

R $\frac{99}{118}$
Т. 2

В ВСЕВОЛОДСКИЙ
(ГЕРНГРОСС)

ИСТОРИЯ
РУССКОГО
ТЕАТРА

ТЕАКИНОПЕЧАТЬ

В. ВСЕВОЛОДСКИЙ (ГЕРНГРОСС)

*ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЙ ЧЛЕН ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА
ИСТОРИИ ИСКУССТВ, ПРЕДСЕДАТЕЛЬ КОМИТЕТА РУССКОГО
ТЕАТРА ПРИ ОТДЕЛЕ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ТЕАТРА Г.И.И.И.*

*792
В—84*

ИСТОРИЯ РУССКОГО ТЕАТРА

*ПРЕДИСЛОВИЕ И ОБЩАЯ РЕДАКЦИЯ
А. В. ЛУНАЧАРСКОГО*

*РЕДАКТОР ИЗДАТЕЛЬСТВА
Б. В. АЛПЕРС*

В ДВУХ ТОМАХ

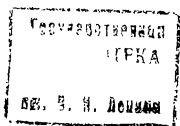
★

1 9 2 9

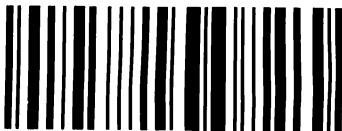
ЛЕНИНГРАД — МОСКВА

ТЕА-КИНО-ПЕЧАТЬ

Обложка художника Фурмана
Отпечатано в госуд. типографии
им. Евг. Соколовой. Ленинград,
пр. Кр. Командиров, 29,
Главлит № А 26795
Теа-Кино-Печ. № 679
Тираж 6.000—32 л.
Заказ № 344а



2405252



СОДЕРЖАНИЕ

ТОМ II

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Развитие буржуазного театра

	Стр.
1. Развитие капитализма .	11
2. От классицизма к реализму	16
3. Репертуар	22
4. Драма	27
5. Опера	36
6. Балет	44
7. Искусство актера .	53
8. Искусство драматического актера	55
9. Искусство оперного актера	70
10. Искусство балетного актера .	76
11. Вещественное оформление спектакля	82
12. Социальное положение актера .	89

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

Расцвет буржуазного театра

1. Укрепление буржуазии	102
2. Реализм	104
3. Театральные жанры .	111
4. Комедия .	112
5. Опера	125
6. Балет	134
7. Искусство актера .	141

	Стр.
8. Искусство драматического актера	143
9. Искусство оперного актера	158
10. Искусство балетного актера .	164
11. Вещественное оформление спектакля	172
12. Театральное образование	184
13. Любительский, клубный и частный театры	200
14. Театральная провинция	205

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

Кризис буржуазного театра

1. Кризис капиталистического строя	213
2. Общая характеристика театра эпохи .	218
3. Психологический натуралистический театр. Фактические сведения	222
4. Идеология и достижения натуралистического театра	229
5. Распространение натуралистического направления	241
6. Эстетический условный театр	244
7. Распространение принципов условного театра	251
8. Принципы и достижения условного театра	257
9. Элемент живописный	262
10. Элемент музыкальный	268
11. Элемент пластический	272
12. Режиссер и актер	275
13. Эклектический театр	284
14. Кино	289
15. Театральное самосознание	295

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

Низовой театр

1. Городские низы	307
2. Общая характеристика низового театра	312
3. Гуляния и ярмарки	316

Стр.

4. Зрелища	323
5. Цирк	332
6. Кукольный театр	339
7. Балаганная драма	346
8. Клоуны и деды	358
9. „Народный“ театр	362

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

Советский театр

1. Революция и театр	375
2. Пролетарский самодеятельный театр	382
3. Демонстрации	384
4. Инсценировка	387
5. Театрализованные доклады, диспуты и суды	396
6. Живая газета	399
7. Литмонтаж	403
8. Профессиональный театр	406
9. Репертуар	412
10. Вещественное оформление	418
11. Свето- и звуко-монтаж	425
12. Искусство актера	428
13. Организация зрителя	435
14. Театральная наука и театральное образование	438
15. Общественно-правовое положение театра	440
16. Заключение	448
Перечень иллюстраций и пояснения к ним	453
Указатель собственных имен	470
Перечень работ того же автора	506

T O M I I

Г Л А В А С Е Д Ь М А Я

**РАЗВИТИЕ БУРЖУАЗНОГО
ТЕАТРА**

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Р А З В И Т И Е К А П И Т А Л И З М А

Интересующая нас эпоха началась в дни торжества крупного дворянства в XVIII ст. и не окончилась с возвышением буржуазии во второй половине XIX ст.

Хотя аристократия, с давних времен владевшая экономической силой — землей, владела и всем политическим аппаратом, однако, новые формы хозяйства выработали и свою новую экономическую силу — фабрику; ясно было, что главенство политическое рано или поздно должно было перейти к владельцам этой новой силы, но буржуазия первое время на политическое главенство и не претендовала; борьба шла за главенство экономическое — за фабрику, которую дворянство всячески стремилось удержать в своих руках.

В предшествующей главе мы уже говорили о так называемой индустриализации вотчин и поместий, но ни эта мера, ни временное запрещение прикрепления крестьян к купеческим фабрикам не спасали положения. Вольнонаемные рабочие руки были выгоднее, и дворянам, располагавшим трудом подневольным, приходилось ступшевываться.

Если мы проследим статистические таблицы (см. Туган-Барановского: Русская фабрика в прошлом и настоящем), то увидим, как с каждым годом дворянская фабрика уступала место буржуазной, капиталистической. Заметим, что в эту же пору встречалось не мало фабрик, принадлежавших крепостным крестьянам.

Буржуазия завоевывала свои права исподволь и постепенно. При Павле купечество получило право приобретать поместья и крестьян, при Екатерине II и Николае I были, наконец, установлены известные сословные преимущества для особо квалифицированных, с точки зрения власти, горожан (именитые граждане 1785 г. и почетные граждане 1832 г.) и т. д.

После 1812 года на общественно-политическую арену выдвинулось среднепоместное дворянство; оно вступило с аристократией в борьбу, ибо фактически блокировалось по своему мирозерцанию и своим интересам с буржуазией.

Эпоха, таким образом, является переходной и может быть формулирована как *bourgeois gentilhomme et gentilhomme bourgeois*, т.-е. мещанин во дворянстве и дворянин в мещанстве. Эта дворянская группа и сделалась выразительницей требований буржуазии. Впереди других здесь стоят: граф Мордвинов, Сперанский и, позднее, декабристы. Мордвинов выдвигал большинство мероприятий, осуществленных затем в реформах 60 г.г., а Сперанский даже составлял проект буржуазной конституции.

Но программа Сперанского была сломлена аристократией. Декабристы, как известно, стремились привлечь в свои общества и купечество, и проект манифеста, составленный Трубецким, носил буржуазный характер. Проекты декабристов также рухнули, после чего в России надолго установилась реакция.

Мы уже говорили о том, что Елизавета Петровна, видя в придворных кругах недостаток интереса к театру, стала допускать на спектакли и купечество — „именитое“, правда, но во всяком случае „аршинник“ нашел себе место рядом со „знатными персонами“ из благородных.

Нечего уже и говорить о том, что буржуазия составляла громадное большинство городского населения и что в бытовом отношении жизнь города должна была идти навстречу ее потребностям.

По свидетельству Штелина, еще при Петре I в Петербурге возникали театры для городских низов; в главе о нашем низовом театре мы на этом остановимся подробно, здесь же необходимо отметить, что преимущественно на святках и масляной такие театры возникали десятками, что русские антрепризы сосуществовали рядом с иностранными, и что Лукин, говоря о низовом театре, видел в нем серьезное явление, большого исторического значения: „сия народная потеха, писал он, может произвести у нас не только зрителей, но со временем и писцов, которые сперва хотя и неудачны будут, но в следствии исправятся. Словом... сие для на-

рода упражнение весьма полезно и потому великие похвалы достойно“.

На широкую „партикулярную“ публику был рассчитан театр, формировавшийся из ярославцев. Мало того, в 1781 г. Книппер, а затем Дмитревской организовали в Петербурге, наряду с придворным, русский городской театр, в котором ставились и соответствующие пьесы, и который очень хорошо посещался публикой. Этот театр, рассчитанный на горожан, т.-е. на городскую буржуазию, не замедлил стать ареной общественных выступлений: когда дирекция императорских театров отказала увольняемому актеру Сандунову в бенефисе, он устроил его на городском театре, причем, в специально сочиненном стихотворном обращении к (буржуазной) публике, искал защиты от несправедливостей дирекции и знати — графа Безбородко, волочившегося за его невестой, актрисой Урановой, и препятствовавшего его браку.

Такой же театр основался в Москве, где не было двора; там в конце 50-х г.г. XVIII ст. расчеты Университета и Локатели строились исключительно на „вольном“ зрителе; правда, наиболее „лестную“ его часть составляло дворянство, но большинство зрителей было из буржуазии. Кроме того, еще в XVIII ст., с введением платной посещаемости придворных театров, эти последние стали строить свои кассовые соображения, главным образом, на буржуазном плательщике.

Самоопределявшейся буржуазии, однако, было важно не то, что у нее появился свой театр, как предприятие, — ей необходимы были и свой репертуар, который определял бы ее классовое самосознание, и свои актеры, и свой стиль исполнения, словом, ей был необходим свой спектакль в целом.

Следовательно, образование буржуазии, как общественного фактора, не могло не влиять на театр, но, как это всегда в таких случаях бывает, новый класс на первых порах вынужден был пользоваться если не целиком, то хотя бы частично, формами старыми.

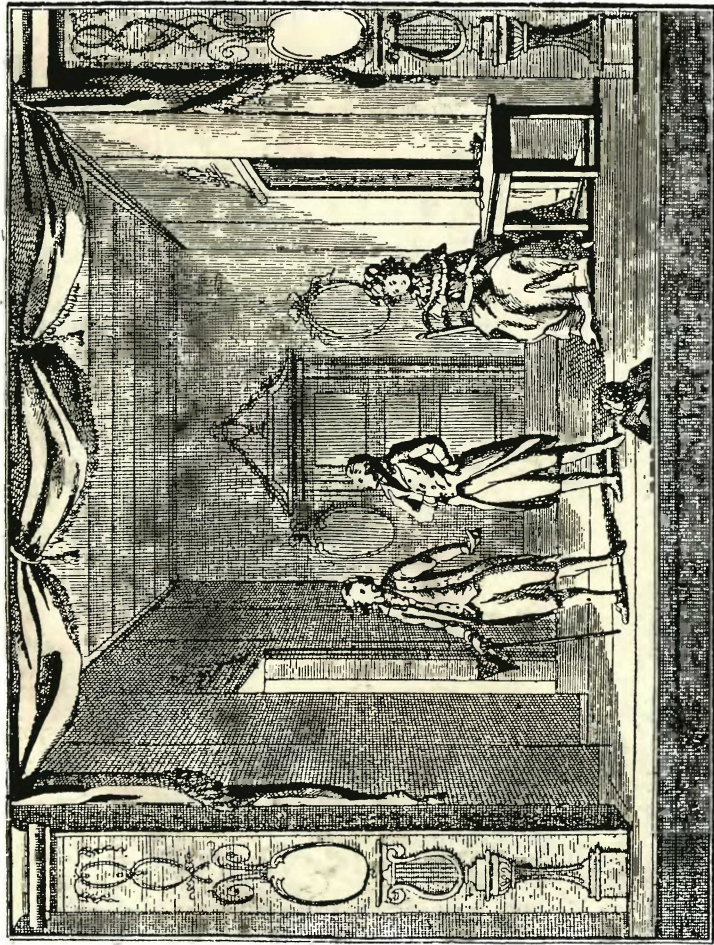
Интересующая нас эпоха характеризуется тем, что драматург в подавляющем большинстве принадлежал еще к дворянскому сословию; только единицы выходили из крестьян или из мелко-буржуазной среды. Дворянство, именно среднее дворянство этой эпохи начинает принимать представителей буржуазии в свою среду, но они поневоле должны были ему ассимилироваться; картина обратная наблюдалась во второй половине XIX столетия. Что же касается всего прочего театрального профессионально-производственного персонала, то актеры, музыканты и вся техническая часть состояли сплошь (см. выше о крепостном театре) либо из крестьян, то купленных казней, то отпущенных на волю, либо из детей придворной прислуги, либо из купеческих детей, либо из мелких чиновников. Мочалова обвиняли в том, что он, играя светские роли, был неуклюж и напоминал лакея; русского актера упрекали в не-

умении играть светские роли, а тем более королей и других титулованных особ, в неумении носить фрак и т. д. Но с другой стороны, именно по мере водворения в наш театр буржуазной по духу драматургии, он стал блистать именами актеров и пользоваться мировой славой. С момента, когда сошла со сцены классическая трагедия, и вплоть до конца XIX ст., перед нами был классово достаточно гармонический спектакль.

2. ОТ КЛАССИЦИЗМА К РЕАЛИЗМУ

(См. В. Сиповский — Лекции по истории русской литературы, Я. Назаренко — История русской литературы XIX в., также История русской литературы XIX в. под ред. Овсяннико-Куликовского т. I, ч. I и II). Только что изложенная социальная эволюция была пережита на Западе и раньше, и ярче, а потому и плоды ее успели отлиться в отчетливые кристаллические художественные формы. К нам эти формы приходили в готовом виде и несколько опережая события. Классицизм, как художественный стиль аристократии, еще не сказал своего последнего лучшего слова в то время, когда стало развиваться у нас новое направление.

Выше мы говорили, что русская буржуазия прокладывала себе путь исподволь и скромно; так же скромно пробивался и новый театральный стиль; к тому же его фактически прокладывало дворян-



ПРЕДСТАВЛЕНИЕ КОМЕДИИ НА РУБЕЖЕ XVIII—XIX ВВ.

ство. Потому то новый стиль был лишен бурных порывов и натиска, но отличался сентиментальным характером.

Три основных черты характеризуют классицизм: рационализм, схематизм и аристократизм; новое слово буржуазии — звало: от рационализма к сенсуализму, от схематизма к индивидуализму, от аристократизма к демократизму. Последний переход подсказывался сам собою. Буржуазия, как класс более демократический, по сравнению с аристократией, должна была требовать и более демократического стиля в искусстве; прежде всего это должно было сказаться на изменениях в сюжете. И вскоре стало считаться отжившим предрассудком, будто „несчастия одних только знатных людей, героев, завоевателей империй или разорителей многих народов заслуживают общую чувствительность, а участь прочих людей нашего внимания недостойна и никаких впечатлений у нас произвести не может“. Вместо аристократических персонажей, в произведениях искусства стали появляться купцы и крестьяне. В трактовке новых персонажей в особенности и сказалось сентиментальное направление. Автор из дворян, снизошедший уже до того, чтобы вывести в своем произведении представителей низшего класса, не мог, конечно, вывести их в их натуральную величину и должен был подчеркнуть свое превосходство. Выставлять их в смешном виде уже было нельзя, и потому ко всем им он снисходил, все они

казались умильными и трогательными, все они вызывали слезы и нежную улыбку; при этом сплошь да рядом автор наделял их чертами, характерными для его дворянского, но чуждыми буржуазному или крестьянскому классам.

Аристократия того времени была единственной владелицей учености, а с нею и интеллектуального развития в целом. Персонажи из аристократов щеголяли тонкостью своего острого ума, на игре которого строилось все произведение. Персонажи из демократии не обладали этими качествами; однако, сложившаяся конъюнктура обязывала выводить их в положительном свете. Оставалось ставить акцент на их душевных качествах, на мире чувств — и вот любовь, дружба, верность и т. д. становятся центральной осью новых произведений.

Демократический персонаж притом обычно наделялся еще природным здравым смыслом. Эти-то качества чаще всего противопоставлялись смешным или отрицательным чертам, которые приходилось отмечать в среде дворянской: мотовству, галломании, ужасам крепостничества, самодурству, ростовщичеству, чиновной непорядочности и пр. и пр.

Однако, насколько снисходительно рисовались добрые черты буржуазии, настолько же снисходительно высмеивались темные черты якобы „обличаемого“ дворянства. Само собой, здесь было очень мало подлинной классовой оппозиции.

Сдвиг коснулся и формальной структуры произведения искусства: нарочитые каноны классицизма были опротестованы, и творчеству дана была свобода; так пали три стеснительные единства.

Наконец, классицизм не видел индивидуальности в том смысле, в каком его понимала буржуазия. Аристократия была замкнутой и обособленной кастой и знала одно ремесло: военное управление. Отсюда отсутствие индивидуальной характеристики каждого отдельного персонажа. Правда, классицизм уже отошел от средневекового обрядового схематизма, но усмотренная им личность, в силу указанных причин, была все одна и та же. Буржуазия, наоборот, знала разные ремесла, владела разными достоинствами. Для нее играла значительную роль личная инициатива отдельных ее представителей. Потому буржуазный персонаж был индивидуален в произведениях соответствующего искусства. Однако, так как сперва бросаются в глаза, обычно, только внешние, наиболее яркие отличия, отличия „по положению“, то фигуры стали очерчиваться лишь по внешним ярким признакам, сплошь да рядом, для удобства восприятия, преувеличиваемым. Здесь наблюдаются и основания будущего реализма: для очерчивания фигуры приходилось пользоваться хотя и примитивными, но действительными, легко опознаваемыми, реальными признаками.

Если двор и дворянство тяготели к иностранному, то для буржуазии было доступно и понятно

первое время только свое русское; отсюда начало национального сюжета. На сцене появились русские крестьяне и купцы, элементы русского быта. Однако, воспитанный в иностранном духе автор, даже при желании вложить в уста действующих лиц русскую характерную речь — русский говор, и, где приходилось прибегать к песне и пляске, применить русскую народную музыку, русские хороводы, русские обряды и игры и т. п., в сущности их не знал, не понимал. Поэтому, крестьянство и купечество у дворянина-писателя выступало, так сказать, начисто вымытым, причесанным, напудренным, напомаженным, словно как если бы он вводил его к себе в гостиную; любовь — чувство, культивированное привилегированными классами, со всеми ее сложностями, была перенесена и в буржуазную, и в крестьянскую среду. Народная речь была мало похожа на этнографически-подлинную и представляла собой какой-то набор исковерканных слов; народная музыка звучала в европейской гармонизации, именно, в италийском духе: искажались интервалы, изменялись ритмы и т. д.

Националистические тенденции нашли себе в ту пору и теоретических защитников; это были: писатель Лукин и актер-писатель Плавильщиков. Лукин повел борьбу в защиту преимущественно внешних элементов спектакля: одежды и „речений“. „Мне всегда несвойственно казалось слышать чужестранные речения“ в русских комедиях „и неоднократно

слыхал я от некоторых зрителей, что не только их рассудку, но и слуху противно бывает, ежели лица, хотя понескольку на наши нравы подходящие, называются „иностранными именами“ и говорят речи, не наше поведение знаменующие“. Что же касается Плавильщикова, то он поставил вопрос ребром в целом. „Что нужды Россиянину, что какой-нибудь Чингис-Хан татарский был завоевателем Китая и там много наделал добрых дел. Какая нам нужда видеть какую-нибудь Дидону, тающую в любви по Энею и беснующегося Ярба от ревности“ и т. д. „Надобно наперед узнать, что происходило в нашем отечестве. Кузьма Минин - купец есть лицо, достойнейшее прославления на театре... Мы имеем свои нравы, свое свойство“; в пьесах, переделанных с иностранного, „мы собственных лиц мало видим: слуга, например, говорит барину остроты и вольности, которых ни один крепостной человек не осмелится сказать ни в каком доме“ и т. д.

Направление, о котором идет речь, в этой своей первоначальной стадии носит название сентиментализма. Однако, постепенно развивая некоторые свои черты, оно приобрело несколько иной облик и получило наименование „романтизма“. Романтизм был явлением сложным, многогранным. В нем налицо черты, характеризующие и сентиментализм; однако, сложившись уже в более позднее время, он выражает и более четко определившиеся классовые групповые признаки. Активно здесь по-

прежнему выступало от лица буржуазии преимущественно дворянство. При этом часть романтиков вместе с крепнущим классом крепла и занимала воинствующую позицию *Sturm und Drang*'а, протеста, бури и натиска — как раз то, чего не доставало сентиментализму; другая же часть разочаровывалась в событиях и потому испытывала некоторую депрессию: уходила в мистику, фантастику, средневековье и т. п. Во всем же прочем романтизм продолжал линию сентиментализма.

Эти-то два художественных направления и стоят на пути от классицизма к реализму и характеризуют интересующую нас переходную эпоху; они выявляются равно и на репертуаре, и на игре актеров, и на спектакле в целом и не только в драме, но и в опере, и в балете. К ознакомлению с ними мы сейчас и перейдем.

3. Р Е П Е Р Т У А Р

Ни одна театральная эпоха не пестрит до такой степени разнообразиями театральных жанров, как исследуемая здесь. И в то же время для нее характерно отсутствие строго законченной дифференциации видов театрального искусства. Сказывалось это на том, что не существовало отдельных самостоятельных трупп и театров, специализирующихся на определенном жанре, и только очень немногие артистические индивидуальности выступали исклю-

чительно в каком-нибудь одном определенном жанре. Особняком стоял балет, артисты которого должны были владеть специфическими навыками, но и тут специализация определилась лишь со временем, и то не до конца: театральные училища обучали всех детей без изъятия искусству балетному, и в драму или оперу шли только те из них, которые оказывались явно непригодными к балету, или, наоборот, слишком явно тяготели к другим видам театрального искусства. Такой „синкретизм“ определялся характером театральных жанров, к тому времени еще не отделившихся: оперные и драматические представления тогда были очень схожи, и только преобладание речевого или вокального элементов вынуждало относить произведение к той или другой категории.

То обстоятельство, что в большинстве одни и те же актеры выступали в разных жанрах и что большинство актеров императорских театров выходило из стен театральных училищ, определяло и приемы исполнения: звуковое, пластическое и вещественное оформление спектакля было одинаково во всех видах и жанрах, актер одинаково двигался в балете, опере и драме, одни и те же декорации и костюмы обслуживали разные спектакли.

Вторым отличительным свойством времени является преобладание переводных и подражательных произведений над оригинальными.

Наконец, третьей чертой является специфически театральная природа репертуара: большинство про-

изведений писалось или переводилось применительно к особенностям дарования того или иного актера; это обстоятельство значительно облегчало задачу исполнителей, которым удавалось выделяться при затрате сравнительно меньших, чем, например, в трагедии, усилий.

Для удобства ознакомления в дальнейшем мы разобьем репертуар на три группы пьес: драматические, оперные и балетные, т. е. будем иметь в виду группировку жанров и видов, определившуюся к концу XIX столетия.

На основании всего только что сказанного, общий характер нового репертуара, очевидно, более или менее ясен.

Остается только проследить, как отразилась психология поднимающегося класса на тематике, на сюжете, на фабуле.

Лозунг дидактического театра („Театр есть школа народная“), пришедший в конце XVIII века на смену торжественно-праздничной и декларативной тенденции придворного театра, первое время ярко отражался на характере построения новой пьесы: это все были морализующие, поучающие выкладки и трактаты о благонравии в драматической форме; но наряду с этим буржуазная публика стремилась и к театру-развлечению. Отсюда борьба за комедию, как театральный жанр, окончившаяся позднее победой над трагедией и романтической драмой. Отсюда и две основные линии в новом



МЕЩАНСКАЯ ДРАМА КОЦЕБУ

XLVI

репертуаре — комедия с поучительным и драматическим элементами и, наоборот, трагедия, опрощаемая вкраплением комического элемента и драматизмом вместо трагизма основной коллизии.

Поучение предлагалось двойное: в форме положительной и от противного. В первом случае дело сводилось к рассуждениям, подчас скучным и пространным; действующие лица выходили на сцену, больше разговаривали, меньше действовали, и уходили снова, когда все было высказано; поэтому психологической сюжетной мотивации их появления и исчезновения нельзя было в сущности и ждать. На первый план выдвигался резонерствующий персонаж, подчас недостаточно увязываемый с пьесой в целом. Второй случай театрально был много эффектнее и благодарнее, авторы здесь не скупались на краски — персонаж должен был быть убедительным. Отрицательные типы, собственно, были двух родов: серьезные — тогда они походили на злодеев из трагедий, и комические; эти последние подчас подавались такими сочными красками, и притом так правдиво, что вызывали реакцию зрительного зала на протяжении целого столетия. Вспомним хотя бы Митрофанушку, Цыфиркина, Кутейкина и Вральмана.

Манера поучать от противного звучала обличительно. Бичевались людские пороки, обычно, в самых общих чертах, хотя для удобства и избирались живые и жизненные примеры. И вот тут-то и ска-

звалась классовость построения театра. Драматургами были: императрица, а вместе с нею и за нею — дворянство по преимуществу. Поэтому, случаев обличения аристократии почти не встречается. Выставшая буржуазия еще не сложилась, ее классовые черты, а особенно недостатки, были еще мало уловимы, это во-первых, во-вторых же буржуазия не стала бы ходить в театр, в котором ее же бичевали бы. Для обличения оставалась единственная мишень — дворянство. Обличение дворянства самим же собою имело еще и тот смысл, и ту цель, чтобы путем его исцеления сохранить за ним, в борьбе с наступающей буржуазией, старые позиции. Поэтому обличение имело всегда характер чрезвычайно ласкового, добродушного выговора родителей своему ребенку. Отсюда крайняя незлобивость, отсюда пользование формой доброй, забавной шутки.

Какие же именно добродетели преподавались? Идеи семьи, правосудие, верность, патриотизм. И какие пороки бичевались? Деспотическое крепостничество, мотовство, картежничество, несправедливое судопроизводство, пустота светской жизни и пр., — словом, все те недостатки, которые так верно, хотя и незаметно, облегчали буржуазии победу над дворянством.

А наряду с этим, ясно и настойчиво проводилась линия упрочения дворянского господства. Возьмем хотя бы для примера такое наставление крестьянам:

Мы живем в щастливой доле,
Работая всякий час, —
Жизнь свою проводим в поле,
И проводим веселясь.
Мы руками работаем, —
И за долг себе щитаем
Быть в работе таковой.
Дав оброк, с нас положенной,
В жизни мы живем блаженной,
За господской головой.

Так говорили крестьяне в одной из комических опер 1777 г. А через полвека, когда крестьянский вопрос приобрел еще большую остроту, театральный репертуар строился целиком на трех китах, на которые опиралась наша внутренняя политика — самодержавие, православие и народность.

4. Д Р А М А

Первой ласточкой революционной весны в классическом репертуаре XVIII века была слезная комедия (точный перевод французского *comédie larmoyante*), названная так по прямому смыслу ее воздействия на зрительный зал; другим близким ей литературным жанром была так называемая „мещанская“ драма, получившая имя также по прямому смыслу, только на этот раз — по классовой принадлежности своих героев. По существу, и то и другое — произведения, героями которых являются уже не короли, придворные и дворяне, а простые смерт-

ные — буржуазия и крестьянство; элементы драматические и комические, бывшие строго изолированными в классической драматургии, здесь переплетались, что было, несомненно, явной уступкой жизненной правде, реализму; осью произведений было какое-нибудь сильное чувство; фабула разворачивалась так, что добродетельные персонажи долгое время играли страдательную роль, хотя, в конце концов, и побеждали порочных и злых; то и другое вызывало в зрителе слезы сочувствия и умиления и позволяло делать нравоучительные выводы; само собой разумеется, что при этом и от игры актера требовались совершенно иные, чем в трагедии, приемы.

Новый литературный жанр встретил резкий отпор со стороны приверженцев классицизма, хотя эти последние в большей или меньшей степени и сами, незаметно для самих себя, подпали новому влиянию. Первым по времени ярким выразителем протеста был не кто другой, как Сумароков, разразившийся по адресу слезной комедии потоком брани. „Людовик XIV дал Парижу золотой век в своем отечестве, но по его смерти его вкус мало по мало стал исчезать... Ввелся новый и пакостный род слезных комедий... Переводчик Евгении Бомарше, какой-то подъячий до небес возносит, соплетая зрителям похвалу и утверждая вкус их. Подъячий стал судиею Парнаса и утвердителем вкуса!.. Конечно, скоро представление света будет“. Трудно себе представить

оценку более красноречивую с классовой точки зрения; но чем больше кипятились представители старого вкуса, тем яснее было, что победа не за ними. У Сумарокова мы встречаем еще одну очень ценную фразу: „они, т. е. слезные комедии, в сие краткое время вползли уже в Москву, не смея появиться в Петербурге“. Действительно Москва была демократичнее Петербурга, в ней не было двора, придворной знати, в ней была сильнее буржуазия — потому именно в ней и начал обосновываться новый жанр. Херасков был один из первых русских авторов нового толка, он же, в качестве главы Московского университета, и был зачинателем московского постоянного театра, что в совокупности и определило направление этого последнего в целом. Что же касается Петербурга, то первое время на стороне этого жанра была лишь „весьма малая часть партера“. С 60-х г.г. XVIII ст. слезная комедия у нас утвердилась прочно: впереди шел ряд переводных комедий Детуша, Лашоссэ и др., а за ними и оригинальных (строго говоря — подражательных). В начале XIX века наиболее популярным автором мещанской драмы был Коцебу, в переводных пьесах которого — „Ненависть к людям и раскаяние“, „Гусситы под Наумбургом“ и др. — целый ряд крупных русских актеров: Яковлев, Мочалов и др. составили себе громкое имя. Стронники классицизма презрительно называли его пьесы „коцебятиной“, но защитники нового тече-

ния понимали дело иначе: до Коцебу, по словам Р. Зотова, „наши зрители были приучены к возгласам, крикам, надутости; но как скоро показали им домашний быт, радости и несчастья обыкновенной жизни, как скоро увидели они правдоподобие, естественность, как скоро слышали голос естественного чувства, — они с восторгом соскочили с сумароковских ходулей и всею душою прилепились к пьесам Коцебу.“ (О слезной комедии см. работы А. Чебышева, а также любой труд по истории русской литературы).

Второй разновидностью нового репертуара была романтическая драма, фигурировавшая у нас преимущественно в виде сугубо театрализованного и вульгаризированного жанра, а именно мелодрамы. Как показывает само название, этот литературный жанр имел связь с музыкой, и, действительно, мелодрама представляла собою тот вокально-драматический жанр, из которого затем выросла опера в одну сторону и позднейшая „мелодрама“ в чистом смысле — в другую. Музыкальные номера надолго сохранились в ней, как иллюстраторы моментов, персонажей или, просто, как дивертисменты. На Западе этот жанр драматических произведений культивировался только на бульварных и ярмарочных низовых театрах; творцом его считается Пиксерекур.

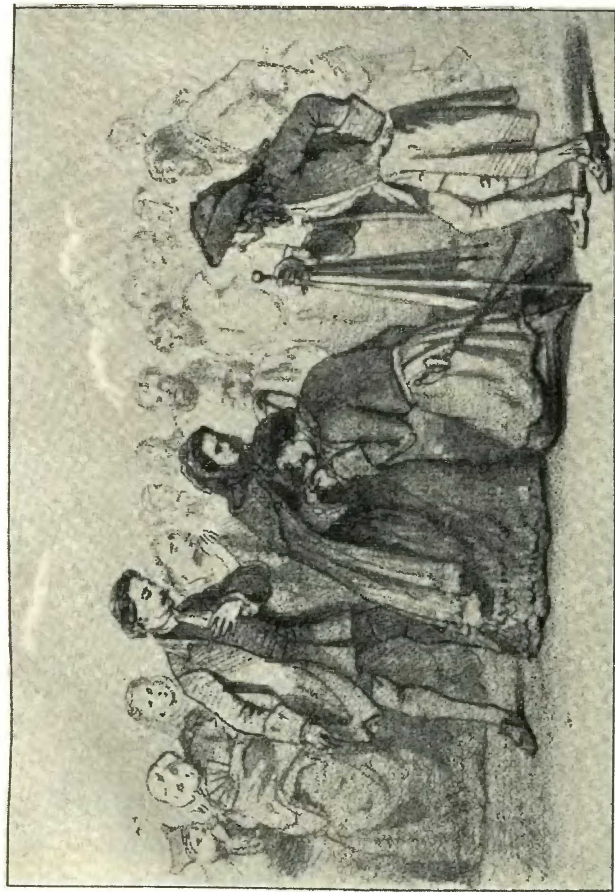
Переход от слезной комедии и мещанской драмы к мелодраме происходил у нас постепенно, естественно и незаметно. Единичные переводные мелодрамы стали

появляться в самом начале XIX века, но с 20-х г.г. они, вместе с водевилем, о котором речь впереди, составили эпоху в нашем театре, закончившуюся только с переходом к реализму, т. е. в середине XIX ст., после чего, однако, мелодрама со сцены не сошла, к тому же сохранив за собою господство в театре низовом. В литературном отношении репертуар этот был чрезвычайно слаб, но театральная его ценность для соответствующей эпохи и в соответствующей обстановке была исключительно велика. Ряд мелодрам, обычно переводных, как например, „Сорока-воровка“, „30 лет или жизнь игрока“, „Две сиротки“ и т. д. и т. д., в нашем театре середины XIX ст. были гораздо популярнее, чем „Ревизор“ и „Горе от ума“. Дело, конечно, было в том, что мелодрама точно выражала вкусы подраставшей буржуазии, которая составляла главный контингент театральных посетителей того времени; и только непонимание действительности могло привести к оценке Гоголем мелодрамы, вместе с водевилем, как „незаконных детей ума XIX века“.

Публика в театрах, смотря мелодрамы, буквально неистовствовала от восторга, особенно когда видела в них своих любимых актеров, но представители литературы — безразлично, старой или новой, классической или реалистической — на все лады клеймили этот жанр.

Переводчик мелодрамы „Жизнь игрока“, Р. Зотов, сожалел, что вкус зрителей пал так низко.

„Эта пьеса ничто иное, как уродливое произведение, в котором собрано много эффектов, выражено много страстей, придумано много занимательностей, но литературного достоинства нет и искры“. Гоголь писал: „главное в мелодрамах — оглушить вдруг чем-нибудь зрителей, хотя на одно мгновение, — что сильнее бросается в глаза: каторга, убийство. Ими можно испугать и произвести судороги. Вся мелодрама состоит из убийств и преступлений, и, между тем, ни одно лицо не возбуждает участия. Никогда еще не выходил зритель растроганный, в слезах — но в каком-то растревоженном состоянии и садился в карету, долго не могший собрать и сообразить своих мыслей“. Но едва ли не самым злым является отзыв Баженова на постановку мелодрамы „Извозчик“ в 1861 г. „Об эффектах нечего и говорить: тут нашли себе широкое место все атрибуты мелодрамы — пистолеты, выстрелы, плащи, кареты, лошади, фонари, дождь, гром, молния, музыка. Музыка преследует действующих лиц на каждом шагу, без нее они не могут ни войти, ни выйти, ни кашлянуть, ни плюнуть. Жак-извозчик геройствует, добродетельничает, спасает погибающих, делает сцены и грубит князю; князь с Морелем злодействуют; Флери письмом Наполеона обезоруживает злого вотчима; Жанна кидается в реку, и на воде не тонет... А музыка все играет. А публика все хлопает. Страшное зрелище представляет публика в то время, когда ее угощают подобными арабскими сказками. Она де-



СЦЕНА ИЗ ДРАМЫ КУКОЛЬНИКА В ПОСТАНОВКЕ 1851 г.

XLVII

лается похожей на ребенка, которому выжившая из ума нянька рассказывает небылицы и страсти. Дрожит испуганный малютка, хлопает рученками и боязливо жметя к старой рассказчице, а та, одобряемая таким вниманием, забалтывается еще более, в конце расстраивает воображение впечатлительного слушателя "...; явления, подобные „Извозчику“, положительно вредны искусству, растлевают вкус публики и оскорбляют драматургическую литературу и искусство... Для их представлений должен был существовать особый театр или, вернее, балаган". В этом отзыве угадан один, быть может, весьма значительный факт. Во Франции в свое время правительство оценивало мелодраму, как клапан, дающий выход страстям зрителя и отвлекающий его от волнений на почве недовольства современным политическим строем. Таковую роль мелодрама, несомненно, играла и в дни беспросветной николаевской реакции.

А на 40 лет раньше, чувствуя память Дмитревского, олицетворявшего для всех позднейших классиков традиции старого классицизма, Шаховской вывел мелодраму в своем злом памфлетном прологе „Новости на Парнасе или торжество Муз“. Мелодрама, водевиль и журнал — эти три ненавистных для классиков явления, — проникли на Парнас „контрабандой“, „лазейкой“. „Тяжеловесная“, „бесстрашная“, но сама всех устрашающая мелодрама, опираясь на авторитет Пиксерекура, хотела представлять

„бедствия невинных чувств, оставленных безвестными родителями еще в колыбели — в этом челноке несчастья на бурном море бедствий... ужасное состояние трех скитающихся сирот“... „Ах, сироты по моей части, говорила Мелодрама, я ими уже не один раз смягчала и умиряла, приводила в трепет и слезы самых неистовых тиранов и убийц“; и, споря с трагедией, она, по желанию Шаховского, хвасталась следующим: „Я не вдаюсь в стихотворство и доказываю силу мою не словами, а делом, не гоняюсь за стопами и рифмами, а представляю все неистовства в лицах. Там жертвы любви умирают от страха и яда, здесь жертвы ненависти плавают в крови, тут жертвы ревности колются кинжалами, направо жертвы тиранства издыхают под секирой, назади жертвы корыстолюбия тонут в волнах, вверху жертвы чародейства уносятся духами. Все эти невинные жертвы производят ужасные эффекты под стуком сражения, под ударами грома, при блеске молнии, при появлении теней и привидений и при реве бурной музыки, которой гул, как громкое эхо пустынных гор, отдается в сердцах зрителей, слезы как Ангорский водопад, льются из лож, платки, как флаги и паруса Барберугова флота, развеваются в партере и сам расстроганный раек“... „И кто до меня, восклицает Мелодрама, умел соединить в одном и том же действии плач и хохот тиранов и дурачков, колдовство и философию, убийство и пляски, прозу и музыку...“

Все это вместе взятое красочнее и убедительнее любого анализа мелодраматического репертуара рисует его общий характер. Невольно лишь вырастает вопрос, недоумение: как подобный репертуар мог развиваться по пути к грядущему реализму и как он мог выражать спустившуюся на землю и жившую действительной жизнью буржуазию! — Дело заключается в том, что мелодрама как раз и является жанром, в котором еще несооопределившаяся, не имевшая своих собственных форм, буржуазия лишь деформировала, и тем самым довела до абсурда предшествовавшую ей классическую аристократическую трагедию. Мелодрама — это трагедия в кривом зеркале, это типичный выразитель *bourgeois gentilhomme* — мещанина во дворянстве. Наиболее популярными русскими драматургами романтического направления, собственно авторами русской мелодрамы, были — Н. Полевой и Н. Кукольник. (См. В. Протопопов. Мелодрама — дитя народной сцены, „Труды Всерос. съезда деятелей народн. театра в Москве“).

Опрокинутая впоследствии реалистической бытовой драмой, мелодрама тем не менее, в свою очередь, сумела оказать на нее влияние, и не только такие второстепенные писатели, как например Дьяченко, но даже и сам Островский не были ей чужды.

Из всего сказанного о мелодраме, как литературном жанре, совершенно ясно, каких методов и приемов исполнения и, вообще, какой сценической интерпретации она требовала. Однако, об этом ниже.

5. О П Е Р А

Опера претерпела эволюцию не меньшую. В-первых, балет выделился из состава синкретического оперно-балетного спектакля и положил начало совершенно самостоятельному виду театрального искусства с отдельной труппой, со своим кругом зрителей, со своим бюджетом и т. д., при этом, однако, не покинув оперы совсем, но сохранившись в ней в виде аттракциона, дивертисмента, более или менее оправдываемого ходом действия.

Но самый важный сдвиг произошел по линии замены трагического, хотя и с благополучным финалом, сюжета—сюжетом комическим. Opera seria—серьезная опера—сменилась на opera buffa, на opera comique, на комическую оперу.

В этой опере, как жанре комическом, изменился и классовый состав персонажей: боги, полубоги, короли и пр. сменились представителями буржуазии и крестьянства. Опера стала веселой, легкой, занимательной, музыка по своему характеру стала гармонировать с сюжетом и развитием фабулы.

Эти два стиля оперы долгое время сосуществовали и были представлены у нас италианцами; что же касается оперы русской, то серьезная никак не создавалась, несмотря на отдельные попытки—вспомним, например, опыты Сумарокова; иначе было с оперой комической: при Екатерине II она,

несмотря на свой чисто подражательный характер и иностранную музыку, собственно и положила начало русской опере вообще.

Здесь необходимо несколько задержаться на ознакомлении с фактической стороной момента. Итальянская серьезная опера переживала при нашем дворе эпоху расцвета в 50-х г.г. XVIII в., и как раз в это время, именно в 1757 г., у нас появилась труппа опера buffa некоего Локателли. Труппа эта пользовалась на Западе громадным успехом и, действительно, состояла из прекрасных певцов, танцовщиков и музыкантов. Труппа была законтрактована на тех условиях, что однажды в неделю должна была играть для двора и несколько раз для широкой публики за плату. Пустив корни в Петербурге, Локателли развернул свою деятельность одновременно и в Москве, где завязал отношения с театром университетским. По свидетельству всех современников, публика, особенно первое время, жадно накинулась на представления комической оперы, изменив всем другим родам зрелищ. Даже двор абонировал у Локателли три ложи и Елизавета Петровна часто посещала его спектакли. Французская труппа стала приходить в упадок, и директор зарождавшегося русского придворного театра, Сумароков стал открыто называть Локателли опасным конкурентом своему детищу. Комические оперы стала позднее писать сама императрица (Екатерина II), что, впрочем, не помешало ей жало-

ваться: „опера буфф всех перековеркала. От того погибла Франция, qu'on tombe dans la crapule et les vices“.

Насколько велик был успех Локателли, видно из того, как на его спектаклях вела себя публика (см. предшеств. главу).

Итак, серьезной опере был нанесен удар очень скоро и очень чувствительно. Но и труппа Локателли быстро прогорела. Впрочем, последователей у него оказалось немало и, время от времени, у нас этот жанр продолжал культивироваться заезжими иностранцами (см., например, нашу статью „Частные антрепризы Екатерининской эпохи“ в Библиофиле). Наконец, в 70-х г.г. XVIII ст. появились первые комические оперы русские.

В отношении литературном это были в сущности те же комедии с неизменной любовной интригой в основе, с подразделением действующих лиц на порочных и добродетельных, с господством слуг и служанок в качестве главных двигателей действия, приправленные сентиментальным соусом. Как и в опере серьезной, текст говорился, и музыкальные номера были только вкрапливаемы; лишь относительное обилие такой привносимой музыки и заставляет относить жанр к разновидности вокальной. Музыку писали или иностранцы — Мартини и др., или начинающие русские композиторы — Фомин, Пашкевич и др., разрабатывавшие в чисто итальянском вкусе народные мелодии.

