературе героической, идейной: «Было время, когда во Франции господствовала беллетристика идейная, героическая. Она зажигала сердца и волновала умы; не было безвестного уголка в Европе, куда бы она ни проникла со своим светочем, всюду распространяя пропаганду идеалов будущего в самой общедоступной форме. <…> Даже в Бальзаке, несмотря на его социально-политический индифферентизм, невольно просачивалась тенденциозность, потому что в то тенденциозное время не только люди, но и камни вопияли о героизме и идеалах». [↑](#footnote-ref-29)
29. Михайловский Н. К. Дневник читателя (1885 – 1888). Отчего погибли мечты, — Собр. соч., т. 6, с. 505 – 506. [↑](#footnote-ref-30)
30. «Новости дня», 1893, № 3773, 17 декабря. — Здесь — с. 173. [↑](#footnote-ref-31)
31. Посетив премьеру, Чехов иронизировал над «великими истинами» и изречениями пьесы: «Жертвуют им не только художественной правдой, но даже здравым смыслом. Есть даже и такое изречение: “Факел истины обжигает руку, его несущую”. Больше всего имел успеха второй акт, в котором житейской пошлости удается пробиться на свет сквозь изречения и великие истины» (Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 20‑ти т., т. 10. М., 1952, с. 106). [↑](#footnote-ref-32)
32. Горький М. Жизнь Клима Самгина. Часть первая. — Собр. соч., т. 12, с. 96. [↑](#footnote-ref-33)
33. Ленин В. И. Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов? — Полн. собр. соч., изд. 5‑е, т. 1, с. 262 – 263. [↑](#footnote-ref-34)
34. «Новости дня», 1891, № 2976, 8 октября. — Здесь — с. 162 – 163. [↑](#footnote-ref-35)
35. «Новости дня», 1891, № 2737, 10 февраля. — Здесь — с. 137. [↑](#footnote-ref-36)
36. Позднее переменил свое мнение и писал о «вдохновенном соединении простой, живой, будничной правды с глубоким лиризмом» («Из прошлого»). [↑](#footnote-ref-37)
37. «Новости дня», 1891, № 2975, 7 октября. — Здесь — с. 159. [↑](#footnote-ref-38)
38. «Русские ведомости», 1888, № 300, 31 октября. — Здесь — с. 127. [↑](#footnote-ref-39)
39. Немирович-Данченко Вл. И. На чужбине. Рождественский этюд. — «Новости дня», 1890, № 2691, 25 декабря. [↑](#footnote-ref-40)
40. Он вспоминал застольные «революции», банкеты с речами и вином, «кукиши в кармане» в разгар ресторанных ужинов («Из прошлого»). [↑](#footnote-ref-41)
41. Там же. [↑](#footnote-ref-42)
42. Такова мысль рецензии *Вл. Н.‑Д*. (1892): «Появись в наше время “Гроза”… зритель не столько возмущался бы деспотизмом Кабанихи и Дикого, сколько досадовал бы на безволие Тихона и Бориса Григорьевича». [↑](#footnote-ref-43)
43. Немирович-Данченко Вл. И. Сны. М., 1896. [↑](#footnote-ref-44)
44. «Новости дня», 1892, № 3106, 16 февраля. — Здесь — с. 169. [↑](#footnote-ref-45)
45. Это слово в подлиннике неразборчиво. Письмо публикуется впервые. [↑](#footnote-ref-46)
46. Господа или Господи — неразборчиво. [↑](#footnote-ref-47)
47. Разумеется, Чехов об этом письме не знал. Сам он относился к Василию Ивановичу шутливо-иронически: «Вы произвели на него [Василия Ивановича] впечатление. Поздравляю. Теперь он изобразит Вас в 124 томе в виде испанки». (Письмо художнице А. А. Хотяинцевой. — Полн. собр. соч. и писем, т. 17, с. 187.) [↑](#footnote-ref-48)
48. «Нива», 1896, № 19 – 23. [↑](#footnote-ref-49)
49. Из речи Николая II, вызвавшей негодование Л. Н. Толстого (см. статью «Бессмысленные мечтания»). [↑](#footnote-ref-50)
50. «Нива», 1896, № 22. Можно предположить, что эти корреспонденции очевидца читали Ф. Сологуб («В толпе», 1909); Л. Толстой (рассказ «Ходынка», 1910); М. Горький («Жизнь Клима Самгина», глава о Ходынке). [↑](#footnote-ref-51)
51. В судебных очерках Немировича — громадное знание реальной жизни. [↑](#footnote-ref-52)
52. «Банкоброшница», «Отдых», «Пекло». [↑](#footnote-ref-53)
53. Немирович-Данченко Вл. И. Губернаторская ревизия. Повесть. — «Русская мысль», 1895, № 8, 9. [↑](#footnote-ref-54)
54. Письмо жене, 29 августа 1912 г. — Архив Н.‑Д., № 2337. [↑](#footnote-ref-55)
55. Письмо А. А. Стаховичу, март 1908 г. Черновик. — Архив Н.‑Д., № 1495. [↑](#footnote-ref-56)
56. «Русская мысль», 1900, № 9. — Здесь — с. 213 – 227. [↑](#footnote-ref-57)
57. См.: Виленкин В. Я. Вл. И. Немирович-Данченко. Очерк творчества. М., 1941, с. 143. [↑](#footnote-ref-58)
58. «Он [Немирович-Данченко] вместо широкой дороги избрал узкую тропинку…» (Я. А. Ф—ин. Письма о современном искусстве. — «Русская мысль», 1900, декабрь). [↑](#footnote-ref-59)
59. Красноречиво одно более позднее признание в письме А. А. Стаховичу (март 1908 г.): «Главной же чертой моей все-таки всегда была непоколебимость убеждений, непродажность их. <…> Ты не имеешь представления и о сотой доле тех испытаний, какие переживал я с женою, когда надо было отказываться от широкого благополучия, чтобы сохранить удовлетворенную гордость. … Я имел от жены самые горячие предложения перенести со мною все испытания, *все*, только бы я не давал *никому* и *ничему* подавить мой свободный дух, тот дух, который составляет мое главное богатство и ее главную гордость…». — Архив Н.‑Д., № 1495. [↑](#footnote-ref-60)
60. Немирович-Данченко Вл. И. Режиссерский экземпляр пьесы «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». — Архив Н.‑Д. [↑](#footnote-ref-61)
61. Басаргин Н. Новая драма Ибсена. — «Московские ведомости», 1900, № 97, 16 апреля. [↑](#footnote-ref-62)
62. Письмо С. В. Флерову (Васильеву). — ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. В. И. Качалов — Рубек; М. Г. Савицкая — Ирена. [↑](#footnote-ref-63)
63. «Речь», 1909, № 77, 20 марта. [↑](#footnote-ref-64)
64. «Ежегодник императорских театров», 1909, вып. 2. — Здесь — с. 227 – 232. [↑](#footnote-ref-65)
65. Блок цитирует стихи А. С. Хомякова. [↑](#footnote-ref-66)
66. Премьера «Ревизора» в МХТ — 18 декабря 1908 г. Постановка К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. [↑](#footnote-ref-67)
67. Ибсен Г. Собр. соч. в 4‑х т., т. 4. М., «Искусство», 1958, с. 725 – 726. [↑](#footnote-ref-68)
68. В 1914 г. то же произойдет со «Смертью Пазухина» Салтыкова-Щедрина. [↑](#footnote-ref-69)
69. Немирович-Данченко и прежде выступал против однобокого освещения: «До чего можно унизить “Ревизора”, если сказать, что комедия написана Гоголем для того, чтобы показать взяточников». — Здесь — с. 163. [↑](#footnote-ref-70)
70. Статья Ю. Айхенвальда вместе со статьями Вл. И. Немировича-Данченко, Сергея Глаголя, Федора Комиссаржевского, Вас. Сахновского, М. Бонч-Томашевского, А. И. Южина-Сумбатова, Д. Овсянико-Куликовского составили содержание дискуссионного сборника «В спорах о театре» (М., Книгоиздательство писателей, 1914). [↑](#footnote-ref-71)
71. Глаголь Сергей. Да здравствует театр! («В спорах о театре», с. 61 – 65). [↑](#footnote-ref-72)
72. В защиту толпы выступил А. И. Южин: «А что толпа любит и помнит то старое, что всегда будет новым и нужным, и ей не надоедает, как избалованным, а чаще — абсолютно невежественным знатокам, настоящая красота только потому, что она не в ходу и не в моде — так неужели это такое ее большое преступление?» Южин намекал на то, что новые пути могут завести в тупик и даже болото, куда заманивают «разные болотные огни, загримированные факелами…». — Там же, с. 183 – 184. [↑](#footnote-ref-73)
73. Немирович-Данченко Вл. И. «Горе от ума» в Художественном театре. — «Вестник Европы», 1910, № 5, 6, 7. [↑](#footnote-ref-74)
74. Здесь — с. 235 – 242. [↑](#footnote-ref-75)
75. Эту же мысль развивает Вас. Сахновский: «Актер больше художник, чем кто-либо из иных, творящих при помощи красок, звуков или начертаний, потому что его инструментом и орудием является душа зрителя и его самого… Он не повторяет, а вновь творит образы» («В спорах о театре», с. 108 – 109). [↑](#footnote-ref-76)
76. «Русский курьер», 1880, № 78, 21 марта. [↑](#footnote-ref-77)
77. Позднее он записал: «Задача художественного претворения (а не голой техники). Актер никогда не играет *не себя*, но никогда не играет *себя одного*». — Архив Н.‑Д., № 7295. [↑](#footnote-ref-78)
78. Записная тетрадь 1912 – 1915 гг. — Архив Н.‑Д. [↑](#footnote-ref-79)
79. Овсянико-Куликовский Д. К вопросу о задачах театра («В спорах о театре», с. 197). [↑](#footnote-ref-80)
80. Все авторы сборника, спорящие о театре, сошлись в неприятии натурализма: «Театр натуралистический нами изжит навсегда — и бесповоротно». [↑](#footnote-ref-81)
81. Письмо В. В. Лужскому, июль 1917 г. Черновик. — Архив Н.‑Д., № 1062. [↑](#footnote-ref-82)
82. «Культура театра», 1921, № 1. — Здесь — с. 254 – 255. [↑](#footnote-ref-83)
83. Он не хотел, чтобы актеры МХАТ переходили эту границу, чтоб в исполнении был виден «глазок замысла, глаз сатирика», так называемое отношение актера к образу. — Здесь — с. 325 – 326. [↑](#footnote-ref-84)
84. «Театр», 1922, № 5, 31 октября, — Здесь — с. 265 – 269. [↑](#footnote-ref-85)
85. К максимализму призывает статья «Шарлатаны». — Здесь — с. 261 – 265. [↑](#footnote-ref-86)
86. Немирович-Данченко Вл. «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра. М.‑Пг., ГИЗ, 1923. [↑](#footnote-ref-87)
87. «Вечерняя Москва», 1929, № 46, 25 февраля. — Здесь — с. 277 – 278. [↑](#footnote-ref-88)
88. «Современный театр», 1928, № 43. — Здесь — с. 277. [↑](#footnote-ref-89)
89. К мемуарному циклу можно присоединить статью «С детства “театральная”», написанную в 1936 г., к 50‑летию артистической деятельности А. А. Яблочкиной; предисловие к книге Г. Гояна о Г. Н. Федотовой (1940); «Первые театральные воспоминания», опубликованные в «Новом мире» (1943, № 1). [↑](#footnote-ref-90)
90. «Рабис», 1934, № 4. — Здесь — с. 304 – 306.