Чрезвычайно знаменательно, что когда на московском театре в 1777 г. была в первый раз поставлена комическая опера из простого, народного быта, то актеры „не прежде оную играть решились, как испрося у публики позволение сделанным особливо на сей случай разговором“.

Насадителями комической оперы были: крепостной крестьянин Матинский и сын бедного провинциального дворянина Аблесимов; позже авторитет этого жанра поддержала своим авторитетом Екатерина II.

Несколько выше мы указали на то, что в 20-х г.г. XIX ст. у нас появился музыкально-драматический жанр в серьезном духе — мелодрама. Одновременно с ним у нас появился и музыкально-драматический жанр в комическом духе — водевиль. С точки зрения жанровой, водевиль представляет собою не что иное, как разновидность только что упомянутой комической оперы; исторически же, как известно, водевилем (*Vaux de Vire* — название местности) назывались особые куплеты, песенки, вставлявшиеся в пьесу. Водевиль во Франции также был жанром мелкобуржуазных театров, его отличала его злободневность: водевильные куплеты в веселом, легком, сатирическом тоне вышучивали современные порядки, современных общественных деятелей и т. д. Водевиль на родине имел органическое оправдание. К нам же он попал как форма переводная и подражательная, попал на почву, подготовленную коми-

ческой оперой и, вместе с мелодрамой, создал эпоху в жизни нашего театра середины XIX ст. „Водевиль есть вещь, а прочее все — гниль“ — так устами Репетилова Грибоедов отметил современный ему вкус.

Но успех водевиля объясняется не только его театральной занимательностью; будучи произведением одноактным, а, следовательно, портативным, не трудным ни для автора, ни для исполнителей, но выигрышным по своей архитектонике, по объединению комедийного сюжета с задорным пением, водевиль позволял дополнять и украшать собою программу любого театрального дня; создававшийся, обычно, для бенефисного спектакля того или иного актера, водевиль был глубочайшим образом театрален по своей природе. Таковы в общих чертах причины его успеха у нас.

Однако, далеко не все были согласны с Репетиловым: Гоголь, Белинский и др. относились к водевилю более чем снисходительно, они допускали его существование во Франции, где его легкость, кокетливость и эlegantность гармонировали с национальными чертами. Но, будучи пересаживаем на русскую почву, переводим на русский язык, водевиль, по их мнению, терял все свои качества; оставалась одна тяжеловесность, неловкость, неестественность, натянутость, два-три каламбура, два-три экивока и больше ничего. Ревнители нашего классицизма были к нему еще суровее. Шаховской, бывший в сущности одним из первых русских водевилистов, сде-



„ГАМЛЕТ“ В КАЗАНСКОМ ТЕАТРЕ В 1860 г.

XLVIII

лал попытку очернить водевиль вместе с мелодрамой в помянутом прологе „Новый Парнас“. Устами Талии Шаховской говорил:

„Талия свои творения внесла бессмертья в храм,
А водевиля скороспелки,
Куплетцы, шуточки, безделки
Никак не будут там“.

Водевиль пробрался на Парнас, по мнению Шаховского, как и мелодрама, контрабандой и лазейкой, имел успех только по новизне жанра; Шаховской вывел его на сцену глупым и легкомысленным, с погремушками в руках, всюду припевающим свой любимый припев „тра-ла-ла“. Авторитет Скриба, на который он опирался, ему не помог, и Меркурий гонит его вместе с мелодрамой со сцены. Как известно, публика 20-х г.г. уже охладела к классическим традициям, сумела вступить за обиженного любимца, и нападки Шаховского успеха не имели.

На всем протяжении своего существования на русской сцене водевиль пережил несколько фаз развития. К десятым и двадцатым годам относятся его первые шаги — скромные попытки создать оригинальный русский водевиль; наиболее популярными авторами за это время были Хмельницкий, Загоскин, Писарев и др. С 30 — 50-х г.г. идет расцвет водевиля. Он становится живым, занимательным, воспроизводит комические явления современной столичной жизни, в действующих лицах публика узнает знакомых ей общественных деятелей и т. д. Вообще,

водевиль сильно тяготеет к реализму. Особенным успехом пользуются в эту пору водевили с переодеванием. Лучшими авторами этого времени считаются: Ф. Кони, Д. Ленский, П. Каратыгин, П. Григорьев и мн. др. Но, с развитием реализма в 60-х г.г., водевиль начинает падать, вокальный элемент постепенно оставляет его, переключивая в и ныне здравствующую оперетку, сам же водевиль превращается в легонькую анекдотическую одноактную комедию (подр. см. у Д. Коровякова).

Комическая опера и водевиль были только одной линией развития оперного театра интересующего нас буржуазно-дворянского периода. Но, подобно тому, как это было в драматическом театре, видоизменился и жанр серьезной оперы. Из классической трагической она стала романтической драматической. Эволюционировали и либретто, и самый характер музыкальной композиции. Родоначальницей романтической оперы следует считать ту „Лесту или Днепровскую русалку“, которая, раз появившись у нас в виде переделки немецкой оперы „Donaue-rweibchen“, надолго заняла первое место в тогдашнем репертуаре. Мало того, наши либреттисты и композиторы приписали к ее трем частям четвертую, а Пушкин и Даргомыжский создали впоследствии на ту же тему новую оперу. Характер либретто романтической оперы в точности повторяет все черты романтической драмы, с тою разницею, что, будучи значительно схематичнее в смысле разра-

ботки сюжета и психологии действующих лиц, и изобилуя фантастическим элементом, в сильной мере приближается к самой элементарной мелодраме. Это бывает даже тогда, когда либретто заимствуется у первоклассных авторов, как например у Пушкина. Типичной оперой-мелодрамой своего времени, использовавшей квасные национально-патриотические темы Кукольника и Полевого и в их духе, была опера „Иван Сусанин“, музыку для которой писали Кавос и Глинка. Что же касается собственно музыкальной композиции, то она первоначально продолжала линию комической оперы или драмы на музыке, когда музыка только инкрустировалась в драматический жанр; при этом сохранялся и прежний легонький мелодический характер. Но в процессе своего развития романтическая опера окончательно порвала с драматическим жанром и на музыку стали класть все 100% текста. Оперы Кавоса и Верстовского с этой точки зрения относятся к первой категории; начало новой эры положил Глинка.

Романтическая оперная музыка была явлением прочным и длительным; позднейшим и лучшим творцом ее был Чайковский. Характерным для романтической оперы является романтическое (мелодраматическое) либретто и ярко выраженная мелодическая музыка, обычно довольно сладенькая; роль оркестра сводится только к сопровождению более или менее сложно разработанному. Выступление так называемой „могучей кучки“ положило начало

новому оперному стилю; зачинателем этого нового реалистического направления в русской оперной музыке был Даргомыжский, в противовес мелодизму строивший свою оперу на принципе речевой интонации (речитатив).

6. Б А Л Е Т

Знакомясь с репертуаром интересующей нас эпохи по жанрам, мы не случайно расположили эти последние в порядке: драма, опера, балет. В этой триаде драма всегда занимала и занимает самое демократическое и передовое положение, а балет — самое аристократическое и ретроградное; драма выражала преимущественно настроения поднимающейся буржуазии, в то время как балет в своей эволюции выражал, в лучшем случае, настроения лишь среднего дворянства. Действительно, попытаемся хотя бы воссоздать, по свидетельству современников, классовый состав зрительного зала на представлениях каждого из названных жанров; аристократия бывала всегда в балете, в иностранной опере, реже в русской серьезной опере, а из жанров драматических допускала исключения только для трагедии, и обратно: буржуазия, особенно на первых порах и в особенности мелкая, ходила только в драму, особенно на представления слезной комедии, мещанской драмы и мелодрамы.

Выше мы коснулись революционности жанров. Драма эволюционирует, откликается на всевозможные изменения в социально-экономической структуре гораздо чувствительнее, быстрее и ярче, чем опера и балет; обуславливается это не только природой жанра, но еще и условиями техническими: методами и приемами исполнения и сценической постановки спектакля каждого из жанров в целом.

В отношении русского балета нужно иметь в виду, что, на всем протяжении своего существования вплоть до начала XIX века, он развивался не только подражательно относительно балета иностранного, но даже под непосредственным руководством служивших при русском дворе иностранных балетмейстеров. А одним из отличительных свойств балета является исключительная его зависимость от творчества отдельного лица, именно балетмейстера — общего единого организатора, режиссера спектакля в целом. В драме и опере роль режиссера, как мы знаем, возвысилась только на самом рубеже XX в. Потому - то, как историю драматического театра обычно изучали по драматургам, историю оперы по композиторам, так историю балета имело смысл изучать по балетмейстерам (см. напр., книгу Левинсона — „Мастера балета“). Однако, внимательное отношение к историческому материалу и в данном случае подтверждает принятое во вступительной главе общее положение: и балетмейстер, и композитор, и либретист, и стиль постановки, и приемы

танцования и мимирования—все это подчинено тем же социально-экономическим законам, только, к сожалению, в области изучения стилистики балетного искусства сделано гораздо меньше, чем в области изучения стилистики драматического спектакля; впрочем, это лишь затрудняет задачу, нисколько по существу ее не меняя.

Тот балет, с которым мы познакомились в главе о придворном театре, состоял преимущественно из разных *entrées*, т. е. выходов и маршей; что же касается чисто танцевальной техники, то, кроме прыжков Фоссано, мы не находим ничего;— таково в это время было состояние танцевальной техники и на Западе. Как известно, и балетный костюм был придворный французский, тяжелый, спускавшийся до полу; в таком костюме никакие прыжки, никакие изощрения в области движения ног и не были возможны, танец сводился скорее к движениям верхней части корпуса, к движению головой и руками. Характер танца в целом был величественно серьезный.

Комический балет, как и комедия, пришли ко французскому двору из Италии, где театр был достоянием широкой народной массы, городского буржуазного населения; и на смену статике стала водворяться динамика, на смену *entrées*— прыжки и акробатические приемы. Французы усвоили этот стиль быстро: костюм приспособился и стал укорачиваться, появились антраша, пируэты, кабриоли и т. д., и т. д. Наш балет прошел тот же путь.

Мы уже знаем, что первоначально балет не был обособлен и существовал то с оперой, то с комедией (Мольер — „Мещанин во дворянстве“, Реняр — „Венецианский карнавал“), то с трагедией (Сумароков). Это был своего рода дивертисмент, состоявший только из ряда танцевальных номеров. В таком виде он у нас и появился. Но, наряду с этим, вскоре же нам стал знаком и балет, обособлявшийся в самостоятельный вид театрального искусства, именно балет пантомимический — вспомним приведенное выше либретто балета „Купидон и Психе“; было это еще задолго до реформ Гильфердинга и Новерра.

Мы остановились выше как раз на приезде в Россию Гильфердинга. По свидетельству Штелина, его пригласили к русскому двору „для улучшения балета и введения в нем нового вкуса“, который состоял в „деревенских веселостях“, т. е. в пасторальном стиле. Однако, это было не все. Целый ряд современников считает Гильфердинга предшественником Новерра. „Первым, задумавшим возвысить балет до почетного положения драмы, говорит биограф известного Вигано, был некто Гильфердинг, немец, взявшийся переводить на пантомиму французские трагедии“ (Левинсон — „Мастера балета“, стр. 45, 64). До нас дошло либретто одного из балетов Гильфердинга, именно „пантомимического“ балета „Возвращение весны или триумф Флоры“ (отпечатано в тип. Академии Наук, хранится в делах б.

Государствен. Арх.; воспроизведено в нашем „Театре при Елизавете Петровне“). Кроме того, Гильфердинг, на смену комическому балету, в котором доминировали маски италийской комедии, ввел, по свидетельству современников, высокий стиль и бытовые и национальные типы. Гильфердинга в Вене сменил Анжиолини, сменивший его затем в 1766 г. и в России. Анжиолини в Вене также культивировал большие пантомимические балеты, которые он обычно переделывал из трагедий (Семирамида, Ифигения и др.); подобный балет, переделанный из оперы, а именно балет „Оставленная Дидона“, поставил он у нас. Штелин записал, что „все явления трех действий помянутой оперы столь живо изображены были этим балетом, что для совершенного выражения их не надобно было слов“; балет шел при опере „Царь-пастух“. Кроме того Анжиолини известен тем, что, следуя развивавшемуся интересу к национальному стилю, ввел его и в балет, делая постановки „в русском вкусе“.

Преемник Анжиолини, Канциани, в 1795 г. также ставил большие 4-х актные балеты (напр., „Пирам и Тизба“). В этом же направлении работал у нас его современник Ле-Пик (балет „Амур и Психея“ в 5 д., в 1796 г.). Этот последний познакомил нас и с балетами Новерра (напр., „Медея и Язон“ в 1791 г. Архив Дир. Имп. Театров).

Итак Новерр, как видно, не был зачинателем балетной реформы. Однако, несомненно, он был



СЦЕНА ИЗ ОПЕРЫ „ОТЕЦ И ДОЧЬ“

ярчайшим выразителем и теоретиком нового направления. В основу реформированного балета легли следующие положения, сформулированные Новерром. Балет имеет право занять место в ряду других искусств, как одно из искусств подражательных; оно изображает аффекты и страсти „благородных“ людей, трагический стиль в нем первенствует, буффонаду примешивать к трагедии нельзя, комические элементы заимствуются из быта поселян или ремесленников, однако, при этом они не должны быть „условно комическими“. Балет — это действенный танец. В нем прежнего механического танца мало; главная носительница действия — пантомима; танец должен выражать чувства, и потому должен быть понятен не только для одних знатоков, но и для всякого восприимчивого зрителя; лица танцующие должны входить в общее действие в качестве персонажей с разработанными ролями; танец должен состоять не только в движении ног, но в группировке всего тела и черт лица.

Все эти мысли Новерр записал в своих письмах о балете, неоднократно издававшихся за границей и увидевших свет в России в 1803 г.

Как мы видим, новерровский балет с его страстями „благородных“ людей, с его трагическим содержанием и резким отграничением жанра трагического от комического, с костюмами *á la française* — их писал известный художник Боке (см. нашу статью о Боке — Ст. Годы) — еще обеими ногами стоял на

платформе придворно-аристократической. Это был в сущности балет классический, хотя преобладание пантомимы, т. е. драмы делало его своеобразным немым драматическим произведением. В этом нельзя не видеть влияния буржуазных требований. У нас он начинается с 1760 г., но эпохи классического балета мы, собственно, и не знаем, ибо этот „новый вкус“, как его определяли современники, чувствовал себя у нас очень нетвердо; мы обращались то к комическому балету, то к пасторалям, то к старофранцузскому придворному стилю. Последнее произошло, например, при Павле, когда Шевалье, по выражению Коцебу, „разными маршами и богатыми костюмами старался прикрыть бедность своих композиций“ и когда Павел отдал приказ по балетной труппе посещать разводы войск.

В балете комическом тем более сказывался буржуазный вкус. Начало романтическому балету положил у нас Дидло. (Дополнительно к известной литературе о Дидло см. Гроссман—„Пушкин в театральных креслах“; здесь приведен список его балетов). Следуя примеру своих предшественников, он начал с либретто мифологических и первоначально разрабатывал их также по-старому. Но, наряду с этим, мы видим у него и новые темы и в новой трактовке, которая сказывалась в поисках разнообразия в сюжете, в костюмах, нравах и национальных обычаях. Обращаясь к самым разнообразным народностям, странам света и эпохам, он обнаруживал

и эрудицию, и критическое отношение. „Чтобы быть хорошим балетмейстером, говорил он, надо употреблять большую часть своего времени на чтение исторических книг, извлекая из них сюжеты для будущих созданий. Балетмейстер должен иметь также познания о нравах и обычаях разных народов и изучить их национальные наклонности и костюмы“. Среди тем попадаются и злободневные патриотические, и пейзанские. Между прочим, им были созданы балеты на тему пушкинских — Кавказского пленника и Руслана и Людмилы.

Отдавая преимущество пантомиме, Дидло, как балетмейстер, был близок современным италианцам (напр., Вигано): танцев у него было сравнительно немного, и они обуславливались ходом действия. Техническая виртуозность им допускалась, но не иначе как логически оправданная; главное место занимали: общее расположение корпуса, пластические движения и мимика. „Танцовщица, группируя себя, должна подражать хорошей картине или статуе, потому что те, в свою очередь, подражают природе во всей анатомической строгости,“ говорил Дидло. Он прекрасно пользовался кор-де-балетом, из него он составлял гирлянды, букеты, венки. По свидетельству современников, каждая сцена изображала новую восхитительную картину из групп, расположенных особенно живописно.

Что придавало балетам Дидло особую воздушность и легкость — это введенные им полеты. „Не

довольствуясь землею“, говорит современник, „Дидло вознес свои живые цветы на небеса и стал помещать группы в воздухе... Он первый ввел в балеты так называемые полеты, т.-е. воздушные сцены, и петербургскому театру стала подражать вся Европа“. Его полеты, организуемые при посредстве всевозможных машин, подвесов и роликов, давали возможность широко пользоваться вертикальный разрез сцены, но, при несовершенстве техники того времени, как увидим ниже, подвергали серьезному риску жизнь и здоровье актеров. В качестве же художественно-постановочного приема, они как нельзя больше отвечали принципам и приемам романтизма: уносившаяся в небеса мечтательность в его полетах словно воплощалась.

Оттого-то современники говорили: „когда смотришь балеты Дидло, кажется, будто читаешь поэму“; по словам Пушкина: „один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе“. Увидев в 1808 г. один из лучших балетов Дидло — „Зефир и Флора“, где впервые были применены полеты, Державин написал известный дифирамб, в котором сравнивал воздушные композиции Дидло с мистическими произведениями Сведенборга.

Апогеем развития романтического балета была деятельность балетмейстера Тальони, появившегося у нас вместе со своей дочерью в 1837 г. С этого времени воцарился балет фантастический, где глав-



СЦЕНА ИЗ РОМАНТИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ В ПОСТАНОВКЕ 1845 г.

L

ными действующими лицами стали всевозможные сильфиды, тени и т. п. И пантомима, и танец с его прогрессирующей техникой — отошли на второй план, выдвинулись нежные, бесплотные, красивые позы и аттитюды. Романтизм этого времени не мог найти себе более яркого воплощения — отсюда невероятный успех Тальони. Но вскоре новое направление в балете, определявшееся новыми социально-экономическими факторами, дало о себе знать, и через несколько лет курс был резко повернут (по русскому балету см. Плещеев „Наш балет“, Скальковский — „Танцы, балет“ и др.).

7. ИСКУССТВО АКТЕРА

Перейдем, однако, к искусству актера интересующего нас стиля. Оно является таким же детищем своего времени, социально-экономических условий, как и репертуар. Правда, репертуар до известной степени регулирует сдвиги в искусстве актера, как маховое колесо регулирует движение машины, но, повидимому, нужно окончательно отказаться от распространенной одно время точки зрения на искусство актера, как на производное от характера репертуара.

Мы уже говорили о том, что в то время виды театрального искусства переживали эпоху своей дифференциации и что потому актеры лишь до известной степени специализировались на том или на другом

из них. В частности, выступление балетных актеров в опере и драме, драматических в опере и т. д. — характерно для эпохи. Это обуславливалось тем, что приемы мимирования, жестикулирования и пантомимирования вообще — были тождественны во всех видах, и искусство актеров драмы, оперы и балета отличалось лишь по своим дополнительным, индивидуальным признакам: декламации, пению и танцу. Такова картина в одном разрезе.

С другой же точки зрения, необходимо указать, что в данную эпоху каждый из элементов искусства актера эволюционировал также от классицизма к реализму, и каждое новое поколение актеров приносило с собой свое новое слово, которое то нарушало общую картину спектакля, то со временем, когда актеры, что называется, „сыгрывались“, отступало на несколько шагов назад. Стили игры, в сущности, все время сосуществовали, отчего дисгармоническое впечатление от спектакля было перманентным.

Наконец, в третьих, в данную эпоху в театральных кругах особенно обострился вопрос о так называемом актерском „нутре“, об игре „нутром“, как об особом методе исполнения, как о специфической теории сценического искусства. Вопрос в сущности не был нов. Еще в середине XVIII века во Франции игру знаменитой актрисы Дюмениль противопоставляли насквозь рассудочной и технически организованной игре Клерон. И у нас в России Дмитриевской с одной стороны и Яковлев с другой — ста-

вили перед театральной публикой тот же вопрос во весь его рост.

Мы считаем правильным усматривать здесь не столько свойство актерского дарования, сколько прием творчества, прием, который определяется все теми же социально-экономическими условиями. Клерон и Дюмениль, Дмитревской и Яковлев, а в интересующую нас эпоху В. Каратыгин и Мочалов, — это сопоставление и борьба двух этапов развития общественной психики, двух мирозерцаний, двух мироприятий, это сопоставление рационализма с сенсуализмом. И, несмотря на это, каждая из упомянутых пар относится к одному и тому же театральному стилю: первая — к классическому, вторая — к классическому с сильной примесью сентиментализма и третья — к романтическому.

8. ИСКУССТВО ДРАМАТИЧЕСКОГО АКТЕРА

В предшествующей главе мы условно разбили актеров на несколько поколений и указали на то, что каждое из них имело свои отличительные черты, независимо от того, что всем им приходилось обслуживать театр трагический, т. к. апогей классицизма клином врезался в эпоху, которую мы охарактеризовали, как переходную от классицизма к реализму.

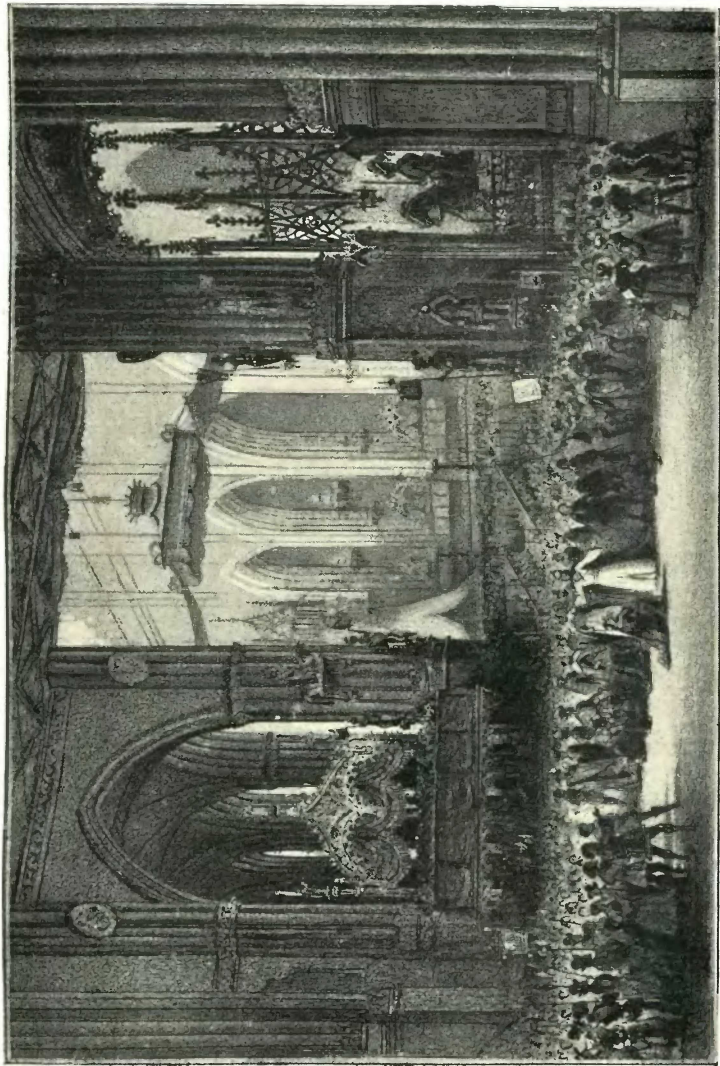
Мы указывали также на то, что поколение актеров, названное нами вторым, вынуждено было совмещать два стиля — старый классический и сентимен-

талистический; к третьему мы отнесли актеров неоклассической трагедии и, наконец, к четвертому — актеров, хотя и воспитанных на трагедии, но тотчас перешедших к романтической драме. Второе и четвертое поколения и являются объектом нашего внимания в данный момент.

Мы сейчас снова обратимся к характеристике игры выдающихся актеров того времени, ибо они и являлись ярчайшими выразителями соответствующего стиля.

Слезная комедия и мещанская драма появились сперва в Москве — там, где сильнее всего было влияние на театр буржуазного зрителя. В московских же актерах мы в праве ожидать и первых представителей новой школы актерской игры. И действительно, Плавильщиков, Померанцев и Шушерин сформировались в Москве, и только один Яковлев — в Петербурге. Просматривая отзывы того времени о спектаклях, мы видим, что критики ценили в актерах, главным образом, жизненную правдивость и что, в результате каждого представления, у публики исторгались „слезы“. Одного этого вполне достаточно, чтобы судить об общем характере исполнения актеров данной эпохи, о вкусах и запросах современной театральной публики.

Из названных только-что актеров, совмещавших в своем мастерстве и по условиям своего художественного воспитания, и по характеру современного им репертуара, принципы классицизма и сентимен-



СЦЕНА ИЗ ОПЕРЫ В ПОСТАНОВКЕ 1853 г.

тализма, ближе всех к классической традиции стоял Плавильщиков; в нем, как ни в ком другом, ярко сказывалась раздвоенность художественного миро-созерцания и навыков (о нем см. Горбунова — соч. т. II). По свидетельству всех современников, он декламировал мастерски; декламация его была, как это и полагалось, высокопарна и пышна, как речь „народного трибуна римского“, но при том подлинного пыла, огня у него не было и, каждый раз, как он хотел их показать, он впадал в „крик и утрировку“ „до безобразия“; дело в том, что он был не героем, а резонером, и роли этого последнего плана исполнял превосходно. В своих ролях он пользовался всеми приемами классической игры; один из главных — игра на контрастах; на чередовании ярко выраженных эмоций, высоты силы звука и темпов, с подчеркиванием отдельных слов. И, тем не менее, это убеждало не вполне. Зато у него было, как мы говорили выше, стремление к правдивости. Плавильщиков был не только актером, но также драматургом и теоретиком; в качестве последнего он стоял на стороне национального русского сюжета, слезной комедии и мещанской драмы.

Шушерин в общем очень напоминал Плавильщикова. У него также не было подлинного трагического пафоса, и потому в трагедиях он заменял его „по его мнению — искусством, а по словам Дмитревского — мишурством“, становясь на ходули и превосходя в искусственности даже Плавильщикова. Но,

наряду с этим, у него не было недостатка в чувствительности, „умилительности говора“, простоте и естественности. Эти черты он и оттенял в исполняемых им ролях. Наибольшим успехом пользовался он в мещанской драме: в ней он слыл актером „удивительным“, и Коцебу, довольный его исполнением, не раз письменно выражал ему свою признательность. Характерна для обоих актеров была детальная, кропотливая разработка ролей; они оба были типичными представителями рационалистического мастерства.

Совершенно иным было творчество Померанцева. Он не усвоил тонкостей современной декламации, в трагедиях был просто плох, и совсем иное было в драме. Здесь у него исчезала какая бы то ни была деланность, и оставалась одна голая природа, он играл просто, натурально. Он увлекался чувством, „являлись слезы“, „высказывался голос души“, и от исполняемой роли веяло теплотой. Современники говорили, что он „искусством мог влиять всем зрителям в сердца“, что „он владел всех зрителей душами“ и т. д. Надпись к его портрету гласила:

На что тебе искусство?

Оно не твой удел, твоя наука — чувство.

Ф. Кони даже называл его „Мочаловым своего времени“.

Однако, ярчайшим представителем сентименталистической игры был Яковлев, к тому же превосходивший других размерами своего дарования. Он играл

просто и трогательно. В драмах Коцебу „никакое каменное сердце не могло противостоять“ его игре. „Без риторической фигуры можно было сказать, что это был ручей слез“, исторгаемый у зрителей; он заставлял их „плакать навзрыд“. В особо чувствительных местах у него самого на глазах бывали слезы.

Играя в последний раз на сцене, он в сильном месте вдруг до синевы побледнел, зашатался, взор его помутился, ноги задрожали, и он без чувств рухнул на пол. Его в таком состоянии отвезли домой; он слег и уже больше не встал.

Яковлев и характером своей пламенной, темпераментной, всегда согретой непосредственным чувством игры, и всем своим обликом кладет начало особой линии русского актера. Тихий, задумчивый, скромный, уединенный, добрый, чувствительный, глубоко порядочный — он был мало образован. В личной жизни счастлив не был, любил неудачно и всю душевную драму и всю неуравновешенность своей натуры изливал в своем творчестве на сцене и в стихах, которые писал, а также в вине и разгульной жизни. О своей сценической внешности он не заботился, да и в жизни одевался небрежно. Играл „нутром“ и никаким правилам игры не следовал. Как известно, эти же черты характеризуют и игру Мочалова.

И все же и эта группа актеров находилась под сильным влиянием старых традиций. Резюмируя приемы игры этого поколения, Щепкин, как пред-

ставитель реалистической школы, писал: „превосходство игры видели в том, когда никто не говорил своим голосом, когда игра состояла из крайне изуродованной декламации; она состояла в громком, почти педантическом ударении на каждую рифму с легкой отделкой полустий. Это все росло, так сказать, все громче и громче, и последняя строка монолога произносилась сколько хватало сил у человека, почти каждое слово сопровождалось жестами. Особенно в ролях любовника декламировали так страстно, что вспомнить смешно; любовь, страсть, измена выкрикивались так громко, как только доставало силы в человеке, но игра физиономии не помогала актеру; она оставалась в том же натянутом неестественном положении, в каком являлась на сцену“ (М. А. Щепкин „М. С. Щепкин“ 93). Или еще: когда, например, актер оканчивал какой-нибудь сильный монолог, после которого должен был уходить, то принято было в то время за правило — поднимать правую руку вверх и таким образом удаляться со сцены. „Актер на сцене, говоря с другим лицом и чувствуя, что ему предстоит сказать блестящую фразу, бросал того, с кем говорил, выступал вперед на авансцену и обращался уже не к действующему лицу, а дарил публику этой фразой“.

Перейдем теперь к поколению актеров, которых мы называли условно „четвертым“. Здесь перед нами несколько блестящих имен, каждое из которых определяет особую актерскую школу. Это В. Каратыгин

с женой, Мочалов, Рыбаков и мн. др. Они были выразителями нашего театрального романтизма, хотя своим искусством были крайне не схожи, и сравнение их игры долго занимало умы нашей театральной публики.

Как сложен, многообразен, а потому неопределен был наш романтизм вообще, так сложны, многообразны, а потому неопределенны были и приемы игры романтических актеров. С одной стороны, мы здесь наблюдаем приемы все те же, что господствовали в классической трагедии, но только утратившие свое внутреннее, логическое оправдание; с другой же стороны, мы видим все прогрессирующее устремление к реализму. И, сплошь да рядом, один и тот же актер, один и тот же спектакль включал элементы и того и другого, отчего в целом мы получаем впечатление какого-то „винегрета“.

Каратыгин и Мочалов, два дарования, два актера глубоко различных и по идеалам, и по психологии творчества, и по технике, и по методу воздействия на публику, и по составу аудитории, которую они привлекали, — оба, тем не менее, являются выразителями нашего романтизма. Каратыгин воплощал всю его внешнюю сторону, особенно его эстетические устремления, а Мочалов — его эмоциональное напряжение. Щепкин как-то сказал про Каратыгина, что он представляет собою „мундирный С.-Петербург, застегнутый на все пуговицы и выступающий на сцену, как на парад“. Щепкин высказал замеча-

тельную мысль и ее следует понимать совершенно дословно и точно. Каратыгин был выразителем среды, в которой преобладала знать, высшие бюрократические сферы, все еще продолжавшие одной рукой держаться за старые классические традиции. В противоположность ему, Мочалов выражал устремления Москвы, этой большой деревни, как ее тогда называли, с ее черноземными стихийными силами, с ее многочувствующей, но не знающей ни прямых улиц, ни придворного этикета публикой. Москва была тогда старшей из провинций, и потому совершенно ясно, почему Мочалов имел такой огромный успех в провинции вообще и оказал такое громадное влияние на русского провинциального актера. Наш провинциальный актер был выразителем иных классовых идеалов, чем актер петербургский. ¶

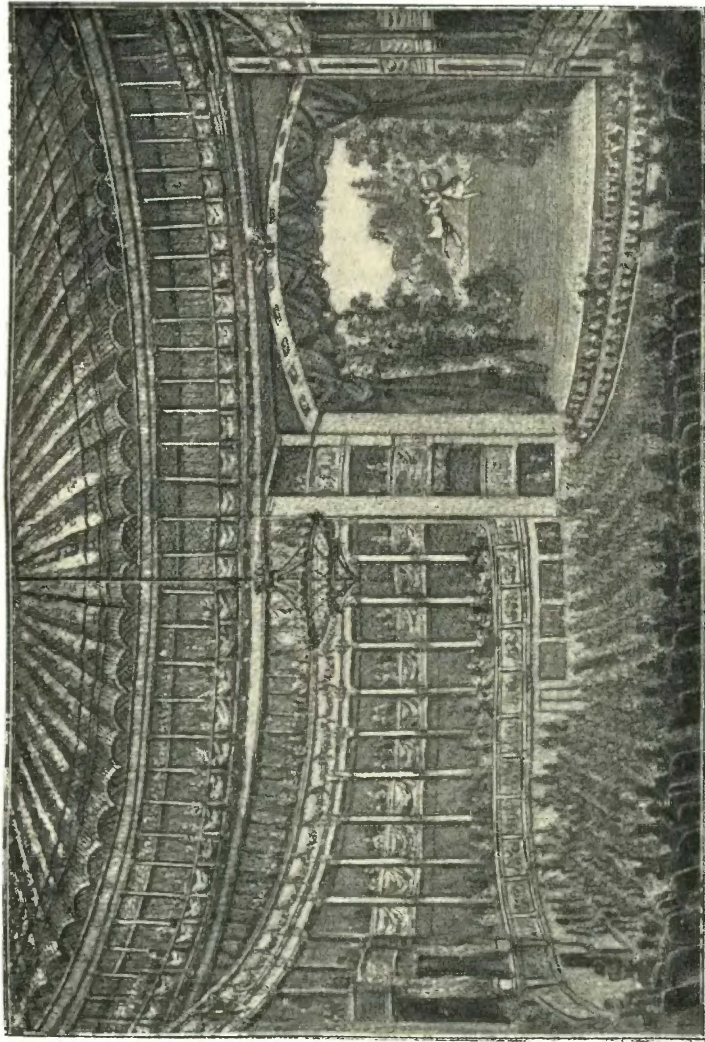
Итак, обратимся к тем чертам русского сценического романтизма, выразителем которых был Каратыгин. В предшествующей главе мы уже говорили о том, что Каратыгин начал свою артистическую деятельность с трагедии: сперва он брал уроки у Катенина, затем стал работать под руководством Семеновой, сиречь Гнедича. Это первая эпоха его деятельности. Вторая эпоха открывается его участием в шекспировских произведениях. Все несходство Шекспира, даже переделанного французами, с Вольтером, Расином и др. трагиками, столь очевидное для литературоведа, было мало убедительно для актера, который продолжал пользоваться все

теми же приемами исполнения. Но преобладание реализма все же не могло не сказываться на игре. Далее идет третья эпоха, эпоха исключительного господства мелодрамы и романтической драмы. Открывается она шиллеровскими драмами, но центральное место занимают такие мелодрамы, как например: *Заколдованный Дом*, *Замок Плесси-Лемур*, *Велизарий* и мн. др. — пьесы, собственно и создавшие Каратыгину всю его славу.

Творчество Каратыгина в полной мере характеризуется тем, что мы выше назвали рационализмом. Человек умный и развитой, он изучал свои роли подолгу и кропотливо. В особенности это сказалось при исполнении роли Людовика XI: Каратыгин штудировал историческую литературу и грим делал по портрету. Каратыгину недоставало темперамента, он не мог вдруг озариться и вести свою роль на эмоциональном творческом подъеме, поражая зрителей гениальными вспышками. Но зато, возмещая с избытком этот недостаток своим мастерством, Каратыгин не мог оскорблять внимание беспросветно тусклой игрой; зритель знал, что он увидит каждый раз равно совершенное произведение искусства, блестящее по внешности, технически законченное. У Каратыгина была видная, прекрасная наружность и большой хороший голос, он очень внимательно относился к своей внешности на сцене, к гриму и костюму. Каратыгин знал цену сценическому эффекту и пользовался им в полной мере. „Я враг эффектов, писал

Белинский. Как бы ни был он изящен, благороден и умен, он всегда встретит в душе моей сильный отпор; но когда я увидел Каратыгина-Велизария, в триумфе везомого по сцене народом в торжественной колеснице, когда я увидел этого лавровенчанного старца-героя с его седую бородою в царственно скромном величии,—священный восторг охватил все существо мое и потряс его. Театр задрожал от взрыва рукоплесканий“. Понимание сценического эффекта, очевидно, было воспитано в Каратыгине классической трагедией и поддерживалось характером мелодрамы (см. выше). Игра Каратыгина была немыслима вне пользования эффектами, но благодаря его такту, избытка их у него никогда не было; он был благороден, сохраняя грациозность, живописность и красоту движений. На основании этого Белинский и сделал классическую оценку его дарования, назвав его Марлинским сценического искусства. Его талант был образован силой его воли, прилежным изучением; это был талант „ходить, говорить, рассчитывать эффекты, понимать, где что надо делать, но не увлекать души зрителей собственным увлечением, не поражать их чувства собственным чувством. Поэтому, смотря на его игру, приходилось беспрестанно удивляться, но испытывать настоящее волнение было невозможно“.

И' совсем иную картину представлял собою Мочалов. Хотя он и дебютировал в трагедии Озерова, однако его сценический успех начался с мещанских



СЦЕНА ИЗ БАЛЕТА В РОМАНТИЧЕСКОМ ДУХЕ

драм Коцебу. Не даром, сравнивая с Каратыгиным, многие называли Мочалова „мещанским“ актёром. Мочалов был необразован, всю свою жизнь вращался в случайном, чаще всего актёрском некультурном обществе, да и его дичился. Работать он, видимо, не умел. Никаким мастерством не владел, играл вслепую, был типичным лирическим актёром, в каждой роли игравшим самого себя. Но недостаток мастерства он с избытком возмещал творческим вдохновением, когда оно к нему приходило. Известен целый ряд случаев, когда в одной и той же роли он бывал сплошь или местами то гениален, то из рук вон плох, внешне — это всегда было небрежно, грязно, космато; у него была несколько сутулая спина, не было „манер“, что так резко бросалось в глаза при исполнении светских „фрачных“ ролей. Но Мочалов „выносил на сцену муки собственной великой души. Он сам падал, сам влекся в бездну мрачную и безвыходную; как человек, богато одаренный, он не мог не видеть своей гибели — и тосковал“. Это и сделало его, в мрачные дни николаевской реакции, выразителем „тяжких сердечных мук души, безысходной и трудной тоски“. „Мочалов“ — говорят современники — „был колоссальный представитель романтизма“. „Мочалов — это какое-то веяние, какое-то бурное дыхание. Он был целая эпоха... Играя одно веяние своей эпохи, Мочалов всегда брал одну струю и между тем играл не страсти человеческие, а лица

с полною их личною жизнью... Тем-то и был он велик, что поэзия его созданий была, как веяние одной эпохи, доступна всем и каждому... Мочалов представлял собою целую жизнь эпохи, не всю жизнь, но жизнь в ее напряженности, в ее лихорадке, в ее... лиризме“.

Эти-то качества мочаловского дарования и создавали ему успех. Среди его поклонников в первом ряду было студенчество, в ту пору уже состоявшее в большинстве из разночинцев, испытывавшее неудовлетворенность современной социально-политической ситуацией, но вынужденное молчать под гнетом полицейского режима, а потому тосковавшее и волновавшееся. С этой точки зрения оценивается громадное общественное значение Мочалова: Мочалов — это гораздо больше, чем просто хороший актер. Позднее две артистические индивидуальности играли такую же роль: это Мартынов и Коммиссаржевская.

Все выдающиеся критики того времени сопоставляли талант Каратыгина и Мочалова. Ап. Григорьев сравнивал первого с расчищенным садом, противопоставляя ему дремучий лес — Мочалова. Белинский писал: „Игра Мочалова... иногда есть откровение таинства, сущности сценического искусства, но часто бывает и его оскорблением. Игра Каратыгина есть норма внешней стороны искусства, и она всегда верна себе, никогда он не обманывает зрителя, вполне давая ему то, что он ожидал, и еще больше. Мочалов — вдохновение, потому он всегда падает

там, когда берется за роли, требующие отчетливого выполнения, искусства — в техническом смысле этого слова. Каратыгин за всякую роль берется смело и уверенно, потому что успех зависит не от удачи вдохновения, а от строгого изучения роли, потому он падает только в ролях и сценах, требующих по своей сущности огненной страсти, трепетного одушевления. Они оба — две крайности, представители вкусов двух столиц. Они оба — равно достойны уважения: искусства нет без вдохновения, но искусства нет и без техники. (Белинский, соч. изд. 1876 г. т. III, стр. 177; подробная библиография у Ярцева — Еж. Имп. т. 1896 — 1897, прилож. 3).

Мочалов часто посещал русскую театральную провинцию. Он не был пионером в этой области. Но его предшественники, выступавшие в репертуаре и с приемами игры, чуждыми провинциальным вкусам, скорее поражали, чем трогали и влияли на сознание аудитории, а потому влияли неглубоко и непрочно. Влияние Мочалова, напротив, было непосредственным, эмоциональным, а потому и глубоким. Мочалов оставил след не только на театральных вкусах провинциальной публики, но и на провинциальной актерской игре. В лице Рыбакова (см. Еж. имп. т. 1911. IV) мы видим одного из наиболее ярких, одного из лучших его последователей, хотя дошедшие до нас отзывы об его игре крайне скудны. С развитием реализма, он стал выступать в пьесах и нового направления и, как большинство актеров

того времени, сделал этот шаг безболезненно, хотя нет сомнения, что мелодраматические традиции и приемы пользовал в пьесах Островского. В „Лесе“ Островский вывел тип такого провинциального актера. Очень характерно, что он оказывается в родстве с мелкой дворянкой помещицей; ставку на благородство он держит от начала и до конца в своих отношениях к Счастливицеву, к Аксюше, к Гурмыжской. Привычка играть мелодраматические роли сидит в нем до того крепко, что он и в своей личной жизни ведет себя, как театральная мелодраматический герой.

Актеры романтической, в сущности мелодраматической, складки живы и до сих пор; время наложило на них свой отпечаток, они суммируют в себе приемы и старых трагиков, и Каратыгина с Мочаловым, они подчинились и некоторым требованиям реализма. Это — Юрьев, Ге, в недавнем прошлом Южин, Далматов и мн. др.

Когда новые, реалистические приемы игры сменили на сценах главных городов приемы романтических актеров, последние стали казаться смешными и уродливыми. „Что это такое, — спрашивает один из очевидцев последних выступлений Каратыгина, — дурное ли домашнее воспитание, или доведенная до излишества французская манера, противная русскому вкусу и неприятная для слуха?“ Каратыгин читал Громвала в день своего бенефиса, стоя у рампы во фраке. Его голос лился „косно, со сладкопением,

не борзяся“, как делают клиросные певчие. Играя на тех же контрастах, на которых играли старейшие поколения актеров, он то спускался на низы, то вдруг переходил на высокие ноты; говоря о финском рыболове, мало достойном внимания наряду с фигурой Петра I, он вдруг начинал рубить текст отчаянной скороговоркой, словно стремясь проскользнуть куда-то. И все это окончилось криком, перешедшим в пение. Руки ни одной минуты не были в покое; вместе с модуляциями голоса, они иллюстрировали содержание стихов: то рубили окно в Европу, то потрясались на страх врагам, то рисовали висячие мосты и т. д. „Вся эта надуманная фальшь до того оказалась поверхностною, что, как тонкий листок сусального золота, не умевшего плотно пристать к сухой поверхности самого предмета, ее можно было снять целиком. Для карикатуры, впрочем, вся эта наружно оглаженная стряпня оказалась очень подходящею“.

Так едко и зло говорилось об актере, который еще не так давно был кумиром театральной публики, поражал своим мастерством (С. Максимов. Из давних воспоминаний. Еж. им. т. 1895/1896 г.). Каратыгин умер в 1853 г. Но К. С. Станиславский („О ремесле“ — Культура театра 1921 г., № 3—6) в конце столетия застал те же приемы. Актеры были щедры в выражении радостей и горестей, речь их была подчеркнута, жесты чрезмерны, позы картинны. Они знали ряд освященных традицией

приемов игры и их воздействие на публику, и пользовались ими, смотря по потребности. А когда к ним присоединились реалистические черты — создалась дополнительная скала приемов, и каждое душевное состояние и движение получило свои твердые внешние признаки. Создался набор штампованных трафаретных приемов, борьбу с которыми и начал Московский Художественный театр. Но об этом речь ниже.

9. ИСКУССТВО ОПЕРНОГО АКТЕРА

Выше мы уже указали на тождество приемов актеров разных видов театра. Если от драматического спектакля мы перейдем к оперному, то первое время будем видеть перед собою ту же драму лишь с присоединением большего или меньшего числа вокальных номеров, довольно механически в нее инкрустируемых.

В связи с этим, никакого специфически оперного искусства актера быть и не могло, и в серьезной опере пользовались приемами игры серьезной драмы, а в комической — комедии.

И, если с трудом удается улавливать стиль исполнения драматических актеров, то с оперными дело обстоит куда хуже. Театральная критика до Белинского была вообще очень наивна. Что же касается оперного спектакля, то он и до наших дней, как театральный жанр, в сущности, не воспринимается,

и критика говорит если не исключительно, то во всяком случае преимущественно о качестве вокального искусства актеров; дальше этого идут только одни общие места.

В интересующую нас эпоху, по аналогии с оперным репертуаром, мы вправе ожидать несколько стилей оперной „игры“: игру комическую-реалистическую, игру сентименталистическую и игру романтическую. Отзывы современников об игре оперных актеров того времени это вполне и подтверждают.

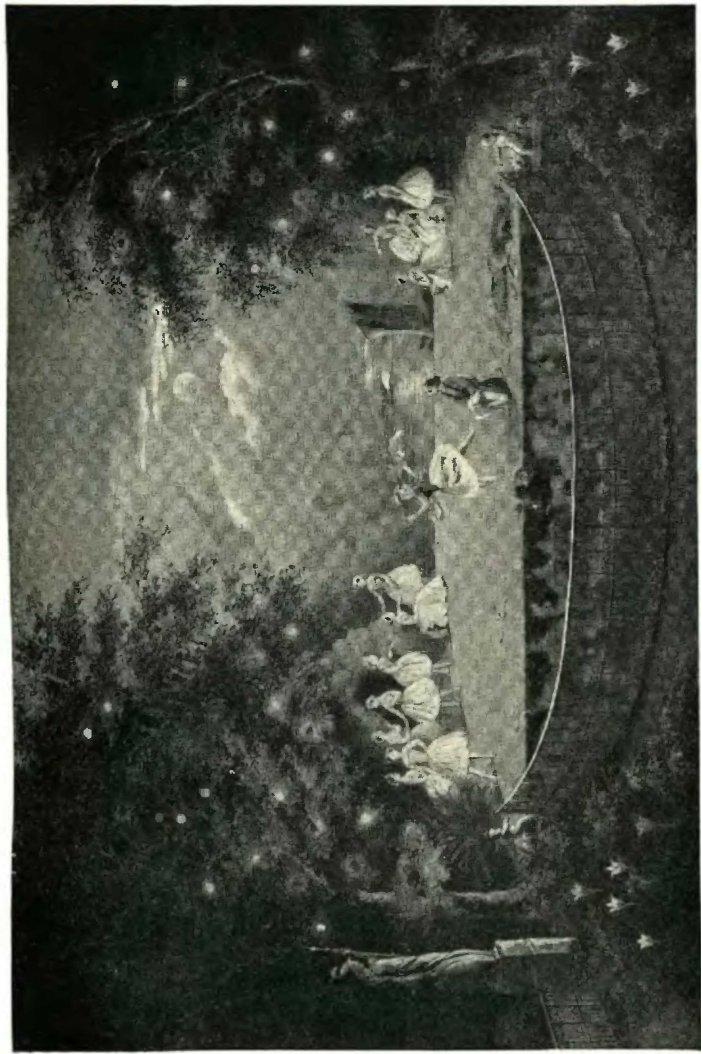
Комическая опера, а за нею водевиль выдвинули несколько крупных актеров. Хронологически первой была Лизанька Сандунова, обладавшая не только исключительным по диапазону голосом, но и несомненным драматическим талантом. Как певица, она прекрасно справлялась со всеми итальянскими хитростями, умея быть, когда нужно, задушевной и нежной. Как актриса, она отличалась большой естественностью и простотой и, по свидетельству современников, изучая свои роли, пользовалась наблюдениями над самой жизнью (роль еврейки в опере „Приключение в еврейской корчме“), т.-е. была одной из наиболее ранних сторонниц грядущего реализма. Ее миловидность и кокетливость, а также ее роман с актером Силой Сандуновым и происки „знатной персоны“ екатерининского времени, гр. Безбородко, увековечены историей.

Но, наряду с актерами-певцами, комическая опера выдвинула и актеров, отличавшихся, повидимому,

если не исключительно, то во всяком случае преимущественно чисто-драматическим искусством игры. К их числу относились в особенности комики. Среди них выделялся Воробьев, который „знал очень хорошо музыку, был одарен гибким, твердым голосом, имел множество врожденного юмора и всегда был на сцене, как дома“. Приемы игры он заимствовал у знаменитого италийского буффа Замбони.

К этой категории следует отнести и водевильных актеров. Среди них обращает на себя внимание имя Н. О. Дюра.

Он был француз по происхождению и, следовательно, водевильный жанр, об утрате легкости которого на русской почве скорбели Гоголь и Белинский, был ему особенно близок; но этого мало: Дюр был учеником театрального училища по классу Дидло и одним из лучших танцоров, недюжинным музыкантом и композитором, и хорошим певцом. Он дебютировал на сцене в балете, драме и опере, хотя имя себе создал как актер комедии и, в особенности, водевиля, в котором заражал публику своей искрометной веселостью и эlegantностью. Но этот же самый Дюр поучителен для нас как актер, переносивший приемы игры одного жанра в жанры смежные. Играя Хлестакова, Дюр пользовался приемами водевильной игры, чем вызвал, как известно, неудовольствие и упреки автора (о нем см. Репертуар 1839, 1, биографию Ф. Кони. Ноты — см. Публ. Библ., Отдел Искусств).



ПОСТАНОВКА РОМАНТИЧЕСКОГО БАЛЕТА В 1851 г.

ЛIII

Из женского персонала, среди водевильных актрис, следует отметить В. Асенкову, которая и характером своего дарования, и своим очаровательным обликом, и своими личными качествами вызывала хоры вздохов и восторгов у современной ей публики. Ее коньком был водевиль, в котором она очаровывала своей игрой, красотой и кокетливой наружностью, но наряду с этим она играла и в комедии, и в мелодраме. Ее ранняя смерть окутала память о ней романтическим флером.

Из оперных актрис в сентиментальном духе выделяется Черникова (затем жена В. М. Самойлова). Ее отличительной чертой была, повидимому, „приятность“, нежность и чувствительность. Очевидно, это была певица лирическая; она была сильна в операх русских и немецких и слабее в французских и итальянских, где требовалась виртуозность.

Среди мужского персонала отличался ее муж, В. М. Самойлов, о котором даже иностранцы говорили, что голос у него был „единственный, а игра его, как оперного актера, превосходна“. Он был хорош во французском жанре, но „итальянское пение и рулады“ были ему не под силу. В своей игре Самойлов подражал французскому актеру Андриэ (см. нашу работу — Театр в эпоху Отечественной войны).

Подытоживая все сказанное об оперном актере этой эпохи, нельзя не заметить, что комический

жанр (комическая опера и водевиль) значительно преобладали над жанром серьезным вплоть до появления Глинки („Жизнь за царя“ поставлена в первый раз в 1836 г.).

Комический оперный жанр предъявлял к оперному актеру серьезные требования — ждал от него игры, как от актера комедийного, правдивой, искренней, живой, динамичной. Недаром историки музыки сетуют на то, что тогда игры требовалось больше, чем пения. Романтическая опера повернула вопрос на все 180°. Однако, первое время хорошая игра продолжала требоваться, так сказать, по инерции, а позднее — в силу развития реалистического направления в театре. Серьезная опера была еще дальше от реализма, чем любая романтическая драма, и лирические места, клавшиеся композиторами на музыку, отходили от реализма еще дальше, чем драматические монологи, а между тем и эти последние в ту пору подносились непосредственно публике, минуя партнера, к которому относилось содержание текста.

Серьезная романтическая опера была значительно статичнее, чем опера комическая. Длинные арии задерживали развитие действия, замедляли и темп пластического оформления ролей. Актер, прекрасно игравший драму и задерживавшийся лишь на время при исполнении легоньких вставных арий и куплетов, — в опере, сплошь построенной на музыке, был лишен возможности играть; ему ничего не оставалось, как только петь. Отсюда невольное выро-

ждение оперной игры, отсюда появление тех однообразных жестов правой рукой, в которых упрекали оперных актеров того времени, и которые, подчас, мы наблюдаем и в наши дни.

Сложилось убеждение, что Глинка, проходя с актерами арии своих опер, преподавал им принципы реалистической игры. Что Глинка стремился к сценической правде в большей мере, чем это было в предшествовавшей ему серьезной опере, не подлежит ни малейшему сомнению; однако, так же несомненно, что, как оперы его были типичными романтическими произведениями и по композиции музыкальной и в отношении либретто, так и стиль исполнения он мог преподавать такой же романтический, вернее мелодраматический. Этот стиль, усиленно питаемый актерами оперы итальянской, держался на русской сцене очень долго, держится еще и сейчас, и только опыты театра Музыкальной Драмы И. М. Лапицкого, игра Шаляпина, Ершова и немногих других пытались его разрушить. Не надо забывать притом, что понятие „реализм“ в применении к опере относительно и что, поистине, актер, делающий самые скромные шаги в его направлении, нам кажется уже смелым новатором-реалистом.

Неизменно историко-фантастический сюжет и преимущественно „высокопоставленный“ состав персонажей, и наконец, замедляющая действие роль музыки — все это поневоле ослабляет реалистические черты.

Оперные актеры — Петров, Воробьева, Степанова и др., действительно, „лепили“ образы в „Руслане“, в „Жизни за царя“ и в целом ряде переводных опер, в которых тогда не было недостатка. Но они же участвовали и в операх Даргомыжского, речитативы которого были первыми ласточками надвигавшегося оперного „реализма“.

Мы отложим характеристику приемов игры этих оперных актеров до следующей главы. Этим мы оттеним несходство „реалистической“ оперы с реалистической драмой и подчеркнем их различную классовую принадлежность, ибо во второй половине XIX века реалистическая драма была выразительницей вкусов мелкой буржуазии, а опера, вместе с балетом — аристократии и крупной буржуазии, бюрократии.

10. ИСКУССТВО БАЛЕТНОГО АКТЕРА

Искусство балетного актера состоит из двух: искусства танцовального в чистом смысле и искусства пантомимического. Это последнее по приемам и представляет собою тот источник, из которого актеры драмы и оперы черпали свои приемы движений. Выше мы уже говорили о том, что балет пантомимический был явлением сравнительно поздним и обязан своим происхождением стремлению к дифференциации балета, как вида театрального искусства. Первоначально это было не что иное,

как безмолвное исполнение оперных и трагических либретто с привнесением танца, подобно тому, как в опере привносилось пение. На французской почве это приукрашалось рядом всевозможных *entrées*, на итальянской — виртуозным танцем.

Итак, несомненно, что в пантомимическом балете, в опере и драме (преимущественно в трагедии) приемы движений были одинаковы, восходя к приемам французской трагедии, о чем речь была в главах предшествовавших.

И совсем иное приходится говорить об искусстве танца в собственном смысле. Но наши танцевальные приемы, конечно, представляли собою точное повторение приемов западных, ибо не только балетмейстеры и танцевальные учителя были у нас заграничные, но и все первые танцовщики были иностранцы — французы или итальянцы; только три русских имени обращают на себя внимание — Тимофей Бубликов, Лесогоров (Вальберхов) и Глушковский. И совсем иначе было с женским персоналом: иностранки, хотя и задавали тон, но с елизаветинского времени русский балет постоянно выдвигал ряд выдающихся танцовщиц. И в то время, как у нас блистали Тальони и Эльслер, Андреянова и Богданова пользовались громадным успехом за границей.

Итак, техника нашего танцевального искусства развивалась под влиянием западного и, благодаря указанным причинам, несколько от нее не отставала.

Однако, наша критика, с трудом справлявшаяся с оценкой игры актеров драматических, мало разбиравшаяся в искусстве актеров оперных, тем менее понимала искусство танца. Критика и воспоминания сохранили ряд эмоционально-насыщенных восторженных отзывов, стихи, вздохи и умиления, знакомясь с которыми не понимаешь, где кончается подчинение чисто женскому обаянию и где начинается преклонение перед искусством в собственном смысле. Поэтому судить об интересующем нас вопросе мы можем очень приблизительно. В нашем распоряжении имеется всего лишь несколько намеков, которые позволяют сделать вывод, что первоначально наша публика восхищалась все прогрессирующей танцевальной техникой и гораздо меньшим вниманием дарила искусство пантомимическое. Первым виртуозом был, очевидно, Фоссано, о котором Новерр говорил, что он искусен в „прыжках“. Штелин назвал танцовщика Цезаря (?), „легкие ноги“ которого виднее были в воздухе, нежели на полу. „Летал Зефиром“ и Огюст, пользовавшийся, однако, наибольшим успехом при исполнении русской с Колосовой. Техникой отличался и Ле-Пик, о котором Новерр писал (*Lettres sur la danse. St. Ptrg. 1803.IV.84*): „Прекрасная фигура, благородная внешность, восхитительная гармония его движений, прекрасный конец самой трудной вариации, в которой грация всегда побеждала усилия тела — таковы те совершенства, которые доставляли ему блестящий успех“.

Сравнительно больше мы знаем о Дюпоре. „Род его танцев был полухарактерный. Он заключал в себе все, что необходимо для танцовщика: необыкновенную грациозность, легкость, быстроту и чистоту в танцах; пируэты были им доведены до совершенства и удивительного разнообразия, он делал их всегда на самых пальцах (пируэт-филе) и, окончив, всегда останавливался в приятной позе. Он был похож на хорошо устроенную машину, которой действие определительно и всегда верно. Несмотря на то, что он выделял труднейшие па, все танцы в балетах лежали на нем. Он как в начале, так и в конце балета был всегда одинаково свеж; в нем нельзя было узнать и тени усталости“. „В три прыжка перелетал он сцену Большого театра и отделялся от нее в своих антраша и пируэтах вверх, как эластический мячик“. „В резвом и скором перелетании ног глаза не успевали следить за их движением, но однако ж видели, что все было чисто и верно“ (см. нашу работу „Театр в эпоху Отечественной войны“, стр. 127). Совершенно ясно, что перед нами танцовщик большой силы и виртуозной техники.

Переходя к именам танцовщиц, мы должны остановиться на Истоминой, той самой, о которой Пушкин написал, что она „блистательна, полувоздушна“, „одной ногой касаясь пола“, другою „медленно кружила“ (пируэт), „быстро ножкой ножку била“ (антраша), делала прыжки и летала „как пух от уст Эола“ (элевация). Но этими качествами она

обладала, повидимому, только в молодости, потому что другие современники говорят, что в особенности она имела большую силу в ногах, что силы в ней было больше, чем грации. Грибоедов, как известно, не ценил ее артистических качеств, а лица, выдавшие затем Тальони, находили ее танцы бездушными, а ее — танцовщицей тяжеловесной. Да если и взглянуть на дошедший до нас портрет ее, то станет ясным, что она была в ту пору женщина полная, а это при малом ее росте и делало ее танцовщицей, что называется, *terre à terre*.

Разногласия по поводу Истоминой могут служить для нас характеристикой некоторого перелома во вкусах. Ясно, что романтический балет искал не изощренной техники и силы, а легкости, баллона и элевации; механические полеты, введенные Дидло, невольно на это и толкали. Танцовщицей, удовлетворявшей этим требованиям публики, была, повидимому, Данилова, трагически погибшая в 1810 г. на 17 году жизни. По одной версии — она погибла жертвой несчастной любви к Дюпору, по другой, более вероятной — жертвой несовершенства машинных летательных приспособлений. Она изображала Психею в балете „Амур и Психея“; примечателен самый характер роли. Ее смерть вызвала длинный ряд стихотворений Карамзина, Измайлова, Гнедича, Милонова, в которых авторы, восхищенные, вспоминали ее „небесную легкость“ и называли ее всеми поэтическими именами своих сентиментально-роман-



ВОДЕВИЛЬ В РОМАНТИЧЕСКОМ ДУХЕ В ПОСТАНОВКЕ 1848 г.

тических святц. Но то, чего мы не дождались от своих танцовщиц, нам принесли в конце 30-х г. г. Тальони, а за нею Гризи. Достаточно назвать два-три балета — Сильфиду, Тень, Жизель, достаточно взглянуть на длинный ряд сохранившихся изображений этих танцовщиц, чтобы сразу схватить всю глубоко романтическую природу их дарований и технику их исполнения. Современники писали о Тальони: Она „не только усовершенствовала танец, она его реформировала, она пренебрегала старой методой, старыми пируэтами, она их заменила своими индивидуальными танцами, танцами органическими, свежими, новыми, поэтичными. Тальони не прыгает — она поднимается над землю, она восходит, восходит... и затем она так хрупка, так легка; опускаясь после прыжка, она не падает — она нисходит, она опускается на землю, как снежинка. Видите ее всю воздушную — она бежит, и ничто ее не держит, она летит между цветов... Видите, как, полная радости, она покрывает цветами траву, которая едва мнется под ее легкой стопой („Galerie théâtrale; Тальони в роли Золои в балете „Бог и баядерка“). „Северная Пчела“ говорила: „Тальони танцует, как соловей поет, как бабочка летает“; Кони писал: „Тальони — живое воплощение идеала пластической красоты и высшего проявления стройности и легкости; она своей волшебной силой воскресила и возобновила балет“.

Сценический образ, создаваемый Тальони, был как нельзя более выразителем духа того времени.

„Выходя из театра, говорили тогда,— ты забываешь Тальони, ты помнишь одну Сильфиду, чудную, воздушную, неуловимую мечту, которая будет преследовать тебя долго, будет тесниться в душе твоей, как игривые очаровательные звуки Россиниевой или Веберовой музыки... Тебе так хорошо, так легко в эти блаженные минуты, что ты не захочешь ничего лучшего до тех пор, пока эта жизнь души не будет заглушена заботами житейскими, и шумная жалкая сущность не пробудит тебя от этого тихого, роскошного упоения“ (подробно см. Плещеев— „Наш балет“).

Итак, танцевальное искусство Тальони было реакцией против все развивавшейся виртуозности в технике, было выразителем мистического романтизма, идеализма эпохи; это проявилось с такой силой в балете, потому что балет был искусством наиболее близким к дворянству, разочаровавшемуся в реальной действительности и уходившему в заоблачные ирреальные сферы.

11. ВЕЩЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ

Вещественное оформление спектакля сентиментально-романтического стиля не могло быть строго выдержанным, ибо, по свидетельству современников, одни и те же декорации, а с ними, очевидно, бутафория и костюмы, обслуживали постановки самых разнообразных жанров; на одной и той же площадке,

например Эрмитажной—исполнялись и оперы серьезные и комические, и балеты, и трагедии, и водевили. Правда, театр Казасси, бывший на месте позднейшего Александринского, и театр в здании Кушелева, где затем помещался Главный Штаб, были небольшими, пригодными для камерных постановок. И, действительно, здесь-то и культивировались комические оперы, комедии и водевили, но это ничуть не влияло на репертуар больших театров, пользовавшихся всеми видами театрального искусства. Размер сцены определял размер и характер декораций.

Мы говорили в предшествующей главе о взгляде современников на декорационное искусство. Попытаемся теперь охарактеризовать эволюцию театрального декорационного искусства по всему пути от классицизма к реализму.

Наиболее ярким представителем строгой классической формы был Гонзаго. Его декорации монументальны, изображаемые им постройки сделаны из больших глыб тесаного камня.

Канопи, имя которого мы уже упоминали, был типичным автором декораций, служивших для украшения театрального представления. Правда, он изображал необходимое место действия, но свое живописное произведение он непременно обрамлял условно-театральными красивыми складками ниспадающего портала; при этом складки портала переплетались с деревьями, или колоннами, участвовав-

шими в самой живописной композиции. Вся живописная манера была пасторальной, идиллической. О Каноппи, однако, нельзя сказать, что он не эволюционировал. До нас дошла копия с его эскиза декорации к последнему акту мелодрамы „30 лет или жизнь игрока“, шедшей в первый раз в 1828 г. Это intérieur, обставленный уже достаточно реалистически, хотя и здесь ни с того, ни с сего красуется кусок материи, живописно переброшенный, принадлежащий, в его трактовке, к домашней обстановке. Его же перу, повидимому, принадлежит эскиз декорации внутреннего вида избы, сделанный, несомненно, для Большого театра. Это изба, подобие которой мы еще не так давно привыкли видеть на образцовых б. Имп. театрах в „Жизни за царя“ и др. операх из русской жизни.

В 30 гг. италийские живописцы были заменены немцем, создавшим эпоху в нашем театральном монтировочном искусстве, человеком, которого называли „магом и волшебником“ театра, известным декоратором, собственно машинистом-декоратором Роллером (работал у нас 1833—1879 г.). Просматривая огромное количество дошедших до нас эскизов его декораций (см. Музей Гос. Акад. Т.), мы видим, какой это был мастер своего дела. Однако, нельзя не указать на то, что его поистине „массовое театральное производство“ подчас поражает нас своей наивностью, своим пренебрежением к даже очень скромным требованиям реализма, историче-

ской и этнографической правды. Роллер писал декорации не только своего сочинения. Его немецкие друзья присылали ему образцы, и он копировал их, приспособлявая к той или другой постановке.

Роллер был немцем, очень мало знавшим наш национальный быт, и в тех случаях, когда ему приходилось давать декорации для спектаклей русских по содержанию, он трактовал их чрезвычайно условно. Это сказывается на его декорациях, изображающих, например, русскую деревню для балета Конек-Горбунок (1864 г.): русские избы оказались похожими на швейцарские. Не менее характерны декорации 1842 г. к первой постановке оперы Руслан и Людмила. Их всего 9. Особо замечательны первая и последняя. Первая названа „банкетной залой“; написана она в романо-готическом стиле. Последняя представляет собою вид на Киев, и перед нами вдали вырисовываются готические постройки — кирхи, ратуша и жилые дома. Даже в свое время эти декорации вызвали массу нареканий.

Декорации Роллера, вообще, театрально условны. В них нет ни стиля, ни эпохи, ни этнографии, т.-е. есть и то и другое, но все это в настолько обобщенном и приукрашенном виде, что, поистине, декорации одной постановки годились для любой другой. Впрочем, пьесы того времени в большинстве случаев иного и не требовали. Краски Роллера — конфетные, приятные и веселенькие, и в миниатюре любое сооружение напоминает бомбоньерку. Роллер был

по существу и раньше всего театральным машинистом. Как машинист, он прекрасно знал все устройство и оборудование театра и все возможности пользования освещением. В его подводном царстве в Коньке-Горбунке все рыбы и раковины двигались, и глаза у них светились; он прекрасно пользовался тюлем, опуская его перед глазами зрителей иногда в несколько рядов и т. д. С Роллера начинается у нас и пользование двухэтажной сценой, т.-е. установка пратикаблей, станков.

У Роллера, как известно, было много учеников и последователей из русских. Между ними следует упомянуть имя Федорова.

Итак, о декоративной стороне спектакля того времени мы еще можем судить. Что же касается костюма, то с ним обстоит дело куда сложнее. Оказывается, костюмы не входили в круг интересов художника-декоратора; о них заботились, повидимому, сами актеры. При этом, одни из них, как например, Мочалов, совершенно их игнорировали и играли в чем попало. Другие, наоборот, тщательно обдумывали весь свой костюм — стоит взглянуть, например, на сохранившееся изображение Каратыгина в Уголино. Здесь раньше всего следует отличать костюм драматический и оперный от балетного. При тенденции к реализму, выявлявшейся лишь в общих чертах, и при несамостоятельности творчества мы можем ожидать, что костюмы, вообще, относительно отвечали исторической правде, хотя,

впрочем, и заимствовались из всевозможных иностранных изданий типа *Galerie théâtrale*; в общем они были сильно идеализируемы. К нашим услугам несколько описаний костюмов и небольшой подбор гравированных и литографированных портретов актеров в ролях. Мы знаем целый ряд костюмов — Каратыгина в Гамлете и Уголино, Брянской в Дездемоне, А. М. Каратыгиной в Марии Стюарт, Рязанцева в Актеры между собой, Львовой-Синецкой также в Марии Стюарт и т. д. При этом, знаменательно: костюм Марии Стюарт у Каратыгиной, несомненно, сделан был по какому-нибудь увражу, что же касается этого же костюма у московской актрисы Львовой-Синецкой, то мы видим в нем модную тогда укороченную талию — совершенно очевидно, что московские театры не располагали образцами. Знаменательно также, что русский „актерский“ костюм у Рязанцева, долженствовавший относиться ко времени Троепольской (умерла в 1774 г.), был значительно современнее.

Реализм в костюмах соблюдался только в самых общих чертах. Театр знал костюм „вообще“: например, „испанский“ или „русский“, или „восточный“; нам, прошедшим через натуралистический театр XX века, это кажется недостатком, но для публики того времени, только расставшейся с костюмом „à la française“, это был громадный шаг в сторону реализма. Каков при этом был костюм в провинциальных театрах, можно судить по известному снимку с пред-

ставления Гамлета в 1860 г. в Казани: ни эпохи, ни национальности угадать здесь нельзя. Заметим, что явление это не было изжито еще и в начале XX века.

Переходя к костюму балетному, мы должны разбить его на две группы: костюм для ролей мимических и для танцевания. Первый, несомненно, ничем не отличался от описанного нами костюма драмы и оперы; что же касается второго, то он диктовался не условиями сценического образа, а требованиями танцевальной техники. Историки балета (В. Светлов) уже обратили внимание на этот факт.

Первоначальный придворный балет, сводившийся к маршам и выходам, допускал тяжелый длинный костюм. Но как только Камарго и Саллэ захотели использовать движения ног и перейти к танцеванию в чистом смысле, им пришлось костюм укоротить. С этого момента эволюция женской танцевальной юбки — тюника — самым красноречивым образом говорит о состоянии балетной техники. Тюники систематически укорачиваются и поднимаются; превзойдя предел известного приличия, танцевальный костюм затребовал приспособления более длинного, чем чулки, и при Дидло у нас было введено трико; состояние техники тогда не требовало еще твердого носка: пуанты вошли в употребление в середине XIX ст. Танец Тальони, как мы говорили выше, строился не на виртуозной технике, а на бесплотных взлетах, и мы видим у нее и ее



СЦЕНА ИЗ „ГОРЕ ОТ УМА“, 1839 г.

LV

современниц и последовательниц юбки из легких прозрачных материй, удлиненные и спущенные, и мягкий туфель.

О гриме нужно сказать то же, что и о костюме. В то время, как Каратыгин в Велизарии появлялся с длинной бородой, а в Людовике XI гримировался по портрету, — Мочалов заботился о гриме так же мало, как и о костюме.

Вообще, зрелищная сторона спектакля до конца XIX ст., несмотря даже на торжество реализма и бытовые пьесы, несмотря на общее развитие исторических наук и фольклора, была в загоне. Заботились только о декорациях, но и они жили самостоятельной, отдельной от автора и исполнителей жизнью.

12. СОЦИАЛЬНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ АКТЕРА

Из каких общественных кругов формировался наш актерский состав, мы уже говорили выше. Этим определяется и его социальное правовое положение. Покуда и поскольку театральная публика вообще и интеллигенция в частности принадлежали к высшим дворянским кругам, к аристократии — русский актер оценивался не выше своего класса, но, по мере демократизации театральной публики и в том числе интеллигенции, с одной стороны, и по мере возвышения роли мелкой буржуазии с другой, престиж актера систематически рос. Хотя, надо

заметить, для аристократии актерский труд всегда казался низменным, а для деловой буржуазии — не достаточно серьезным. И в целом актер неизменно продолжал считаться своего рода забавником; потешником и потому, только к первым персонажам, пользовавшимся явным успехом у публики, создавалось отношение, выходящее из ряда обычного отношения к актеру рядовому.

Специфическим отношением бывала всегда окружена актриса, в особенности балетная, и именно со стороны мужчин, но здесь выдвигались уже совсем иные мотивы.

Учитывая все это, мы можем сказать, что отношение общества к актеру, вообще, менялось соответственно с изменением общей социальной конъюнктуры и что, при этом, в эпоху господства тех или иных классовых групп, устанавливался свой подход к актеру.

„Знатные персоны“, а за ними и высшее дворянство вообще, „снисходили“ к актеру в тех случаях, когда его замечали. За актрисами ухаживали, держали их в качестве любовниц; актерам обоего пола, в дни их сценического торжества, выражали свое благоволение аплодисментами и метанием на сцену кошельков с деньгами, члены царской фамилии „допускали к руке“, порою удостоивали милостивых слов и, в особо знаменательных случаях, давали подачки — кольца, табакерки или деньги. Но при этом, за малейшую провинность, начальство

наказывало актера включительно до ареста и телесных наказаний.

Среднее дворянство и дворянская интеллигенция умилялись и восторгались актерами. За актрисами попрежнему ухаживали, но, при этом, стремились „поднять“ их до себя и иногда на них женились; вещественные знаки внимания были заменены потоком рифмованных строк. Поэзия, адресованная актрисам и актерам, за годы, охватываемые настоящей главой, была значительным явлением в жизни театра. Наконец, роль, которую в это время начинала играть буржуазия, вызвала со стороны правительства специальные узаконения, определявшие, между прочим, и общественное положение актера. Все это, однако, ничуть не меняло в общем крайне униженного положения актера в обществе того времени.

Остановимся на некоторых подробностях.

В конце царствования Екатерины II в нашем театральном быту разыгралась история, чрезвычайно напоминающая историю Женитьбы Фигаро. Театральное училище выпустило на сцену талантливую певицу-артистку Елизавету Уранову; это было веселое, кокетливое, легкомысленное существо, кружившее головы направо и налево; но особенно задеты были двое: актер Сандунов, хотевший на ней жениться, и „знатная персона“, граф Безбородко, стремившийся воспользоваться своим положением и ее наивностью. Безбородко добился того, что

Сандунов был уволен от службы на Придворном театре, был уволен к тому же без бенефиса, и даже должен был быть выслан из Петербурга. Но влюбленная парочка не потерялась. Сандунов решил устроить свой бенефис на городском театре; здесь, появившись перед демократической публикой, он обратился к ней со специально написанным монологом, в котором, почти называя вещи своим именем, разоблачил происки знатной особы. А невеста его в то же время, участвуя на Эрмитажном театре в комической опере самой Екатерины, среди представления подала ей жалобу на притеснения и просьбу о разрешении вступить в брак. Екатерине, конечно, ничего не оставалось, как удовлетворить ее просьбу. Выйдя из этого победительницей, Лизанька однажды, участвуя в одной из опер, в игривой арии прочитала шутивную отповедь и без того уже прочтенному графу. Забавный эпизод, не раз обрабатывавшийся драматургами, имеет социальную значимость: это был один из эпизодов борьбы поднимавшегося третьего сословия с полновластной аристократией.

Другой красноречивый случай интересен тем, что в нем был замешан ряд представителей дворянской интеллигенции. Знакомая нам танцовщица Истомина была близка с гр. Шереметевым; однажды, поссорившись с ним из-за дурного с нею обращения, она его бросила; увидевшись с нею через день, автор „Горе от ума“ — Грибоедов поехал с нею

пить чай к камер-юнкеру Завадовскому, после чего отвез ее ночевать к одной из ее подруг. Еще через день Истомина помирилась с графом и вернулась к нему. Тут-то он узнал от нее, что она была у Завадовского. Немедленно же Шереметев вызвал на дуэль Завадовского, а его друг, впоследствии декабрист, Якубович, возмущенный ролью Грибоедова, вызвал и его на дуэль. В результате первой дуэли был убит Шереметев; вторая дуэль состоялась через два года на Кавказе, в результате чего Грибоедов был ранен в кисть руки. Как известно, эти события произвели большое впечатление на Пушкина, набросавшего эскиз „Дуэль из-за танцорки“ и собиравшегося писать повесть „Две танцорки“, в которой Истомина и Завадовский были действующими лицами. В этой истории для нас показательно возникшее судебное дело, на котором фигурировала и Истомина, вынужденная разоблачать подробности своей интимной жизни. Очевидно, романтизм, со всем его якобы рыцарским отношением к женщине, не остановился перед публичным обесславлением репутации женщины, да к тому же выдающейся актрисы, вдохновлявшей современников, начиная с самого Пушкина, к воспеванию ее красоты и ее искусства в поэзии. Будь на месте Истоминой „дама из общества“, ее „позор“ старались бы не замечать, несмотря даже на вытекающую отсюда соблазнительную честь для героя романа.

И одиноким, хотя и ярким светлым пятном на этом безотрадном фоне является биография актера Дмитревского (см. нашу работу о нем. Берлин. 1922). Этот человек сделал поистине ломоносовскую карьеру. Из простых ярославских семинаров он дошел до того, что считался одним из образованнейших и культурнейших людей своего времени, был включен в число масонов и, что в особенности важно, был избран в члены Российской Академии. Из позднейших актеров разве один только Щепкин мог соперничать с ним в этом отношении (Но о Щепкине в следующей главе).

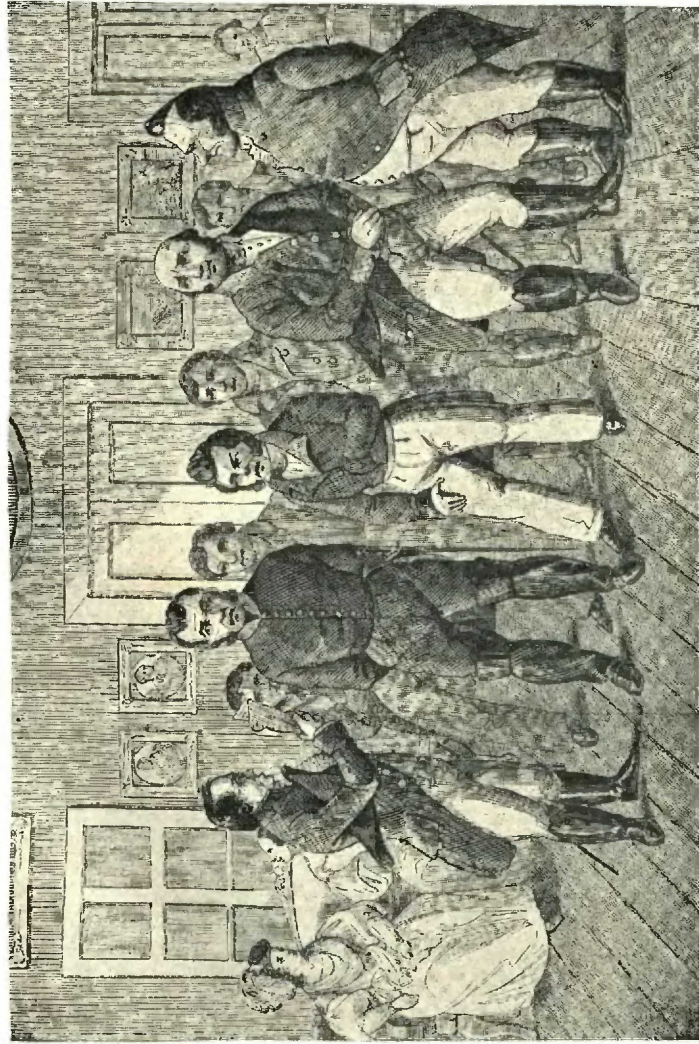
Перейдем, однако, к тому языку, которым говорили с актером театралы в эту сентиментально-романтическую эпоху. Это был язык поэзии. Львиная доля стихов была адресуема к актрисам, хотя и актеры умели вдохновлять наших чувствительных зрителей. Пример подал не кто другой, как Сумароков; но своими строгими одами он отмечал преимущественно значительные исторические факты. Начало восторженным стихотворным отзывам об исполнении положил Ржевский, написавший мадригал актрисе Либере Сакко, о котором мы уже говорили выше. За нею вдохновляли поэтов: Дмитревской, Шушерин, Яковлев, Семенова, Вальберхова, Каратыгина, Мочалов, Данилова, Истомина и т. д. Все современные журналы были испещрены „театральной“ поэзией. Как и следовало ожидать, в этом чисто юношеском способе реагировать на очаро-

вание театра было очень много самых безудержных восторгов, в этой поэзии нельзя даже пытаться найти подлинную характеристику творчества и индивидуальности актера: все они оказываются либо спустившимися на землю божевами Олимпа, либо вторыми Баронами, Лекуврер, Лекенами, Клерон, Тальмой, Гарриком и т. д. Начиная с Пушкина, Державина, Карамзина, Гнедича, и кончая безвестными кропателями стихов, десятки голосов слились в те годы в один мощный хор, чтобы свидетельствовать о силе, с которой театр захватил нашего зрителя. Рядом с ними неистовствующие восторги Белинского перед театром не кажутся чрезмерными (Многие стихи цитированы в нашей книге о Театре в России в эпоху Отечественной войны, у Плещеева в „Нашем балете“ и у многих других авторов).

Как ни общи и легковесны были все эти стихи, однако, знакомства с ними одними совершенно достаточно для того, чтобы оценить социальное значение театра того времени, а так как основным художником театра является актер, то и социальное значение актера той эпохи. Русский актер был на первых позициях в бою, который давала буржуазия старой дворянской России, и своих позиций он не уступил. Поэтому нет ничего удивительного и в том, что, когда правительство было вынуждено все более и более оценивать значение буржуазии в целом и поддерживать ее интересы, не было забыто

и правовое положение актера. Коснулось это, впрочем, только артистов б. императорских театров.

В 1832 г., как известно, были учреждены звания почетного гражданства личного и потомственного для городского населения вообще. Но так как на актеров это не распространялось, то в 1834 г. министр двора возбудил вопрос об уравнении актеров в правах и преимуществах с прочими представителями буржуазии. Вопрос рассматривался в Государственном Совете и потерпел неудачу. Совет рассуждал так (см. Погожева — „Опыт краткого исторического обзора организации имп. театров с 1756 по 1881 г.“): „Хотя некоторые артисты императорских театров, как отличившиеся в изящных искусствах, могли бы, согласно мнению министра императорского двора, приобретать право на звание почетных граждан, но при сем должно принять в уважение: а) что публичные занятия подобных артистов во время служения при театрах часто бывают несообразны с теми, кои, по коренному закону, требуются от почетных граждан, б) что от таковой несообразности, при даровании служащим артистам звания почетных граждан, неминуемо уменьшится достоинство оного в глазах тех, кои приобрели или должны приобретать оное трудами и занятиями другого рода, в том законе именно определенными, в) что для артистов императорских театров Положениями об оных назначены уже разные поощрения, а главнейше,



СЦЕНА ИЗ „РЕВИЗОРА“, 1839 г.

LVI

за выслугу известных лет, значительные пенсии, г) что если сверх того допустить для них и меру, ныне министром императорского двора предполагаемую, то сие повело бы к новому постановлению касательно лишения их звания почетных граждан за неповиновение и дурные поступки (sic!), между тем как, по коренному закону, никто не может быть лишен означенного звания иначе, как по судебному приговору. Изменение закона в сем отношении имело бы также неминуемым последствием уменьшение достоинства звания и тех побуждений, кои существуют ныне для приобретения оногo.

По всем сим уважениям, Государственный Совет, почитая неудобным присвоить артистам, во время служения их на публичных театрах, звания почетных граждан, положил: дозволить сим артистам, по увольнении их уже от служения театрального, приобретать почетное гражданство, личное или потомственное, наравне с другими, теми способами и на тех основаниях, какие намечены в Манифесте 10 апреля 1832 г. для всех российских подданных“.

Мы процитировали здесь этот знаменательный в истории русского театра документ полностью для того, чтобы воочию было ясно, как изощрялись „знатные особы“, составлявшие тогда Государственный Совет, в борьбе за социальные права и преимущества. Однако, через пять лет, 15 января 1839 г., было утверждено особое „Положение об артистах императорских театров“. По этому положению,

артисты были разделены на три разряда. По оставлении службы при театрах им были предоставлены следующие права. Артистам I разряда, по выслуге 10 лет — права канцелярских служителей III разряда, артистам II разряда, по выслуге 10 лет — права отставных придворных служителей, недостигшим классных чинов, и артистам III разряда, по окончании театральной службы — права именоваться отставным артистом императорских театров III разряда, с причислением с детьми к свободному состоянию. Кроме того, артистам I разряда предоставлено было и во время службы при театрах, и по увольнении от оной, получать почетное гражданство: личное — по беспорочном и усердном прослужении при театрах не менее 10 лет, а потомственное — 15 лет.