В 1934 году Горький посвятил проблемам литературного языка несколько статей: «По поводу одной дискуссии», «Открытое письмо А. С. Серафимовичу», «О бойкости», «О языке». [↑](#footnote-ref-91)
91. Печатается с сокращениями. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-92)
92. «Товарищество артистов» *(франц.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-93)
93. {357} В 1878 г. Немирович-Данченко намеревался вступить в труппу антрепренера Казанцевой. Был подписан контракт, приготовлены роли Чацкого и Молчалина: «Дважды собирался оставить университет и посвятить себя артистической деятельности. Но сама судьба препятствовала мне». [↑](#endnote-ref-2)
94. После того как Садовский с успехом сыграл Карягина в «Майорше», *Никс* и *Кикс* писали: «Вы, Михайло Провыч, артист очень талантливый; мы на вас все надежды возлагаем, а потому и делаем вам маленькое замечание: старайтесь рассчитывать свои силы. Драматическая сила в роли Карягина идет crescendo, а вы ее чуть ли не в первом же действии всю потратили, а дальше-то и притихли» («Будильник», 1878, № 47). [↑](#endnote-ref-3)
95. Замечательна страсть г. Островского (этой «страстью» заразились, впрочем, многие из его последователей) давать ископаемые имена своим героям. Так и в «Бесприданнице» у него действуют: Харита, Лариса, Мокий… — *Примечание автора*. [↑](#footnote-ref-94)
96. «Дикарка» Н. Я. Соловьева была послана на прочтение Островскому. В результате чего «Дикарка» стала пьесой двух авторов. «Над “Дикаркой”, — сообщал А. Н. Островский своему соавтору, — мне гораздо больше труда, чем над “Белугиным”; я пишу ее всю снова, с первой строки и до конца, новые сцены, новое расположение, новые лица…». [↑](#endnote-ref-4)
97. «Смерть Мессалины» — драма Д. В. Аверкиева. Это Аверкиева *Никс* и *Кикс* назвали Шекспиром с Сивцева вражка. Они разбранили пьесу: «Действующие лица, все без исключения, какие-то говорящие манекены… аверкиевский Силий — пустоголовый честолюбец и трус, не более. Если хотите, это — Дульчин из “Последней жертвы” Островского, но только наряженный в римскую тогу и алчущий — не денег, а верховной власти. Интрига ведется у г. Аверкиева все время за кулисами…».