Г Л А В А В О С Ь М А Я

РАСЦВЕТ БУРЖУАЗНОГО
ТЕАТРА

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

1. У К Р Е П Л Е Н И Е Б У Р Ж У А З И И

Николаевская реакция, во время которой одной рукой держались за старые феодальные устои, а другой систематически их же разрушали, должна была привести к катастрофе. Задушенная мысль, полицейский режим, беспросветная темнота и отсталая форма ведения хозяйства ускоряли развязку. И взрыв последовал — это было поражение, закончившее крымскую кампанию.

До момента взрыва дворянство всего лишь „снисходило“ к буржуазии и в виде исключения принимало ее представителей в свою среду. Проигранная война была воспринята наиболее дальновидными представителями до того времени господствовавшего класса, как изобличение в политической несостоятельности, и по всей линии стало не до снисхождения — приходилось каяться и заискивать. Дворянство стало публично искать сближения с „почтенным“ купечеством и радовалось той готовности, с которой последнее пошло на объединение с ним. Однако, дело было не в объединении, а в сдаче прежних позиций.

19 февраля 1861 г. состоялось официальное признание того, что при утвердившемся новом, капиталистическом укладе жизни крепостной труд был ненужен.

А в то же время, с другой стороны, выросло значение русской фабрики. Как в конце XVII и в начале XVIII вв. в России интенсивно развивался капитализм торговый, так в середине XIX ст. — капитализм промышленный. И вот, началось всеобщее устремление ко всевозможным акционерным обществам, вырвавшимся, „как грибы после дождя“. Развивали деятельность частные банки. Созревавшей промышленности необходимо было легкое, быстрое и дешевое получение сырья и сбыт продукта производства — отсюда начавшееся развитие сети железных дорог и пароходства. И, хотя железные дороги строились преимущественно иностранными капиталистами, однако, всевозможные подряды исполнялись русскими. Эти-то подряды и стали новым средством легкого и быстрого обогащения.

Мы пока обойдем молчанием „освобожденное“ крестьянство, хотя и заявлявшее о своем существовании рядом крестьянских восстаний и потому поневоле обращавшее на себя внимание, но все же еще слишком слабое и малосознательное. Мы умолчим также и о рабочем классе, порожденном промышленным капиталом, потому что в эту пору он также был еще слаб и неорганизован; момент, когда он

выходит на социально-политическую арену, знаменует собою новый этап в развитии капиталистического строя. Но в эту пору и сама буржуазия перестает быть чем-то относительно однородным и в ней несравненно заметнее, чем раньше, проявляется расслоение. С одной стороны, группируется крупная буржуазия, владевшая промышленными и финансовыми предприятиями, с другой — буржуазия мелкая. Из среды мелкой буржуазии и формируется разночинная интеллигенция, создавшая эпоху в нашей общественной и умственной жизни — так называемые 60-е годы.

Побеждавший промышленный капитализм и разночинная интеллигенция принесли с собою и свое новое, иное мирозерцание.

Дело в том, что промышленный рост страны требовал совершенно иной, новой системы мышления. Промышленность требовала раньше всего возможно точного знания обрабатываемых материалов, будь то минеральные богатства, будь то продукты земледелия; далее, она требовала напряженной и систематической работы по изучению производственных процессов и совершенствованию их, и, наконец, как это было и в торговом капитализме, она требовала развития счетно-бухгалтерского дела. Все это вместе взятое сводилось к интенсификации умственной деятельности и развитию точных наук.

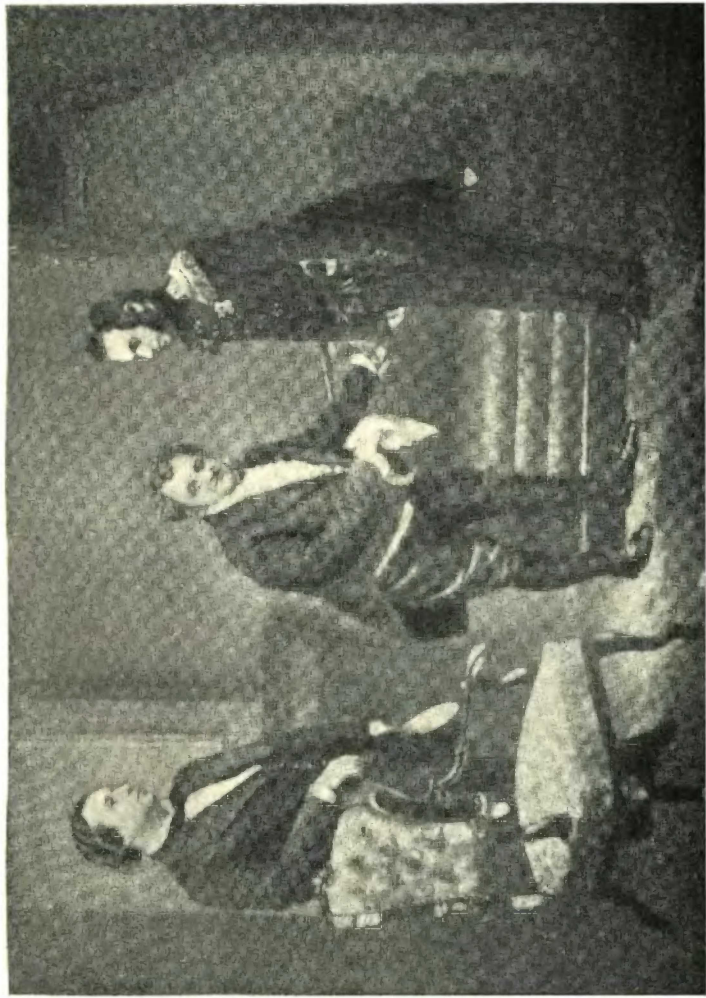
Промышленность сперва кустарная, а затем мануфактурная, не была для нас явлением новым, но

особенно напряженный рост ее в середине XIX ст. вызвал систематическое развитие именно в эту пору точных знаний: развивается интерес к естествознанию и наукам математическим. Мало того, любой фабрично-заводский процесс убеждает в существовании теснейшей функциональной, причинно-следственной зависимости между явлениями, убеждает в значении условий и среды, в которых процесс протекает.

От отвлеченных умственных построений мысль переходит к наблюдению над реальной жизнью и к изучению ее. Проявление интереса к действительной жизни в художественном творчестве как в отношении тематическом, так и в отношении формальном и называется реализмом.

2. Р Е А Л И З М

Собственно, искусство в широком смысле, а искусство „народное“ и буржуазное в частности, никогда не было чуждо реализма; его элементы, различно окрашиваемые, наблюдались в произведениях искусства всегда. Мало того, реализм систематически овладевал искусствами вообще, так что их эволюцию можно охарактеризовать, как постоянное движение в сторону реализма. При этом каждая эпоха по-своему понимает действительность, открывая в ней все иные и новые черты.



СЦЕНА ИЗ „ГОРЕ ОТ УМА“ С УЧАСТИЕМ ШЕПКИНА
LVII

В самом деле, элементарно мысливший средневековый зритель не допускал повествования о том или ином событии из-за недоверия к тому, очевидцем чего он не был. Он требовал на протяжении одного спектакля „фактического“ прохождения тем или другим персонажем всей его жизни от момента рождения до момента смерти, „фактического“ воспроизведения тех или иных моментов жизни. Средневековый зритель требовал декораций, „на самом деле“ воспроизводивших все те места, которые персонажи должны были посещать по ходу пьесы. Произведение театрального искусства становилось несомненно реалистическим.

Но такой театр допускал своеобразную театральную условность: совмещение в один спектакль событий, протекавших в течение полутораста лет, местностей, в действительности отделенных одна от другой сотнями верст и даже в намеке не всегда воспроизводимых театральными декорациями и, наконец, фактов, подчас совершенно один с другим не связанных. Необходимость устранения именно этой театральной несообразности стала волновать нового, интеллектуально более подвинутого зрителя французского придворно-аристократического круга. А, вместе с тем, ему, не умевшему видеть вокруг себя представителей другого класса и непонимавшему их, казалось совершенно естественным видеть на сцене только самого себя, участвовать в столкновении тех душевных волнений, которые были или, вернее,

которые ему лестно было считать ему свойственными. Поэтому, французский классический театр, во-первых, уничтожил старые условности, а, во-вторых, привнес в театральное представление с его точки зрения естественные, реалистические черты.

Но вот на смену придворно-аристократическим кругам приходит новый зритель, из третьего сословия. Закон трех единств классического театра для него перестает быть убедительным, реалистическим. Ведь все равно приходится в протяженность спектакля, т.-е. в промежуток времени в 3—4 часа, втискивать события, протекающие в продолжение 24 часов, ведь вместо того, чтобы наблюдать ход событий, приходится выслушивать длиннейшие повествования о том, что происходит за кулисами, ведь действительная жизнь никогда не течет вокруг одного какого-нибудь события, притом непременно значительного и губельного по своим последствиям, — напротив, действительная жизнь тем и интересна, что в ней радость и горе, важное и незначительное сплетаются в один пестрый узор. А затем, зрителю из третьего сословия, как раньше того зрителю из аристократов, хочется видеть на сцене знакомые и близкие ему фигуры, волнуемые понятными для него вопросами, ему не интересно видеть одних аристократов, да к тому же непременно французской складки. И вот, во имя реализма же ломается закон трех единств, смешиваются элементы трагические

с комическими, отменяется возвышенный, напыщенный характер спектакля в целом, на сцене действуют представители буржуазии в своей интимной, домашней буржуазной обстановке. Каждый из них в жизни занимается разным делом, каждая народность владеет своим костюмом, своим языком, своими нравами и обычаями.

Но первоначально далеко не всю сложность душевных проявлений и не во всей ее углубленности видит новый зритель. Да к тому же, по его неумелости, большую часть спектакля ему готовят представители прежде господствовавшего класса, поневоле проводящие в театр остатки своих вкусов и приемов. Явления воспринимаются, во-первых, по их внешним признакам, во-вторых, в крайне обобщенном, синтетическом виде, в-третьих — воспроизводятся только ярчайшие моменты — на сцену выступают герои, а из жизни героя даются только выдающиеся моменты, факты, действия, только сильнейшие его страсти. И все это неизменно кажется современности совершенно жизненно правильным, совершенно естественным.

Потому-то во все эпохи художественная теоретическая мысль, художественная критика всегда отмечала в искусстве его правдивость, его естественность, его правдоподобие, его реалистичность, и только каждая позднейшая эпоха неизменно упрекала каждую более раннюю в том, что она была „условна“.

Романтическое направление в искусстве было создано средним дворянством, хотя и старавшимся отказаться от общедворянской идеологии и подойти вплотную к нарождавшейся буржуазии, однако, не бывшим в силах порвать до конца с классическими традициями. Реализм выражал тенденции буржуазно-демократического развития страны и осуществлялся преимущественно буржуазией мелкой; классово, и, следовательно, идеологически от последователей этого направления надо было ожидать оппозиции по отношению к романтизму. И действительно. Молодая разночинная интеллигенция со всем возможным жаром обрушилась на старую феодальную Россию, ибо видела в ней стимул, задерживающий развитие страны, виновника в проигранной войне и т. д. Реализм со всем возможным жаром обрушился на эпигонов романтизма. Идеализация действительности, состоявшая то в преувеличении реальных явлений, то в отвлечении от них в сторону фантастических построений, восторженная влюбленность, вечная эмоциональная приподнятость, бурный натиск, или, наоборот, крайняя депрессия, грустная, меланхолическая, нежная; внимание только к выдающимся ярким проявлениям жизни, к героическим индивидуальностям, к неистовым их переживаниям радостным или горестным, и почти полное пренебрежение ко „вторым персонажам“ в жизни; игра на контрастах, для вящей убедительности всегда преувеличенных—вот против

чего восстало новое художественное направление. И, вместо всей этой жизненно-, „театральной“ мишуры, оно приносило с собой стремление подойти к действительности елико возможно ближе, воспроизводить явления такими, каковы они на самом деле, с фотографической точностью, удалив какую бы то ни было фантастику, со всей строгостью и точностью рационалистического мышления, со всей трезвостью; новое художественное направление стремилось уделять внимание всей той среде, в которой разворачиваются события с рядовыми их участниками, которые живут своей обыденной жизнью, которые огорчаются или страдают благодаря рядовым жизненным, подчас очень скромным и незначительным фактам, фактам иногда очень схожим между собой и отличающимся разве только полутонами.

Современники называли реализм иронически „натуральной школой“. Люди, воспитанные на старых традициях, высмеивали эту „школу“, делали ее героиней водевиля (см. водевиль П. Каратыгина „Натуральная школа“ 1847 г.). „Ее принципы и доктрины, говорили скептики, должны быть абсолютно социальные, ее новациат анализирует мелочные личности, ее реакция и филистерские воззрения заключаются в нормальной субстанции, а субъективность человечности замкнута в естественной непосредственности, она довольно понятна, если только знаешь, в чем дело“.

Новую школу ума и словесности
Мы на Руси завели,
В этой-то школе до известности
Многим уж мы помогли.

Тут не ученость нужна, а призвание,
Сила и воля души;
Если признал кто в себе дарование,
Просто садись и пиши —

В плоскостях наших значение глубокое
Жизнь, как рассмотришь вблизи:
В низком отыщется дивно высокое,
Золото видно в грязи.

Надо рассказывать тайны семейные,
Чашу где горькую пьют,
Сколько трактиры, харчевни, питейные
Пищи посту дают.

Там-то отыщешь Руси молодечество,
Там-то все думают вслух,
Там первообраз всего человечества,
Там-то народный наш дух.

Мы, мы природы прямые поборники,
Гении задних дворов,
Наши герои — бродяги да дворники,
Чернь петербургских углов.

Здесь мы реформу начнем социальную
Новым умением своим,
В школу гуманно-ультра-натуральную
Ваш пансион обратим.

3. Т Е А Т Р А Л Ь Н Ы Е Ж А Н Р Ы

Во второй половине XIX ст., как мы указывали, буржуазия не представляла собою чего-то цельного. Реализм полнее всего выражал собою мирозерцание разночинцев, т.-е. мелкой буржуазии, в целом радикально и чрезвычайно рационалистически настроенной; чем выше мы будем подниматься по ступеням классовых группировок, тем дальше мы будем уходить от реализма и переходить на сторону романтизма и даже своеобразного модернизованного классицизма, продолжавших ютиться еще долгое время в дворянских кругах.

Здесь, как и в предыдущей главе, мы должны будем построить ряд: комедия, драма, опера, балет. Анализируя каждый из видов театрального искусства и знакомясь с составом зрительного зала в каждом отдельном случае, мы сможем сделать вывод, что мелкобуржуазного зрителя удовлетворяла преимущественно комедия, что средняя буржуазия продолжала восторгаться старой мелодрамой и что оперу и балет посещала преимущественно крупная буржуазия, а с нею—круги дворянские вообще и аристократические в частности в тех случаях, когда они, вообще, „удостаивали“ русский театр своим посещением.

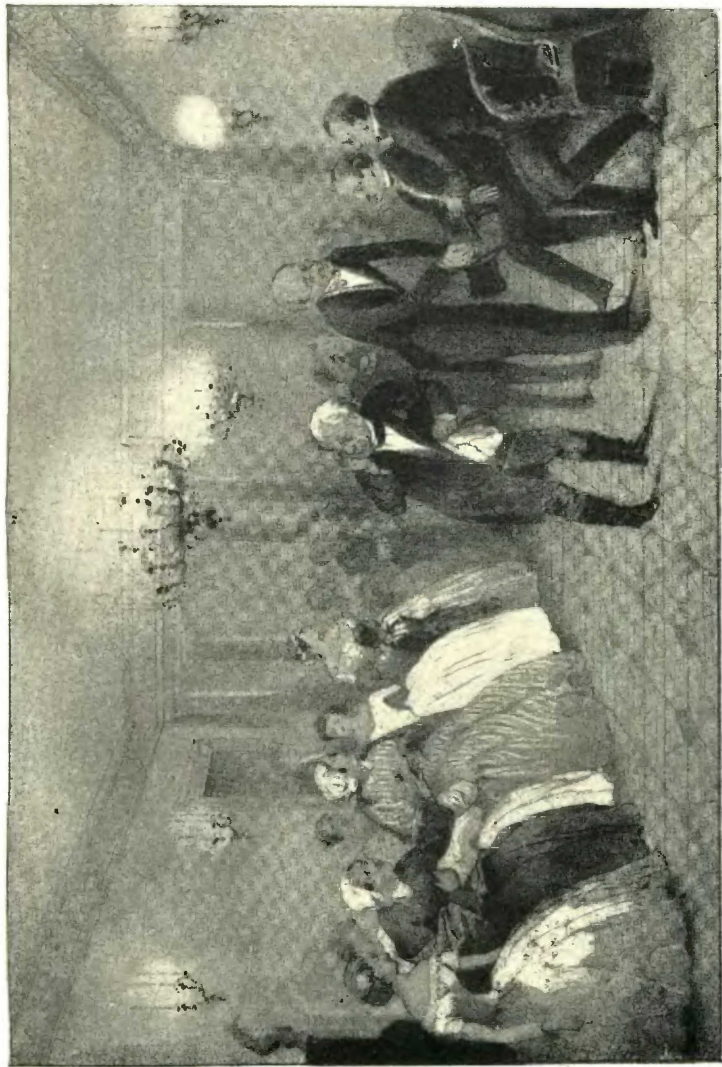
Мало того, как с одной стороны мы наблюдаем в эту пору самоопределение каждой из классовых групп, так с другой—и самоопределение видов театрального искусства; они дифференцируются окон-

чительно. Наконец, создается и один новый театральный жанр — оперетта, наследующая от старой комической оперы, водевиля и мелодрамы музыкально-драматический или, вернее, музыкально-комедийный стиль.

Попытаемся охарактеризовать каждый из жанров в отдельности.

4. К О М Е Д И Я

Собственно комедия, как театральный жанр, погружена своими корнями в очень далекое прошлое, в самые изначальные культурные эпохи. Комедия представляет собою не что иное, как в чистом смысле игровое действие. С другой же стороны мы знаем, что на всем протяжении развития христианской культуры комедия была достоянием слоев демократических, иными словами, что общественные низы выражали себя в театре именно через посредство комедийных приемов. В античной культуре было несколько иначе: там и трагический жанр был явлением демократическим, там оба жанра органически вылились из народного творчества. Так же было и в нашей первобытной культуре (см. главу II): обряд и игра на равных началах бытовали в крестьянстве; но эта культура была сплошь языческой. По мере же распространения христианства, обряд церковный, как обряд религии государственной, вытеснял и заменял обряд языческий, в особен-



СЦЕНА ИЗ „ГОРЕ ОТ УМА“ В ПОСТАНОВКЕ 1858 г.

LVIII

ности в классах господствовавших; что же касается игровых действий, то христианство их не замещало и только стремилось изничтожить; они и сохранились в крестьянстве и в городских низах.

Когда на Западе, под влиянием городского уклада жизни, стал создаваться театр профессиональный, он развивался по двум линиям: серьезный вырастал из церковных обрядовых действий, а комедийный из исконных игровых, при чем оба жанра порою сближались и обменивались элементами. Наиболее строгие формы, естественно, и стали культивироваться преимущественно привилегированными классами, а наиболее комедийные формы — преимущественно низами.

Поэтому у нас, как впрочем и на Западе, в эпохи столкновения классов эксплуатируемых, низших с привилегированными, выдвигалась роль комедии и, чем явственнее побеждали первые, тем более давал о себе знать жанр комедийный. Так было в XVII веке, в четвертой четверти XVIII века и, наконец, с выходом на общественную арену разночинства во второй половине XIX века; начало XIX века, как мы видели, создало жанр компромиссный.

Это обстоятельство не замедлило сказаться и на характере комедии, которую поднимающийся класс каждый раз не мог не стремиться использовать в качестве орудия борьбы с прежде господствовавшим классом. Поэтому игровое действие, имевшее и по природе тенденцию к сатире (пародии

см. главу II), в руках завоевывавшего себе положение класса, развивалось именно в этом направлении и приобретало развенчивающий, обличительный, сатирический характер. Привилегированные же классы всячески стремились притупить это орудие и поскольку они могли влиять на развитие жанра, старались направить выпады комедии по чисто внешним и маловажным мишеням с одной стороны и обратить сатиру в легкую веселую безобидную шутку с другой.

Игровое действие, представляющее собою воспроизведение других категорий действий, по своей природе уже имеет склонность к реалистическим приемам. Комедия же, как орудие обличения, тем более. Эта же черта остается за нею и при ослаблении остроты борьбы; переставая быть обличительной, комедия становится простым орудием бытописания. Но с утратой своего воинствующего значения, комедия перестает чуждаться элементов серьезных жанров, отчего, в конце концов, создается новый промежуточный жанр — пьеса.

Стихийная по существу и неопределенная, непостоянная по форме, игровая народная комедия, будучи пересаживаема в города, начиная обслуживать буржуазную интеллигенцию, аристократию и двор, становится литературной и подчиняется правилам поэтики, отчего теряет свой исконный характер. Однако, в странах, где эти общественные круги недостаточно сильны, она быстро отступает

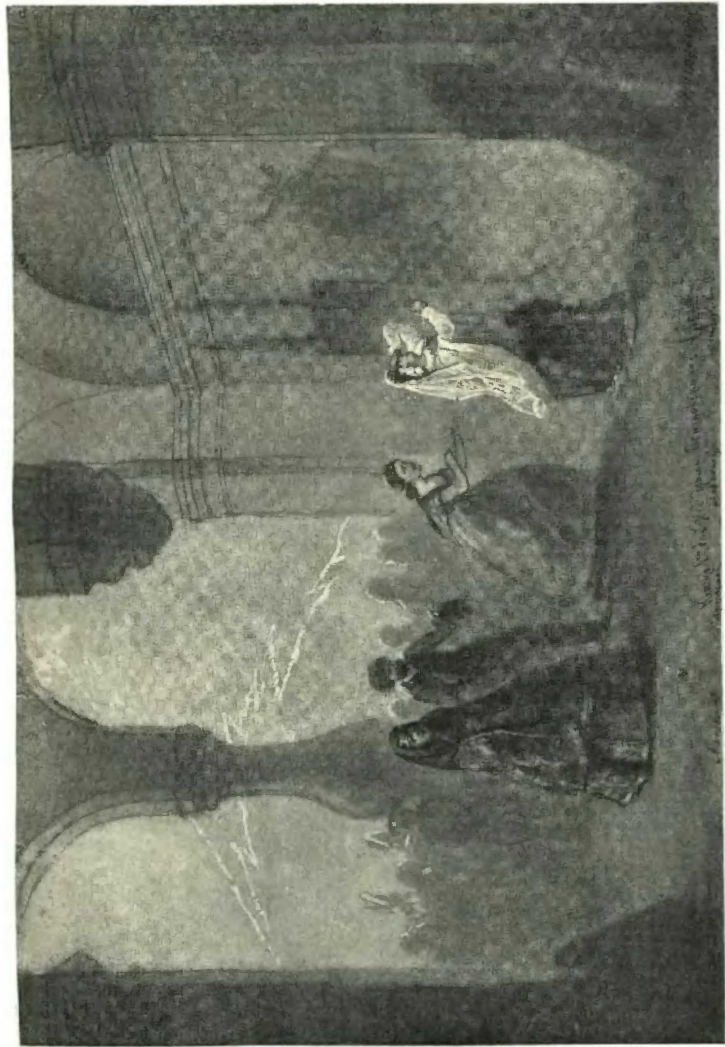
от сковывавших ее свободу правил и приобретает некий промежуточный характер.

Наша литературная комедия не была связана с „народным“ творчеством и не являлась литературной обработкой фольклорного материала. Она была позаимствована с Запада, у французов и, следовательно и несомненно, Мольер был образцом для наших первых драматургов. Но не успела классическая комедия у нас упрочиться, как началось развитие комедии слезной, речь о которой была выше. Классические правила с одной стороны оказались нарушенными, но из этого еще вовсе не следует, что комедия стала оригинальной.

Нас не интересует здесь историко-литературный обзор комедии. Мы должны касаться лишь тех ее элементов, которые имели отношение к характеру спектакля в целом, которые могли известным образом обуславливать исполнение, которые имели себе подобные элементы в актерской ауре. Подходя к комедии именно с этой точки зрения и стремясь проследить в ней наличие элементов реализма, мы видим явную двойственность ее характера. С одной стороны здесь стремление к изображению действительности во всей доступной наблюдателю того времени полноте, с другой же стороны целый ряд сдерживающих это стремление правил, которые, в связи с неумением схватить в действительности характерные для нее черты, делали нашу раннюю комедию произведением крайне условным.

В первую очередь следует указать на комедию переводную, которая при несовершенстве перевода того времени, была тем более непонятной, невразумительной и чуждой для современного актера. Этот последний вынужден был исполнять пьесу, чуждую по фабуле, по выводимым в ней положениям, изображать персонажи, незнакомые русской действительности и, наконец, говорить языком, чуждым языку разговорному, с какой-то непонятной, замысловатой, неудобоваримой синтактикой. Принимая во внимание социальный и культурный уровень нашего актера, мы можем смело сказать, что переводная комедия первых времен была для него так же чужда, так же условна, как и трагедия. Отсюда следует вывод, что ранняя переводная комедия на русской сцене, при всей якобы принципиальной близости к действительности, давала в итоге спектакль в высшей степени условный.

Шагом вперед являлась комедия „склоненная“ на русские нравы. Но это „склонение“ первое время не шло дальше чисто внешних элементов. Ведь пристрастие авторов к символическим именам действующих лиц, по существу, вытекало из потребности сделать их понятнее, приемлемее, реальнее. Реализм этого периода носил характер вполне схематический. Писать образ было еще трудно. Изображали, как и в старинном театре, не характеры, а положения, и максимально чего достигали — это зарисовки той или иной черты характера вообще.



СЦЕНА ИЗ „ГРОЗЫ“ В ПОСТАНОВКЕ 1859 г.

LIX

Комедия была пьесой, в которой происходило столкновение общечеловеческих свойств вообще. Действующее лицо было не живым человеком, а носителем той или иной человеческой черты. Как на шахматной доске, эти марионетки двигались по воле автора, который выпускал их на сцену ровно на столько времени и тогда, насколько и когда ему это было нужно. Самым удобным средством выразительности было слово, и потому все сводилось к рассказыванию действующим лицом о своих чувствах, о своих мыслях; комедия имела риторический эпический характер.

Сатирический характер и нравоучительная тенденция, вообще, в первую очередь, руководившие творчеством автора, не вытекали у него, однако, из общего хода действия. И, как в старинной народной комедии, весь комический элемент сосредоточивался в лице „комической“, „дурацкой“ персоны, так здесь „резонерский“ характер исчерпывался каким-нибудь одним действующим лицом — „резонером“. Дидактический характер в ту пору преобладал над комическим. Стародум был более важным персонажем, чем Митрофанушка, недаром „Недоросль“ шел в первый раз в бенефис исполнявшего роль Стародума Дмитревского.

То, на что мы указали, говоря в предшествовавшей главе о мелодраме, целиком относится и к комедии: глаз был еще мало изощрен и видел только яркое, авторы комедий сгущали краски,

и произведения их получали гиперболизированный, шаржированный гротесковый характер.

Наконец, всякая комедия сдабривалась любовным сюжетом. Он никогда почти не бывал в центре внимания, основная фабула всегда превращалась в эпизод. Все, начиная с имен влюбленных и кончая развитием и развязкой их любовной истории, сперва встречающей какие-то злонамеренные препятствия, а затем их побеждающей, повторялось во всех комедиях с фотографической точностью, и у актеров, естественно, как и у авторов, выработывался трафарет исполнения. Впрочем, об игре актеров ниже.

Такова в общих чертах наша ранняя комедия. Как мы видим, ее реализм был очень сомнительного качества, хотя, в представлении современников, она была антиподом трагедии. Выдающимися авторами этого периода были: Сумароков, Княжнин, Шаховской, Загоскин, в особенности Фонвизин. На грани между этой фазой развития и последующей стоит имя Грибоедова, стоит его „Горе от ума“. Это произведение еще полно старых приемов, но действительность, живые люди и подлинные чувства побеждают их, и мы до сих пор увлекаемся борьбой двух миров: России Фамусовых и России Чацких, не взирая на архаические формальные черты комедии.

Здесь попрежнему символические имена, суретка, здесь бледный роман и неизменная его героиня

„София“, лица добродетельные и злые, здесь единство времени и места, здесь совершенно единый язык у всех действующих лиц — остроумный, изысканный, грибоедовский, здесь резонерствующий Чацкий и т. д. Но субретка уже не играет доминирующей роли, и не она одна ведет всю интригу, роман не оканчивается благополучным браком, и, наоборот, неудовлетворенная любовь смягчает резонерство Чацкого, добродетельные лица наделены слабостями, а злые имеют и некоторые положительные черты, язык отличается исключительной разговорной живостью и т. д. И, сверх того, действующие лица уже не манекены, а живые люди, это уже характеры. В „Горе от ума“ есть среда, в которой разворачивается событие, есть социальное обоснование всего происходящего на сцене.

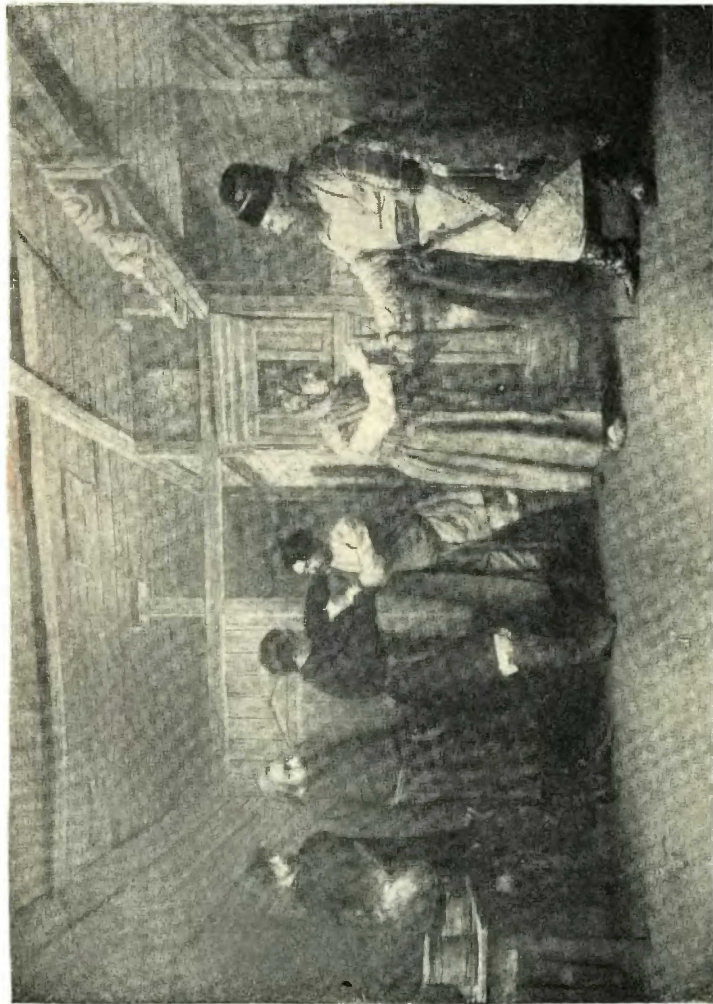
Еще дальше шагнул Гоголь, комедии которого составляют новую эпоху в развитии этого жанра в России.

Как и все писатели 30-х гг., Гоголь пережил эволюцию от романтизма к реализму. Это сказалось до некоторой степени и на его комедиях. Интересно, что, с одной стороны, он возражает против мелодрамы за ее любовь к чрезвычайным, невиданным, неслыханным, несообразным театральным сюжетам, предостерегает актеров при исполнении ролей от преувеличений, а с другой — прибегает каждый раз к чрезвычайным сюжетам. „Женитьбу“ он и назвал „совершенно невероятным событием“; „Игроки“ —

представляют собою не что иное, как драматизированный анекдот; хотя и вполне правдоподобное, но все же совершенно анекдотическое происшествие положено в основу „Ревизора“. Пользуясь этим, современная критика, в своей оппозиционной части, обвиняла Гоголя в том, что он вывел на сцену лиц, которых в жизни того времени и нельзя было найти. „Сюжет невероятный, все несообразности, ни одного лица истинного, все — карикатуры...“.

То же и в отношении обрисовки положений и характеров действующих лиц. Комедия Гоголя — комедия положений в той же мере, в какой и комедия характеров. Положения необыкновенны; герои комедии написаны сгущенными красками. Правда, при этом, положения не надуманы, не оскорбляют театральностью, но заимствованы из самой реальной жизни и жизненно оправдываемы. Действующие лица живут и действуют не ради той или другой идеи автора, а сами по себе, как люди с головы до ног. Их характеристика определяется не символическим именем, и не теоретическими тирадами, а всей совокупностью поведения. Речь правдивая, простая, у каждого своя, индивидуальная; это не собрание заранее заготовленных оборотов и сентенций.

Наконец, у Гоголя чувствуется среда, есть быт. Это безусловно первые русские бытовые комедии. Перед нами купечество, чиновничество со всеми их житейскими повседневными интересами. Впрочем, хотя они и написаны в чертах определенной эпохи,



СЦЕНА ИЗ «ВОЕВОДЫ»
LX

однако, за характерами его действующих лиц чувствуется нечто более пространное, общечеловеческое, что в одно и то же время позволяет его комедиям переживать долгие десятилетия, оставаясь вечно свежими и интересными, но с другой — отодвигает их к традициям театра XVIII и начала XIX вв.

В гоголевской же манере пишет свои комедии и Сухово-Кобылин. Но проходит еще некоторое время, и русская комедия делает в сторону реализма еще один шаг. Выразителями этой новейшей эпохи являются Островский и его современники. При нем „натуральная школа“ празднует свой апогей.

Среда, из которой Островский и, вообще, писатели этого времени черпают свои сюжеты, все та же: купечество мелкой и средней руки и чиновничество по преимуществу. Но авторы уже не нуждаются в невероятных происшествиях. Они, а вместе с ними и зритель, с интересом следят за развитием самой простой, обыкновенной, заурядной фабулы. Исчезает не только все устрояющая субретка, но и вообще главное действующее лицо. За редким исключением все действующие лица главные. Сгущенных красок и карикатурности нет и в помине. Завязка проста. Ни о каких добродетельных и злых персонажах нет и речи. Самая настоящая, непринужденная, неидеализируемая жизнь, во всей своей наготе, со всеми своими каждодневными дразгами, волнениями, очарованиями и разочарованиями раскрывается во всех их произведениях. Купечество и чиновничество

говорят каждое на своем собственном диалекте, ясно и четко выраженном. Язык особенно ярок и сочен у Островского.

Несколько слабее обстоит дело с крестьянством, которое разночинцы, обычно постоянные городские жители, недостаточно знают, понимают и слышат. Ни у кого из современных писателей, а в том числе и у Островского мы не видим настоящих крестьян. Крестьянство этой поры фигурирует в несколько филантропически сдобренном, „пейзанском“ освещении. То же следует сказать и о крестьянском языке. Несколько сентиментальная благожелательность, впрочем, характерна для большинства комедий и из жизни чиновничества и купечества этого времени. Она-то и возбуждает сомнение в обличительных намерениях комедий Островского.

Итак, комедия, как литературный и театральный жанр, и является воплощением и поборником реалистических тенденций в театре. И ясно, что комедия, „опустившаяся“ до воспроизведения повседневного быта, либо „крапивного семени“ — чиновников, либо „аршинников“ — купцов с их интересами и дрызгами, до вульгарно простонародного языка, до отрицания идеализации и приукрашения, не могла привлекать все еще мечтавшего о прежнем золотом времени и негодовавшего на потерю в настоящем своего значения дворянина, а тем более изысканного в своих требованиях аристократа. Нет, комедия была театром мелкой буржуазии и примыкавших к ней пред-

ставителей других слоев. Это подтверждается свидетельством многочисленных современников.

В предшествующей главе мы говорили о том, как родоначальницы нашей реалистической бытовой комедии — слезная комедия и комическая опера — воплощали социальные идеалы нарождавшейся буржуазии. То же наблюдается и в бытовой комедии. Если говорить преимущественно о самых ярких представителях этого театрального жанра — Грибоедове, Гоголе, Сухово-Кобылине и Островском, то здесь раньше всего наблюдается постепенный переход пера из рук столичного дворянина в руки разночинца через руки дворянина мелкопоместного и провинциального. Этот переход, в свою очередь, отвечает постепенному возвышению буржуазии.

Им определяется и эволюция социальной установки нашей бытовой комедии. Общий ее мотив — отрицание старого феодального наследия. Но его обличители, характер и приемы самой борьбы в каждом случае разные. Например.

В „Горе от ума“ русская бытовая комедия выставляет для борьбы представителя молодой дворянской интеллигенции, устами которого обличается аристократия, обличается фамусовская Москва, с виду именитая, богатая, гостеприимная, семейственная, по существу пустая, рутинная, бессовестная и безответственная, глупая, грубая, низкопоклонничающая и льстивая. Но обличитель фамусовской Москвы не имеет ни цельного мирозерцания, ни

определенной революционной программы и, конечно, сам стоит на дворянской крепостнической точке зрения. Дело в том, что цельного мирозерцания и революционной программы не было у самого Грибоедова, как их не было и у всего молодого дворянства средней руки — вспомним декабристов.

„Горе от ума“ — это только „1-й акт“ борьбы за буржуазное будущее страны, это только „1-й акт“ нашей бытовой комедии. Но завоевание буржуазией позиций в этой борьбе произошло проще и быстрее, чем можно было ожидать. Перед прогрессивным развитием России стояла новая преграда в лице чиновного сословия, комплектовавшегося, с одной стороны, из числа тех же дворян разного достатка, а с другой — из числа разночинцев. Глубина ненависти к чиновнику требовала сочных, ярких, сгущенных красок для его обличения. И они оказались к услугам драматургов, — они были в тогдашней литературной и театральной манере вообще. Чиновничество выступает у Гоголя и Сухова-Кобылина в виде многоголовой гидры, словно авторы хотели насадить всех представителей „крапивного семени“ на одну шею и по ней ударить своим язвительным бичующим пером.

Если Грибоедов деликатничал перед Москвою Фамусовых и дал ее представителям хотя бы внешне приятные черты, то в данном случае оказались убранными какие бы то ни было реверансы. Чиновничество выводится безо всяких прикрас, сочно,

ярко, нарочито сочно и подчеркнуто ярко. Отсюда такой шум со стороны реакционных элементов.

Но в середине XIX ст. перелом совершился. Дворянство перестало быть опасным врагом. Потому у Островского в его многочисленных комедиях оно почти не фигурирует. Острота изобличения чиновничества миновалась также. И наряду с Юсовыми, выдвигается Островским фигура порядочного чиновника в лице Жадова; правда, и он гибнет, и его засасывает среда.

Зато устами Островского рассказывается история вырастающей буржуазии. Общий тон Островского мягкий, сдержанный, терпимый. Он мягок в особенности, когда речь идет о купечестве. Автор во многом оправдывает его произвол и вытекающее отсюда самодурство. Он любит „патриархальность“ купеческого быта, его любовью к заветам семейно-племенной старины — к обрядам, песням, играм. Он одинаково внимательно рисует и положительные и отрицательные явления в современном ему купечестве, умея найти в первых их слабые места, а во вторых — сильные.

5. О П Е Р А

На характере оперного театра эпоха отразилась по двум направлениям: с одной стороны были внесены новые черты в серьезную оперу, а с дру-

гой — собственно продолжая линию развития комической оперы и водевиля, созданся и получил очень широкое распространение комедийно-сатирический оперный жанр, получивший наименование той же оперы, но в уменьшительном значении, малой оперы — оперетты. Займемся пока первым.

В опере, благодаря привхождению в драматическое произведение дополнительного слагаемого — музыки, определение стиля театральной продукции осложняется. В сущности, мы должны ждать одновременных сдвигов и по линии либретто, и по линии музыкальной композиции. На деле же, обычно, наблюдается, что эволюционируют они разновременно. Так было и в интересующую нас эпоху. Серьезная опера мало эволюционировала в отношении либретто, которое попрежнему сохраняло романтический мелодраматический характер; резких изменений нельзя было ждать и в области музыкальной. И, тем не менее, здесь началось своеобразное движение, которое с известной оговоркой следует считать устремлением к тому же реализму. Это было устремление: к „музыкальной драме“ и к русской этнографии. Первое касается формального признака, второе распространяется на сферу заимствования оперного сюжета и характера мелодии; элементы эти встречаются то порознь, то вместе.

Не следует, однако, думать, что „драматическое“ оформление новой русской оперы являлось каким бы то ни было возвратом к „драме на музыке“

XVIII века. Тогда мы видели драматический спектакль, лишь порою нарушаемый вторжением вокального элемента. Сейчас это была реакция против мелодизма, и заключалась она в том, что речитатив заменял кантилену. Зачинателем этого новаторства был Даргомыжский со своими операми „Русалкой“ и „Каменным гостем“. Первые его оперы были в чисто романтическом духе; но, занявшись „Русалкой“, он писал: „По силе и возможности я работаю в Русалке над развитием наших драматических элементов... Глинка, который до сих пор один дал русской музыке широкий размер, затронул еще только одну ее сторону — сторону лирическую“. Таким образом, движение было совершенно сознательным. И вот, на смену мастерски законченным мелодическим формам Глинки, появились вдруг речитативы, хотя еще идеализирующие речевую интонацию, но все же близкие к разговорной речи, и музыка стала средством, подчеркивающим выразительную силу слова, а не доминирующим над ним или даже разрушающим его.

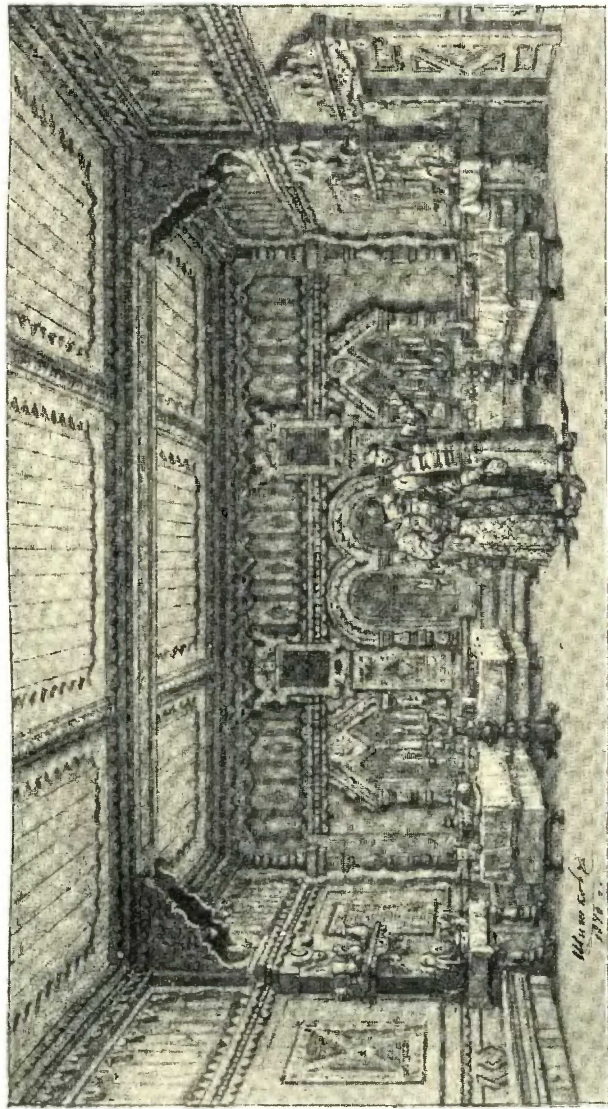
„Русалка“ была поставлена через 20 лет после „Жизни за царя“, именно в 1856 г. Ни дирекция, ни публика, ни критика не поняли и не оценили ее революционного значения. Дирекция обставила оперу очень скверно, публика, убаюканная мелодизмами русской и особенно италийской оперы, недоумевала, и из критиков только один Серов оценил значение „Русалки“ (см. „Музык.-театр.

Вестник“ от 17 июня). Но, если здесь Даргомыжский еще держался некоторых романтических тенденций, то в „Каменном госте“ (1872 г.) его идеи нашли свое крайнее выражение. Речитативы стали суше. Каждая интонационная модуляция отразилась в них: повышения и понижения, ускорения и замедления, остановки на знаках препинания — все это осуществлялось в его композиции.

Для примера укажем хотя бы на две детали в роли Лепорелло. Приглашая командора на ужин, он говорит: „позвольте“, задерживая слог „по“ на полуноте и произнося слога „звольте“ на восьмушках. И, задыхаясь от волнения перед статуей командора, передает многоточия паузами: „Мой барин... Дон-Жуан... вас просит... завтра... притти“ и т. д.

Знаменательно, что для уточнения своей работы Даргомыжский работал с драматическими актерами, которые предварительно декламировали ему текст. Знаменательно также, что он взял пушкинский текст, не меняя в нем ни одного слова.

Несмотря на 16 лет, отделяющих эту оперу от „Русалки“, она почти не имела успеха у публики. Один из позднейших мелодистов, Чайковский, писал об операх Даргомыжского: „Быв талантом средней руки, притом не вооруженным техникой, вообразить себя новатором — это чистейший диллетантизм! Даргомыжский под конец жизни писал „Каменного гостя“, вполне веруя, что он ломает старые устои



СЦЕНА ИЗ ТРАГЕДИИ „БОРИС ГОДУНОВ“. 1870 г.

LXI

и на развалинах оных строит нечто новое, колоссальное. Печальное заблуждение!.. Более антипатичного и ложного, как эта неудачная попытка внести правду в такую сферу искусства, где все основано на лжи и где „правда“ в будничном смысле слова вовсе и не требуется, — я ничего не знаю“.

Но в эту пору Даргомыжский уже не был одинок. Формальное реалистическое устремление оперы нашло себе поддержку в народнических тенденциях. Этнографический элемент стал было проникать в оперную литературу еще в конце XVIII века. Но влияние итальянской музыки тогда было слишком сильно, и потому, под его воздействием, русская народная мелодия невольно стилизовалась. Националистическая тенденция растет по мере возмужания буржуазии. Гоголь писал, что из своих народных мотивов мы могли бы составить исключительную по качеству оперу („Петербургская сцена“ 1835—1836 г.). „Покажите мне народ, у которого больше было бы песен. Малороссия кипит песнями. По всей Волге влекутся, звенят бурлацкие песни. Под песни рубятся из бревен избы по всей Руси, летают из рук в руки кирпичи, и поднимаются дома. Под песни работает вся Русь... У нас ли не из чего составить оперы своей?“ Уже Глинка и Даргомыжский заимствуют свои мелодии из сокровищницы фольклора. Наконец, когда при возраставшей промышленности роль крестьянства была осознана

и пало крепостное право, началось то общественное движение, которое получило наименование „народничества“. Как известно, народничество отразилось в искусстве в повышении интереса к фольклору и упрочении реализма, объединивших передовых композиторов того времени в кружок, именовавшийся „могучей кучкой“; члены его именовались „кучкистами“, а лозунги их — „кучкизмом“.

„Могучая кучка“ насчитывала в своем составе: Балакирева, Мусоргского, Кюи, Бородина, Римского-Корсакова. И, несмотря на то, что рядом с нею работали такие прекрасные композиторы, как Рубинштейн, и, особенно, Чайковский, кучка сыграла громадную роль в деле развития русской музыки вообще, и русской оперы в особенности. „Кучкизм“ был проявлением реалистических тенденций в музыке: он унаследовал от предшественников и разработал речитатив, он стал избирать русские национальные сюжеты, он стал пользоваться русской этнографической музыкой, стремясь не допускать никакой стилизации и европеизации в гармонизации, он стал строить сценический образ действующего лица при помощи музыкальных красок, он ввел в музыку звукоподражания и изобразительность; наконец, он подчеркнул значение ансамбля, выдвинув роль хора, как представителя среды, в которой разворачивается сюжет, и хор этот взял на себя главнейшие вокальные партии, в то время как солисты пользовались преимущественно речитативом.

Представители других течений (Чайковский) упрекали „кучкистов“ за их самомнение и диллетантизм. „Все петербургские композиторы — народ очень талантливый, но все они до мозга костей заражены самым ужасным самомнением и чисто диллетантскою уверенностью в своем превосходстве над всем остальным музыкальным миром... Все были влюблены в себя и друг в друга“. Упрек в диллетантизме отчасти был справедлив: Римский-Корсаков первый был „кучкистом“, соединившим революционное значение „кучки“ с выдающейся научно-музыкальной эрудицией. Ему же принадлежит роль примирителя враждовавших течений.

Среди выдающихся произведений этого направления нельзя обойти молчанием в особенности „Бориса Годунова“ Мусоргского, „Князя Игоря“ Бородина и „Псковитянки“ Римского-Корсакова.

Переинструментовав „Бориса Годунова“, Римский-Корсаков в своем предисловии очень верно подчеркнул его достоинства. „Высокая талантливость сочинителя, проникновение народным духом и духом исторической эпохи, живость сцен и очертания характеров, жизненная правда в драматизме и комизме и ярко схваченная бытовая сторона... вызвала восхищение и удивление“. В „Борисе Годунове“ реализм достиг величайшего проявления. Это особенно касается, например, хора бродяг и песен пьяного Варлаама, воспроизводящих не только пьяные завывания, но и икоту. „Князь Игорь“ ближе

„Годунова“ к мелодическим операм, но реализм при изображении народных пьяных сцен, пьяниц Ерошки и Скулы, не знает себе равного. О героях Бородин писал критик: „действующие лица Бородина прежде всего не герои, не идеальные и вымышленные образы, но простые смертные... в могучих ли речах народа или в пьяных бесшабашных песнях бродяг Скулы и Ерошки, в причитаниях ли красных девушек, или в томлении красавицы-княжны мы не видим автора: композитор уступил свое место чувству действующего лица“. Если народ играет серьезную роль в „Годунове“, то в „Игоре“ ему принадлежит, несомненно, главная роль. В этом же роде „Псковитянка“. В ней то же первенство речитатива, звукоподражание, сочность и правдивость в обрисовке драматизма и та же роль хора.

Заметим, при этом, что большинство либретто „кучкистов“ по своему характеру относится к романтической драме.

Такова одна линия развития серьезной русской оперы в интересующую нас эпоху. Но, наряду с нею, развивался и комический жанр. Последний очень долгое время не был самостоятельным, и мы ограничивались переводами с иностранного. Поэтому, естественно, мы не были в состоянии оценить и, так сказать, одухотворить многих весьма существенных элементов нового жанра. Но принесенная к нам из-за границы оперетта, тем не менее, нашла себе

благодарную почву в среде праздновавшей вакханалию наживы буржуазии.

Комедийный сатирический элемент оперетты состоял в ее веселом, остроумном, колком сюжете. Та ось, которая еще недавно заставляла вертеться вокруг себя все сюжеты романтической драмы и оперы — любовь была перелицована в ней на изнанку. И не только „Фауст на изнанку“ свидетельствует об этом: оперетта в целом сменила сентиментально-романтическую трактовку любовных интриг, низведя их до забавного и пикантного. Любовь в оперетте повернулась к публике своим легкомысленным, эротическим, подчас порнографическим фасом, что, в связи с общим беззастенчивым комедийным характером сюжета, и создало основной характер нового жанра.

Мы познакомились с опереттой в 60-х гг. XIX ст., и с этой минуты началось поголовное увлечение ею. И напрасно сетовали серьезные музыканты и серьезные критики — Оффенбах стал буквально царить во вкусах легкомысленной веселящейся публики. Люди самых разнообразных слоев, но преимущественно кутящая молодежь средней буржуазии наполняли опереточные спектакли. Это были, главным образом, мужчины; для молодых девушек и дам посещение оперетты долгое время считалось совершенно предосудительным.

Как музыкальный жанр, оперетта ближе всего стояла к комической опере. Здесь также был коме-

дейный сюжет, обычно несколько сентиментально трактуемый в целом, здесь вокальные номера чередовались с разговором, с хоровым пением и номерами танца; музыка была легкая, веселая, игривая, доступная для усвоения и воспроизведения. Действующие лица были, чаще всего, двух родов: с одной стороны фигурировали двор и аристократия, обычно попадавшие по ходу действия впросак, с другой — крестьяне, собственно, „пейзане“ — и буржуазия. Развитие фабулы проходило через самые неожиданные и смешные положения, что так характерно для старой, еще элементарной комедии. Эпоха и страна, к которым относилось действие, бывали, обычно, совершенно фантастическими, полными анахронизмов и всяких иных смешений.

Жанр этот мало эволюционировал и в наше время; некоторым шагом вперед разве является перенесение действия в современность. Однако, это скорее только увеличивает стилистическую пестроту жанра в целом.

б. Б А Л Е Т

Перейдем, однако, к балету. Эпоха реализма отразилась на нем очень своеобразно, ибо из всех театральных жанров балет реалистичен минимально по самой своей природе. Здесь реализм, в сущности, не пошел дальше применения этнографических танцев, впрочем, стилизованных до такой сте-

пени, что можно говорить разве лишь об этнографических мотивах в них. Да к тому же они были отнесены к группе так называемых характерных танцев, группе смешанного собирательного типа; в сущности, сюда включались все танцы, не подходившие под рубрику классических.

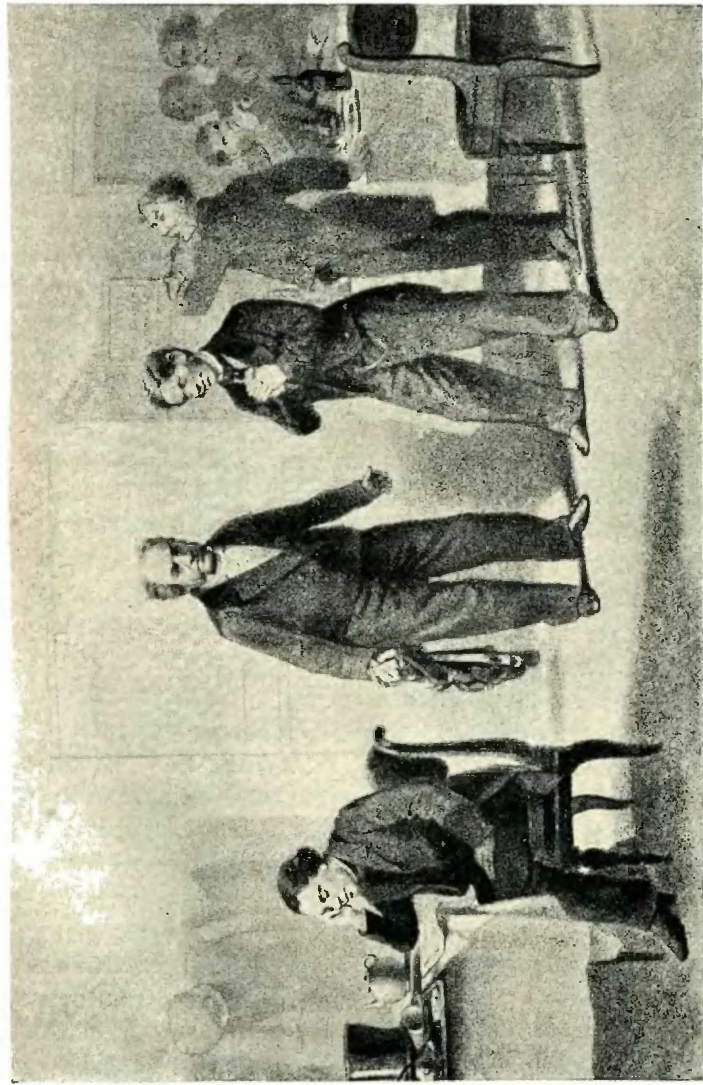
Вторым реалистическим элементом в балете этой эпохи можно считать развитие сюжета и логическое сюжетное оправдание танца. Несмотря на то, что этот принцип не был нов, он, однако, часто игнорировался в угоду чисто танцевальным требованиям. Развитие сюжета в то же время, естественно, привело к развитию пантомимического элемента.

Совершенствование техники, наблюдавшееся в то время во всех областях, естественно нашло себе отражение и в балете; впрочем, еще и в XVIII веке он не был чужд ее. Этим мы обязаны в особенности влиянию итальянской балетной школы. Приглашение ряда первоклассных итальянских танцовщиц в Россию способствовало делу. Таким образом, французская элегантность и романтическая воздушность стали заменяться итальянским акробатизмом. Символическое значение приобрели знаменитые *fouéttées*—па, состоящие в том, что танцовщица, стоя на одной ноге, вертится на ней, как на оси, благодаря систематическим захлестывающим движениям другой ноги. Число таких оборотов у наиболее сильных танцовщиц доходило до 32-х (Леньяни, Кшесинская, Преображенская). Virtuозная техника

стала краеугольным камнем балета и привела к тому, что в балете танцовщик стал значительнее актера, что целый ряд технически сильных исполнителей, по своему дарованию, однако, совершенно несостоятельных, заняли в балете доминирующее положение, что, несомненно, повысило „академизм“ жанра, но уронило степень эмоционального воздействия на зрителя. Как мы видим, в дальнейшем это привело, с одной стороны, к резкой реакции, а с другой — к применению в балете подлинно акробатических гимнастических приемов. Этому же обязана и создававшаяся система отбора детей, при приеме их в балетные школы, исключительно по физическим данным.

Как мы говорили выше, балет этого времени был искусством, преимущественно, аристократии и крупной буржуазии. Эта публика, располагавшая громадным денежным достатком, не только строила себе особняки и тратила большие суммы на их убранство. Она и в театре хотела видеть как можно больше роскоши. Таким образом, мы словно возвращаемся к стилю придворно-аристократическому, однако, с тою разницею, что теперь отсутствовали та строгость, та классичность форм, которые наблюдались ранее. Тем не менее постановки, в особенности балетные, все более и более принимали характер *grand spectacle*'я.

Это было время „больших полотен“, пишет В. Светлов („Современный балет“ стр. 11). В живописи царили картины огромных размеров. В ли-



СЦЕНА ИЗ „ДОХОДНОГО МЕСТА“, 1864 г.

тературе создавались многотомные романы, в драме ставились пятиактные пьесы. Конечно, балет давал тоже большие хореографические произведения. Любитель балета того времени не удовольствовался бы коротеньким вечером, составленным из трех одноактных балетов. Ему необходим был сложный балет в шести актах с прологом, эпилогом, а если можно, то и с апофеозом. Мало того, необходима была численно громадная группа, и наряду с сольными исполнителями массовый танец—кор-де-балет. Организация кор-де-балетного танца, того, что обычно называется ballabile, составила предмет особой заботливости и особого изощрения. Кор-де-балет достиг в это время громадного развития и количественного и качественного. Кор-де-балетный танец щеголял стройностью и согласованностью движений, изощренностью рисунка в передвижении групп и их планировке, неизменно симметричной.

Мы не раз говорили о том, что крупная буржуазия, вообще, равнялась на аристократию. Это приводило к удержанию в театре, а в особенности в балете, элементов романтизма. Но, потеряв подлинную социальную базу, романтизм сохранился в балете чисто внешне. И здесь опять-таки сказались пристрастие к роскоши и богатству. Балетный романтизм этой эпохи выразился в фееричности, вообще, и в апофеозах в частности.

Таковы главные черты, характеризующие балет интересующего нас периода. Выразителем и бес-

сменным осуществителем их был балетмейстер, именем которого по заслугам многие историки и называют эту эпоху в развитии балета — М. И. Петипа (о нем см. брошюру Д. Лешкова; там же библиография). Его фигура значительна в особенности потому, что, руководя нашим балетом в течение слишком 50-ти лет, он, при наличии крупного дарования и громадной работоспособности, действительно имел возможность определить и определил линию развития этого искусства. Быв в одно и то же время и танцовщиком, и мимистом, и балетмейстером, и сочинителем либретто, и педагогом, Петипа охватывал жизнь балета в целом. И, что особенно важно, он создал длинный ряд артистических поколений, он создал балетную традицию. Рядом с ним меркнет значение для нас балетмейстера Дидло, и обращаются в едва заметные явления все прочие имена. С этой точки зрения справедливо утверждение, что Петипа, в сущности, создал русский балет.

За время своего пребывания в России Петипа поставил 79 балетов, если же считать и его мелкие хореографические постановки, то число вырастет до 117. Один из биографов Петипа (М. Яковлев) пытается систематизировать его постановки; он указывает на четыре группы: балеты фантастические, псевдобытовые, классические, и, наконец, псевдоисторические. В целом же, обычно, балеты Петипа, как и система танца его времени, именуются „классическими“.

Повидимому, во всех этих определениях есть некоторая неточность. Раньше всего, под именем классицизма мы разумеем, вообще, художественный стиль, выражающий аристократию, отличающийся строгостью, четкостью и ясностью форм. Балет эпохи Петипа развивался в эпоху промышленной буржуазии; он отличается грандиозностью и пышностью форм и чередует танец абстрактный с характерным. Это стиль барокко, но никоим образом не классический. При этом следует заметить, что грандиозные пышные постановки Петипа никоим образом не отличаются строгостью форм; наоборот, потеряв чисто придворную, аристократическую почву, его балет отличается тяготением к красивости и сладости, его общая постановочная композиция, будем ли мы говорить о группировках и движениях кор-де-балета или о стиле сольного танца, отличается тем, что позднее стало называться олеографичностью; это особенно характерно для движения рук и постановки головы, а также для мимики лица. Танец у Петипа закругленно мягок и приятен, а лицо непрестанно улыбается. Его группы напоминают конфетные бомбоньерки; в руках у танцующих неизменные ленты, гирлянды, цветы, корзины цветов.

И по отношению к стилю танца Петипа термин „классический“ также неудачен. Танец, именуемый „классическим“, действительно выражается языком абстрактным, общим, но его акробатическая виртуозность, с одной стороны, и красивость, с другой,

доминируют у Петипа настолько, что танец перестает быть классическим. Аналогичный „классицизм“ мы находим, например, у Семирадского и Маковского в живописи.

Традиции Петипа, после его ухода, делают все усилия для того, чтобы удержаться, но время говорит свое, и XX-му веку выпало на долю разрушать их. Новые условия развития общества выдвинули скепсис по отношению к старым формам и искание новых. В результате, уже с 70-х гг. XIX ст. стали появляться карикатурные воспроизведения балетного жанра. Вспомним хотя бы популярный рассказ Чистякова „Балетоман“ (Спб. 1870). „Взгляните, пожалуйста, повнимательнее, что такое старый классический балет, до сих пор еще процветающий на нашей сцене, писал в 1911 г. В. Светлов; возьмите, напр., „Ручей“... в нем соблюдены все законы балетного правоверия. Кузнечики и бабочки выстраиваются в каре, как бы для вахт-парада, и балерина безо всякой видимой причины танцует среди этого каре вариацию из „Весталки“. Потом слуги (?) вносят в дикий лес табуретки, и все становятся на них, размахивая руками и кивая головами в такт незамысловатой музыке... Черкешенка Нурреда появляется в лесу в бальных башмачках на каблучках, а дух Заэл в черных туниках розовыми ногами выделяет всевозможные классические виртуозности. Тут же, среди нескольких черкесов и духов, появляется цыганка из дачных петербургских мест...

и все идет как по-писанному: вариация для балерины, отдых для балерины (вариация кавалера) и на нужном месте, независимо от логического смысла действия, кода под цирковую музыку. Охотник Джемилъ в первом акте является черкесом, во втором в костюме циркового жонглера, а в третьей картине он снова черкес и окружен конвойными в красных черкесках и папах. На одной из одалисок роскошная ривьера, и каждая из жен хана, прежде чем явиться к нему в гарем, побывала у своего парикмахера, который сделал ей прическу по последней современной моде“ и т. д.

Не менее едко и остроумно замечание Скальковского, относящееся еще к 1882 г. (см. его книгу о балете), в котором он иронически заявляет о соответствии балета духу времени выбором сюжетов. Действительно: постройке Суэцкого канала отвечает балет Петипа „Дочь фараона“, среднеазиатскому походу генерала Черняева — балет „Конек Горбунок“, войне с испанцами — „Дон-Кихот“, обострению индийского вопроса — „Баядерка“, балканскому походу — „Роксана“, северной экспедиции Норденшельда — „Дочь снегов“ и т. д. При этом он добавляет, что балетные посетители узнавали об этих странах, о тамошних нравах и обычаях только из балета.

7. ИСКУССТВО АКТЕРА

Параллельно дифференциации и самоопределению театральных жанров, идет дифференциация и спе-

циализация в области искусства актера. Создаются не только отдельные и самостоятельные театральные жанры, но и раздельные, самостоятельные виды искусства актера. Правда, некоторое время не отделяется вполне от драмы оперетта, она сосуществует с драмой в одном театре и обслуживается одними и теми же актерами, но это наблюдается недолго, да и то не всегда и не везде.

Дифференциацию в области искусства актера можно было предвидеть на основании приведенной выше характеристики театральных жанров. Действительно, если романтическая драма и опера еще могли пользоваться одними и теми же приемами движения с романтическим балетом в его пантомимической части, то комедия и реалистическая опера речитативного типа, да еще на русскую национальную тему, уже никак не могли удовлетворяться балетными формами пантомимирования.

Чем дальше, тем глубже и глубже становилась пропасть, залегающая между жанрами и между приемами исполнения. Как мы увидим несколько ниже, это, наконец, привело к тому, что и школы для подготовки молодых сил у каждого из жанров потребовались свои; обучение вокальному и драматическому искусствам отделилось от обучения искусству балетному, основались самостоятельные консерватории и драматические курсы.

Вместе с тем, различному отношению различных театральных жанров к реализму отвечает и степень

реалистичности того или иного вида искусства актера. Носителем и выразителем реалистических тенденций в полной мере становится игра драматического актера, в меньшей степени оперного и, в сущности, попрежнему, остается чуждым реализма искусство пантомимы в балете; танец, как мы говорили, устремляется к виртуозной технике.

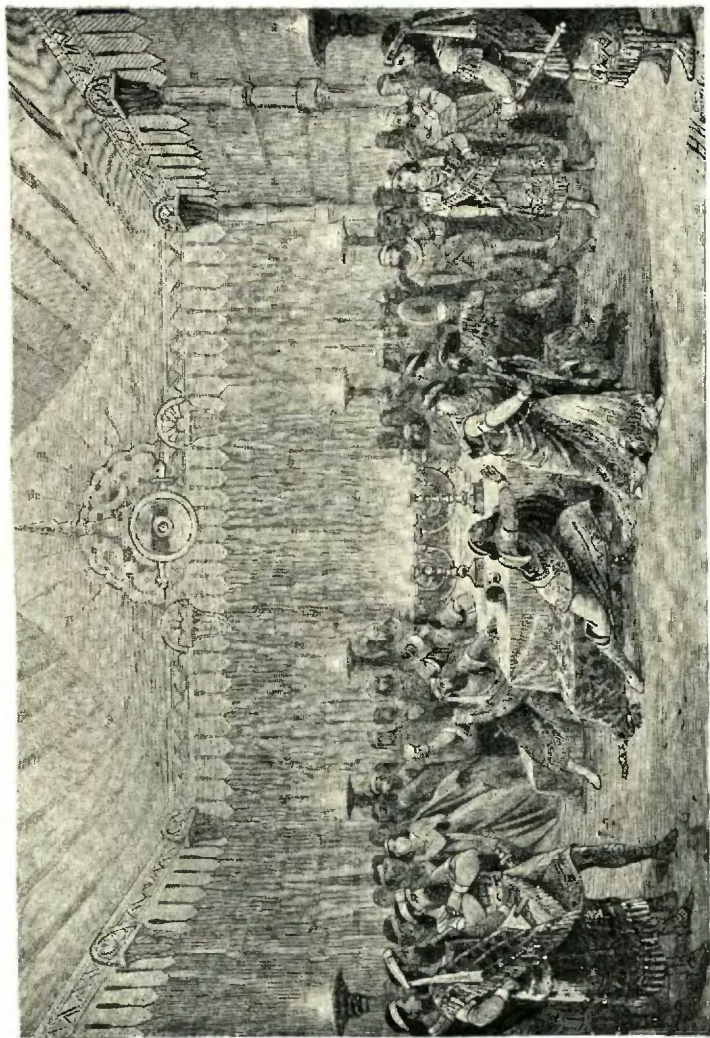
Другой характерной чертой является обращение искусств к науке. Лучшие актеры разучивают свои роли не иначе, как тщательно знакомясь с историческим материалом, со всей литературой, с иконографией, с этнографией. Из этого еще вовсе не следует, что наука была во всеоружии, чтобы ответить на любой обращенный к ней вопрос и что, ознакомившись с историческими и этнографическими деталями, деятели искусств умели их использовать. Эти способности, однако, прогрессировали, покуда, наконец, не нашелся общий язык, и наука не стала действительно питать театр своими завоеваниями.

8. ИСКУССТВО ДРАМАТИЧЕСКОГО АКТЕРА

Устремление к реализму в искусстве драматического актера началось уже с давних пор. Оно подсказывалось не только общим направлением идеологии, но и классовым составом самого актерства. Мелкий городской буржуа — купец, ремесленник, чиновник, семинарист — или крепостной крестьянин в конце XVIII века в своем отношении к искусству

отличались друг от друга очень немногим, и все в равной мере были сторонниками того схематического реализма, о котором речь шла выше. Его отпечаток они неизменно налагали на все, чем бы им не приходилось заниматься. С реалистическими тенденциями вели борьбу те принципы, которые преподавались определявшими курс городского театра писателями и любителями. Каковы были результаты этой борьбы, мы видели в предшествующих главах. Сентименталистический и романтический стили игры и были ее детищами. Как мы видели, они, несомненно, свидетельствовали об общем движении в сторону реализма, хотя и своеобразно принимаемого.

Реализму оставалось отказаться от компромиссных видов и обнаружить свое настоящее лицо. Отдельные индивидуальности предвосхищали этот момент и ранее, но реализм как направление в игре драматического актера определился лишь к 30-м гг. XIX ст. В его развитии мы склонны видеть три этапа, вполне соответственных этапам развития жанра в литературном отношении, а именно: реалистическое выражение общечеловеческих черт при пользовании хотя бы очень конкретным материалом, реалистическую передачу внешних признаков положений и характеров и, наконец, реалистическую передачу бытовых национальных и классовых черт. Распространение реалистических принципов на передачу индивидуальной углубленной психики относится к эпохе последующей.



СЦЕНА ИЗ ОПЕРЫ „ЮДИФЬ“, 1875 г.

LXIII

Первый этап ознаменован деятельностью двух крупнейших актеров — Щепкина и Сосницкого, из которых первый, обычно, и считается основоположником реалистической школы. Щепкин нам передает очень любопытный эпизод, рисующий один из путей, которыми реализм водворился на русской сцене. Это было в 1810 году. На домашнем спектакле у князя Голицына Щепкин увидел игру одного из вельмож екатерининского времени, князя Мещерского. Шла сумароковская комедия — „Приданное обманом“; Мещерский играл в ней роль Солидара. При выходе его на сцену Щепкин уже был поражен переменой его облика: „исчезло благородное выражение его лица, и скупость скареда резко выразилась на нем“. Но это он ему, конечно, поставил в плюс. Когда же Мещерский заговорил и заиграл, Щепкин ужаснулся: „И что это за игра? Руками действовать не умеет, а говорит... смешно сказать! — говорит просто, ну так, как все говорят“. Одним словом, все игравшие рядом с ним казались Щепкину лучше его, „потому что играли, а особенно игравший Пасквина. Он говорил с такою быстротою и махал так сильно руками, как любой самый лучший настоящий актер“. А Мещерский не играл, а „жил“. Но чем дальше шел спектакль, тем глубже проникало в душу Щепкина сомнение, а не есть ли это единственная настоящая игра, а не следует ли играть на сцене именно так, просто, естественно, искренно. Сам Щепкин в это время уже пользовался успехом

на сцене, но играл, как все актеры. Спектакль произвел переворот в его мирозерцании. И, взяв с собою текст этой комедии, Щепкин попробовал играть по-новому. Но каково же было его удивление, когда он, попытавшись говорить так же просто, как говорил Мещерский, не мог сказать естественно ни одного слова—так сильны были в нем уже усвоенные приемы исполнения. Щепкин сделал попытку копировать Мещерского. И тоже ничего не выходило: оказывается, надо было не передразнивать князя, а самому почувствовать роль. И вот случайно, в Курске, репетируя однажды Сганареля в мольеровской комедии „Школа мужей“, он, утомленный репетицией, стал подавать реплики на броске. „И что же? — говорит он — я почувствовал, что сказал несколько слов просто, и так просто, что если бы не по пьесе, а в жизни мне пришлось говорить эту фразу, то сказал бы ее точно так же“. Реалистический тон оказался найденным. Позднее Щепкин узнал, что Мещерский оказал громадное влияние не на него одного и что не только он, но и весь русский театр был обязан Мещерскому введением новой школы игры, т.-е. реализма, и что, между прочим, Дмитревской, как представитель и насадитель старых классических принципов исполнения, недолюбливал Мещерского за это (М. Щепкин. Записки, гл. IV).

Одним из первых последователей нового направления, вернее, одним из его основоположников, был и Гоголь. Еще на школьной скамье, в ученических

спектаклях, он, по сравнению с другими товарищами (Кукольником), отличался реалистичностью своей игры. Например, вот как описывает один из его товарищей исполнение им роли старика в одной из комедий: „...является дряхлый старик в простом кожаном, в бараньей шапке и в смазных сапогах. Опираясь на палку, он едва передвигается, доходит кряхтя до скамьи и садится. Сидит, трясется, кряхтит, хихикает и кашляет, да наконец захихикал и закашлял таким удушливым и сильным старческим кашлем, с неожиданными прибавлениями, что вся публика грохнула и разразилась неудержимым смехом“. Позднее он формулировал свои взгляды следующим образом: „Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального даже в последних ролях. Напротив, нужно особенно стараться актеру быть скромней, проще и как бы благородней, чем как в самом деле есть то лицо, которое представляется. Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли. Смешное обнаружится само собою именно в той сурьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии... Зрителю только со стороны виден пустяк их заботы“.

Однако, ни публика в широком смысле, ни лица, руководившие современной театральной жизнью, не понимали новых принципов игры. И Гоголь был

одним из тех, кто собственной карьерой заплатился за свои художественные убеждения. Когда, решив пойти на сцену, он дебютировал в императорских театрах, его простая, искренняя реалистическая игра была принята за простое неумение и отсутствие дарования, и его с трудом согласились принять разве только на роли статистов.

За отсутствием подходящего репертуара, первые опыты использования нового стиля игры приходилось применять на репертуаре „условно“-реалистическом, образцом которого был, например, водевиль — о нем речь была в предыдущей главе. Сюда же относятся комедии Шаховского и вереница переводных произведений, среди которых видное место принадлежало комедиям Мольера. Это-то и приводило, с одной стороны, передовых театральных деятелей того времени (Щепкина) к ощущению острой депрессии, тоски и разочарования, к ощущению кризиса господствовавшего романтического театра, а с другой — задерживало развитие реалистической игры, получившей характер также „условно“-реалистический.

Как-раз в это время появилось „Горе от ума“. Щепкин, Сосницкий и другие лучшие современные актеры взялись за новую, свежую вещь, видя в ней выход из тупика. Но тут и сказалось влияние прежнего репертуара: Щепкину не давалась роль Фамусова, а Сосницкому — Чацкого; только через десять лет у первого из них роль выработалась до совершенства, а второй был вынужден взять другую роль —

роль Репетилова, которая, как известно, и вышла у него блестящей. Однако, „Горе от ума“ положения не спасало: кризис не проходил. Щепкин продолжал испытывать разочарование в театре, который, к сожалению, „не может уллучшиться от одних желаний, страданий отдельных актеров и душевной любви“ (слова Щепкина), и он чувствовал, как начинал впадать „в какое-то не то спящее, не то дремлющее состояние“, становиться „ходячею машиною“. Кризис оказался изжитым лишь с появлением „Ревизора“.

Слухи о том, что Гоголь написал новую комедию, оживили Щепкина. И, получив экземпляр, он писал автору: „Благодарю вас от души за „Ревизора“, не как за книгу, а как за комедию, которая, так сказать, осуществила все мои надежды, и я совершенно ожил. Давно уже я не чувствовал такой радости“ и т. д. Оба актера, Щепкин и Сосницкий, создали, как известно, роль городничего, ставшую одной из лучших в их репертуаре.

Подводя итоги тому, что сказано в нашей театральной критике об игре этих двух актеров (литература о них огромна. О Щепкине см. библиографический указатель А. Ярцева „Щепкиниана“ и его же монографию в серии „Жизни замечательных людей“ Павленкова, о Сосницком — работу С. Бертенсона „Дед русской сцены“ — Ежег. Имп. Т., 1914 г.), мы приходим к следующей общей их характеристике. Современников поражала исключительная простота и искренность их исполнения. Они не „играли“, они

говорили на сцене „живым натуральным языком“. По выражению Герцена, Щепкин был первым русским актером, который в театре не был театрален. Свои роли они отделявали на основании наблюдения над жизнью, над обществом; здесь они черпали те мельчайшие детали, которыми затем снабжали свои сценические образы. „Старайся быть в обществе,— говорил Щепкин — ... изучай человека в массе, не оставляй ни одного анекдота без внимания и всегда найдешь предшествующую причину, почему случилось так, а не иначе; эта живая книга заменит тебе все теории, которых, к несчастью, нет до сих пор в нашем искусстве. Не пренебрегай отделкой сценических положений и разных мелочей, подмеченных в жизни, но помни, что это было вспомогательным, а не главным предметом; первое хорошо, когда уже изучено и понято совершенно второе“. И сам он передавал все детали своих ролей „до мельчайших подробностей, с безукоризненной тонкостью и искусством“.

Сдвиг в области актерской игры был по тому времени громадный, и казалось, что правдивость нашла на сцене свое окончательное выражение. Однако, следующее поколение актеров заставило оценивать пережитой момент несколько иначе.

Мы видели только-что, что Щепкин учил отделять и сам отделял свои роли до мелочей. Еще выше его в этом отношении был, повидимому, Сосницкий, поражавший иногда своими образами (Вольтер, Шаховской). По словам Белинского, нельзя

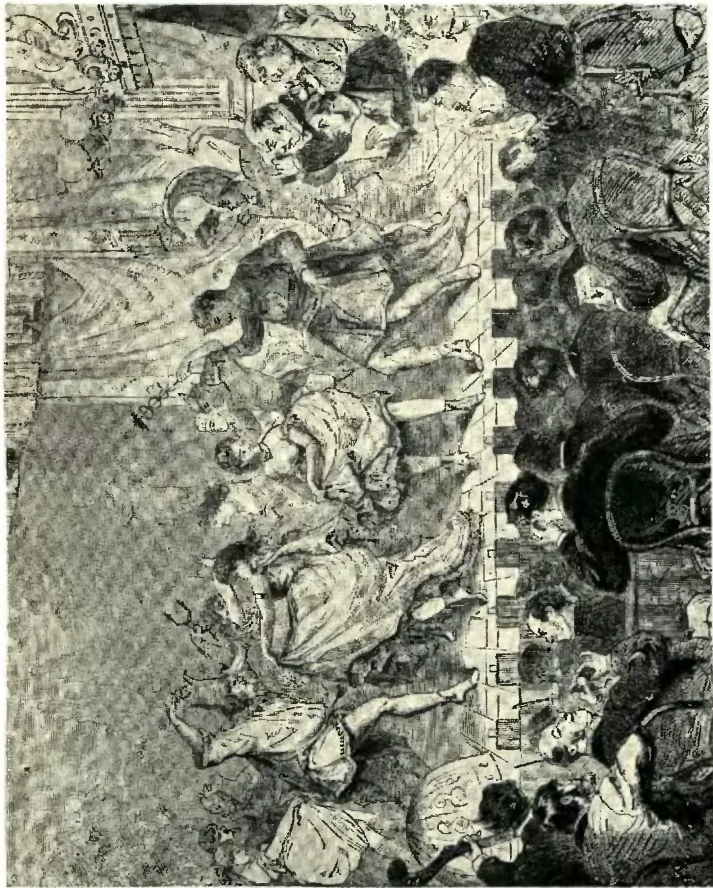
было и требовать большего и лучшего отречения от своей личности на сцене, и только афишка иной раз удостоверяла в том, что перед вами Сосницкий. Это - то вот мастерство внешней отделки роли, лепки образа при помощи перевоплощения, при помощи изменения голоса, интонации, фигуры, жеста, движений, походки, словом, то, что затем стало называться „характерностью“, составляет, вообще, особую линию развития русской актерской игры. Максимальных результатов такой внешней реализм достиг в мастерстве В. В. Самойлова. Это касается прежде всего его грима (см. статью Н. Долгова о В. В. Самойлове — *Еж. Имп. Т.* 1913, I.). Все рецензии свидетельствуют об этом. В особенности он щеголял портретными гримами. С ними мы можем познакомиться на основании длинного ряда его собственноручных рисунков; подчеркнутый грим при этом нисколько не нарушал полной жизненной его правдивости.

Еще, пожалуй, большим совершенством и еще большей виртуозностью отличался самойловский костюм. Умение Самойлова дать характерный костюм для любой роли привело даже к возникновению специального театрального жанра — водевиля „с переодеванием“. Возьмем для примера водевиль „Двое за шестерых“ или „Хочу быть актрисой“. В нем Самойлов играл три роли: молодого провинциального актёра, грека и режиссера провинциального театра. Современная критика подробно опи-

сывает все роли, и говорит в заключение: „одним словом, г. Самойлов в этой роли своей показал талант неподдельный, разнообразный, от которого русская сцена может ожидать очень много“.

Наконец, следует отметить исключительную способность Самойлова к передаче акцентов и говоров: типы самых различных национальностей, как живые, проходили перед глазами публики. То это был „чухонец“ с его „лайба был моя не пуст, когда плыл на Тавасгуст, — ветер был и лайба плыл, и я очень рада был...“, то это был грек с его „сесть тисядц пустяки“, то француз-гувернер...

Сказанного совершенно достаточно для характеристики реализма Самойлова. Публика, как всегда в таких случаях, разбилась на два лагеря: одни неистовствовали от восторга и восхищения, а другие называли приемы Самойлова „передразниванием“ и считали, что оно „едва ли прилично истинному артисту“. Были и иные, более глубокие основания для того, чтобы мнения о Самойлове расходились. Действительно, быв с одной стороны глубочайшим реалистом в передаче внешних особенностей, он, в то же время, был воспитан на мелодраме и часто прибегал к резкости, к игре на контрастах, к аффектации, т.-е. ко всему тому, чем отличается игра мелодраматического стиля. Потому-то Самойлов и прошел мимо репертуара Гоголя, потому-то, когда пришел Островский, Самойлов оказался отсталым рутинером. Ему относительно удавались роли город-



СЦЕНА ИЗ ОПЕРЕТТЫ „ОРФЕЙ В АДУ“. 1870 г.

LXIV

ские, но простонародные роли Островского у него не выходили. Вполне справедливо мнение, что ему был чужд „основной дух творчества Островского“.

Выразителями реализма третьего периода были Садовский, Мартынов, а вместе с ними и вслед за ними блестящий ряд имен, среди которых помянем еще О. О. Садовскую, и более близких к нашему времени Савину, Стрельскую, Варламова, Давыдова, К. Яковлева и мн. др.

Публике, восторгавшейся реалистическими приемами игры Щепкина, казалось, что в этом направлении дальше идти было некуда. Однако, те особенности, о которых мы уже упомянули выше, становились все очевиднее и очевиднее. Они почувствовались особенно ярко в ту минуту, когда появились новые приемы игры.

Раньше всего, щепкинский реализм все еще не порывал с идеалистическими тенденциями. Теоретики, пытавшиеся в 40 гг. формулировать основные положения его школы, говорили, что искусство театра все же должно стоять на пьедестале известного идеального достоинства, не должно становиться простым зеркалом жизни, не должно продолжать жизни площади, спускаться до грубой естественности, до ежедневного и обыкновенного. Чрезвычайно характерно выступление Щепкина против Островского. По поводу постановки „Бедность не порок“ он говорил: „бедность не порок, да и пьянство не добродетель“. С ним был заодно Шумский, иронизиро-

вавший, что вывести на сцену актера в поддевке, да в смазных сапогах — еще не значит сказать новое слово. „Михаилу Семенычу с Шумским Островский поддевки не по плечу шьет, да и смазные сапоги узки делает, вот они и сердятся...“. С другой же стороны, по выражению А. Григорьева, Щепкин играл страсти отдельно от лица, в то время как новое поколение актеров (Садовский) стало играть самое лицо. Русский сценический реализм тем и могуч, тем и отличен от других школ, что он не ограничивается изображением жанра, характера, он не упирается, как в стену, в быт, но непременно обогащает и жанр, и характер, и быт богатством чувств, правдою душевных движений и переживаний.

Новое поколение актеров-реалистов было плотью от плоти, кровью от крови старшего поколения: все это были последователи щепкинской школы в широком смысле, но их несходство бросалось в глаза. Сравнивая Садовского со Щепкиным, современники говорили: „В Щепкине есть много школы, рутины, и, следовательно, больше или меньше наростов. В Садовском везде натура, правда в настоящем художественном осуществлении“ (Серов). „Игра Садовского действует на нас несравненно глубже; Садовский — артист, так сказать, более современный, более соответствующий нашим требованиям“ (А. Григорьев). И, как Щепкину в свое время казалось, что партнеры Мещерского „играли“ по сравнению

с ним, теперь стало казаться, что сам Щепкин „играл“ по сравнению с новым поколением.

Слово, сказанное Садовским, казалось невероятно „новым и захватывающим“, спектакль казался „настоящим событием“ в жизни зрителя. Лица, им изображаемые, казались какими-то „хорошими знакомыми“, которых зритель где-то видел, имел с ними дело и только на время забывал их фамилии (Короваков).