Заканчивалась рецензия весьма непочтительными (в стиле «Будильника») куплетами, адресованными Аверкиеву (см.: «Сцена и кулисы. Бенефис г. Вильде». — «Будильник», 1879, № 6). [↑](#endnote-ref-5)
98. Из некролога *Вл.‑Н.‑Д*. в «Русских ведомостях» (1889): «Софья Павловна Акимова несомненно участвовала в создании знаменитого дружного ансамбля, поставившего Малый театр на высоту первостепенного европейского театра… В ее репертуаре… типы Островского, типы коренного, закоснелого Замоскворечья: Бальзаминова, Манефа и другие». [↑](#endnote-ref-6)
99. «Радость дома» *(франц.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-95)
100. Печатается с сокращениями. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-96)
101. Для бенефиса артистка Малого театра Н. А. Никулина избрала «деревенские сцены» Н. Я. Соловьева «На пороге к делу». [↑](#endnote-ref-7)
102. Ашметьев, «поживший парижанин», как говорит о нем Немирович-Данченко, пугается сильного чувства Вари и спасается бегством за границу. Варя выходит замуж за Малькова. Эта развязка показалась неожиданной даже Н. Я. Соловьеву. [↑](#endnote-ref-8)
103. В первой редакции пьесы Мария Петровна кончала жизнь самоубийством, во втором варианте — уходила в монастырь. Поэтому Соловьев возражал против изменений, внесенных Островским в судьбу Марии Петровны: «Что мне делать с моим идеализмом, — лицо Марии Петровны никак не вяжется в моей голове с фермой, моя Мария Петровна никак не может стать сухо деловой, трезвой женщиной». О существе разногласий см.: Холодов Е. Мастерство Островского. М., «Искусство», 1953, с. 179. [↑](#endnote-ref-9)
104. Под стать *(франц.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-97)
105. {358} *Артистический кружок* — творческое объединение литераторов, актеров, музыкантов (1865 – 1883). С 1868 г. Артистический кружок ставил публичные спектакли. Наряду с профессионалами играли любители. Среди них, одно время, и сам Немирович-Данченко. (Играл роль Жадова.) [↑](#endnote-ref-10)
106. № 67 «Русского курьера». — *Примечание автора*. [↑](#footnote-ref-98)
107. Печатается с сокращениями. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-99)
108. Печатается с сокращениями. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-100)
109. Маленькая оговорка: если я что-нибудь неправильно приписываю обязанностям г. инспектора репертуара, то заранее прошу извинения. В сущности, это безразлично, так как я далек от мысли указывать на лица, которые для меня, зрителя, считаются неизвестными, — я только собираю факты, рисую картину положения нашего театра и провожу параллель между тем, что есть, и тем, что должно быть. — *Примечание автора*. [↑](#footnote-ref-101)
110. В сумме *(франц.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-102)
111. «Театр и музыка» — название отдела в «Русском курьере». [↑](#endnote-ref-11)
112. Цензура требовала, чтоб Островский в финале ввел роль квартального надзирателя, который приходит к Подхалюзину и берет его под арест. «Чувство, которое я испытал, перекраивая “Своих людей” по указанной мерке, — писал автор, — можно сравнить разве только с тем, если бы мне велели самому себе отрубить руку или ногу». [↑](#endnote-ref-12)
113. В. Н. Андреев-Бурлак выступил в роли Подхалюзина. [↑](#endnote-ref-13)
114. Печатается с сокращениями. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-103)
115. Бренко Анна Алексеевна (1848 – 1934). Актриса, педагог, театральный деятель. [↑](#endnote-ref-14)
116. Так проходит земная слава *(латин.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-104)
117. «Борис Годунов» сыгран в Малом театре 19 октября 1880 г. Режиссер С. А. Черневский, декоратор А. Ф. Гельцер. [↑](#endnote-ref-15)
118. После *(франц.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-105)
119. И все, сколько есть *(латин.)* — *Ред*. [↑](#footnote-ref-106)
120. «Московские ведомости». — *Примечание автора*. [↑](#footnote-ref-107)
121. «Только в пятом акте драмы “Адриенна Лекуврер” Сара Бернар произвела сильное впечатление агонией смерти, которую она провела вполне художественно, даже при большой доле реальности» (*Вл*. Гастроли госпожи Сары Бернар. — «Русский курьер», 1881, № 211). [↑](#endnote-ref-16)
122. Жильберта несколько увлеклась одним молодым человеком и должна играть с ним водевиль. Во 2‑м действии происходит домашняя репетиция этого водевиля. Сцена полна комических подробностей. — *Примечание автора*. [↑](#footnote-ref-108)
123. Ты меня любишь! *(франц.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-109)
124. «Кричала как торговка», — так вульгарно выразился рецензент, с которым спорит Немирович-Данченко. [↑](#endnote-ref-17)
125. В «Русских ведомостях» (30 января 1889 г.) *Н.‑Д*. рецензировал семнадцать рассказов П. П. Гнедича. [↑](#endnote-ref-18)
126. Печатается с сокращениями. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-110)
127. Это объясняет возникшее позднее тяготение *Н.‑Д*. к пьесам Чехова, свободным от «излишней», «преждевременной» характеристики действующих лиц. «Преждевременная характеристика», немыслимая в русском реалистическом романе, ощущалась даже в лучших произведениях для сцены. (Одна из причин, приводивших театр к разрыву с литературой.) [↑](#endnote-ref-19)
128. *Вл*. спорил с рецензентом «Московского телеграфа». Если бы Негина предпочла Мелузова, а не Великатова, развязка утратила бы свою жизненность, типичность.

В 1895 г., закончив повесть «Драма за сценой», Немирович-Данченко писал: «Я именно враг тех внешних и лживых красок, которыми полны все вещи из актерского мира, кроме “Леса” и “Талантов” Островского». [↑](#endnote-ref-20)
129. Станиславский, играя студента Покровцева в комедии В. Дьяченко «Практический господин», повторил характерность, найденную Садовским в Мелузове: «Я выработал в себе такую же, как у него, нелепую походку ступнями, вывернутыми внутрь, подслеповатость, корявые руки, привычку трепать едва растущие волосы бороды, поправлять очки и длинные волосы, лежащие вихрами. Незаметно для меня самого то, что я копировал, стало сначала от времени привычным, а потом и моим собственным, искренним, пережитым». [↑](#endnote-ref-21)
130. О. О. Садовская — Домна Пантелевна; А. П. Ленский — Великатов, М. А. Решимов — Бакин; О. А. Правдин — Вася; К. Н. Рыбаков — Трагик: Н. А. Никулина — Смельская. [↑](#endnote-ref-22)
131. Росси Эрнесто (1827 – 1896). Итальянский артист. Неоднократно гастролировал в России. [↑](#endnote-ref-23)
132. Рассуждения *Вл*. о том, что изображенная в пьесе жизнь стала анахронизмом, очевидно, не что иное, как попытка обойти бдительность цензуры. Приходилось хитрить и Сухово-Кобылину. Он убеждал цензуру, что «Дело» — всего лишь «сатира на старое судопроизводство». [↑](#endnote-ref-24)
133. Тщетные поиски справедливости — лейтмотив той сцены, среди которой Самарин был вызван шесть раз: «Разбой!.. Я вслух говорю — грабят!!» — кричал Муромский в лицо взяточникам, поймавшим его в капкан. [↑](#endnote-ref-25)
134. Г. Н. Федотова исполняла роль Лидочки. [↑](#endnote-ref-26)
135. Сальвини Томазо (1829 – 1915). Итальянский трагик.

Искусство переживания, «сальвиниевское» направление Станиславский противопоставлял искусству представления у Коклена. В режиссерском экземпляре «Микаэль Крамер» (1901) Станиславский указывает: «Сальвиниевская пауза». [↑](#endnote-ref-27)
136. {359} *Вл*. о сцене Гамлета с Офелией: «Большей частью актеры придают ей презрительный тон. Сальвини же относился к Офелии с глубоким сожалением» («Русский курьер», 1882, № 97). [↑](#endnote-ref-28)
137. Ингомар из драмы «Сын лесов» («Ingomaro») Ф. Гальма. [↑](#endnote-ref-29)
138. Чтоб окончательно убедить Отелло в измене Дездемоны, Яго подговаривает подслушать, как будет вести себя Кассио, когда он заговорит с ним о Дездемоне. Отелло отходит в сторону и остается незамеченным Кассио. Яго между тем заводит речь с Кассио не о Дездемоне, а об его любовнице Бьянке. — *Примечание автора*. [↑](#footnote-ref-111)
139. В современных переводах — Лейстер. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-112)
140. Немирович-Данченко противопоставлял «громадную русскую актрису Стрепетову» тем, кто умудрялся даже «Горькую судьбину» превращать в французскую мелодраму. В то же время он доказывал, что Стрепетовой можно и нужно играть роли, подобные Марии Стюарт. (Это именно и отрицали критики славянофильского толка, подражавшие И. С. Аксакову. Национальную самобытность они сводили к лаптям и сарафану.) [↑](#endnote-ref-30)
141. О труппе герцога Мейнингенского см.: Ростоцкий Б. И. Мейнингенцы. — В кн.: История западноевропейского театра, т. 5. М., «Искусство», 1970, с. 507 – 533. [↑](#endnote-ref-31)
142. В 1886 – 1890 гг. Немирович-Данченко помещал свои статьи в «Русских ведомостях». Раздел: «Театр и музыка».