Итак, новое поколение реалистов отличалось тем, что лепило сценический образ не в обобщенном отвлеченном смысле, но вполне конкретный, лепило образ именно данный, со всеми чертами, обуславливавшимися условиями его реального бытия, т. е. среды, быта, и наряду с сочными, простыми красками умело давать „полутона“. Например, играя Беневоленского, Садовский сумел дать образ „чиновника, который довольно близко граничит с подьячим, но все-таки не подьячий, он занес ногу выше, он хочет казаться чиновником облагороженных форм, однако же и не такой чиновник; тип в высшей степени трудный; чуть не дотянул — и все пропало, и нет никакой роли, и перед нами избитое, бездушное лицо. Походка, голос, поклоны, все соответствовало исполняемой им роли“.

Интересно заметить, что лучшие, наиболее чуткие представители этого поколения, накануне появления Островского испытывали такую же депрессию, такой же кризис, как Щепкин накануне выступления Гоголя.

Взять хотя бы Мартынова. Ему, как и Щепкину, пришлось начинать с водевилей. Как и Щепкин, он их играл прекрасно. Он к тому же единственный сумел сблизить водевильные типы с жизнью. Однако, водевили „мучили“ Мартынова, ибо, подыскивая себе для бенефиса пьесу, он бывал вынуждаем выбирать их лишь как „одну из старых пошлостей“.

Особенностью Мартынова было то, что он был мастером „от костюма до малейшего слова и жеста“, он гримировался так, что „без привычки зритель никогда не узнавал его при выходе на сцену, хотя уже видел в тот же вечер в какой-нибудь другой роли“. Но, в противоположность Самойлову, он подчинял внешний рисунок внутренней характеристике.

С момента выступления на сцену этого поколения актеров, окончательно были похоронены приемы старой каратыгинской школы, и каратыгинскому репертуару было отдано место в воскресных спектаклях, „в бенефисы инвалидам“ (Горбунов).

Однако, не одними только положительными чертами отмечено упрочнение новой школы игры. Каратыгинский репертуар, каратыгинская игра требовали от актера, быть-может, преувеличенных красок и условностей, но во всяком случае изучения декламационных и пластических приемов. Актер классического и романтического театра должен был владеть определенной техникой. Принципы же бытового натурализма дали повод к предположению, что искусства, мастерства и быть никакого не должно, что

поведение актера на сцене просто продолжает его поведение в жизни. Натура—так натура! И в подобном увлечении новым направлением актеры не замедлили дойти до преувеличений. Создалась особая „теория актерской распушенности“ (Боборыкин) — своеобразный актерский нигилизм — актеры не стали работать, тренироваться, учиться, полагаясь исключительно на свое дарование. Это с одной стороны. С другой же стороны, дополнительно к тем традиционным приемам исполнения, которые вырабатывались еще в театре романтическом, театр реалистический выработал и свои; они смешались, объединились. Многократно испытанные, проверенные на практике, эти приемы отлагались в „сокровищницу русского театра“, свято хранились и передавались из поколения в поколение. Актеры знали, что „волнение выражается быстрым хождением взад и вперед, дрожанием руки при распечатывании писем, стуком графина и стакана о зубы при наливании и питье воды, спокойствие — скукой, зеванием и потягиванием, приказание — указательным пальцем вниз, запрещение — указательным пальцем вверх, смерть — вдавливанием груди или разрыванием ворота рубашки (Станиславский — О ремесле). Так появились сощуренные глаза в знак презрения, комканье предметов в знак сдержанного гнева, прижимание рук к сердцу в знак любви и т. д. Сложились „шаблоны“, по которым изображались купцы с речью на „о“, грубыми движениями и рыкающим голосом, резвые девушки с щебечущим голосом,

развязными манерами и кокетливыми движениями и проч.". В основе всех этих сценических приемов исполнения лежали, действительно, психо-физиологически оправданные движения мышц и членов, которыми мы обычно и естественно выражаем испытываемые чувства, „но постепенно эти мимические движения перестали обновляться в исполнении актера и утратили жизненную душевную основу и стали такими же „условными знаками“ театральной игры, общей большинству средних актеров того времени, как были условны декорации и костюмы"—эти знаки были усвоены публикой и казались вполне реальными обозначениями чувств, изображаемых актерами (Марков — „Новейшие театр. течения“, стр. 5).

Игнорирование техники почувствовалось остро самими современниками, хорошо знакомыми с высоким мастерством Щепкина, Каратыгина, Самойлова. Они резко осуждали в печати актерский нигилизм и тем энергичнее стали заботиться о рациональной организации дела нашего театрального образования (об этом несколько ниже). Злоупотребление шаблонами также не могло не вызвать реакции. Она и не замедлила сказаться на рубеже XIX и XX вв.

9. ИСКУССТВО ОПЕРНОГО АКТЕРА

Искусство оперного актера относится к искусству актера драматического так же, как оперный репертуар к драматическому. Само собой, ждать от опер-

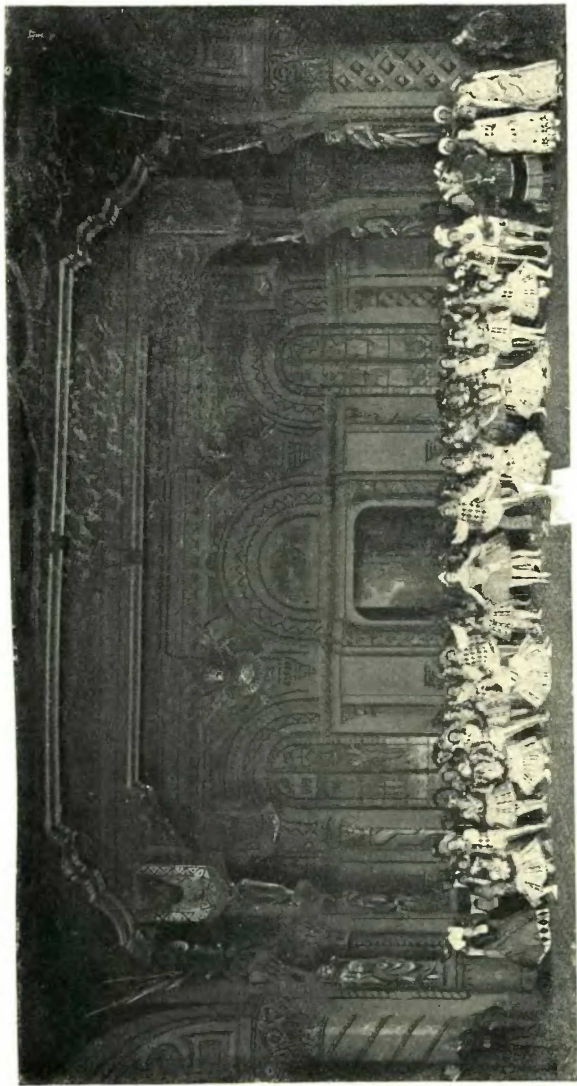
ных актеров той же правды, естественности и простоты, которые находили в игре Щепкина-Садовского — нельзя. Это определяется не только тем, что самый яркий оперный реализм в целом кажется явлением глубочайшим образом условным наряду с реализмом драмы, но также и тем, что, параллельно с развитием реалистической оперы, продолжала существовать и развиваться опера романтическая и что реалистическая музыка писалась на сюжеты романтические. Есть и еще одно особенно значительное обстоятельство, это — фактура самого голоса.

Оперная практика установила неравномерное распределение вокального материала между разными голосами. Тенора и сопрано ведут в любой опере максимум кантилены, между тем как басы и альты, голоса по своей фактуре менее мягкие, ласковые и гибкие, обслуживают или условно пожилые или комические, даже грубо комические роли. Таким образом, вообще, можно сказать, что вокальный элемент уменьшается по мере понижения голоса. Но убыль вокального элемента влечет за собой неизменно и убыль задерживающего действие и движение элемента. Итак, внешняя динамика роли, вообще, обратно пропорциональна высоте голоса. Исключением является только: колоратурное сопрано, исполняющее обычно в комической опере комедийные роли, а также серьезные старики и старухи.

Следовательно, характер басовых ролей, как таковых, дает повод к развитию драматической игры.

Но, усваивая драматические приемы на материале характерно-комических ролей, актер невольно распространяет их и на материал ролей лирико-драматических. Поэтому, совершенно не случайно, что в опере тем, что называется хорошими актерами (а не певцами только), являются, обычно, басы; в тенорах же и сопрано, обычно, преобладают над актерами певцы. И. В. Ершов является в этом смысле единственным исключением. Как и в игре актеров драматических, реализм в игре актеров оперных проявляется в позах и движениях, в походке, а также в гриме, в костюмах и пр.; сравнительно реже оперные актеры распространяют его и на тембризацию звука, что объясняется отчасти несовершенством постановки голосов, их гибкости и управления ими, а отчасти принципиальными соображениями, что в опере-де на первом месте должен стоять элемент вокальный, которым нельзя жертвовать ни в коем случае.

К числу актеров, начавших свою деятельность еще в пору развития русской романтической оперы, но сумевших найти в себе краски для исполнения ролей в опере реалистической, относятся уже отчасти знакомые нам О. А. Петров и его жена, рожденная Воробьева. Мало того; по свидетельству современников, Петров особенно любил превращать мелодические мотивы в формы речевой интонации, и именно под его влиянием Даргомыжский написал речитативы „Русалки“ и „Каменного гостя“. Роль мельника цели-



СЦЕНА ИЗ БАЛЕТА „РАЙМОНДА“ В ПОСТАНОВКЕ ПЕТИПА 1897

LXV

ком сделана Петровым. Потому-то, когда эта опера увидела свет рампы, критика писала о Петрове в самых восторженных выражениях. „Мимика Петрова, искусная декламация, необычайно ясное произношение, правильная просодия — заслуживают величайшей похвалы... при одном его появлении, не услышав еще ни одного слова, зрители уже сознают по выражению лица, по судорожному движению его рук, что несчастный мельник помешан... Петров придавал всем речитативам особую интонацию... Невозможно передать словом всех оттенков замечательно умной и драматической игры Петрова“ (цитировано у Компанейского, Рус. Муз. Газета 1903 № 9). Влияние Петрова на развитие мелодического реализма несомненно. „Борис Годунов,“ „Псковитянка“ и др. оперы своим характером в сильной мере обязаны именно ему. И, начиная с Сусанина в „Жизни за Царя“ и кончая Варлаамом в „Борисе Годунове“, Петров создал ряд образцовых сценических фигур; последующие исполнители неукоснительно им следовали. Разрабатывая тот или иной образ, он кропотливо анализировал каждый психологический момент, пополняя свои знания научными справками. Петров считается создателем реалистической оперной игры.

Однако, замечает его биограф (Компанейский), „его реализм никогда не переходил грани идеально-художественных типов. Его последователи во втором и третьем поколении искажают значение в искусстве

реализма. Современные артисты стремятся дорисовать тип Сусанина новыми оригинальными штрихами и жестоко уродуют его“. Например, играют его в лаптях, в грязном зипуне, мелодии Глинки переделывают; „но этот реализм не художественный. Сусанин в действительности мог быть горбатым, скрюгою, ходить в лоснящемся зипуне и босиком, но Сусанин мог быть и идеально красивым мужиком, он мог иметь величественную фигуру, роскошную бороду“. Петров останавливался на последнем. „Созданный им тип высокохудожественный, но несколько приподнятый, как и у композитора“.

Этой характеристикой биограф Петрова вполне точно определяет его реализм, как и вообще реализм ранней эпохи. Но, надо признать, что Варлаам Петрова, судя по сохранившимся фотографиям, уже значительно отличался от Сусанина и Мельника.

Те же принципы проводила жена Петрова — Воробьева. Глубокое, искреннее чувство, простота и правдивость, умение владеть жестом составляли неизменные качества ее, как актрисы. Не даром Кукольник писал: „у какого Тальмы или Гаррика училась г-жа Петрова? у кого перенял Теобальдо (ее роль в „Монтеки и Капулетти“) дивную простоту и правду игры?“ (Стасов, соч. т. III, биография Петрова). И тут же он добавляет: „все у ней картинно, сильно, выразительно, грациозно“.

Итак, оперный реализм этой эпохи уживался с идеализацией еще в большей мере, чем драматический.

Дело, начатое Петровым, продолжал затем ряд не менее талантливых певцов, среди которых в первом ряду стоят: Стравинский, Шаляпин и Ершов; и, чем ближе к нашему времени, тем меньше оставалось от идеализации, тем реалистичнее становились сценические образы. Басы Стравинский и Шаляпин к ролям, созданным Петровым, добавили еще длинный ряд классических фигур: Мефистофеля, Ивана Грозного, Сальери и др. Что же касается И. В. Ершова, то он является первым и единственным тенором, разбившим прочно сложившуюся репутацию теноров. Ершов мог не создавать ни одной роли, кроме Кутерьмы в „Сказании о граде Китеже“ Римского-Корсакова, и имя его было бы так же увековечено. Помимо выдержанной внешности—костюма и грима, помимо исключительной выразительности фразировки и модуляций голоса, он достигает глубокого проникновения в психику роли, проникновения, подчиняющего себе весь внешний облик и даже заставляющего забывать о нем. В заслугу его творчеству следует поставить еще и то, что зритель не замечает того огромного технического мастерства, которым Ершов достигает нужного художественного эффекта.

Художественная сознательность, законченность мастерства, реалистичность построения образов передовыми лучшими оперными актерами, к сожалению, выделяются тем ярче, что искусство остальных оперных актеров стоит несравненно ниже. И расхожде-

ние уровней определяется не столько размерами дарований, сколько зрелостью мастерства и художественных воззрений. Отсутствие ансамбля в оперном спектакле этим усугубляется значительно. Досаднее всего, что часто спектакли, в которых только-что названным актерам удавалось достигать величайшей правды, поразительного перевоплощения, страдали отсутствием даже чисто внешней стилистической гармонии, например, в гримах и костюмах. Всем нам памяты случаи конца XIX и начала XX вв., когда актрисы выходили на сцену в современных модных прическах, а актеры подчас с бородкой и усами при изображении эпох, когда не носили ни того, ни другого. Совпадение же в одном спектакле приемов игры реалистической и романтической — явление более, чем обычное.

10. ИСКУССТВО БАЛЕТНОГО АКТЕРА

При том условии, что русский балет в интересующую нас эпоху систематически обслуживался иностранцами, довольно трудно говорить о развитии искусства русского балетного актера, как об явлении органическом. Правда, мы приглашали к себе преимущественно итальянцев или, по крайней мере, последователей итальянской школы, правда, с другой стороны, целое полу столетие руководило нашим балетом одно лицо; тем самым более или менее определялась основная линия развития нашего искусства.

В общем и целом его характеризует развитие характерного жанра, драматического элемента и виртуозной техники.

Мария Тальони и Гризи, а за ними и вместе с ними несколько их русских последовательниц, до конца выразили романтические тенденции в балете; в дальнейшем их мастерство вошло в общую сокровищницу технических приемов балета в целом, естественно потеряв свое подлинное обоснование.

И не успели умолкнуть восторги по их адресу, как в 1848 г. появилась у нас европейская знаменитость, представлявшая полную им противоположность — это была Фанни Эльслер. Она дебютировала у нас в той же „Жизели“. Будучи танцовщицей глубоко реальной, земной, страстной, и не имея данных для воплощения образов воздушных, отвлеченных и фантастических, она сперва публике не понравилась. Но богатство ее мимической игры, страстной, отчетливой и вполне конкретной, увлекло зрителей в сцене смерти. Так же увлекательно было исполнение ею испанского танца — качучи. „Когда Фанни плясала качучу, рукоплескания не умолкали. Из этой пляски она создала целую поэму: то она молит о взаимности преданным взором, то возбуждает сладкую негу телодвижением, только ей одной свойственным, то горит и трепещет, как разъяренная тигрица. И эти переходы выражены так живо, сильно и резко, что сам зритель проходит все степени ощущений“.

] Артисткой, именно „скорее драматической актрисой, а не танцовщицей,“—была затем Цукки. Интересно, что она попала в Россию сперва на сцену частного летнего театра „Кинь-Грусть“. Она появилась у нас впервые в 1885 г. В балете „Брама“, в сцене с убийцами, то умоляя их о пощаде, то, видя, что мольбы не трогают их, и наступая на них, она играла так, что „мороз пробежал по коже“. „Зала буквально плакала; когда Падмана (роль Цукки), отстраняя убийц, бросается с ласками к возлюбленному. Цукки как-то затрепетала всем телом от восторга, радости и счастья“. Она тоже не была рождена для исполнения романтических образов, она была лишь тем, что называется танцовщицей *terre à terre*; классика с ее строгим и отвлеченным языком также не была ее уделом; хотя пуанты и были ее коньком, она, в сущности, была танцовщицей полухарактерной. Ее танцы были полны мощи, огня, страсти, ума. Особенно ярко она передавала сцены эротические. „Когда вальсирует Цукки — вальсирует страсть, — писали современники, — кажется, будто музыка отравила своим сладким ядом эту черно-волосую итальянку, и она вся дрожит под мельчайшие темпы оркестра: глаза бегают в такт, губы улыбаются в такт, в такт сотрясаются космы волос, сбегających на лоб, а уж ноги, руки, плечи, шея — об них и говорить нечего — все это музицирует; и вдруг, затем широкий полет, широкие прыжки, вихрь, и опьяненная дева повисает на руках своего

кавалера, в виде все еще летящего вакхического призрака. Понятно, сколько здесь перцу для толпы“. (Плещеев, Наш балет, 282). Уже в последней фразе, несмотря на в общем восторженный отзыв, чувствуется некоторое снисхождение. Когда же она прибегала к реалистическим штрихам — например, растрепанные волосы в „Дочери Фараона“ — критика явно считала, что она нарушает эстетические требования и неприлична...

Разбираться в отзывах прессы и балетоманов чрезвычайно трудно, как благодаря чисто любительской оценке балетного искусства, так и благодаря привнесению воздействия чисто женского обаяния. Как при оценке драматических актеров всегда говорилось то об исторгаемых слезах, то о „буквальном перерождении“, то об искренности и простоте, так и здесь все танцовщицы оказывались воплощением поэзии. Балетное искусство требовало бо ьшего понимания, более разборчивого отношения и более тонких выводов.

Тем не менее совершенно ясно, что, наряду с линией, вехами которой были Эльслер и Цукки, в развитии балетного искусства этой поры прокладывается линия, определяемая Бессонэ, Лимидо и Леньяни; — это была линия той виртуозности, почти акробатической техники, которая так характерна для эпохи.

Бессонэ была недостаточна грациозна, грубовата и непривлекательна — это была танцовщица *terre*

à terre со стальными носками, позволявшими ей проделывать замечательные тур де форсы. Еще значительнее в этой области была ее современница, мелькнувшая на нашем горизонте—Лимидо. О ней говорили, что она „ногами делает рулады и пируэтами поет“. „Ничего подобного по технике мы не видели, да и представить себе трудно—это был феномен в своем роде... На пуантах Лимидо делала свободно по три тура и могла, казалось, гулять по саду „Аркадии“, а не только по сцене, и даже не на двух ногах, а только на одной. Она утомления не знала, и, встав на пуанты, оставалась в таком положении сколько угодно. Чудное пиччикато в „Силе любви“ было забавой для нее. Позы, которые принимала Лимидо, противоречили законам равновесия и вводили в заблуждение дирекцию театра, опасавшуюся, что балерина упадет“.

В этом же духе была, повидимому, Брианца. Увлечение итальянским танцевальным акробатизмом вызвало следующую сатирическую шутку А. Плещеева. Он написал сцену между „Пуантовым“, сторонником итальянцев, и „Тенью“, введенной в балет Марией Тальони.

Т е н ь

В те дни, когда косматой Цукки
Успех раздули, словно шар,
Хореографической науке
Желали нанести удар.
Грозилась гибель русской школе:



СЦЕНА ИЗ БАЛЕТА „ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО“ В ПОСТАНОВКЕ ПЕТИПА
LXVI

Никитина — родной цветок,
Коронные теряла роли...
Торжествовал „стальной носок“.

•
Во все театры балерины
К нам из Италии ползут...

•
О, обмакни перо в чернила
И докажи, что ты, друг мой —
Искусство русское нам мило,
А итальянское долой.

•
А что касается Брианцы,
Клянись ей высказать совет —
Потребны для балета танцы,
А вовсе не велосипед.

Стихотворение это говорит еще и о том, что в эти 1890-е гг. возникла тяга к национальному балету, понимавшемуся, правда, очень примитивно: речь шла лишь о замене итальянских премьерш русскими.

Однако, прежде чем стать на самостоятельные ноги русскому балету, к нам приехала еще одна итальянская звезда, завершившая акробатическую линию развития нашего „классического“ танца. Это была Леньяни. По оценке современников, в ее лице мы получили „итоги всех качеств балерины XIX столетия“. Ее танцы были „победоносным искусством, о котором не может быть двух противоположных мнений“. „Правильнее, изящнее, законченнее, смелее танцев этой балерины трудно что-ни-

будь себе представить“. Во всех ее гибких движениях видна превосходная школа, пластичность, благородство... Ни малейшей натянутости в корпусе при самых рискованных положениях, ... для нее нет тайн и секретов в искусстве, она все постигла и ко всему относится легко, как бы шутя... „Например, она делала на носке три раза по одному туру, а потом два тура, повторяя эту фигуру четыре раза; она делала свыше 30-ти foucées, наконец, она делала тройные туры. „В хореографии — это второе открытие Америки, и ни одна балерина на этот фокус не решалась, а г-жа Леньяни встала на носки и все победила“.

Леньяни была последней иностранной балериной в русском балете. С ее отъездом их место заняли, наконец, балерины русские.

Собственно, русская балерина росла постепенно. Каждая иностранная знаменитость оставляла у нас по себе память не только в печатных отзывах, но в особенности в своих последовательницах. И, как только выровнялось основное течение русского балета, появился ряд русских балерин, из поколения в поколение развивавших и продолжавших его. Образцами все развивающейся танцевальной техники были в хронологическом порядке преимущественно следующие танцовщицы: Муравьева, Вазем, Кшесинская 2-я, Преображенская и др. Все они, в сущности, лишь стремились побивать рекорды, которые им ставили иностранки; однако, по свиде-

тельству современников, русская танцовщица привносила в танец всегда свое национальное; этим „национальным“ была женственность, мягкость танцевальных форм.

Итак, эпоха реализма чрезвычайно своеобразно отразилась на стиле балетного танцевального искусства. Впрочем, необходимо здесь же указать, что, наряду с ростом искусства танца, наблюдался рост и балетного пантомимического искусства. Но тут следует различать две линии: серьезную и комическую. Серьезная пантомима выработала ряд, к тому же очень ограниченный количественно, пантомимических движений, своего рода пантомимический лексикон, например, „я тебя люблю“, „давайте танцевать“, „ты умрешь“, „она красива“ и многое другое; в виде точно установленных штампов эти движения обслуживали действие балета в той его части, которая стремилась уподобить балетный спектакль драматическому. Система „говорить“ жестами и составляет отличие балетной пантомимы от пантомимы старинного народного театра в ее исконной или возродившейся в десятых годах XX ст. формах. Что же касается пантомимы комической, то эта последняя сводится, в сущности, к немой комической игре, достигающей явно реалистических форм; впрочем, и здесь нужна оговорка. Комическая игра в так называемом „классическом“ балете носит все черты старой комической актерской школы конца XVIII и начала XIX ст.; это игра на гротеске,

на преувеличенных подчеркнутых приемах, на чисто внешних трюках. Характерно, что роли комических старух в балете до сих пор продолжают исполнять актеры.

И, тем не менее, следует сказать, что, на безусловно условном фоне балетного спектакля, эти роли являются единственными выразителями „реализма“. К числу выдающихся русских актеров этого стиля следует отнести двух Стуколкиных и позднее Леонтьева.

11. ВЕЩЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ

Говорить о вещественном оформлении русского спектакля интересующей нас эпохи вообще очень трудно. Каждый из жанров, столь резко отличавшихся один от другого, требовал и отличных оформлений вещественных. При этом следует отметить, что на императорских сценах заботы о достойном вещественном оформлении распространялись исключительно на балет и оперу. Что же касается драмы, то эта последняя, мало или почти не посещавшаяся аристократией и крупной буржуазией, и не привлекала к себе достаточных забот. Поэтому лучшие декораторы того времени работали преимущественно в балете и опере, и до нашего времени сохранились эскизы декораций только балетных и оперных спектаклей. Правда, мы знаем ряд зарисовок сцен драматических спектаклей, но хоть сколько-

нибудь доверяться им при суждении о декоративном оформлении очень рискованно. Художники, обычно, следуют живописным традициям больше, чем стремятся передать картину подлинного спектакля; особенно фантазируют они при зарисовке декораций.

А, между тем, последний вопрос особенно важен, ибо именно в драме, в интересующую нас эпоху произошел переход от системы декораций кулисных к системе того, что немцы называют *geschlossenes Zimmer*, и что у нас называется павильоном. Состояние вопроса на данное время не позволяет нам с точностью установить, когда именно мы перешли к павильону, однако, нет сомнения, что поводом к подобной эволюции был переход драмы к бытовой комедии, которая потребовала, с одной стороны, возможно более реального изображения места действия вообще, а с другой, на смену дворцам, замкам, горам, лесам и прочим широким полотнам романтического театра — интимного, домашнего, крестьянского, купеческого или чиновничьего *intérieur*'а.

Теоретически эволюция системы могла быть такой. Романтический театр первой половины XIX ст., а опера и балет и вплоть до нашего времени, пользовались системой кулисной; она состояла из задней завесы, подвешивавшейся к колосникам (к потолку сценической коробки), боковые части закрывались подвесными же кулисами, писанными на холсте с деревянной поделкой сверху и снизу, но со свобод-

ными краями с боков, паддуги спускались самостоятельно или соединялись в одно с боковыми кулисами; такие арки располагались в несколько рядов с расчетом, чтобы зрителю, сидящему посреди партера 1) не было видно закулисное помещение и колосники и 2) изображаемые на кулисах стены, а на паддугах балки потолка казались сплошными, перспективно сокращающимися по направлению к глубине театра (отсюда недостоверность зарисовок).

Переход к системе павильона подсказывался, вероятно, преимущественно соображениями техническими. Действительно, подвесные задники и кулисы необходимо было или поднимать кверху, для чего требовалась двойная высота помещения; если же театр этим не располагал, то приходилось кулисы наматывать на деревянную поделку, отчего они всегда казались волнистыми и мятыми. Но стоило кулисы обрамить с четырех сторон, как они могли ставиться, укрепляясь при помощи откосов, убираться и складываться стоймя, что экономило место.

Переход от кулис-щитов, устраиваемых параллельно рампе, к таким же щитам, устанавливаемым ей перпендикулярно и в стык друг другу, ясен и прост. Затем превратилась в щит или ряд щитов задняя завеса; потолок долгое время продолжал быть паддужным и лишь в последнее время стал горизонтальным накладным.

В конце XIX столетия, а в глухих местах и позднее, применялся каркасный павильон. Он состоял

из нейтрального, обычно с написанными колоннами складного каркаса, в который вставлялись, смотря по надобности, различные щиты. Эта система значительно сэкономила затрату времени и усилий при перемене декораций, что было важным особенно в провинциальных маленьких театрах, где был недостаток в техническом персонале.

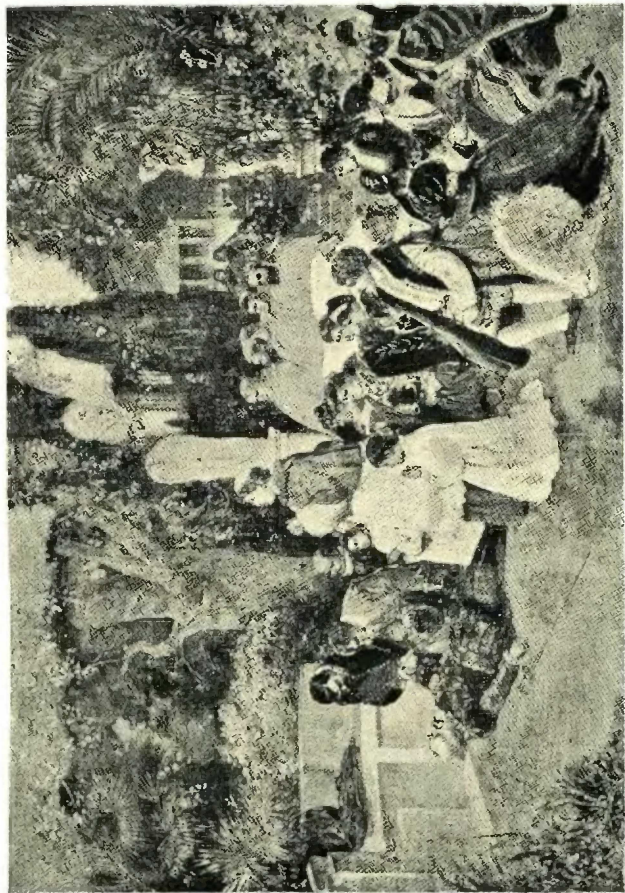
Павильон, расположенный покоем (буквой „П“) в дальнейшем эволюционировал к ломаной форме, к косому расположению задника (не параллельно рампе) и т. д. — об этом речь в следующей главе.

Перейдем теперь к другому моменту. В интересующую нас эпоху все шире распространяется понимание значения наук. Это не замедлило сказаться и в данной области. „Перестали уповать все только на своих цеховых, казенных заправил, которым полагалось все знать, все уметь потому только, что они в штате и на службе; стали обращаться за советом и указанием к профессорам, специалистам, историкам, археологам, живописцам, архитекторам, т.-е. к людям, вовсе не принадлежавшим к театральному ведомству“. (В. Стасов. „Руслан и Людмила“ Глинки. Еж. Имп. т. 1891—1892 стр. 336). Так произошло то, что постановками стали руководить: архитектор Н. Набоков („Юдифь“ Серова 1863), живописец В. Шварц („Смерть Иоанна Грозного“ 1867), археолог В. Прохоров („Рогнеда“ Серова 1865), академик И. Горностаев („Руслан и Людмила“ Глинки 1871) и т. д. Разумеется, что привлечение

научных сил к театру в эту пору происходило далеко не всегда и не везде.

Для оценки эволюции театральной декорации, мы имеем скудный материал: с одной стороны, это небольшой подбор сохранившихся эскизов, а с другой — заметки современных критиков, в большинстве много говоривших об игре актеров, но не умевших еще видеть спектакля до конца, а потому редко уделявших внимание вопросу о вещественном оформлении его, в частности — о декорациях и костюмах. Здесь раньше всего бросается в глаза расхождение в оценке декораций их современниками и нами; да это и вполне понятно. Театральному критику 60—80 гг. казалось, что современные ему формы были предельным выразителем реализма, мы же их оцениваем в исторической перспективе.

Исключительно интересна заметка В. Стасова, написанная (Вест. Евр. 1866, I, 88) в виде ответного письма Н. Костомарову. „М. Г. Вам угодно было знать мое мнение об исторической верности в постановке „Рогнеды“. Спешу ответить на ваш вызов тем с большим удовольствием, что до сих пор у нас не высказано в печати ничего сколько-нибудь дельного об этом предмете“. И, почти одновременно с сим, московский критик А. Баженов дает две обстоятельных статьи по поводу правильности постановки „Горе от ума“ на сцене Малого театра (сочинения, т. I, 216; Моск. Вед. 1862, № 137 и СПб Вед. 1863, № 90) и русского театра



МЕЙНИНГЕНСКАЯ ПОСТАНОВКА „ДОН-ЖУАН И ФАУСТ“
LXVII

вообще, и петербургский критик А. Соколов о сценической „обстановке“ в Александринском театре (Пет. Листок 1865, декабрь).

Критика настойчиво требует от декораций и костюмов исторической и этнографической точности. Проследим вкратце вопрос. В 1865 г. в Александринском театре было „только две декорации: темно-малиновый и темно-зеленый павильон, которые вы встретите везде, в каждой пьесе. Они стоят и в петербургском салоне аристократки, и в деревне небогатой помещицы, и в комнате весьма небогатых чиновников“. В постановках исторических „одни и те же декорации встречались в пьесах IX века и в пьесах XV и XVI столетий“ (Соколов).

К тому же драматические спектакли декорировались очень небрежно. „Новая декорация Куканова, — пишет Баженов в 1862 г. по поводу постановки пьесы Боборыкина „Ребенок“, — не отличается ни удачной перспективой, ни хорошим вкусом, показывает в писавшем ее какое-то безтактное щегольство колерами (освещенный ярким солнцем фас одной деревянной избы почему-то сделан синим)... Гораздо замечательнее новая декорация последнего действия: такой уютной, милой комнатки я еще не видал на нашей сцене (павильон?)“. Но в 1865 г., по поводу представления „Воеводы“ Островского, Баженов уже писал, что декорации и костюмы для пьесы монтированы были „довольно внимательно“, все они были верны эпохе. „Из этого, впрочем, не

следует, чтобы они стоили декораторам серьезного изучения; напротив, отсутствие изучения прежде всего сказывается на декорациях, изображающих внутренние покои в доме воеводы и в доме Бастрюкова; все эти декорации до нельзя бедны аксессуарами именно потому, что аксессуаров боялись и намеренно избегали декораторы, зная, что на этом пункте всего скорее может обозначиться их поверхностное знакомство с эпохой“.

Когда от оценки декоративного искусства современниками мы переходим к изучению эскизов, в достаточном изобилии собранных Л. И. Жевежеевым и теперь приобретенных музеем Академических театров в Ленинграде, то видим, что реализму предстояло еще пройти достаточно большой путь. Каково было мастерство Роллера — мы говорили в предыдущей главе. У нас нет под руками эскизов Гропиуса, Вальца и Куканова, работавших в Москве, но перед нами ряд эскизов лучших петербургских декораторов: академика живописи Шишкова, Бочарова и др. Шаг, сделанный ими в сторону реализма, был громаден, но они продолжали идеализировать свои сюжеты. Это в особенности касается эскизов костюмов, которые здесь составлялись специалистами своего дела Шарлеманем, Пономаревым, Всеволожским и др. К ним к точности подходит оценка, выше примененная с певцу Петрову: они каждый раз избирали правду „прекрасную“.

Чтобы быть вполне понятным для тех, кто не имеет возможности лично взглянуть на эти эскизы, сошлемся на полотна В. К. Маковского и Семирадского. Реализм у всех у них был приблизительно тождествен. Остановимся подробнее на костюмах.

С точки зрения археологической, постановки исторических пьес представляли собою картину пеструю; в них костюмы можно было разбить на три разряда: верные, неверные и выдуманные (Стасов, III, 186). Но утешительнее было то, что в описываемые 60-е г.г. „в первый раз“ обнаружилась тенденция монтировать спектакли „сколько-нибудь верными историческими костюмами, утварью, мебелью и т. д.“—как говорит Стасов— между тем, как до того времени „костюмы, придуманные какими-то невежественными костюмерами, являлись образчиками безвкусия, бестолковости и незнания“.

Пьесы, относившиеся по времени к сравнительно недавнему прошлому („Горе от ума“), либо исполнялись в костюмах полностью „нынешнего времени“ (Москва), либо часть персонажей (Фамусов, Скалозуб, Тугоуховский) появлялись в костюмах эпохи, все же остальные — в нынешних.

Помимо невнимания к исторической правде, большую роль играло также кокетство исполнительниц женских ролей, „которые, быть-может, задумаются надеть узкие, с высокою талиею платья“.

„Между тем, кто же не согласится, что Софья, одетая по последней парижской картинке с криноли-

ном в четверть сцены (так одевались в 60-е годы), в самоновейшей модной прическе с нелепым волосяным бантом на самом лбу, Софья, безобразно декольтированная, такой же анахронизм, каким был бы фонвизинский бригадир в форменном фраке какого-нибудь нынешнего статского советника, или шекспировский король Лир в военном мундире одного из современных нам королей". Фон-Визина, кстати, играли в кафтанах времен Екатерины.

В это время как раз вышло в свет издание „Горе от ума“, снабженное 24 рисунками художника Башилова. Пересмотрев журналы 20-х г.г., Баженов подробно разбирал эти рисунки и в итоге рекомендовал театральной дирекции использовать их.

Что же касается костюмов выходных актеров, то, „глядя на этих гостей великосветского салона“, так и воображаешь, что это горничные в старых платьях своих госпож, платьях, которые даже и не переделаны, а так подшпилены кое-где булавками... Замечательно, какую важную роль играют на русской сцене „черные пары“. На приятельской ли пирушке, на гулянье ли в Павловске, на вечеринке ли купца, — выходные актеры всегда появлялись в „черных парах“. Этаким, право, щепетильный народ, эти актеры!“ (Соколов. Пет. Листок. 1865, декабрь).

При этом костюмы, особенно „исторические“, бывали очень грязны и поношены и звучали „явной насмешкой над публикой“.

Только современная „простонародная“ драма, ничего для себя и не требовавшая, обставлялась прилично. По многочисленным сохранившимся рисункам и фотографиям мы знаем, что в ней костюм был чрезвычайно близок к жизненной правде; и только на одно нужно указать: выводя на сцену русского крестьянина, никогда не показывали его иначе, как в чистых сапогах, чистом белье и новенькой верхней одежде — традиция, не изжитая ни в дни натуралистических постановок Московского Художественного Театра, ни в наше время.

И совсем особняком стоит классический балетный танцевальный костюм. Абстрактный язык „классического“ танца, естественно, все время тяготел к такому же абстрактному костюму. И действительно. Как во французском театральном костюме середины XVIII ст. можно было отличать эпохи и народности по едва заметным деталям, так и здесь то головной убор, то какая-нибудь повязка, то кушак, скромно присоединявшиеся к традиционному тюнику, характеризовали костюм, и только в XX веке стали подчас менять характер лифа и, в очень редких случаях, даже самого тюника.

Но интересным оказывается другое. Проследивая фасоны тюников, покрой и устройство балетного туфля со времени романтики Тальони и вплоть до XX ст., мы видим, как костюм приспособлялся ко все возраставшей технике. Длинный, спущенный, мягкий тюник Тальони постепенно превращался

в короткий, поднятый к краям, твердый, торчащий тюник Леньяни и ее русских последовательниц. Легкий, мягкий и тонкий туфель Тальони превращался постепенно в твердый, основательный, с прочным широким носком туфель Леньяни. Понятно: старый тюник и старый туфель не позволяли бы танцовщице проделывать 32 фуэта и тройные туры.

Коснемся еще убранства сценической площадки. Меблировка фигурировала, обычно, только необходимая, по ходу действия; при этом она располагалась на сцене далеко не в том виде, как это наблюдается в быту. Еще не задолго до империалистической войны мы могли наблюдать расстановку на сцене мебели безо всякого отношения к жизненной правде, но целиком в интересах зрительного зала, который хотел видеть все время всех актеров и слышать их легчайшим способом. Если же при этом допускались детали, необходимые либо для придания красоты и уюта, либо для более точного определения того, что называется *couleur locale*, то все они были живописными, т.-е. писались художником на самих декорациях. Так перед зрителем появлялись шкапы с книгами, буфеты с посудой, столы с вазами или графинами, стулья, портьеры, занавески, пейзажи, видные сквозь окна, и пр. При этом художники вовсе не смущались тем, что рядом стояла подлинная объемная меблировка и даже не трудились мастерски выписывать перспективные сокращения и светотени.

Сочетания этого рода коробили наиболее чутких зрителей того времени (см. напр., отзыв Баженова о живых картинах Вальца). Когда же в тех же живых картинах дело доходило до сочетания живых действующих лиц с людьми, написанными, на холсте, раздавался возмущенный протест.

Ассортимент мебелировки и бутафории Александринского театра 60-х гг. рисуется следующим образом: „для украшения стен существуют только две картины: 1-я представляет Александринский водопад, а 2-я — Кающуюся Магдалину. Эти картины намозолили глаза зрителям, ибо не проходит недели, чтобы они не появлялись от 3-х до 4-х раз перед публикою. Остальное убранство комнат, например, портьеры и гардины — или зеленые или малиновые — весьма засаленные, линючие и до нельзя измятые. Перехватов у них нет — обыкновенно ввертывается буравчик и на него, без церемонии, закидывается занавеска. О мебели и говорить нечего — три перемены (зеленая и две красных) весьма недостаточно. Фасон этой мебели стар и безобразен... Жалкие горшки с не менее жалкими цветами довершают убранство“. Только в 1866 г. появились новые павильоны и мебель „с семью чехлами“.

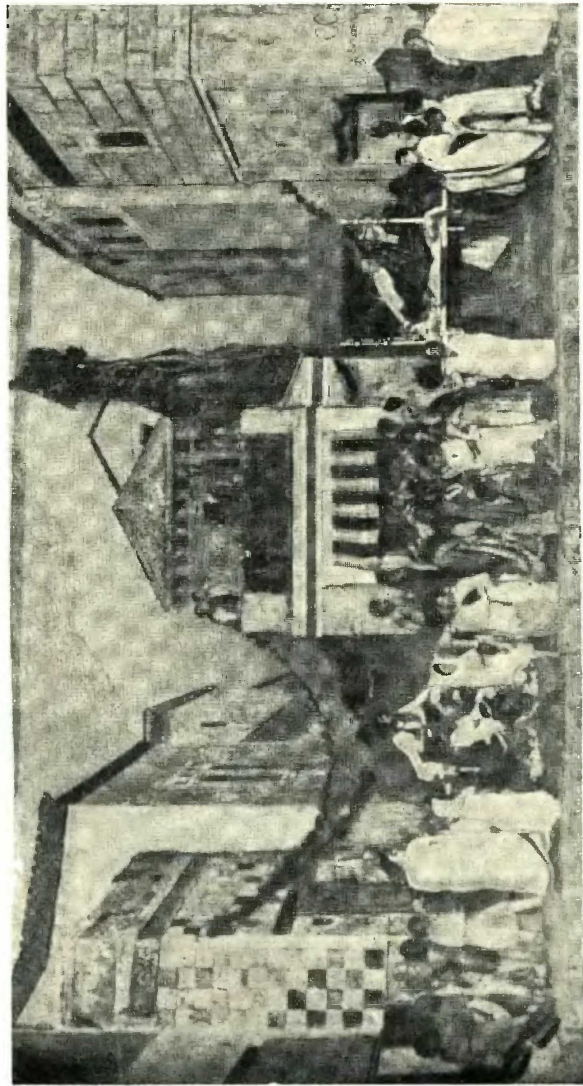
Мы не можем быть судьями степени реалистичности исполнения наиболее передовых актеров того времени, ибо не слышим их голоса, не видим их движений, что же касается вещественного

оформления спектакля, то оно отставало по сравнению с исполнением, и реализм и этой эпохи в целом еще носил заметный отпечаток идеализации предшествующей. Не даром же реализм, противопоставляя себя натурализму Московского Художественного театра, устами своих эпигонов, как например В. Н. Давыдова, определял себя как реализм „художественный“.