*«Русские ведомости»* — умеренно либеральная газета, выходившая в Москве с сентября 1863 по 1918 г. [↑](#endnote-ref-32)
143. Еще в заметке «Мольер и Ф. Достоевский на плахе Малого театра» («Будильник», 1879, № 1) *Никс* и *Кикс* называли переделку Антропова бесцеремонной: «Более всего мне нравятся три буковки на бенефисной афише г. Берга: “Комедия в 3‑х д., *соч*. (!!!) Л. Н. Антропова”… Все то, что подсказывал нам *настоящий* автор пьесы между строками, улетучилось как дым, в аляповатом исполнении ее на сцене. Артисты куда-то спешили, сталкивались, глотали друг у друга реплики… Публика сотнями голосов крикнула бы г. Бергу спасибо, если бы он… просто-напросто попросил г. Самарина *прочесть* “Дядюшкин сон” Достоевского». [↑](#endnote-ref-33)
144. Отзыв близок впечатлениям самого Чехова: «Теперь о “Медведе”. Соловцов играл феноменально. Рыбчинская была прилична и мила. В театре стоял непрерывный хохот; монологи обрывались аплодисментами. В 1‑е и 2‑е представление вызывали и актеров и автора. Все газетчики, кроме Васильева, расхвалили… Но, душа моя, играют Соловцов и Рыбчинская не артистически, без оттенков, дуют в одну ноту, трусят и проч. Игра топорная». [↑](#endnote-ref-34)
145. Неравный брак *(франц.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-113)
146. Оживленно, возбужденно *(франц.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-114)
147. Многие, в том числе и Чехов, упрекали пьесу Суворина в фельетонности. [↑](#endnote-ref-35)
148. Наперсницы *(франц.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-115)
149. Перевод М. П. Садовского. Садовский был образован, начитан, знал несколько иностранных языков. Писал рассказы. [↑](#endnote-ref-36)
150. В «Новостях дня» рецензии Немировича-Данченко подписаны псевдонимами *Гобой, Инкогнито, В. Н*. Полное его имя стоит под рассказами, новостями в «Новостях дня» и «Московской иллюстрированной газете». [↑](#endnote-ref-37)
151. Я сказал (я высказался) и облегчил свою душу *(латин.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-116)
152. Комина — псевдоним артистки Комиссаржевской Веры Федоровны (1864 – 1910). [↑](#endnote-ref-38)
153. Лилина (Перевощикова) Марья Петровна (1866 – 1943). Постоянно выступала в спектаклях Общества искусства и литературы. Лилина вышла замуж за Станиславского в 1889 г. В МХТ — со дня основания до конца жизни. [↑](#endnote-ref-39)
154. Федотов Александр Александрович (1863 – 1909) — сын Г. Н. Федотовой, товарищ Станиславского. С 1893 г. — артист Малого театра, с 1894 г. совместно с Немировичем-Данченко вел драматический класс в Филармоническом училище. [↑](#endnote-ref-40)
155. Владимиров (Лопатин) Владимир Михайлович (1861 – 1935). Под фамилией «Михайлов» участвовал в спектаклях МХТ с 1912 по 1935 г.

Впервые сыграл роль третьего мужика в домашнем спектакле в усадьбе Л. Н. Толстого. «Когда он трогательно и вместе с тем комично и выразительно говорил: “Курицу некуда выпустить”, все дружно покатывались со смеху» (Толстая С. А. Моя жизнь. — «Новый мир», 1978, № 8). [↑](#endnote-ref-41)
156. Артем (Артемьев) Александр Родионович (1842 – 1914). Будучи учителем чистописания и рисования, участвовал в спектаклях Общества; в 1898 г. вступил в труппу МХТ. А. Р. Артем был любимым актером Чехова. [↑](#endnote-ref-42)
157. *Совсем маленькие роли тоже были переданы со смыслом* — в этом одобрении предпосылка будущего союза Станиславского и Немировича-Данченко. {360} Театрального критика, драматурга, педагога, мечтавшего, чтоб актеры, занятые в спектакле принадлежали к единой художественной школе, чтобы каждый играл не только свою роль, но и пьесу в целом, не могли не привести в восхищение заботы Станиславского об ансамбле, внимание режиссера ко всякой, даже бессловесной, роли. [↑](#endnote-ref-43)
158. Соллогуб Федор Львович (1848 – 1890). Художник, поэт, один из организаторов Общества искусства и литературы. Соллогуб умер незадолго до премьеры «Плодов просвещения». [↑](#endnote-ref-44)
159. Печатается с сокращениями. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-117)
160. Пользуясь правом автора, Немирович-Данченко и прежде участвовал в постановках своих пьес на сцене Малого и Александринского театров. Репетиции «Темного бора», «Счастливца», «Последней воли», по существу, были началом его режиссерской деятельности. Когда ставился «Счастливец», он писал Южину: «Ал. Антип [Потехин] дает мне carte blanche не только на выбор, но и на заказ новых декораций, предлагает ставить пьесу, как мне угодно, распоряжаться хозяином. Воспользуюсь». В письме 1887 г.: «Я сегодня первый и третий акт ставил четыре часа, а завтра эти два акта буду ставить пять часов». [↑](#endnote-ref-45)
161. «Судьба “Нового дела” имеет для меня огромное значение. Это — первая пьеса, с которой я рассчитываю выйти на серьезный — литературный путь» («Избранные письма», с. 56). [↑](#endnote-ref-46)
162. 11 февраля 1891 г. в заметке «Варшавская драма» («Новости дня») Немирович-Данченко сообщал об убийстве польской артистки Марии Висновской. Его роман «Мгла» (1894) навеян событиями «варшавской драмы». [↑](#endnote-ref-47)
163. В авторе этих строк угадывается будущий реформатор оперной сцены. После спектакля «Лукреция Борджиа» он не только критиковал шаблонную игру итальянских певцов, но и музыкально-вокальные штампы, отсутствие вкуса, чрезмерные подчеркивания верхних нот, нарочито долгие fermato: «Ведь Дженаро сильно драматическая роль. Как бы удивительно ни пели певцы, я не могу отрешиться от того, что происходит перед моими глазами. Я не могу не следить за развитием драмы в опере. Господин Мазини прелестный, неподражаемый комик… Он так мило умирает! Если бы вы видели, как он путает себе волосы, как вскрикивает! C’était très amusant. Вообще, исполнение “Лукреции Борджиа” мне напомнило остроумный фарс, сатиру на романтизм. Знаете, когда хорошие комические актеры представляют напыщенную трагедию?» («Немножко правды». — «Новости дня», 1891, № 2767, 12 марта.) [↑](#endnote-ref-48)
164. Нужно иметь смелость в своих суждениях *(франц.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-118)
165. Именно так описывает дебют Таманьо Станиславский, пораженный его «громоподобным голосом»: «Ждали хорошего певца — не больше. Таманьо вышел в костюме Отелло, со своей огромной фигурой могучего сложения, и сразу оглушил всесокрушающей нотой. Толпа инстинктивно, как один человек, откинулась назад, словно защищаясь от контузии. Вторая нота — еще сильнее, третья, четвертая — еще и еще, — и когда, точно огонь из кратера, на слове “мусульма‑ ‑ ‑не”, вылетела последняя нота, публика на несколько минут потеряла сознание. Мы все вскочили… Он был плохой актер, но он не был бездарен. Вот почему с ним можно было сделать чудо. Его Отелло — чудо. Он идеален и в музыкальном и в драматическом отношении. Эту роль он в течение многих лет (да именно лет) проходил с такими гениями, как сам Верди — по музыкальной части и сам старик Томазо Сальвини — по драматической». [↑](#endnote-ref-49)
166. Мертва, мертва! *(итал.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-119)
167. Прощай *(итал.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-120)
168. Кашман Джузеппе (1850 – 1925). Итальянский певец, баритон. [↑](#endnote-ref-50)
169. *Шелапутинский театр* в Москве (по фамилии владельца) сдавался приезжим труппам. [↑](#endnote-ref-51)
170. Он знает свою публику *(франц.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-121)
171. Зембрих Марчелла (Марцелина Коханьска) (1858 – 1935). Колоратурное сопрано.

Литвин Фелия (Литвинова Фекла Васильевна) (1861 – 1936). Драматическое сопрано. С 1891 г. — в Мариинском театре. [↑](#endnote-ref-52)
172. Котоньи Антонио (1831 – 1918). Станиславский вспоминает: «Вот какова сила молодых впечатлений от Котоньи. В 1911 году, то есть около тридцати пяти лет после его приезда в Москву, я был в Риме и шел со знакомым по какому-то узкому переулку. Вдруг из верхнего этажа дома вылетает {361} нота — широкая, звенящая, бурлящая, греющая и волнующая. И я физически вновь испытал знакомое ощущение.

— Котоньи! — воскликнул я.

— Да, он здесь живет, — подтвердил знакомый. — Как ты узнал его? — удивился он.

— Я его почувствовал, — ответил я. — Это никогда не забывается». [↑](#endnote-ref-53)
173. Либретто оперы Верди «Отелло» написано А. Бойто. [↑](#endnote-ref-54)
174. Адамян Петрос Иеронимович умер в 42 года в госпитале при русском посольстве в Константинополе. [↑](#endnote-ref-55)
175. Адамяну принадлежит работа «Шекспир и критика его трагедии “Гамлет”» (1887). (См.: Степанян Г. Петрос Адамян. Ереван, 1956.) [↑](#endnote-ref-56)
176. Статья без подписи. Авторство Немировича установлено С. В. Мелик-Захаровым. [↑](#endnote-ref-57)
177. Возможно, речь идет об М. П. Садовском. Его эпиграммы появлялись за подписью «Хемницер второй». [↑](#endnote-ref-58)
178. «Честь» Зудермана привез на гастроли Эрнст Поссарт. [↑](#endnote-ref-59)
179. Курт отказывается жениться на Альме, дочери бедняка: «Честь семьи этого не допустит». Богатые родители Курта предлагают родителям Альмы чек на сорок тысяч марок: «Честь задворков вполне восстанавливается небольшим капиталом». [↑](#endnote-ref-60)
180. Златовратский Николай Николаевич (1845 – 1911). Писатель-народник. [↑](#endnote-ref-61)
181. Что такое честь? *(франц.). — Ред.* [↑](#footnote-ref-122)
182. Скабичевский Александр Михайлович (1838 – 1910). Литературный критик.

Надеждин Николай Иванович (1804 – 1856). Литературный критик, профессор Московского университета, у которого учились Станкевич, Белинский. С 1828 г. в критических статьях, подписанных «Никодим Надоумко», Надеждин выступал против крайностей господствовавшего тогда романтизма.

Полевой Николай Алексеевич (1796 – 1846). Писатель, историк, издавал журнал «Московский телеграф». Высоко ценил Гюго, а в России — А. А. Бестужева-Марлинского. Поддерживал романтическую поэзию Пушкина и критиковал его реалистические произведения.

В 1834 г. «Московский телеграф» был закрыт за неодобрительный отзыв о пьесе Н. В. Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла». Правительственные репрессии подействовали на Полевого. Он стал сам писать псевдопатриотические драмы. «В пять дней стал верноподданным» — подытожил Герцен. [↑](#endnote-ref-62)
183. Судя по смыслу, в «Новостях дня» опечатка. Следует читать: *наиболее. — Ред*. [↑](#footnote-ref-123)
184. Потехин Алексей Антонович (1829 – 1908). Беллетрист и драматург. Его пьесы указывали на бесправие крестьян, произвол властей. [↑](#endnote-ref-63)
185. Буренин Виктор Петрович (1841 – 1926). Сотрудник газет «Новое время» и «Санкт-Петербургских новостей». [↑](#endnote-ref-64)
186. «Гамлет, принц датский» в переводе П. П. Гнедича возобновлялся в Малом театре в бенефис Серафимы Васильевны Яблочкиной, 14 октября 1891 г. Бенефициантка исполняла роль Королевы. [↑](#endnote-ref-65)
187. А. И. Южин готовил роль Гамлета несколько лет. 31 июля 1887 г. Немирович-Данченко писал ему: «Я совсем понял твой взгляд на Гамлета. <…> Пусть он будет сильный и решительный, но ты сам признаешь, что его муки в первых актах — муки человека, призванного мстить и не считающего себя вправе посягать на чужую жизнь. В этом его душевный разлад. Но в том-то и суть, что в этом разладе для него целое море скорби, той скорби, о которой я говорил и раньше, и выражение которой тебе еще очень трудно. Сколько я понимаю твои сценические способности, тебе не легко дается именно — как бы выразиться — этот отдел человеческой души. Верь мне. Я, может быть, смотрю на тебя строже всей публики; малейший промах поставлю в счет, но только тогда и стоит выйти тебе в Гамлете, когда все в тебе будет прекрасно. Брось особенно увлекаться пафосом Юрьева» («Избранные письма», с. 49). [↑](#endnote-ref-66)
188. Брандес Георг (1842 – 1927). Датский историк литературы. Автор этюдов о Тургеневе, Толстом, Достоевском, Горьком. [↑](#endnote-ref-67)
189. Немирович-Данченко советовал Чехову не верить «двоедушным и только {362} наполовину одобрительным рецензиям»: «“Дуэль” — лучшее из всего, что Вы до сих пор написали». [↑](#endnote-ref-68)
190. Свободин (Козиенко) Павел Матвеевич (1850 – 1892). С 1884 г. — в Александринском театре. В пьесах Чехова — Шабельский, Светловидов, Ломов.

Немирович-Данченко хотел, чтоб Свободин играл Андрея Калгуева в «Новом деле»: «Он умеет передавать сосредоточенность, полубольные вспышки, все переходы расстроенного воображения» («Избранные письма», с. 60).

См.: Альтшуллер А. Павел Свободин. Л., «Искусство», 1976. [↑](#endnote-ref-69)
191. Суровость, строгость *(франц.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-124)
192. Мать *(исп.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-125)
193. Баттистини Маттиа (1857 – 1928). Итальянский певец. Драматический баритон. Баттистини исполнял партии Онегина, Руслана, Демона. Его называли художником пения. [↑](#endnote-ref-70)
194. Опера Верди «Эрнани» на сюжет драмы Гюго «Эрнани».

Напоминая о том возбуждении, какое вызвало первое появление «Эрнани» на сцене, Немирович-Данченко добавлял: «Для нашего поколения этот интерес, конечно, значительно поблек; для нас на первый план выступают недостатки “Эрнани”, как драмы… Но по временам “Эрнани” и теперь затрагивает добрые струны в нашей душе…».

Исполнение «Эрнани» в Малом театре не способствовало тому, чтоб Немирович-Данченко сделался «поклонником Гюго». В тоне Ф. П. Горева «слишком часто слышалась неуместная слезливость, в ненависти не было силы, в порывах — увлечения» («Русские ведомости», 1889, № 318, 17 ноября). [↑](#endnote-ref-71)
195. Судя по выступлению Немировича-Данченко на заседании Театрально-литературного комитета 17 декабря 1893 г., речь идет о драме И. Потапенко «Жизнь». [↑](#endnote-ref-72)
196. «Во имя дружбы» — рассказ Е. П. Гославского. [↑](#endnote-ref-73)
197. Конец века *(франц.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-126)
198. Хвастун, бахвал *(франц.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-127)
199. Гурман *(франц.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-128)
200. Высший свет *(франц.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-129)
201. Чрезмерное богатство *(франц.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-130)
202. Звезды *(франц.). — Ред*. [↑](#footnote-ref-131)
203. Квартира для временного жилья *(франц.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-132)
204. Профессиональной ревности, зависти *(франц.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-133)
205. Немирович-Данченко выступил со статьей «Театр и школа» после того, как посвятил три года педагогическим занятиям в Филармоническом училище. «Я мечтал только о театре, о таком театре, в котором актеры будут такого тона, какой я прививал моей школьной молодежи… Я с тоской и ревностью думал о выпущенных мною из школы молодых актерах, потонувших в плохих театрах» («Из прошлого», с. 71). [↑](#endnote-ref-74)
206. В дальнейшем подпись Немировича-Данченко опускается. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-134)
207. Печатается с сокращениями. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-135)
208. 12 января 1898 г. Немирович-Данченко представил в городскую думу доклад об организации Общедоступного театра. Он и Станиславский ходатайствовали о субсидии. Городская дума отклонила их проект. Основатели театра обратились за помощью к меценатам.