Итак, наша реалистическая эпоха нашла в театре правду только театральную, но не жизненную. „Этот театр, пишет П. Марков („Новейшие театральные течения“, 4), почитал себя театром реальным, театром, верно передающим жизнь изображаемых героев, но на самом деле, конечно, он не был театром жизненного правдоподобия. Его правда была иная — театральная, условная; его реализм был условным реализмом — таковы были и средства его сценической выразительности: то, как в нем ставилась пьеса и какими приемами пользовались его актеры при ее исполнении“.

12. ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Все сказанное выше относительно искусства актера данного периода безусловно должно вызвать вопрос: в каком положении находилось в то время дело театрального образования? В нашем распоряжении, к счастью, имеется для суждения об этом обильный и очень интересный материал.



СЦЕНА ИЗ «ЮЛИЯ ЦЕЗАРЯ» В ПОСТАНОВКЕ МОСК. ХУД. ТЕАТРА
LXVIII

В двух словах: в театральной среде пробуждается настойчивое стремление поднять дело театрального образования; путей для этого намечается три: 1) специализация театральной школы применительно к видам театрального искусства, 2) развитие общеобразовательной части учебного плана и 3) увеличение числа театральных школ.

Что же касается поводов к проведению этих мероприятий в жизнь, то их было два: 1) в 1856 г. исполнялось сто лет со дня учреждения придворного русского театра Елизаветой Петровной или, как это тогда понималось, сто лет существования театра в России вообще, и театральные деятели хотели подарить юбиляра знаками какого-нибудь особого внимания и 2) Управление императорских театров никак не могло выбраться из громадных дефицитов; это последнее обстоятельство и сыграло решающую роль в вопросе реорганизации постановки дела императорских театров вообще и театральных училищ — Петербургского и Московского — в частности. Здесь следует различать два периода: период 56—68 гг. и период 80—88 гг. Первый из них привел к отделению оперного образования от балетно-драматического, второй — к отделению драматического от балетного. С 1888 г. мы, наконец, имеем полную дифференциацию театрального образования.

В 1856 г. состоялся указ об учреждении „особого Комитета для рассмотрения предположений, клоня-

щихся к отвращению дефицитов по императорским театрам“. Взвесив ход развития их с 1756 г., Комитет доложил, что причины дефицитов заключаются „не в упущениях дирекции, а в самых основаниях административной системы театров, именно: а) в настоящей организации театральных училищ, обязывающих дирекцию принимать на службу выпускаемых воспитанников“, и целом ряде других обстоятельств. Установив их, Комитет признал, что выходом из положения, между прочим, является: преобразование Петербургского театрального училища в Консерваторию без обеспечения будущности учащихся, учреждение танцевального класса при балете, допущение в столицах частных русских театров и т. д.

Познакомившись с мнением Комитета, Александр II по политическим соображениям на заведение частных русских театров в столицах не согласился, но, среди прочих мер, одобрил изменение положения театрального училища и образование Консерватории и особой танцевальной школы.

Осуществление всего этого было возложено на специальную Комиссию по преобразованию театрального Управления. Из осторожности, однако, было командировано за границу специальное лицо — гр. Соллогуб; ему было поручено посетить известные европейские консерватории и согласовать свои наблюдения с русскими потребностями. Посещение Парижа, Неаполя, Милана, Турина, Праги, Лейпцига и др. городов, и внимательное наблюде-

ние тамошних консерваторий вызвало у него сомнение, насколько целесообразно учреждение Консерватории в то время, как игнорируются вопросы начального музыкального образования. Поэтому, по его мнению, чтобы консерватории оказались действительно целесообразным институтом, следует позаботиться о музыкальном образовании низшем и среднем. Преподаванием драматического искусства он не интересовался (см. Архив б. СПб. Театр. Училища).

Однако, вопрос о реформе театральных училищ назрел и в общественном мнении. Пресса не только русская, но и иностранная дебатировала его и, по адресу учреждения, жившего еще уставом 1829 года и явно устаревшего, сыпались самые разнообразные обвинения: в невежественности выпускаемых актеров, в сомнительном качестве певцов, в чрезмерном обилии выпускаемых выходных актеров и кордебалетных танцовщиков и пр. Училищное начальство не могло к этим упрекам относиться равнодушно и, найдя себе подкрепление в докладе гр. Соллогуба, выступило против Комиссии и печати (Театр и Музык. Вестник)—„Нет сомнения, что театральному училищу необходимо новое устройство, сообразно с современными, и с национальными, и местными потребностями, но все ли безусловно дурно в нем теперь и не приобрело ли оно своею семидесятилетней жизнью добрых результатов?“ И, в подкрепление этой мысли, приводится длинный перечень всех выдающихся актеров, певцов и музы-

кантов, выпущенных из училища. А в то же время, с одной стороны, даже Парижская Консерватория предполагала, якобы реорганизоваться по примеру наших училищ, и с другой — проектируемая консерватория русская также не предусматривала общеобразовательных предметов.

Это выступление, очевидно, имело силу. Комиссия в своем докладе хотя и представляла подробно разработанные, по примеру иностранных, проекты уставов Консерватории, Петербургской и Московской Танцевальных школ, однако, высказывала сомнение относительно целесообразности данного мероприятия. Она сомневалась в необходимости дифференциации образования, она боялась, что ученики консерватории, по уставу приходящие, будут постоянно простужаться (!), ссылалась на то, что Консерватория не предполагает общего образования и склонялась к тому, что стоит увеличить кредиты, отпускаемые театральному училищу, и оно сможет, сохраняя все свои достоинства, повысить и качество учебного плана.

Проекты уставов в то же время гласили, что Консерватория имеет целью „образование и усовершенствование отечественных талантов в драматическом искусстве (заметим, что это стоит на первом месте), вокальной и инструментальной музыке“, в то время как танцевальные школы заботятся о подготовке танцовщиков и танцовщиц и вообще артистов мимического искусства“.

Исключительно интересен доклад директора Одесского театра А. Самойлова, относящийся к тому же 1859 г. Он писал, что, предпринимая преобразование столичных театров, необходимо „охватить общим взглядом и судьбу искусства во всей России, иначе преобразование это будет полумерой“, и что необходимо соединить все театральное дело в стране в единую планомерную организацию; мысли и меры Самойлова были крайне интересны, особенно же интересен выдвигаемый им проект организации Академии Искусств с четырьмя отделениями: литературным, драматическим, музыкальным и административно-техническим. Академия должна была представлять собою в одно время и ученое учреждение, и высшее учебное заведение, и иметь в виду интересы не только столиц, но и всей провинции.

Сомнения Комиссии упали на благоприятную почву, и дело преобразования заглохло. Однако, необходимый шаг вперед сделала частная инициатива, именно — Русское Музыкальное Общество, открывшее в 1862 г. в Петербурге Консерваторию (Московская консерватория открыта в 1866 г.). Консерватория представляла собою высшее учебное заведение, ставившее себе целью подготовку „драматических и оперных артистов“, не говоря уже о музыкантах-инструменталистах. Таким образом, у Театрального училища появился серьезный конкурент, и в апреле следующего 1863 г. тот же ди-

ректор училища, который четыре года назад предполагал возможным отделаться мерами паллиативными, наконец, „пришел к убеждению, что С.-Петербургское Театральное Училище, по неприменимости к современным требованиям положения и штата оногo . . . , требует коренного преобразования“, и ходатайствовал об учреждении специального Комитета по его реорганизации (см. Архив Училища).

Пресса (Иллюстрированная Газ. 1863, № 2) восторженно приветствовала состоявшееся учреждение Комитета. Однако, все стояли на старой точке зрения: нераздельности преподавания всех видов театрального искусства. Впрочем, в этом вопросе наблюдался сдвиг: 1) танцевальное искусство ставилось на первое место — „театральное училище имеет целью приготовление балетных танцовщиков и танцовщиц и, вообще, артистов мимического искусства, равно драматических актеров и актрис, а также оперных певцов и певиц“, 2) для драматической и оперной специальностей предполагалось открывать „специальные классы“, в которые поступали уже не дети, оказавшиеся неспособными к балету или, наоборот, явно способными к драме или опере, а, вообще, юноши не моложе 16-летнего возраста и 3) учебный план подразделялся на часть общеобразовательную и специальную; во второй части встречаем: историю драматического искусства, историю русского театра и выдающихся театральных деяте-

лей, изучение ролей с подробной характеристикой изображаемого лица и тренировкой на театре училища — по классу драматическому, и по оперному — изучение оперных партий, упражнение в концертном пении, лирическую декламацию и тренировку на школьном театре. При этом особое внимание должно было быть обращено на методику преподавания.

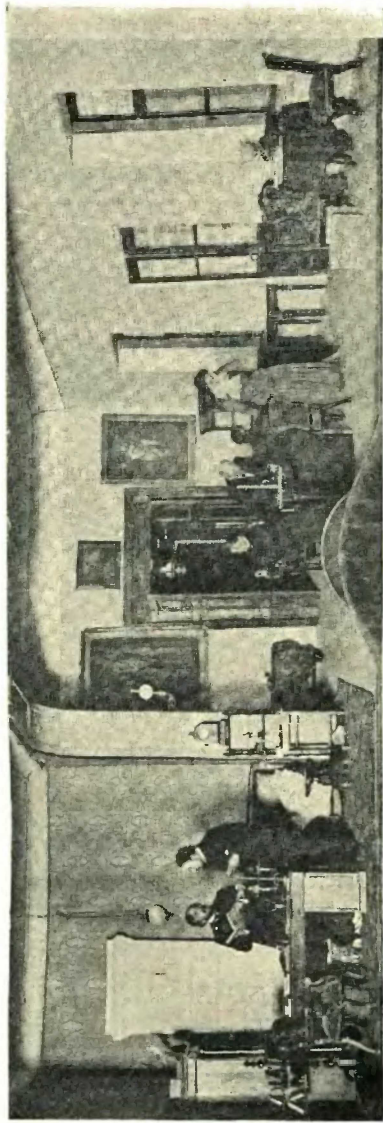
Выдвинутый проект преобразования и на этот раз остался под сукном. Впрочем, кое-какие улучшения паллиативного характера производились. Наконец, в 1866 году состоялось распоряжение об объявлении родителям о предстоящих преобразованиях в духе проекта 1863 г.; при том дирекция отказывалась от обязательного приема выпускаемой училищем молодежи на императорскую сцену. Но проект 1863 г. не решал вопроса радикально и был мерой компромиссной. Поэтому, не прошло и года, как снова заговорили о преобразованиях.

Дело было, конечно, не в изменении устава, а в изменении самой системы обучения. Это поняли только в 1867 году, когда и выступил с проектом драматического класса режиссер Александринского театра Е. Воронов. „Чтобы дело пошло хорошо, надобно начинать его сначала...“, между тем, как „у нас начинают дело с конца, т.-е. прямо с концерта, оставляя в стороне гаммы и экзерциции“. И далее, с поразительной обстоятельностью автор излагал свое основное положение: актеру необходима тренировка умственная и физическая. Так как

актер на сцене должен елико возможно верно передавать движения души помощью своих выразительных средств, то во главу угла должно быть положено изучение психологии и физиологии. Но этого мало: так как каждый человек действует в определенной среде, то необходимо изучение истории в ее социальном („дайте мне понятие о классах общества“, говорит Воронов), этнографическом, археологическом и биографическом разрезах. Далее, необходимо изучение истории драмы, истории и теории сценического искусства, эстетики, риторики и пиитики. К числу физических тренировочных предметов относятся: работа по голосу и слову, пение, декламация, чтение, работа по интонированию, мимика, жест, пантомимика, для чего необходимы занятия танцами и фехтование. Только после этого можно приступить к упражнению в драматическом искусстве, как таковом. Обучение должно продолжаться два года: первый год — тренировочный, второй — практический художественный.

Проект Воронова был настоящим событием. Все современные ему театральные мыслящие люди заговорили о нем в прессе, на лекциях; иные (Боборыкин) кое с чем не соглашались, но все-таки все видели в нем якорь спасения и ждали его осуществления.

И дирекция откликнулась на общественное мнение, хотя, конечно, и на сей раз не вполне. А быть может дело здесь было в неожиданной смерти Во-



СЦЕНА ИЗ "ЧАЙКИ" ЧЕХОВА В МОСК. ХУД. ТЕАТРЕ. 1898 г.

LXIX

ронова. В 1868 г. он был принят преподавателем драматического класса на прекрасный оклад и с обширными полномочиями, но в том же году, за его смертью, его заменили двое — один по „теории“ — в сущности по тренировочным предметам, а другой — по „практике“ драматического искусства. Незначительные перемены в программах научных предметов мало изменили прежний учебный план.

Насколько к этому времени назрел вопрос методики преподавания, насколько была велика потребность суммировать добытые сценической практикой и сверенные со смежными дисциплинами общие положения, насколько чувствовалась потребность к составлению руководств для будущих театральных деятелей, — видно из того, что одна за другой появляются в печати интереснейшие и для нашего времени книги по театральному искусству. Главнейшие из них: „Театральное искусство“ П. Боборыкина 1872 г., „Первое знакомство со сценой или краткое руководство к изучению драматического искусства“ С. Кафтырева 1873 г., „Практическое руководство к искусству гримироваться“ Ф. Альтмана, пер. с нем., 1873 г., „Руководство к изучению сценического искусства“ Н. Сведенцова 1874 и 1887 гг. с приложением статьи А. Смирнова об „искусстве гримироваться“.

Но жизнь быстрым темпом шла вперед, а с нею в ногу развивался и театр. Первый период организации театрального образования окончился, в сущ-

ности, полумерами, как на полпути остановился и весь вопрос о реорганизации управления императорскими театрами. В результате, в 1881 г. снова поднялся вопрос об их преобразовании, и снова одним крылом было задето положение театральных школ. К этому времени вопрос осложнился тем, что развитие театрального дела в стране — в провинции и в различных артистических обществах в столицах, существование консерватории и училищ Русского Музыкального О-ва будило частную инициативу к открытию частных школ и по драматическому искусству.

Театральные училища легко разрешали вопрос об обучении танцевальному искусству, ибо потребительницей балетных артистов была только одна императорская сцена, но требования искусства драматического они не удовлетворяли никак, ни в объемном отношении, ни в качественном. Это было окончательно осознано в 1882 г., когда был составлен новый учебный план для драматического и оперного отделения (см. нашу работу: „25-летие драм. курсов“, 1913); наконец, летом 1884 г. эти отделения, „в виду представленного предположения о преобразовании“ закрылись. Оперного отделения, на ряду с Консерваторией, решено было не открывать и оставалось позаботиться только о драматическом.

А между тем, с января 1883 г. в Петербурге уже действовала драматическая школа при О-ве

Любителей Сценического искусства, в Москве — школа Филармонического О-ва. В них преподавались те предметы, о которых ратовал в свое время Воронцов, плюс целый ряд дополнительных — история литературы всеобщей и русской, теория поэзии, всеобщая и русская история, истории костюма, пантомима и пр. В эту пору снова была учреждена особая Комиссия по реорганизации императорских театров; в ней, между прочим, участвовали — директор консерватории, а также драматурги — Аверкиев, Островский и Потехин; в Комиссии участия не принимал, но не мог не влиять на вопрос основной руководитель школы О-ва любителей — Коровяков. В результате, в 1888 г. в Петербурге и Москве были, наконец, открыты „Драматические курсы“, правда все еще состоявшие при театральных училищах, но в сущности являвшиеся совершенно самостоятельными организациями.

Прежде чем говорить об их характере, проследим господствовавшие в то время течения театральной мысли. Выразителями их были драматурги Островский, Аверкиев, педагог Коровяков и актеры А. П. Ленский, А. И. Южин, Ю. Э. Озаровский и др. Вообще, течений было три. Одно из них держалось помянутой уже в главе о романтическом театре и в настоящей главе теории „нутра“, состоявшей, в общем, в отрицании необходимости какого бы то ни было образования, в уповании на одни природные дарования, — это привело к теории актерской рас-

пушенности, к актерскому нигилизму. Этой теории поневоле держалась наименее культурная часть актерства, особенно актерство провинциальное; последствия были налицо: провинциальный театр стоял очень низко, и поэтому вполне естественен тот вопль, который раздался на первом всероссийском съезде сценических деятелей в 1897 г. По существу, теория „нутра“ даже не была теорией, но лишь стремлением самооправдания при отсутствии теории.

Два другие течения стояли на стороне театрального образования и расходились лишь во взгляде на школу, ее возможности и задачи. Первым о театральной школе заговорил Островский в составленных им для комиссии записках и в разработанной им программе. С глубоким пониманием дела он подошел к оценке современного ему театра и пришел к выводу, что состоявшееся закрытие драматического класса нанесло роковой удар сценическому искусству, что прийти на помощь театру надо немедленно и всеми силами. Школы только готовят артистов для сцены, а актером делают артиста талант, изящный вкус, энергия, практика и хорошие сценические предания, говорил он. В этом нельзя согласиться с Островским, ибо именно школа-то и должна воспитывать вкус и приводить в систему театральные традиции; не вполне убедительна и принимаемая терминология (актер, артист). „Вся задача театральных школ должна состоять в том,

чтобы доставлять для сцены артистов, которым строгой подготовкой дана возможность развивать свои способности и совершенствоваться. Школа дает артисту послушный материал, из которого он, руководясь непосредственным артистическим чутьем, т.е. талантом, может создавать образы, полные художественной правды". Предлагаемый Островским учебный план-минимум, разбитый на три курса, в сущности, шел не дальше того, что практиковалось в школе О-ва Любителей Сценического Искусства.

Собственно вслед за выступлением Островского и состоялось учреждение Драматических курсов в том виде, в каком они функционировали вплоть до революции. Курс был трехгодичный, и в него умещался весь подготовительный тренировочный, художественно-практический и научно-теоретический учебный план. Драматические курсы были учреждением строго дифференцировавшегося театрального вида и, по положению, стояли между средними и высшими учебными заведениями.

Но здесь не обошлось и без крайностей. Иные театральные деятели все свои надежды возлагали на школу, „сделавшуюся ходовым вопросом, вопросом моды и даже предметом какого-то идолопоклонства. Другими словами, школа, по ходячему ныне мнению, может вполне заменить прирожденный талант“ (Аверкиев. „Новое время“ 1890, № 5057). И далее создается увлечение образованностью

актера, „понимаемого широко и неопределенно“, и значением теории. Аверкиев и Коровяков, ссылаясь на то, что артистический нигилизм им казался уже изжитым, стремились предостеречь театр и от этой крайности, разъясняя и подчеркивая лишь подготовительное значение театральной школы, которое уже отметил Островский (см. Коровяков: „Вокруг театра“; Н. Кропачев: „А. Н. Островский на службе при императ. театрах“).

Конец прошлого века характеризуется возникновением частных театральных школ не только в Петербурге, но и в крупнейших городах провинции (Харьков, Киев и др.). Однако, провинция в целом не могла поставить дело театрального образования на должную высоту как в особенности по соображениям материальным, так и по причине отсутствия в провинции достаточного числа квалифицированных актеров-педагогов. Об этих условиях мы будем говорить несколько дальше. Поэтому, в 1897 г. на первом съезде сценических деятелей среди всех прочих вопросов во весь рост встал вопрос о театральной школе. Защитниками ее оказались: Боборыкин и актеры Ленский и Южин (Сумбатов) (см. „Театр и Искусство“ 1897, № 11 и след.)

А. П. Ленский высказывал мысли наиболее культурного русского актерства. „Театр тогда только способен интересовать собой общество, когда мы, представители сценического искусства, будем стоять по своему образованию и развитию если не выше,

то, по крайней мере, никак не ниже его... Не стыдно ли, не оскорбительно ли сознавать, что корпорация русских актеров — единственная в мире корпорация, не признающая образования благом для себя и для своего искусства? Возможно ли сильнее и грубее унижать свое дело, как унижает его сам актер, говоря своим отношением к нему, что для его искусства в сущности не требуется никакого искусства?.. Мы видим, до какого абсурда довела несчастную сцену эта пресловутая игра актеров „одним нутром“...

„Мы видим, к чему привело это отрицание всего: и образования, и школы, и даже техники, без которой немыслимо никакое искусство, никакое ремесло... Образование и развитие артистической среды следует считать главнейшими стимулами процветания театра“.

Заметим, что А. П. Ленский считал назначением школы „развивать и направлять природные способности ученика, но никак не наделять ими его“, „выяснить перед учениками всю глубину и трудность взятой ими на себя задачи“, но не „научить, как играть на сцене“.

И, наконец, на рубеже XX века, Ю. Озаровский выпустил первую в России брошюру на тему о „Нашем театральном образовании“, усиленно пропагандирующую идею основания „Драматического Института“, т.-е. настоящего высшего учебного заведения.

13. ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ КЛУБНЫЙ И ЧАСТНЫЙ ТЕАТР

Вопрос о театральном образовании стоит в теснейшей связи с вопросом о современном ему театре любительском, клубном, частном столичном и частном провинциальном. Отложив на время последний из них, остановимся на первом.

В предшествовавших главах мы говорили о месте любительского театра в общей системе театральных организаций и стилей. Выше мы дали также характеристику придворного и дворянского любительского театра: придворный любительский театр проложил путь придворному театру профессиональному, дворянский любительский театр в столице никакой роли не сыграл, в провинции же он иногда полагал основание театру профессиональному, хотя здесь он редко имел определенный сословный или классовый характер.

Любительский театр буржуазный сыграл историческую роль и притом очень существенную: в подавляющем числе провинциальных городов он положил основание профессиональному театру и, наконец, любительские начинания положили начало Московскому Художественному Театру. Быть может, все те нападки, которые сыпались на любительский театр за судьбы театра провинциального, искупаются появлением МХТ'а.

Материалов для суждения о любительском буржуазном театре мало, а потому вряд ли нам удастся нарисовать картину в полноте.



СЦЕНА ИЗ „СЕСТРЫ БЕАТРИСЫ“ В ПОСТАНОВКЕ МЕЙЕРХОЛЬДА 1906 г.

LXX

Императорские театры, как известно, пользовались в ту пору монопольным правом на представления в столицах. Лишая их конкуренции со стороны частной инициативы, монополия давала им возможность направлять линию развития русского театра в целом, т. е. насаждать свой театральный стиль, а этот последний был или, по крайней мере, старался быть стилем „придворным“, „императорским“. Но в середине XIX ст., когда роль аристократии и дворянства во всей общественно-политической жизни пала, когда буржуазия стала неумолимо и неотступно налагать на театр свой отпечаток, двору пришлось лишь покрывать своим именем чужой театральный стиль. С этого момента дирекция стала эксплуатировать право монополии „с чисто барышническими целями“, т. е. взимать со случайных частных предпринимателей в свою пользу довольно крупные суммы, что составляло до 50 руб. от спектакля, а всего до 30.000 р. в год; другими словами, ей стало выгодным допустить увеличение частных антреприз. Потому-то все комитеты по преобразованию управления театрами, о которых речь шла выше, и видели в допущении частной инициативы средство пополнения кассы Дирекции. Как мы знаем из архивных документов, власть боялась ее допустить по соображениям политическим.

А между тем вкус к театру рос и распространялся, и театральная публика количественно выросла раз в десять. Но развитие буржуазных отношений

в России в то время способствовало водворению реалистического театрального стиля, поэтому буржуазия и не стремилась к строительству каких-либо иных художественных форм, и пошла по пути рецептивного любительства: подражать-то ей приходилось образцовым воплощениям ею же самой „заданного“ стиля.

Закон о монополии приходилось так или иначе обходить. „Надо было придумать такие театры, которые запретить было бы нельзя, или, по крайней мере, очень скандально“. Наконец, после долгих усилий, средство было отыскано: „решено было соединить театры с клубами“ и укрыть спектакли от преследования монополии названием семейных вечеров“ („Островский на службе при импер. театр.“, стр. XIII).

Клубные сцены обслуживались, во-первых, любителями, а любительских трупп еще до открытия клубов было много, и, во-вторых, провинциальными актерами, в сущности по качеству исполнения бывшими такими же любителями. Две черты характеризуют любителя: он играл ради забавы, и к актерской деятельности никак не был подготовлен. Для провинциального профессионального театра любитель был неприятным конкурентом, отнимавшим у него сборы, и потому актер ненавидел любителя; низко оценивал его и Островский.

Но это не мешало лицам, причастным к клубному и любительскому театру, находить в нем много цен-

ного. Раньше всего любительские спектакли всегда бывали окружены большим энтузиазмом и любовью всего круга причастных лиц.

И все подчас наблюдавшееся убожество постановки в таких случаях умиляло и занимало. „Страстно любили мы всегда домашние спектакли с вечною „Женитьбою“ Гоголя в начале и с вечным водевилем „Что имеем не храним“ в конце... С любопытством следили мы, как два парика, взятые напрокат из ближайшей дешевой цирюльни... подвергались различным видоизменениям, то взъерошенные, то приглаженные, то с хохлами, то без хохла, переходили с головы одного исполнителя на голову другого участвующего иногда даже в той же самой пьесе. Занимали нас маневры и единственных усов, пристегивающихся к разным носам... Презанимательно было смотреть, как в шкапу, получившем на время назначение сцены, толклись, вместо посуды, живые люди, чудно одетые и размазанные, вместо всякой гримировки, углем, морковью и свеклою. Все это невыразимо нравилось нам и никогда не радовались мы такую откровенную, простодушную радость“.

Для такой публики перенесение любительского спектакля из дому в клуб было громадным и радостным прогрессом, а образование спянного Общества Любителей было желанным.

И вот, в Москве такой „Кружок любителей драматического искусства“ образовался, наконец, в исходе 1861 г. (Баженов, соч. I, 264).

Известные нам даты для Петербурга начинаются с 1867 г. В этом году начались „Драматические вечера“ на сцене Собрания Художников, Русского Купеческого О-ва для взаимного вспомоществования (Прикащичий клуб), Благородного собрания и др. На сцене этого последнего впервые выступила в Петербурге одна из крупнейших затем русских артисток — М. Г. Савина, а любительской труппе Собрания Художников читал лекции о драматическом искусстве Боборыкин. Многие из любителей затем поступали на императорскую сцену, иные на сцены провинциальные (Театр. Альманах А. Соколова на 1875 г.).

В 70-х гг. число летних и зимних театров в Петербурге стало превышать 25. Наконец, после того как таким контрабандным путем монополия императорских театров оказалась фактически уничтоженной, ничего не оставалось, как отменить ее и в порядке законодательном, что и произошло в апреле 1882 г. Театральные деятели, пресса и общество приняли эту отмену с чувством величайшего удовлетворения.

До этого времени в столицах каждый из классов и сословий избирал себе преимущественный театральный вид или жанр (балет, оперу, трагедию, драму, комедию), теперь же получилась возможность группироваться по различным корпоративным, профессиональным и топографическим признакам внутри того или иного (обычно драматического) жанра,

вернее, вокруг того или иного „спектакльного лица“. То-есть, драматический спектакль в разных драматических театрах стал отличаться не только характером репертуара, но и всем обликом спектакля в целом, т.-е. направлением.

80-е и 90-е годы XIX ст. в столице протекают под знаком смешанных театральных форм, из которых XX-й век и выковывает театры различных художественных направлений.

14. ТЕАТРАЛЬНАЯ ПРОВИНЦИЯ

Если представить себе столичные социальные группы в виде горизонтальных слоев, расположенных друг на друге по вертикальной оси, на вершине предположить двор, а внизу городскую низовую массу, то применительно к характеристике социальной группировки от столиц и нескольких крупных губернских центров по радиусам к периферии мы увидим схожее расположение, только вершину или центр каждый раз придется брать все ниже и ниже. Двор был в Петербурге, но его уже не было в Москве; здесь была, однако, старая родовая аристократия, которой не было в Киеве и Харькове и т. д. Некоторое время постоянен был состав низов, да и он, по мере развития промышленности, менялся в своем составе в фабрично-заводских центрах.

Отсюда непосредственно следует и классификация провинциальных театров, их жанров, их стилей.

Так, например, в городах, где видную роль играла крупная буржуазия (Одесса, Киев) рано появляется опера, иной раз даже итальянская. Но, вообще говоря, русскую провинцию второй половины XIX ст. характеризует среднее и мелкое чиновничество, средняя и мелкая буржуазия, отсюда для русского провинциального театра этого времени типичен театр драматический в общем смешанного стиля: романтического и реалистического. А так как вообще провинциальное чиновничество и провинциальная буржуазия в меру возможности равнялись на столицу, на дворянство и аристократию, то провинциальный театр, в общем, своего художественного лица не имел и занимался усиленным подражанием театрам императорским, всегда при этом запаздывая по времени и уступая качественно.

Итак, художественного значения провинциальный театр не имел. Однако, преобладая количественно, он, несомненно, влиял на общую характеристику нашего театра в целом; надо сказать, что среди провинциальных актеров второй половины XIX ст. попадались и крупные дарования, которые славились даже и в столицах, и которые подчас переходили в императорские театры.

Особенный интерес представляет собою провинциальный театр в историко-бытовом отношении. Все театральные мемуары того времени полны ярких, вызывающих чувство глубокого негодования и жути картин. Нельзя себе представить человека в более

унизительном моральном положении, чем провинциальный актер того времени.

Окинем беглым взглядом лицо этого театра.

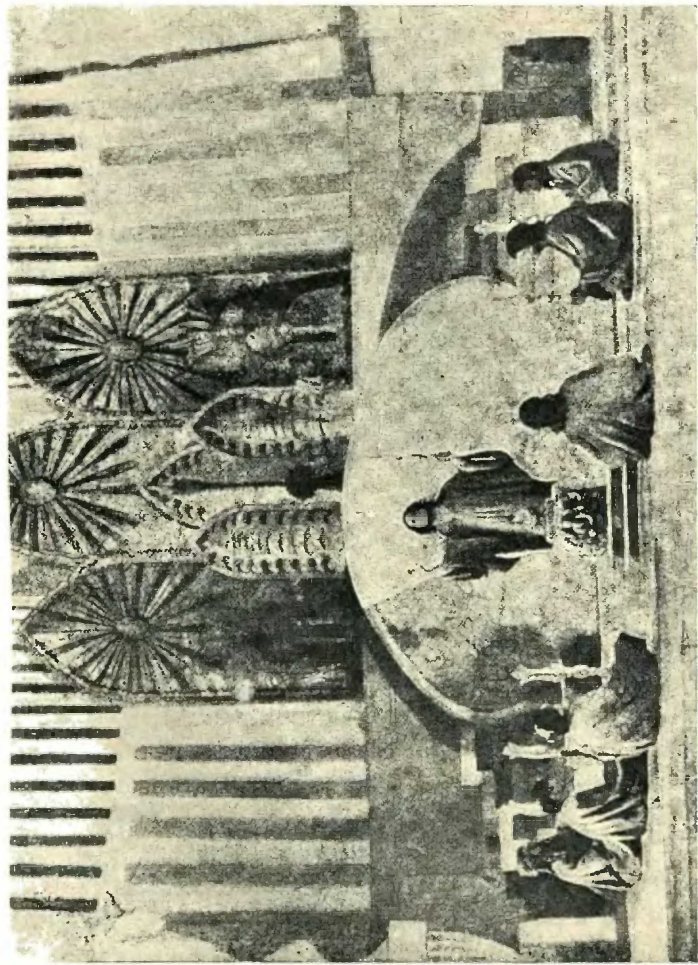
Репертуар был подражательный, смешанный, и с сильным запозданием повторял репертуар столичных театров. До самых последних дней мелодрама и водевиль оспаривали пальму первенства у комедий Островского и реалистического репертуара вообще.

Школы актерского исполнения, собственно, не было никакой: с одной стороны, благодаря пестроте репертуара, требовавшей у актера участия в один вечер в пьесах самых разнообразных стилей, с другой, благодаря отсутствию в провинции театральных учебных заведений, с третьей благодаря необходимости в молниеносно быстрые сроки готовить все новые и новые пьесы. Гастролировавшие по провинции императорские актеры были единственными образцами, которым наиболее чуткая и сознательная провинциальная актерская братия стремилась подражать, но гастроли были редки и разнообразны: сегодня приезжал Мочалов, а завтра Щепкин. Общий уровень провинциального актера был ниже столичного. И, действуя в малокультурной среде, — ибо провинциальная интеллигенция не очень жаловала провинциальный театр, — такие актеры поневоле усваивали топорные приемы воздействия на публику, а материальная и социальная зависимость делала их гаерами и шутами, игравшими „на публику“. Провинциальный театр этого времени

не знал полутонов, он пользовался грубейшими мелодраматическими приемами, игрой на контрастах, дешевыми сценическими эффектами. Даже в начале XX века легко было узнать провинциального актера, особенно если ему приходилось попадать на столичные подмостки.

Театральными зданиями провинция, за исключением нескольких крупных городов, не щеголяла. Театрики были маленькие, грязенькие, никак не оборудованные. Опять-таки это не касается театров нескольких крупных городов, как например, Одесса, Киев, Харьков, Тифлис, Ростов-на-Дону и немногих других, подчас соперничавших с императорскими. Обычно декорации состояли из леса и двух комнат. Мебель для сцены — крашенные деревянные стулья, и одно кресло; поверх, как и на Александринской сцене, надевались разные чехлы. Гардероб разделялся на предпринимательский, прокатный и собственный актерский; последний бывал только у „премьеров“. А по характеру — на современный и „костюмный“. Но этот последний никакого отношения ни к археологии, ни к этнографии не имел: чаще всего это были современные же платья, причудливо изменяемые присоединяемыми частями совершенно неожиданного неподходящего назначения и характера. Исполнение Гамлета в гусарском доломане никого не поражало.

Невероятная нужда среднего провинциального актера не позволяла ему иметь отдельный гардероб для сцены и отдельный для жизни, и потому сплошь



СЦЕНА ИЗ „САКУНТАЛЫ“ В ПОСТАНОВКЕ МОСК. КАМЕРН. ТЕАТРА 1914 г.

LXXI

да рядом и в быту он пользовался театральным, подчас даже „костюмным“. Свежа в памяти фантастическая картина, представлявшаяся даже в начале XX ст. великим постом, когда театральная провинция съезжалась в Москву и собиралась в помещении Русского Театрального О-ва для приискания новых ангажементов: каких только одеяний здесь не было, каких только головных уборов здесь не встречалось!

Провинциальное театральное дело, в отличие от столиц с их монополией, целиком было в руках частных предпринимателей. Это редко были люди театральные. В большинстве театр был таким же коммерческим предприятием, как и всякое другое, и за него брались те же лица, что занимались коммерцией вообще. Но предприятие это, как установила практика, было неверным, а в лучшем случае мало доходным; потому, с одной стороны, в нем сильна была эксплуатация актерского труда, а с другой, все приемы ведения дела отвечали приемам первобытнейшего накопления. Предпринимателями (антрепренерами) обычно были мелкие купцы, никакого понятия об искусстве не имевшие. Они знали полную зависимость от них актерской братии и играли на этом. Потому и платили они актерам гроши и выплачивали их неаккуратно.

Провинциальный актерский пролетариат чувствовал все свое экономическое злополучие, все свое социальное бесправие, всю свою художественную негодность и потому пил, был нечист на руку,

дебоширил, тем ухудшая свое положение. Поэтому, например, в провинциальных городах гостиницы и квартирохозяева только с большим трудом впускали к себе актеров.

И в то же время премьеров, в особенности же отличавшихся талантом, провинциальная публика любила и давала им незабываемые минуты нравственного удовлетворения. Эти факты и манили представителей мелкой буржуазии в актерскую среду, а среднего актера манили тянуть его лямку.

Только надев на глаза шоры, и только глядя на столицу и не видя провинции, можно повторять традиционное, сложившееся мнение, будто русский театр той поры, а тем более поры более ранней, „блистал“. Блистала императорская сцена, но русский театр поистине страдал в полном своем социальном бесправии и художественной посредственности.

Г Л А В А Д Е В Я Т А Я

**КРИЗИС БУРЖУАЗНОГО
ТЕАТРА**

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

1. КРИЗИС КАПИТАЛИСТИЧЕСКОГО СТРОЯ

Прогрессировавшее развитие промышленности к началу XX столетия достигло значительных размеров. Возросли число, качество и масштаб промышленных предприятий — казенных и частных, русских и иностранных. Фабрично-заводские районы и административно-политические центры связались сетью железных дорог; работал ряд крупных государственных, общественных и частных банков.

Многие промышленные предприятия достигли крайне сложной внутренней организации. Каждое из них, в целом, пользуясь принципом разделения, специализации и группового сочетания трудовых усилий, представляло систему взаимно согласованных частей. И весь этот сложный механизм был подчинен единому регулирующему органу, который и руководил работой учреждения. Число наемных рабочих рук систематически росло. Машинное производство изоширило технику и подняло общий качественный уровень продукта; машинное производство потребовало и значительного повышения уровня интеллектуального развития рабочих. Но вместе с ростом фабрики росло значение рабочего класса. А в связи с этим перед капиталистами встала за-

дача не только экономического, но и идеологического его порабощения.

Отсюда так называемое „меценатство“ нашей крупной буржуазии, к тому времени ставшей более дальновидной, чем царское правительство, и осуществлявшей на свой счет целый ряд культурных начинаний: постройку первоклассных больниц, создание школ не только низших и средних, но и высших: университетов, различных институтов и т. д.

Меценатство буржуазии однако не ограничивалось только узко-практическими целями. Оно проявляло себя и в искусстве.

Все это не замедлило отразиться и на театре.

Благодаря меценатству—единоличному или акционерному, в столицах и крупных провинциальных городах стали возникать крупные театры. Представители лиц, финансирующих театральные предприятия, принимали участие и в художественных делах театра. На меценатские средства осуществился создавший эру в области русского искусства Московский Художественный Театр. Такие театры, естественно, имели возможность затрачивать сколько угодно времени на подготовку спектакля, а это, в свою очередь, конечно, отражалось и на его качестве. Между тем, более мелкие, более бедные театры с ним конкурировать не могли, и весь их художественный уровень был ниже.

Осложнилось самое театральное производство. Еще недавно перед нами были небольшие составы

трупп, несколько человек технического персонала и два-три руководителя. Теперь на сцене стали фигурировать не только отдельные герои, оторванные от среды, но появилась и эта последняя — в виде ли „массовых сцен“ или большого числа „вторых ролей“ — с этих пор театры стали объединять самые разнообразные жанры и производить всякого рода эксперименты, а для этого им понадобились значительные по составу труппы. Осложнение спектакля в обстановочном отношении потребовало организации и развития целого ряда дополнительных производств: декорационного, бутафорского, костюмерного и пр. и пр., каждого со своим штатом служащих, своим ответственным лицом и т. д. Эти подсобные производства, свой, как мы это называли в первой главе, полуфабрикат несли на сцену, где все объединялось единым режиссерским планом и подносились публике в виде спектакля. В театральном производстве место, отвечающее месту директора распорядителя или технического директора любого промышленного предприятия, занял режиссер.

Применение машин и электрической энергии также сыграло значительную роль в театральном деле. Машины дали возможность осуществить систему вращающейся сцены, электрическая энергия позволила широко применять световые эффекты — постепенные затемнения, посветления, переход из одного цветного освещения в другое, концентрирован-

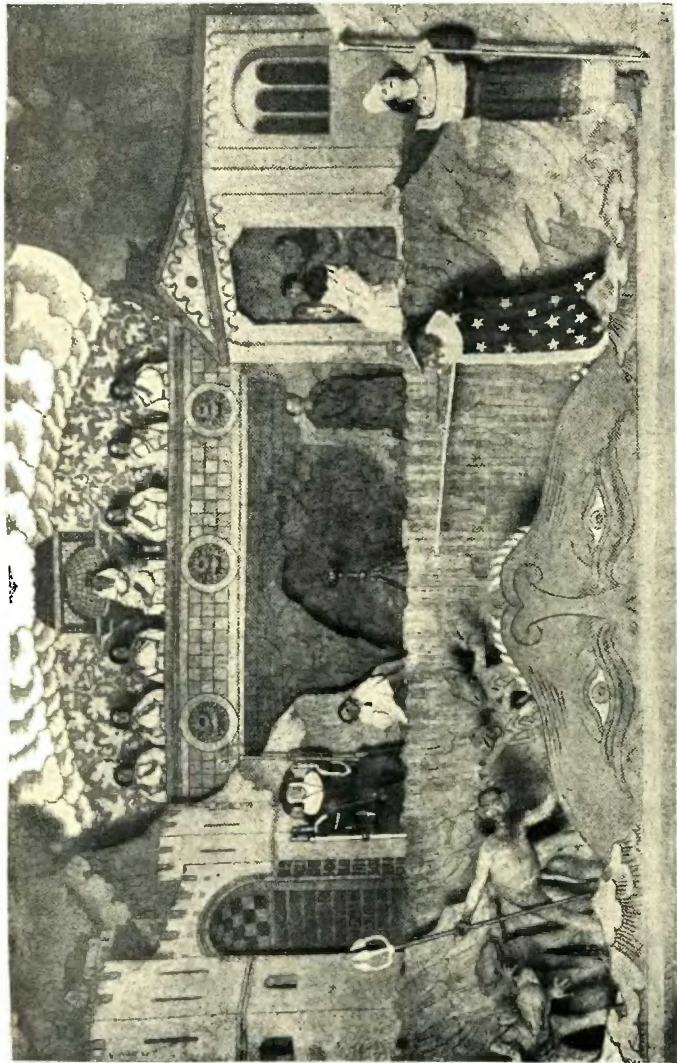
ное освещение рефлектором, транспаранты и пр. и пр.; она же создала кино-театр.

Вместе с тем интересующая нас эпоха характеризуется чрезвычайно острой и обнаженной классовой борьбой.

Порожденный капитализмом пролетариат дает о себе знать массовыми стачками, забастовками, революционными выступлениями и в 1905 году обнаруживает свою огромную мощь, политическую зрелость и организованность. К этому моменту обозначается конфликт буржуазии с абсолютизмом, конфликт, временно разрешенной думской конституцией и событиями 1905 года, но обострившийся снова в годы мировой войны. Страх перед растущей силой и значением рабочего класса заставлял буржуазию идти на компромиссное соглашение с монархией, но этот компромисс был временным: капитализм требовал своей доли участия в государственном управлении.

Интеллигенция раскололась: одна ее часть стремилась до конца формулировать идеологию правящих верхушек общества, другая выражала либеральные настроения общества с характерной для этой общественной группы неустойчивостью, третья — революционная, выражала идеологию поднимающегося класса. И чем выше поднимался этот последний, тем резче обнаруживались разногласия среди интеллигенции.

Неизбежность социального сдвига с каждым днем становилась ясней. И одни стремились его облегчить



СПЕКТАКЛЬ „СТАРИННОГО“ ТЕАТРА. 1907 г.
LXXII

и приблизить, другие пытались задержать колесо жизни, третьи видели, что оно неминуемо отбросит их, и потому закрывали глаза перед явлениями реальной жизни и стремились жить либо отголосками далекого прошлого, либо миром вещей ирреальных, обращались к мистике, телепатии, уходили в свое „я“ и подслушивали его невнятный шопот и пр. и пр.