Когда МХТ уже существовал, доклад был издан отдельной брошюрой. В брошюре, как и в критических статьях, Немирович утверждал, что подъем русского театра зависит от молодых сил, выпущенных театральными школами. Имея в виду своих учеников: Москвина, Мейерхольда, Книппер, Савицкую, Мундт — основатель МХТ говорил о художественно воспитанной молодежи, готовой жертвовать частью своего гонорара ради творчества. Он указывал на любителей из Общества искусства и литературы, «одушевленных не личными стремлениями, а общими художественными задачами». [↑](#endnote-ref-75)
209. Драматический эпилог в трех действиях «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» был закончен Ибсеном в 1899 г.

Вскоре после того, как Э. Э. Матерн сделал русский перевод, Немирович-Данченко начал работу над режиссерским планом ибсеновского спектакля МХТ. Премьера — 28 ноября 1900 г. [↑](#endnote-ref-76)
210. «Дениза», «Франсийон», «Дама с камелиями», «Побочный сын», «Полусвет» *(франц.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-136)
211. «Бесконечность будущего прекрасно топит [уничтожает] трудности» *(франц.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-137)
212. Земной, слишком земной *(франц.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-138)
213. Термин «художественная идеализация» может внести путаницу, так как в других статьях Немирович-Данченко приравнивает идеализацию к приукрашиванию жизни. Здесь «художественная идеализация» близка знаменитой эстетической формуле Щепкина: «Действительная жизнь и волнующие страсти, при всей своей верности, должны в искусстве проявляться просветленными».

«Разница между сценой и жизнью только в миросозерцании автора, — писал Немирович-Данченко Чехову в 1901 г. — вся *эта* жизнь, жизнь, показанная {363} в этом спектакле [“Три сестры”], прошла через миросозерцание, чувствование, темперамент автора. Она получила особую окраску, которая называется поэзией». [↑](#endnote-ref-77)
214. Интервью о Неждановой включается в книгу, чтобы показать, как будущий реформатор оперного спектакля ценил певцов, владеющих чувством художественной правды, выступающих против постылых оперных штампов.

Нежданова Антонина Васильевна (1873 – 1950). Колоратурное сопрано. В Большом театре — с 1902 г. [↑](#endnote-ref-78)
215. Леонид Андреев в «Письмах о театре» назвал автора трагически-пародийной польки из «Жизни Человека» — «одним из творцов теперешнего театра в его стремлении к правде и психической углубленности» (Альманах изд‑ва «Шиповник», кн. 22, с. 280). [↑](#endnote-ref-79)
216. Возможно, этот черновой набросок связан со статьей Немировича-Данченко «Актеры и Достоевский» («Рампа и жизнь», 1913, № 40): «Работая над созданием Достоевского, углубляясь в те страшные, великие и глубокие вопросы, которыми мучился он, актер находит благодатную пищу для своего роста не только как профессиональный художник, но и просто как человек». [↑](#endnote-ref-80)
217. Айхенвальд Юлий Исаевич (1872 – 1928). Автор книг «Силуэты русских писателей», «Этюды о западных писателях». По вопросам театра писал в «Русской мысли». [↑](#endnote-ref-81)
218. Наша вина, наша большая вина *(латин.)* — *Ред*. [↑](#footnote-ref-139)
219. Здесь — непременные условия *(латин.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-140)
220. «Издавалась “Русским словом” книга… Просили дать портрет и несколько строк. Я дал вот это, отказались напечатать: неловко, мол, в настоящее время (война) говорить о национальном гении отрицательно. Просим написать что-нибудь другое. Я не дал ничего». В архиве Н.‑Д. хранится типографский оттиск заметки.

Из письма Н.‑Д. 8 апреля 1915 г.: «Для того, чтобы мне с Вами совсем согласиться, мне надо подавить в себе ту злобу, доходящую в моей душе до бунтарского настроения, которое вызывают во мне мысли о нашем обществе, о его малодушии, снобизме, мелком, дешевом скептицизме, склонности интересоваться вздорными сплетнями, отсутствии истинного, широкого патриотизма, вообще о всей той душевной гнили и дряни, которая так свойственна рабски налаженным, буржуазным душам». [↑](#endnote-ref-82)
221. В письме к своей супруге О. Л. Книппер-Чеховой Антон Павлович между прочим дает некоторые разъяснения и указания насчет условного «тра‑та‑та» (письмо из Ниццы, где тогда жил А. П. Чехов). — *Примечание автора*. [↑](#footnote-ref-141)
222. Печатается по черновому (неоконченному) наброску речи на вечере памяти О. О. Садовской 12 января 1920 г.

«Две задачи поставил он: напомнить о том, как играла и чем была гениальна Садовская, и осмыслить сегодняшний день, переживаемый русским театром» («Вестник театра», 1920, № 49).

Садовская Ольга Осиповна (1849 – 1919). Когда Садовская дебютировала в Малом театре, *Вл*. писал: «Она известна московской публике по клубным сценам… Игра ее всегда отличалась правдивостью и неподдельным комизмом» («Русский курьер», 1879, № 28, 26 сентября). [↑](#endnote-ref-83)
223. Сперва спектакли Художественного театра шли в помещении Эрмитажа (Каретный ряд). В 1898 – 1900 гг. полемика с Малым театром была острой и принципиальной: «Рутину создали актеры и драматурги Малого театра, который до сих пор давал тон всему русскому сценическому искусству. Даже Александринский театр в этом отношении был в последние годы смелее и новее. Малый театр ушел в условную картинность и мелодраматическую красочность и завяз в этом. Южин и Ермолова несут трагический репертуар, но не идут в нем дальше условного благородства Гюго. Ленский, Лешковская и Рыбаков ведут комедию — и как они далеко отстали от Медведевой, например! Такие шедевры, как Рыбаков в “Золоте”, стали совершенно исключительными. Артистичность заменяется сентиментальностью. Вместо широких взмахов *жизненных* наблюдений — на сцене только и видишь виртуозность в повторении старых *чисто сценических* приемов. Молодежь растет на школьной морали, а школьная мораль покоится на тех же условных приемах. Смелая, реальная актриса сейчас едва ли не одна Садовская» («Избранные письма», с. 156 – 157). [↑](#endnote-ref-84)
224. Рукопись не окончена. Датируется предположительно по связи со статьей «*Что* и *Как*», хранящейся в Архиве Н.‑Д. [↑](#endnote-ref-85)
225. {364} «Но радости театра, который общество считает одним из своих просветительных учреждений, должны звучать призывом к лучшему. Без этого призыва к лучшему радости театра не возвышаются над уровнем мещанских развлечений». — Архив Н.‑Д. [↑](#endnote-ref-86)
226. Запись лекции в МХАТ 28 февраля 1921 г. [↑](#endnote-ref-87)
227. Леонид Николаевич Андреев умер в Финляндии в 1919 г. Известие о его смерти пришло в Москву с опозданием. [↑](#endnote-ref-88)
228. В 1902 г. в Москве был издан сборник статей и фельетонов: Джемс Линч и Сергей Глаголь (С. С. Голоушев). Под впечатлением Художественного театра. [↑](#endnote-ref-89)
229. Из письма Л. Андреева Немировичу-Данченко 26 июня 1916 г.: «По-видимому, есть что-то в Андрееве-художнике и драматурге, что решительно противоречит всему Вашему художественному складу и родит в Вашем подсознательном даже некоторую вражду ко мне. Чтобы поверить, что я художник, Вам каждый раз нужно что-то продумать, вспомнить и самому себе доказать. <…> Отсюда и все колебания Ваши и полное противоречий поведение и письма… Много раз со всех сторон стучался я в двери Художественного театра, лез с советами, напрашивался с работою, ждал и верил — теперь успокоился и никаких надежд не имею… но для Художественного театра я оставался чужим и пришлым, мужем даже законным, но нелюбимым. Ведь были и восторги пережиты, хотя бы с “Анатэмой”, никто о них не помнит и не жалеет».

Вл. Немирович-Данченко Л. Андрееву 6 октября 1916 г.: «Но театр не может и не хочет подделываться, лгать или подчиняться таким Вашим требованиям, как автора, которые враждебны его искусству… Может быть, Художественный театр и Вы — два таких различных организма, которые духовно слиться не смогут…». [↑](#endnote-ref-90)
230. Немирович-Данченко писал об «Анатэме»: «Андреев написал превосходную пьесу. Трагедию. И настоящую». Премьера — 2 октября 1909 г. [↑](#endnote-ref-91)
231. Репетируя, Немирович-Данченко верил, что «Мысль» — новое завоевание театра. Люди «ходят и просто говорят», «сидят и беседуют», нет «никакого выпячивания глаз, никаких потрясений кулаками и указательным пальцем, никакого блеска ножа», «а впечатление жути нарастает». После премьеры, состоявшейся 17 марта 1914 г. и не принесшей успеха, он размышлял иначе: «Чего-то не дает автор… Или вина моя, моя — режиссерская. А еще вернее — театра. Искусство этого театра не соответствует искусству этого автора, совсем не соответствует. Тут каждый будет находить свое искусство лучшим, и спорить трудно. Но этот театр не свободен. Он не меняет свою личину для всякой пьесы». [↑](#endnote-ref-92)
232. «Когда я прочел Вашу телеграмму, — знаете, какие первые две мысли пришли мне в голову? Самая первая такая: я этого ожидал, и я это знаю; и вторая попозже: “кончилась твоя жизнь Аввакуме, и началось житие”. А потом пришла и третья мысль: о том, что этот день, когда Художественный театр отказался ставить “Самсона в оковах”, есть день исторический и для меня, и для театра. <…> Дело — в оскудении трагического, в потере вкуса к большому и важному, в душевной слабости, которая не хочет и не терпит “холодных” высот, а ищет для себя уютных и зелененьких долинок…». [↑](#endnote-ref-93)
233. В карандашном конспекте лекции об этом говорится яснее: «Чехов одушевлял все, чего касаешься глазами. Играть у Чехова должны не только люди, но и стаканы, стулья, и сверчки, и сюртуки, и обручальные кольца». [↑](#endnote-ref-94)
234. Весной 1915 г. Немирович-Данченко писал Андрееву: «Сегодня ночью среди бессонницы я вдруг прозрел и увидел то “самое внутреннее” зерно, что ли, в “Самсоне”, чего не уловил, несмотря на чтение два раза и долгие размышления, увидел, чего не улавливал, почувствовал тот “аромат” духовный, без которого произведение всегда оставляет меня равнодушным. Это случилось сегодня ночью и я еще не ответил себе на естественный вопрос: почему же главное было так долго скрыто от меня? Или: что есть в пьесе такого, что ненужное прикрыло главное?» [↑](#endnote-ref-95)
235. «… Я просто измучен Художественным театром, измучен, как художник. {365} <…> Я есть я, и ни Чеховым, ни Шекспиром, ни Сургучевым стать не могу. Вы можете ставить Чехова и Блока, а я могу писать только Андреева и больше никого. Это не значит, конечно, что я в него влюблен, но я на нем женат нерасторжимо, поймите! И при чем тут мой приезд и наши “беседы”, из которых вдобавок может “ничего не выйти”… Больше не писать “Собачьих вальсов”? Но ведь это моя молитва, это я сам, это я навсегда такой и не другой». [↑](#endnote-ref-96)
236. Статья хранилась в Архиве Н.‑Д. Псевдоним «В. С.» был Немировичем перечеркнут. Вместо него поставлена подпись — *Вл. Н.‑Д*. [↑](#endnote-ref-97)
237. Немировичу-Данченко нравился макет «Лизистраты»: «Декорация замечательная, пленительная». [↑](#endnote-ref-98)
238. Критик Э. М. Бескин писал: «В огне “Лизистраты” горели “Вишневые сады” сценического реализма» («Зрелища», 1923, № 42). Немирович-Данченко отвечал: «Сад сгореть может, но почва никогда» («Зрелища», 1923, № 54). Он вспоминал слова Н. Е. Эфроса на диспуте о «Лизистрате»: «Шел на спектакль с предубеждением, но был захвачен и красотой его, и идеологией». [↑](#endnote-ref-99)
239. Дата — по вечеру Моисси в МХАТ (7 января 1925 г.).

Моисси Сандро (1880 – 1935). Немецкий актер. В 1924 и 1925 гг. гастролировал в Советском Союзе. [↑](#endnote-ref-100)
240. 12 марта 1928 г. — в день кончины М. Н. Ермоловой — он отменяет все репетиции и занятия в Художественном театре, считая, что «весь Театр должен отдать прощальный поклон ушедшей жизни этой изумительной артистки». [↑](#endnote-ref-101)
241. Отношение Чехова к Ибсену сложнее, чем это принято думать.

Критика не раз сравнивала «Чайку» с «Дикой уткой» Ибсена, а в отзыве Театрально-литературного комитета говорилось об «ибсенизме» «Чайки». Не случайно Немирович-Данченко связывает «театр настроений» не с чеховской драматургией, как это делается обычно, а с пьесами Ибсена. Ибсен, по его словам, первый отказался от монологов, но ведь и Чехов устранял условный театральный монолог. Ибсеновское «между строк» близко чеховскому подтексту, подводному течению. Чехов не менее Ибсена дорожил подробностью, и мечтал о драме, в которой быт подымется до символа. Их объединяла (при всех расхождениях и различиях) ломка канонов. Элементы повествования вводились в драму. Общность эта определялась закономерностями в развитии искусства XX века. Интересно рассуждение Станиславского: «Он [Ибсен] научил нас подобно Чехову — за течением повседневной жизни разглядеть ту основу духа, из которой появляется всякое искусство…» [↑](#endnote-ref-102)
242. Гиляровский Владимир Алексеевич (1853 – 1935). В 1960 г. «Московский рабочий» издал его произведения. [↑](#endnote-ref-103)
243. «“Воскресение” Толстого. Здесь я опять-таки шел от зерна, на которое указывает само название романа. Так как и у Толстого рельефно и законченно воскресение Катюши, а Нехлюдов остается, в сущности, на полпути, то я и занимался почти исключительно воскресением Катюши. И вот разница в подходе к постановке: идти от зерна или идти просто от “рассказа”? “Воскресение” часто инсценировали на провинциальных сценах, и театральные дельцы, занимавшиеся драматургией, шли по самому легкому пути: первое действие происходит в деревне; Катюша — молодая, чистая девушка, отдается Нехлюдову. Потом перерыв, а затем Катюша уже на суде. Самый пересказ как будто не портит романа, но, в сущности, он совершенно искажает его глубокое социальное и человеческое значение. У автора этот рассказ о падении Катюши дан потом, в воспоминаниях Нехлюдова. Толстой начинает рассказ с момента, когда Катюша уже публичная женщина, большей частью полупьяная, опустившаяся внутренне и внешне. Словом, автор показывает нам эту женщину в ее падении, бросает сильнейшее обвинение всему обществу и затем дает рассказ о путях *исправления* падшей женщины. В таком подходе к сценической передаче романа, я думаю, заключается отличие нашей постановки от дореволюционной. Могу сказать с уверенностью, что до революции я бы так не посмел {366} поставить спектакль. А если бы посмел, то все эти Бардины и вся наша интеллигенция его не приняли бы, освистали. Я уж не говорю о высоком чиновном мире, который подверг бы театр крупным взысканиям. Раскрыть на сцене историю взаимоотношений Катюши и Нехлюдова так же смело, как это сделано в романе, стало возможным только теперь» («Зерно спектакля». — «Театральное наследие», т. 1, с. 163 – 164). [↑](#endnote-ref-104)
244. В черновике так: «Женский образ Тургенева, образ, жаждущий подвига, — в частности гражданского подвига». [↑](#endnote-ref-105)
245. Характерно сопоставление Тургенева с Островским: «Два крупных писателя работали одновременно… а ведь точно с двух разных планет!» — Архив Н.‑Д, № 7744. [↑](#endnote-ref-106)
246. Он благодарил Луначарского «за сохранение живых сил театра в тяжелые годы испытаний… За поддержку дерзаний, новых форм». [↑](#endnote-ref-107)
247. Из рецензии *Вл*. о Стрепетовой («Русский курьер», 1880, № 332): «Но что сделал один пятый акт… В одном пятом акте проявилась вся сильно любящая, глубоко страдающая, поэтическая натура светлого явления в “темном царстве”. Громадное впечатление…» [↑](#endnote-ref-108)
248. Анализируя на репетиции образ Кабанихи, Немирович-Данченко говорил: «Зерно — власть, сквозная линия — покорять… Страсть власти — сильнее всякого запоя». [↑](#endnote-ref-109)
249. Из беседы с труппой МХАТ 2 апреля 1934 г.: «Важнейшая сторона репетиции — выбрать верную задачу — отсюда идет и большая идея. Часто мы схватываем мелкие задачи, а более глубокие, важные для идеологии пьесы, упускаем». [↑](#endnote-ref-110)
250. Репетируя, он бывал недоволен медлительностью, тягучестью исполнения. В пятом акте «в глазах Катерины уже не слезы… а смерть… Пафос Кулигина, исступление Кабанихи и страдание Тихона — вот финал» (записи помощника режиссера В. В. Глебова. — Музей МХАТ). [↑](#endnote-ref-111)
251. Дословно — «Бог из машины». — Здесь — внезапная развязка, вследствие непредвиденных обстоятельств *(латин.)*. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-142)
252. Печатается с сокращениями. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-143)
253. «Спектакль “Любовь Яровая” был в некотором отношении даже историческим… Когда во втором действии во время прихода “белых” появилось царское российское знамя, то часть публики было встретила его аплодисментами, другая — начала свистеть… Совершенно ясно было, что столкнулись два лагеря. Однако вмешался третий лагерь. Оттуда начали раздаваться фразы: “Перестаньте, прекратите (на французском языке), это позор, здесь искусство”. Словом, третий лагерь хотел смотреть этот спектакль вне легких взрывов политики. И этот третий лагерь победил» (вариант статьи «Поездка МХАТ на Парижскую выставку»). [↑](#endnote-ref-112)
254. И. М. Москвин — любимый актер Немировича-Данченко: «Без поэзии нет искусства. Но если бы искусством занимались мелочно, если бы актерские индивидуальности были бы крохотные, неспособные на яркую выразительную типизацию, вероятно, искусство таких актеров осталось бы на земле А когда Москвин играет Епиходова или Опискина, — я уже не говорю о драме “Мочалки” или о царе Федоре, — моя мысль поднимается до тех высот, для которых существует искусство. И здесь поэзией охватывается весь быт». [↑](#endnote-ref-113)
255. Немирович-Данченко часто призывал к сценической смелости: не может быть чрезмерной яркости, игры «чересчур», если актер становится на сцене живым человеком, если он до конца верен психологии этого человека. Но отношение к исполняемой роли, особенно роли отрицательной, должно быть *не вне, не рядом, не над образом*. Лучше если оно глубоко зарыто в самом *созидании* образа, если «глазок замысла, глаз сатирика» ощущаем, не невидим, скрыт. Очевидно, играя свои прежние знаменитые роли (Епиходова, Загорецкого, Хлынова), И. М. Москвин порой увлекался внешними, не всегда оправданными изнутри, преувеличениями. [↑](#endnote-ref-114)
256. 17 мая 1940 г. Владимир Иванович провел в МХАТ беседу о «Гамлете»: «Мечта моя поставить Шекспира так, чтобы бросить вызов и нанести сокрушительный удар традициям якобы романтической школы. Потому что это не живые люди, не настоящая поэзия, а подслащенный лживый пафос; потому что это не живая человеческая речь… Я пойду смелей к Шекспиру… чтоб это было наполнено жизненной простотой, но уже простотой не {367} маленьких переживаний, а больших страстей. Чтобы язык стихотворный звучал поэтично». [↑](#endnote-ref-115)
257. Из выступления перед труппой 29 августа 1940 г.: «У Шекспира есть вещи, с которыми мы не миримся — это умерло… Шекспир — величайший творец театрального самочувствия, театрального впечатления. У Шекспира сильное столкновение глубочайших страстей. Это все дорого. Но есть у Шекспира черты, которые я не принимаю. Почему современный театр всегда должен идти к Шекспиру, пусть и Шекспир к нему подойдет! Я беру от него только то, что никогда не будет мелко, и то, что не может быть фальшиво». [↑](#endnote-ref-116)
258. Впоследствии Б. Пастернак несколько изменил перевод:

«Король.
Удушлив смрад злодейства моего
На мне печать древнейшего проклятья:
Убийство брата. Жаждою горю,
Всем сердцем рвусь, но не могу молиться.
<…> Когда бы кровью брата
Был весь покрыт я, разве и тогда
Омыть не в силах небо эти руки?
<…> Какими же словами
Молиться тут? <…>» [↑](#endnote-ref-117)
259. «Что делала бы благость без злодейств? Зачем бы нужно было милосердье? Мы молимся, чтоб бог нам не дал пасть Или нас спас из глубины паденья». [↑](#endnote-ref-118)
260. «Несчастье за несчастием, Лаэрт. Сестра, мой милый, ваша утонула». [↑](#endnote-ref-119)
261. Полный текст печатается впервые. [↑](#endnote-ref-120)
262. К режиссерским изобретениям В. В. Лужского Немирович-Данченко относит: «Шествие Лейзера в “Анатэме”, бал в “Николае Ставрогине” и “Мокрое”, которое было одним из наиболее значительных и новых явлений в МХТ». Именно Лужский предложил «перейти от писанных декораций к фону в “Братьях Карамазовых”». Новые приемы, привнесенные Лужским, «были затем развернуто использованы как в постановках МХТ, так и в других театрах». — Архив Н.‑Д., № 7719. [↑](#endnote-ref-121)
263. Речь шла об издании режиссерских экземпляров В. В. Лужского. [↑](#endnote-ref-122)
264. Артист Малого театра Михаил Михайлович Климов скончался в Тбилиси 9 июля 1942 г. [↑](#endnote-ref-123)
265. См.: Марков П. А. Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в Музыкальном театре. М., ВТО, 1960. [↑](#endnote-ref-124)
266. Немирович-Данченко вспоминал: «Благодаря Анне Павловой, у меня был период, когда я считал балет самым высоким искусством из всех присущих человечеству (абстрактным, как музыка), возбуждающим во мне ряд самых высоких и глубоких мыслей — поэтических, философских». [↑](#endnote-ref-125)
267. Статья — для Всеславянского антифашистского комитета. В СССР опубликована после смерти Владимира Ивановича, последовавшей 25 апреля 1943 г. [↑](#endnote-ref-126)