В театральной жизни этот момент выразился в размножении и столкновении различных театральных направлений.

Верхушки общества и тянувшееся за ними „мещанство“ держались старых художественных форм; либеральные течения стремились выразить себя в формах новых и в созвучном себе репертуаре; в моменты общественной реакции проявлялись течения упадочные, в свою очередь, искавшие своих выразительных средств.

Вместе с тем, подобно тому, как в области социально-политических вопросов эта эпоха ознаменована развитием общественного самосознания, так развитием самосознания она ознаменована и в области театра. Для всех мыслящих театральных деятелей становится ясным театральный кризис. Писатели-поэты, драматурги, режиссеры, актеры объединяются для совместных публичных выступлений. Читаются лекции, ведутся диспуты, издаются сборники, посвященные вопросам театральной идеологии, появляется специальный идеологический театральный журнал и т. д. Здесь, обнажая слабые места буржуаз-

ного театра, доходят до полного отрицания театра вообще и ищут выхода из критического состояния.

Этот выход был найден много позднее. И найден не на диспутах и не на страницах театральных журналов.

Империалистическая война была трамплином для нашей революции. И она грянула в 1917 году, а с нею нашел себе разрешение и театральный кризис.

2. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ТЕАТРА ЭПОХИ

Изучение событий театральной жизни XX века, оценка их и группировка находятся в совершенно других условиях, чем изучение событий прошлых времен. Говоря о прошлом, мы поневоле пользуемся мертвыми документами, говоря о современном — живым ощущением. И не только личные впечатления, но и любой документ современной нам эпохи полны аромата, которого лишены документы, касающиеся прошлого, и именно этот аромат помогает оценивать и группировать события более правильно. Но, с другой стороны, при оценке современности, мы, живые участники событий или хотя бы их очевидцы, поневоле лишены исторической перспективы и подвержены субъективности и пристрастности в выводах, что увеличивает вероятность ошибок. Одно другое, повидимому, компенсирует.

Театральные явления начала буржуазного профессионального театра мы группировали по национальным влияниям (театр польский, немецкий, ита-

льанский) и по сферам его распространения (школьный, придворный); в дальнейшем, с водворением влияния французского и с сосредоточением господствующего театрального стиля в кругу придворных театров, с одной стороны, отпала надобность в сохранении прежней систематизации, а с другой, благодаря все более и более развивавшейся специализации и спецификации театральных жанров, появилась необходимость в обследовании истории театра по этим жанрам.

Эпоха кризиса буржуазной культуры требует нового подхода. Дело в том, что к этому времени дифференциация театральных видов в намеченных пределах закончилась, и русский театр вступил в пору заострения и лихорадочной смены художественных направлений. Покуда императорские театры владели монополией представлений, до тех пор театральные стили были вынуждены уживаться в пределах этих театров и тем самым несколько нивелироваться, но с того момента, как был дан простор частной инициативе и была допущена возможность существования театров одного и того же вида по нескольку в пределах таких городов, как Москва и Петербург, они стали расти, как грибы. Стимулами к их численному развитию были: 1 — избыток посетителей, не вмещавшихся в зрительном зале одного театра; 2 — вкусовое расхождение, вызывавшееся распадом и дифференциацией общественных групп. Естественная конкуренция возникла

по всем линиям, стремилась использовать все средства и, понятно, способствовала заострению вкусовых черт, т.-е. направлений. Следовательно, в интересующее нас время целесообразно оставить обследование театра по видовому различию и перейти к изучению его по художественным направлениям. Это тем основательнее, что одни и те же режиссеры стали применять одни и те же приемы постановки в театрах разных видов.

Общая характеристика момента такова: 1) руководящая художественная роль императорских театров, вообще, заканчивается и переходит в руки театров частных; 2) самым интенсивным темпом растет театральное самосознание, которое в свою очередь вызывает: 3) обостренное ощущение кризиса старых театральных форм и 4) возвышение значения театрального образования.

Интересно заметить, что частные театры, возникшие в конце XIX века в провинции и в столицах, обычно, именовались по фамилии антрепренера; но, чем ближе к нашему времени, тем чаще они начинают носить наименование, характеризующее их художественный облик. Особенно часто в заголовке фигурирует термин „Художественный“ (Московский Художественный Общедоступный и Московский Художественный театры, Петербургский театр Литературно-Художественного О-ва и т. д.).

Дифференциация театральных направлений отражалась чрезвычайно своеобразно на жизни театров

провинциальных. Уже с момента развития бытовой комедии, провинциальный театр запестрел и в отношении репертуара и в отношении стилей исполнения. Провинциальному антрепренеру приходилось серьезно обдумывать состав труппы: с одной стороны, нужны были ампула героические, а с другой—народно-бытовые; средний спектакль, поневоле совмещавший тех и других, представлял собою картину очень пеструю; грешили этим спектакли и театров императорских.

Когда же в русском драматическом театре определился еще больший ряд направлений, и каждое из них устремилось елико возможно законченнее выковывать своего актера, вопрос для среднего театрального предприятия осложнился во много раз, и спектакли таких театров зазвучали невероятно дисгармонично.

Укажем еще на одну черту. Первая четверть XIX столетия характеризуется, вообще, чрезвычайным обострением нервного напряжения и лихорадочной поспешностью в течении общественных явлений. Это не замедлило отразиться не только на быстроте возникновения и смены театральных течений, но и на заострении вопросов динамики, темпа, ритма и объема театральной продукции.

Заговорили впервые о динамике, темпе и ритме спектакля; возник вопрос о ритме, как о таковом с одной стороны, появился новый тип спектакля—театр миниатюр с другой, появился и стал быстро развиваться кинематограф—с третьей.

3. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ НАТУРАЛИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР. ФАКТИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ

В предшествующих главах вообще, а в ближайшей из них в особенности мы останавливались на кризисах, которые периодически переживал наш театр, а в первой главе мы пытались дать, вообще, объяснение этому явлению. Кризис назревал каждый раз, когда установившаяся форма переставала отвечать требованиям поступательно развивавшейся жизни. Кризисы бывают различной остроты, различной значительности. Переживания Щепкина и Мартынова свидетельствуют о том, что театр даже одного и того же направления, эволюционируя от одной фазы к другой, испытывал кризис. И, несомненно, еще значительнее он чувствовался при умирании целого направления. Разочарование в старом, недовольство им и поиски нового — характеризуют эти моменты.

Кризис так называемого реалистического театра наступил в конце XIX века. Реализм вырожден в обескровленные трафаретные формы. Существующий театр перестал удовлетворять осложнившиеся требования зрителя.

Ощущение кризиса повлекло к поискам новых форм. Необходимость рождения нового театрального стиля осознавалась многими передовыми актерами-профессионалами, актерами-любителями, драматургами и педагогами. Среди них назовем Южина-

Сумбатова, Ленского, Рыбакова, Федотова, Станиславского (Алексеева), Боборыкина, Немировича-Данченко и др. Двоим из них и удалось создать новый театр. Один из них — К. С. Станиславский — принес с собою опыт любительского кружка и привел в новый театр любительскую группу актеров из театра Московского Общества Искусства и Литературы, другой — Вл. И. Немирович-Данченко — принес опыт драматурга и театрального педагога и привел в новый театр группу своих учеников из Московского Филармонического училища.

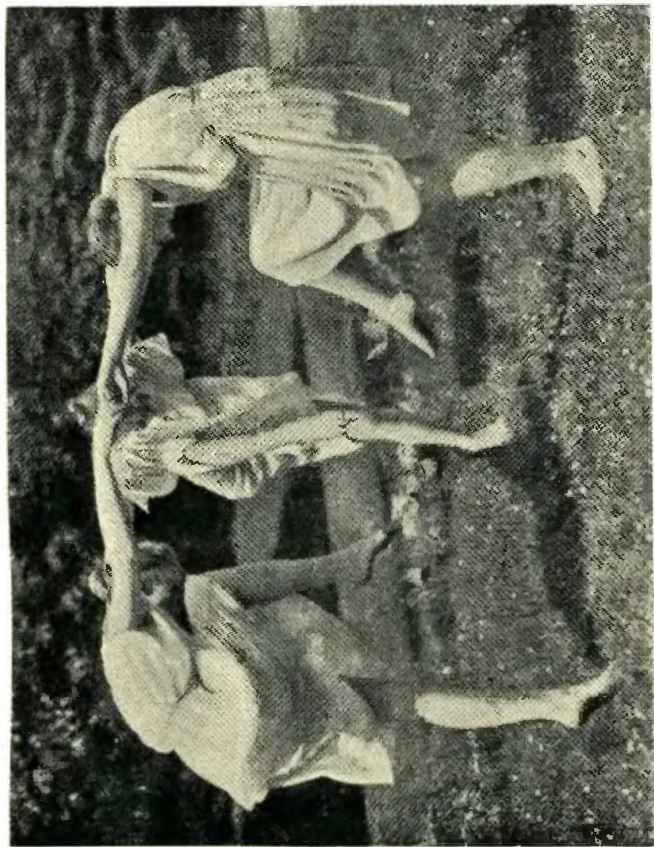
Два общественных явления — буржуазный любительский театр и театральная школа, возникшие во второй половине XIX ст. (см. предшествующую главу), к этому времени созрели и принесли плоды; с этого и начинается новая эпоха в жизни русского театра. Как мы видим, их взаимным усилиям и обязан русский театр своим обновлением.

В длинном ряду любительских начинаний драматический кружок при Московском Обществе Искусства и Литературы является блестящей иллюстрацией роста любительского театрального дела. Общество было открыто в 1888 году и в течение 10 лет, т.е. до времени открытия Московского Художественного театра в 1898 году, драматический кружок любовно и вдумчиво вел свою театральную работу, выковывал сценические приемы и собирал людей. Кроме любителей, к работе примыкали то в качестве руководителей, то в качестве участников,

профессиональные актеры. Пьесы ставились старые: „Скупой Рыцарь“ Пушкина, „Жорж Данден“ Мольера, „Горькая Судьбина“ Писемского, „Каменный Гость“ Пушкина, „Коварство и любовь“ Шиллера и т. д., т.-е. от Шекспира до Толстого и Островского бралось все, что угодно. Репертуар был почти без исключения первоклассный, но романтическая драма чередовалась с классической и бытовой комедией, что, естественно, не могло способствовать отысканию новых и притом единых приемов игры; мешала и любительская неопытность.

В предшествовавшей главе мы уже говорили о том, как с 60-х гг. в русском театре почуялась потребность привлечения к монтированию спектаклей археологов, этнографов и историков; однако, тогда ученым приходилось вливать новое вино в меха старых театральных традиций. И притом, реалистический театр страдал тысячью нелепейших недостатков: обобщенным условным гримом, костюмами, сплошь да рядом не отвечающими „ни времени года, ни настроению действующего лица, ни здравому смыслу“, трафаретно-театральной расстановкой мебели, условно ярким и ровным освещением, игрою фасом к публике и т. д., и т. д. (П. Гнедич. Театр будущего. „Мир Искусства“. 1900, № 3—4). Об этом мы говорили уже в предшествующей главе.

Но вот, в 1885 году и во второй раз в 1890 г. в Россию приезжала на гастроли мейнингенская драматическая труппа. Ее-то постановки и отлича-



„СВОБОДНЫЙ“ ТАНЕЦ В ХАРАКТЕРЕ ДУНКАН
LXXIII

лись совершенством разработки историко-бытовых археологических и этнографических сторон спектакля и познакомили нас с принципами натуралистического театра. Полные сознания своего достоинства, наши императорские театры отнеслись к ним равнодушно, но совсем иначе было с драматическим кружком, который мечтал о новом слове в театре. Драматический кружок, а в особенности его руководитель, К. С. Станиславский, жадно впитали в себя эти театральные принципы. Мейнингенцы в целом отличались: 1) помянутым археологическим и этнографическим натурализмом внешней стороны постановки, 2) присутствием единого организующего и централизующего весь спектакль плана, 3) индивидуалистической проработкой не только отдельных ролей, но, — что тогда было в особенности ново, — и массовых сцен и т. д. Однако, надо при этом заметить, что: 1) мейнингенцы работали над пьесами старыми и „костюмными“ преимущественно романтического стиля и 2) внешняя разработка спектакля у них превалировала над проникновением в сущность отдельных образов и пьес — то и другое, несомненно, делало их натурализм несколько условным и специфичным. Все эти черты отразились затем и на деятельности драматического кружка.

К строительству нового театра шла и театральная школа. В 80-х гг. она еще только становилась на ноги, но через 10 лет в числе преподавателей лучших московских и петербургских школ мы

встречаем имена наиболее значительных и серьезных современных учителей драматического искусства — В. И. Немировича-Данченко, А. П. Ленского и В. Н. Давыдова.

В предшествующей главе мы указали те различные мнения о школе, которые господствовали в театральной среде. Немирович-Данченко связал ее значение с судьбой русского театра. „Люди, вдумывающиеся в будущее русского театра, ожидают подъема его от воспитанников театральной школы. И действительно, за последние лет 10 из театральных школ выпущено немало даровитых людей... Вот на эти-то молодые силы и должна опереться деятельность ожидаемого театра“. (Образовательно-воспитательные учреждения для рабочих и организация общедоступных развлечений в Москве... Стр. 58—68).

То обстоятельство, что эти молодые силы были по тому времени вынуждаемы, по окончании школы, поступать во всевозможные провинциальные театры и там поневоле ассимилироваться старым русским и актерам, усугубляло необходимость организовать новый театр. Но средств не было. И вот Немирович - Данченко стремится заинтересовать своими мыслями ряд правительственных учреждений и общественных организаций, в том числе, между прочим, и Дирекцию Императорских Театров, и Комиссию по техническому образованию санитарной группы Русского Технического Общества, и Москов-

скую Городскую Управу; наконец, он вступает в переговоры и с любительским кружком, возглавляемым К. С. Станиславским. У кружка в это время уже была очень солидная репутация. Однако, он успел израсходовать свои денежные запасы и даже однажды чуть было не прикончил своего существования. Правда, у Станиславского попрежнему были связи в капиталистических, промышленных и купеческих кругах, но личных средств уже не было. Этого, конечно, не мог не знать Немирович-Данченко, и его привлекала, главным образом, художественная ценность кружка в целом и Станиславского, как режиссера, в частности, а также горячая беззаветная любовь и преданность членов кружка театру.

Художественные силы нового театра и сложились из учеников Немировича-Данченко и членов кружка Станиславского. Что же касается финансовой базы, то удалось организовать паевое товарищество: в него вошел ряд директоров Филармонии и двое наиболее крупных коммерсантов Москвы — братья Сергей и Савва Морозовы; последний из них скупил вскоре все акции театра и стал его единственным меценатом.

Знаменательно, что первое время мечтали о театре общедоступном, в духе тех „демократических“ театров, которыми в ту пору широко интересовались (О-во Народной Трезвости). Но созданный театр унаследовал от этой идеи только свое наиме-

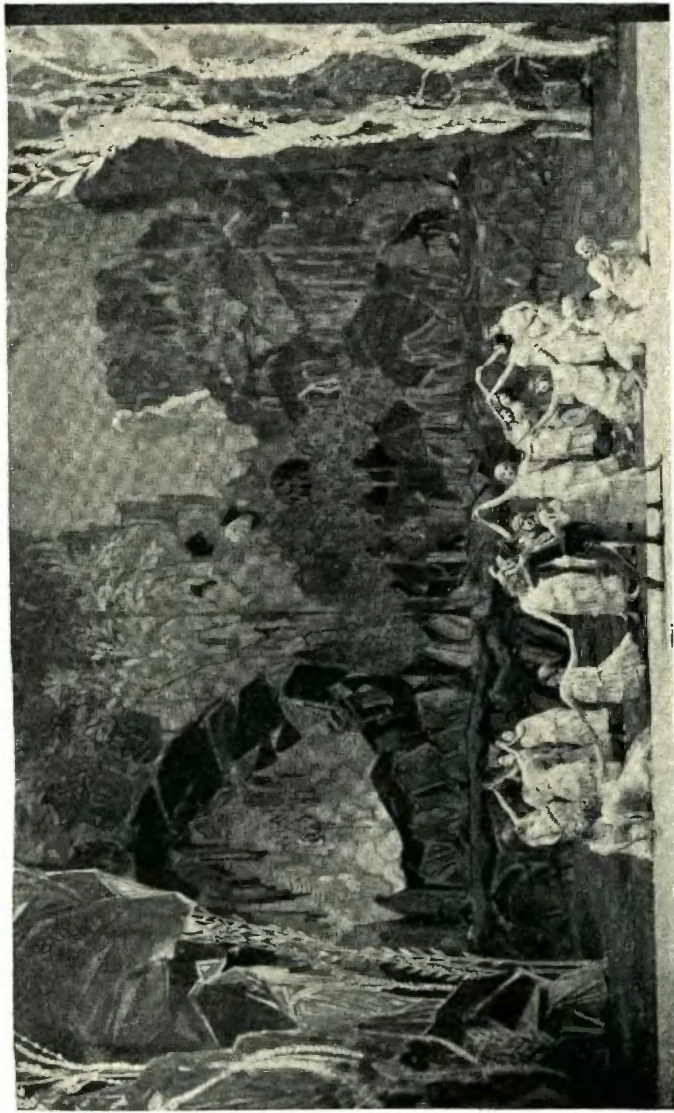
нование, да и то лишь на первые несколько лет, когда назывался „Художественным-Общедоступным“. На деле же размер помещения, масштаб и стоимость художественных устремлений и образовавшийся контингент посетителей, в связи с исключительной посещаемостью театра, быстро свели на-нет идею общедоступности, и она выпала даже и из наименования.

Театр был открыт 14 октября 1898 г. постановкой „Царя Федора Иоанновича“ А. Толстого. Этой датой открывается новая эра в жизни русского театра.


Первые шаги Московского Художественного театра, когда он только еще нащупывал свой путь, встретили отрицательное и насмешливое отношение со стороны большинства критики и публики.

Театр называли „затеей“ „богатого купца-любителя Алексеева“, который „блажит“ на „шалльные деньги“, театр считали проявлением крупнокупеческого „джентльменства“, т.-е. „старого самодурства в новом обличьи мещанства и артистизма“. По рукам ходил памфлет „Знай наших“ (цитирован у Н. Эфроса: „Моск. Худож. Театр“ 1898—1923, стр. 136), в котором автор устами Станиславского говорил:

Я тот, которому ни мало
Себя стеснять охоты нет,
И раз мне в душу блажь запала,
Ценой презренного металла
Спешу ее пустить я в свет...



СЦЕНА ИЗ БАЛЕТА „PRELUDES“ В ПОСТАНОВКЕ ФОКИНА 1913 г.
I.XXIV

Ничто искусства мне законы, 
Свои придумал я взамен.
Традиций враг неугомонный,
Актеров бич, погибель сцен, —
Мне нет узды, мне нет препоны,
Я в полном смысле — джентльмен.

И в финале говорилось, что:

Мельпомены труп хоронит
Наш московский толстосум.

Но театр очень быстро нашел свою аудиторию и получил полное признание.

Эту аудиторию составила преимущественно либеральная интеллигенция того времени; она в сущности и должна считаться создательницей и вдохновительницей этого театра.

4. ИДЕОЛОГИЯ И ДОСТИЖЕНИЯ НАТУРАЛИСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Постараемся теперь определить художественное направление, выразителем которого был этот театр. «Мы были влюблены в одну идею... в идею нового театра... Идея эта волновала нас, как что-то еще смутное, неясное, но прекрасное... В чем заключалась эта идея нового театра — мы тогда еще сами хорошо не знали. Мы были только протестантами против всего напыщенного, неестественного, „театрального“, против заученной штампованной традиции... И этот общий протест, эта общая влюблен-

ность... соединила нас и давала нам силу и веру», — говорил Немирович-Данченко (М. Х. Т. Гастроли театра по СССР, 1925 г.) «Театр — враг мой. Щепкин был гениальный актер, но то, что вынесено из гениальной его натуры, — эти „щепкинские приемы игры“, — запомнились и увековечились на сцене. И тысячи актеров, уже вовсе не Щепкиных, повторяют в своей игре его приемы, ни мало не связанные с их натурою теперешних актеров, которая, однако, есть у каждого актера своя. Но она убита, заперта, на место этой своей натуры актера выступила традиция сцены, дьявольская и деспотическая традиция, шаблонная и деревянная. Вот эту театральность, этот театр я ненавижу всеми силами души и уничтожению его служу», — говорил Станиславский. (Цитата по книге А. Кугеля — Утверждение театра, стр. 102).

Мысли, высказанные двумя главными деятелями нового театра, имеют громадное значение при оценке нового художественного направления. Сперва новая линия прокладывалась робко, неуверенно. Это в особенности наблюдалось в любительском кружке. Вновь образовавшийся театр начал со старой, хотя еще ни разу не игранный пьесы, и, вообще, со старых пьес. Однако, и эти пьесы уже послужили материалом для обретения и утверждения новых принципов (об этом см. Марков. — Новейшие театральные течения. Н. Эфрос. — Моск. Худ. Театр. 1898—1923).

В предшествовавших главах мы не раз подчеркивали отсутствие целостного, единого художественного лица у любого спектакля и указывали на те исторические причины, которыми такая художественная пестрота определялась. Его не бывало даже там и тогда, где и когда все „полупродукты“ художественных производств, слагающих театр — игра актера, музыка, пьеса, декорации, костюмы и т. д. — были одностильны, потому что у этих отдельных частей не бывало внутренней спайки. Спектакль даже в таком случае представлял собою не более, как механическую, почти случайную смесь элементов, какое-то складочное место, выставку в окне магазина, какой-то винегрет. Здесь сплошь да рядом встречались части редчайшей ценности, но полифония еще не достигала сочетаний гармонических, а между тем могут отталкиваться друг от друга, противоречить друг другу даже самые прекрасные, яркие краски, тона и пр.

Вместе с тем опыт выросших к тому времени грандиозных промышленных предприятий убеждал в том, что и театральное предприятие, театральное „дело“, театральное производство нуждается, с одной стороны, в уточнении и урегулировании организующего аппарата и, с другой, в согласовании того, что мы назвали в первой главе „полуфабрикатом“. Этот же опыт приводил к подчинению любого сложного производства воле одного лица — абсолютического директора, управляющего, который уже

по своему желанию и плану подбирает себе помощников и сотрудников, с которыми делит работу по управлению и эксплуатации предприятия.

Идея эта в области театра созрела лишь к концу XIX ст. Обстоятельством, ускорившим ее реализацию, были гастроли мейнингенцев. Спектакли Общества Искусства и Литературы первые воплотили ее; Московский Художественный Театр — канонизировал.

Ниже мы специально остановимся на развитии проблемы режиссера в русском театре, здесь же укажем лишь, что, начиная с Московского Художественного Театра, русский театр стремится к достижению гармонического сочетания элементов спектакля, к образованию ансамбля; все „полуфабрикаты“ становятся в равной мере соподчиненными и равноценными слагаемыми спектакля в целом. В основу организации его режиссер полагает свой план, правда, иногда несколько изменяемый в процессе работы; спектакль перестает быть явлением случайным.

В связи с этим, окончательно разрешается вопрос о рационалистическом, сознательном отношении к искусству игры. Ибо совершенно ясно, что выполнение всеми слагаемыми любого единого плана возможно только при условии исключительно вдумчивой работы, исключительно сознательного отношения к делу. Эти, казалось бы, постоянно и повсеместно необходимые качества для актеров и, вообще, для



СЦЕНА ИЗ ОПЕРЫ „ОРФЕЙ“
В ПОСТАНОВКЕ МЕЙЕРХОЛЬДА-ФОКИНА-ГОЛОВИНА
LXXV

всякого рода театральных работников, выдвинутые в свое время еще Щепкиным, были осознаны и утверждены русским театром только к самому концу XIX века и стали с той поры непременным условием работы каждого серьезного театрального предприятия.

Непосредственно отсюда вылилось еще одно нововведение: изменилась техника подготовительной театральной работы. Во-первых, громадное внимание было уделено предварительной читке пьесы за столом: здесь давались подробные разъяснения, производился детальный анализ, добивались нужного тона и пр. Во-вторых, была введена система репетирования пьесы по частям, сценами. Система эта тогда вводилась, кроме Художественного, и в других театрах, что подтверждает только, до какой степени этот вопрос назрел.

Итак, первое, к чему пришел в эту пору русский театр в лице своего авангарда — это рационалистичность, сознательность — черты, определяемые той интеллигенцией, которая тогда влилась в состав театральных деятелей.

Второй основной чертой был переход театра от реализма к натурализму; этот переход был, в сущности, явлением эволютивным, ибо натурализм представляет собою не более, как заостренный вид „художественного“ реализма. Но в данном случае переход принял характер крайне воинственный благодаря тому, что реализм, в условиях общего

застоя, потерял свое обоснование, свою актуальность и выродился в трафаретные „традиционные“ формы, в рутину. Натурализм выступил не в качестве простого продолжателя дела реализма, но в качестве ниспровергателя рутины реалистического театра.

Процесс и в данном случае был ускорен влиянием мейнингенцев. Натурализм выразился в тщательной проработке и в выполнении всей совокупности внешних черт постановки — образцовым примером может служить, скажем, лепная, объемная уличная грязь при постановке „Власти тьмы“. Это сказывалось во всем вещественном оформлении спектакля: вместо живописных холстов и „театрально“ естественной планировки комнат, стали строить объемные декорации, дома с соответственно расположенными частями — окнами, дверьми, углами, выступами; особое внимание стали уделять жизненному правдоподобию расположения всей мебелировки и соответственной планировке *mise en scène*. Выросла возбуждавшая такой громадный интерес к себе знаменитая „четвертая стена“, расположение действующих лиц, при надобности, спиной к зрительному залу, что, в свою очередь, заставило актеров развивать пантомимическую технику игры „спиной“. Вместо преувеличенных театрализованных предметов домашнего обихода, на сцене появилась подлинная вещь.

В теснейшей связи с этим стоит развитие принципа, применявшегося еще в 60-х гг., а именно, точная

археологическая и этнографическая разработка постановок. Прежде чем ставить пьесу, относящуюся к какой-либо определенной эпохе или народности, тщательно изучался весь литературный и иконографический материал, предпринимались специальные поездки организаторов спектакля на места, привозились подлинные аксессуары музейной ценности. Этот момент увлек настолько, что привел к некоторым крайностям — к стремлению „эпатировать“ публику особо выдающимися униками, отчего общая картина невольно приобретала подчеркнутый характер. Аксессуар становился самодовлеющим элементом спектакля, назойливо бросавшимся в глаза.

Отсюда же вытекает стремление к индивидуализации участников массовых сцен. До того времени массовые сцены в драме сводились к присутствованию неорганизованной толпы, обще, заодно, à sa pelle реагировавшей на ход действия. Теперь каждый участник толпы получил индивидуальный характер, грим, костюм, поведение, индивидуальную роль, сумма которых давала глубоко жизненную картину. Об отдельных ролях в пьесе и тем более говорить нечего. Масса фотографических снимков и репродукций показывает, как исключительно жизненно правдивы с одной стороны, и глубоко индивидуальны, с другой, были все действующие лица.

Театр добился гармонической слаженности, полного аккордного ансамбля спектакля при тщательной разработке индивидуальных образов. Театр всецело

воплотил, таким образом, современную себе сложную систему организации труда, сочетания и разделения и тем уподобился другим сложным системам, скажем, системе организации фабрично-заводских производств.

Такие постановки Московского Художественного театра, как, например, „Царь Федор Иоаннович“ и „Юлий Цезарь“, были целиком в духе мейнингенских. Это был громадный шаг вперед для театра русского, но это еще не двигало вперед театрального искусства в масштабе мировом. Следующий же шаг, правда, логически подсказывавшийся первым, сделал русский театр самостоятельно. Мейнингенцы „не решались ставить в своей обстановке современных пьес. Мы начали там, где остановились они. Мы сделали этот следующий шаг“, говорит Немирович-Данченко (Н. Эфрос, М. Х. Т., примечание 26 а).

Здесь именно начинается третья основная черта данной театральной эпохи. По мере повышения культурного уровня русского театра, драматическая макулатура уходила на второй план, и на сцене появились лучшие русские и переводные авторы. К новейшим авторам сперва относились с некоторым недоверием, хотя и делали попытки их ставить; но у театров, державшихся старых методов исполнения, не было красок, необходимых для новых пьес, и попытки бывали неудачны. „Классически“ неудачна была, например, постановка „Чайки“ Чехова в Алексан-

дринском театре в 1896 г.; так же неубедительны были опыты постановки ибсеновских пьес. Только театр, современный репертуару, мог целесообразно его использовать, применяя к нему уже завоеванные приемы и черпая в работе стимулы для завоевывания все новых и новых. Связав себя с лучшей драматургией, театр себя всецело ей и подчинил. Подчинил до того, что если о старом русском театре можно сказать, что он был театром актера, то этот театр стал театром драматурга.

Если, минуя отдельные постановки, поставить вопрос, какой именно репертуар характеризует Московский Художественный Театр, то с полной определенностью придется сказать — чеховский. Во-первых, потому, что пьесы Чехова именно и создали лицо этого театра, а во-вторых, потому, что манера, усвоенная этим театром для исполнения чеховских пьес, затем распространялась и на другие пьесы.

Интересно отметить, какая именно психология нашла себе в ней отображение. Пьесы Чехова — это пьесы „интеллигентской тоски“. В условиях реакции русской жизни 80-х гг. Чехов дает картины гнетущего, опустошающего однообразия. Тина нищей, безыдейной жизни засасывает человека, он тонет в болоте повседневных мелочей, дрызг, сплетен. Если он и пытается с этим бороться, то выступления его крайне неудачны, он направляет их не против первопричины, а против таких же, как он сам, и они оканчиваются выстрелом в воздух, после которого

прежние ощущения еще более заостряются. И перед чеховским человеком остается одно из двух — если у него хватает силы — покончить с собой, а то — бесцельно глупо доживать свою скучную, никчемную жизнь в надежде разве на то, что там „где-то“ жизнь станет прекрасной.

Отсюда и основной блеклый, серый тон чеховских спектаклей в исполнении Художественного театра, тон, распространяемый на весь его репертуар.

Герои и, вообще, персонажи этих пьес — разоренное опустившееся дворянство, разночинная интеллигенция; они все более или менее послушные марионетки в руках общественно-политического строя. Все они „жертвы вечерние“.

Особенностью нового репертуара была его сложная психологическая структура. Если когда-то драматургу и актеру приходилось пояснять зрителю, что и как именно чувствует то или другое действующее лицо, если в дальнейшем персонажи подолгу и пространно изливали свои чувства, стремясь передать словами-понятиями свои душевные состояния во всей их сложности и подчас противоречивости, если еще дальше монологи и тирады стали уступать место общему поведению действующего лица, и сами заняли место лишь одного из слагаемых, то новейшей драматургией было уловлено несоответствие слова, а подчас и всего поведения человека его чувствованиям. Новейший театр, устами своих авторов и актеров, сосредоточил внимание на мире „за-

словия“ (выражение Ю. Э. Озаровского), на „подводном течении“, на параллелизме чувствований, мыслей и выразительных средств. Это привело актера к необходимости 1) глубоко вникать в причины зарождения того или иного чувствования, того или иного слова и, учитывая условия его „подводного течения“, выявлять его соответственно психофизиологически и 2) научиться выражать те или иные чувствования помощью слов и движений, по существу, казалось бы, никак их не выражающих.

Так „натурализм“, облюбовавший сперва одну внешнюю сторону вещественного оформления спектакля, перейдя к миру внутреннему, превратился в „психологизм“. Психологизм, доведенный до крайней изощренности, выражается в создании „настроений“, почему чеховские постановки Моск. Худ. Театра и стали именоваться „театром настроений“.

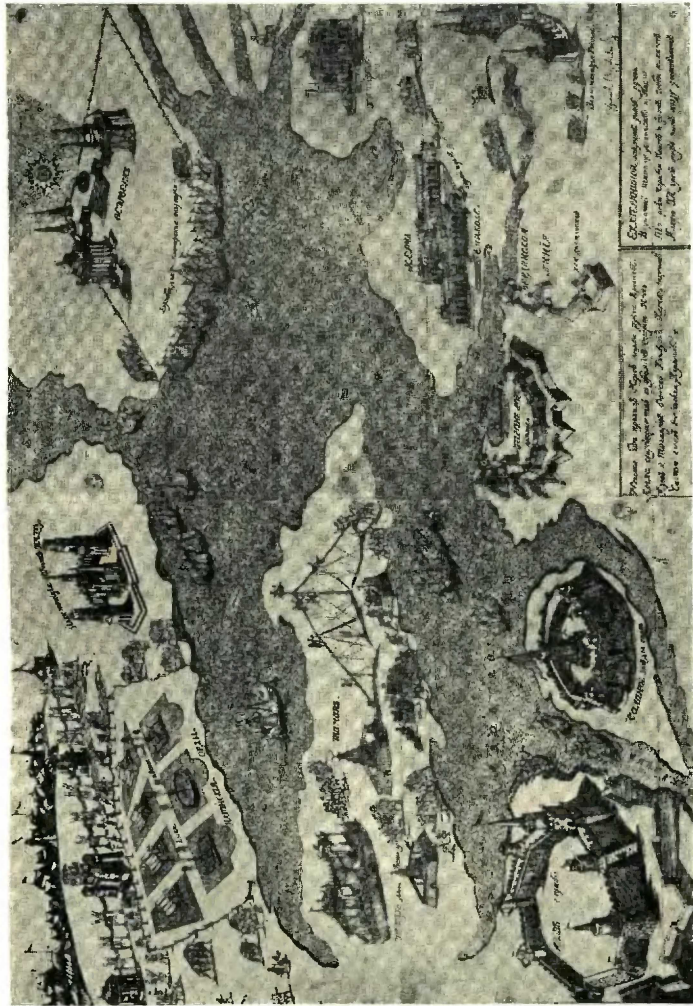
От поведения актера неизбежно пришли к его гриму, костюму, к обстановке, среди которой он действует. Увлечшись психологизмом, новый театр постепенно терял вкус к натурализму вещественному, как к явлению самодовлеющему, и этот последний занял положение подчиненное. Вещественное оформление спектакля стало лишь средством выявления психологии, идеологии и быта действующих лиц, и т. д. В постановке все стало одухотворяться, дышать жизнью действующих лиц. Л. Андреев назвал это „панпсихизмом“. Здесь уже начинается тот

разрыв с натурализмом, который вскоре же не замедлил обнаружиться.

Система актерской работы помощью охарактеризованного психологического анализа — так называемая психо-аналитическая система — и была наиболее ярко выражена К. С. Станиславским, и в театральном быту именуется „системой Станиславского“.

Таковы главные черты, характеризующие театр русской либеральной интеллигенции начала XX века. Но нельзя обойти молчанием и следующее. Московский Художественный Театр первый обратил внимание на условия закулисной работы и закулисного быта актера. До него строители театральных зданий интересовались удобством зрительного зала, фойе, вестибюлей, буфетных и курительных помещений, актерам же уделяли маленькие грязные конурки; здесь они гримировались, одевались и помещались в течение тех действий, когда не были заняты походу пьесы. Такие условия никоим образом не могли содействовать творчеству актера и могли создаться только при социально-низком, бесправном и потешно-увеселительном положении актера, характерном для старого русского театра. Истолкователям шедевров литературы, интеллигентным работникам общественно-значительного дела требовалось иное, и оно не замедлило прийти.

Московский Художеств. Театр отменил музыкальные антракты в драматических театрах — явление, подчеркивавшее развлекательный характер театра



ГУЛЯНИЕ НА ХОДЫНКЕ. 1775 г.

LXXVI

и оскорблявшее ухо случайностью подбора музыкальных произведений и несовпадением их с характером пьесы;— он ввел запрещение входа в зрительный зал во время хода действия. Оба мероприятия были тотчас приняты подавляющим числом русских театров. Наконец, он отменил выходы актеров на аплодисменты и вызовы после каждого акта, что явно выбивало актера из исполняемого им образа и напоминало ему о том, что театр построен лишь на сплошной иллюзорности. И так далее, и так далее.

С момента выступления М. Х. Т., русский театр заявил свои права на первое место в ряду культурных учреждений страны.

5. РАСПРОСТРАНЕНИЕ НАТУРАЛИСТИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ

Только-что охарактеризованный сдвиг был проделан, однако, далеко не всем русским театром. Во всех 100% его осуществил М. Х. Т., и деятели его понесли затем новые принципы по всей России. Раньше всего они проникли в Петербург, где также почувствовался (значительно позже) кризис старого театра. В 1904 г. в Петербурге открыл свою деятельность театр В. Ф. Коммиссаржевской; режиссерами были Н. А. Попов и Н. Н. Арбатов. В течение двух сезонов 1904 и 1905 гг. театр этот твердо держался линии, намеченной М. Х. Т., и здесь так же, как

и в Москве, объединил вокруг себя нашу либеральную интеллигенцию, в том числе и студенчество.

Несколько позже эти принципы проникли, наконец и в оперу. Вековые оперные традиции, потерявшие всякое обоснование, коробившие глаз условности, до тех пор еще терпеливо сносимые, вызвали, наконец, яркий протест. Плодом его была, с одной стороны, популярная оперная пародия „Вампука“ (либретто Волконского, музыка Эренберга), поставленная театром „Кривое зеркало“ в 1908 г. Насколько своевременно она появилась и насколько верен был удар, видно из того, что она обошла всю нашу провинцию, и вошла в ходовой театральный лексикон: „Вампукой“ стали называть, вообще, все архаические традиции старого театра. „Вампука“ остроумно высмеяла характер и оперных либретто, и музыкальных композиций, и приемов оперного исполнения. С другой же стороны, появились и положительные результаты. В 1911 г. в Петербурге основался театр „Музыкальной Драмы“. Идейным организатором, вдохновителем, главным режиссером и насадителем принципов оперного натурализма был И. М. Лапицкий. Еще раньше, хотя и в значительно вульгаризированном виде, их использовала московская опера Зимина. В обоих городах эти театры обосновались в двух шагах от императорского оперного театра и оттуда повели атаку на старые оперные традиции. Не обладая такими же, как в императорских театрах, материальными и художественными

исполнительскими силами, эти театры, особенно Музыкальная Драма, обладали зато свежим, новым подходом к делу, были вдохновлены и спаяны идейно. И публика увидела те же оперы („Кармен“, „Евгений Онегин“ и мн. др.), что шли в казенных театрах, в совершенно неузнаваемом виде. Музыкальная Драма применила к оперным постановкам принципы психологического и вещественного натурализма и, вообще, все наиболее значительные завоевания М. Х. Т. Мало того, она внесла целый ряд нововведений и в музыкальный материал и в вокально-музыкальные традиции (изменение темпов, ритмов и др. оттенков).

Попытки московского балетмейстера Горского применить те же принципы в балете — серьезных результатов не дали.

Но обращает на себя внимание еще одна попытка использовать натуралистические приемы постановок: это попытка реконструирования старинных театральных стилей. Действительно, — методически между реконструкцией бытовых черт в исторических пьесах и реконструкцией старинного спектакля нет разницы, и опыты „Старинного театра“ являются лишь одной из частных натуралистического направления, а потому их ждали те же неудачи, что постигли все направление в целом. Ни в „Федоре Ивановиче“, в М. Х. Т., ни в средневековых, ни в старо-испанских постановках „Старинного театра“ нельзя было дать ни бытовой, ни художественной стилистической реконструкции, во-первых, потому, что весь истори-

ческий материал поневоле преломлялся современностью и по части исполнителей, и по части состава и психологии зрительного зала, а во-вторых, потому, что отсутствовал целый ряд необходимых сведений.

„Старинный театр“ возник в 1907 г. по инициативе Н. Н. Евреинова и при участии большого числа первоклассных художественных деятелей. Дважды он выносил на публику свои работы, но оба раза собирал аудиторию преимущественно высококвалифицированную и, не найдя благодаря своей специфичности отклика в широкой театральной публике, вынужден был закрыться. Однако, его влияние на театральную жизнь было значительно. Между прочим, эти опыты убедили нас в том, что в деле реконструирования применимы только условные, стилизационные приемы.

6. ЭСТЕТИЧЕСКИЙ УСЛОВНЫЙ ТЕАТР

Натуралистический театр праздновал полную свою победу, был общепризнан и моден; правда, все еще не сдавались сторонники „добрых старых традиций“, но и численно, и качественно их выступления значения не имели, и натурализм был направлением господствующим.

Однако, новые веяния, новые настроения давали о себе знать. Это был символизм.

Новое художественное направление возникло на западе и развилось, особенно во Франции, раньше,

чем у нас. Оттуда его влияние распространилось и к нам. Этому в значительной степени способствовала реакция, наступившая после событий 1905 года: Изверившаяся в правильности своего прежнего мирозерцания, изверившаяся в возможности сломить существующий социально-политический порядок, разочаровавшаяся в действительности мелкая буржуазия и примыкавшая к ней интеллигенция откликнулись на упадочные мистические, романтические, идеалистические настроения западной Европы.

Поэты-символисты первые выкинули лозунги нового направления и в театре. Интересно, что сам Чехов, имя которого так неразрывно слито с Московским Художественным Театром натуралистического периода, говорил: „Сцена — искусство, ...сцена отражает в себе квинт-эссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего... сцена требует известной условности“ (Мейерхольд. О театре, 24). Непосредственное влияние на формирование нового направления имели Вячеслав Иванов, в особенности же А. Ремизов и В. Брюсов (там же, стр. 13, 28, 35). Из иностранных поэтов влиял главным образом Матерлинк, выпустивший в свет еще в конце XIX ст. ряд новых драматических произведений. Началось с того, что в 1902 г. появилась резкая статья В. Брюсова против Московского Художественного Театра (Мир Искусства № 4) под заглавием „Не-нужная правда“; в начале того же года в труппе этого театра начала чувствоваться неудовлетворенность

взятым курсом и методами работы, и группе отщепенцев, а среди них, между прочим, Мейерхольду, ничего не оставалось, как покинуть театр. Зная восстания было поднято, но первое время театральные новаторы вынуждены были уйти со своей работой в подполье. Таким подпольем им послужила отдаленная южная провинция, где Мейерхольд и организовал „Товарищество Новой Драмы“; там проделывались первые опыты, там крепили юношеские идеи.

Устойчивое равновесие Художественного театра было нарушено, и он быстрыми шагами пошел к тому, чтобы убедиться в своей несостоятельности: театр сделал попытку осуществить постановку пьес нового „декадентского“ направления („Слепые“ и „Там внутри“ Материнка), пользуясь теми же — т.-е. натуралистическими приемами. Опыт оказался неудачным. Театру стало ясным, что он „зашел в тупик“. „Новых путей не было, а старые разрушились“ (Станиславский. Моя жизнь в искусстве, 369).

Московскому Художественному Театру ясно было, что совмещать эксплуатационные задачи театра с лабораторными экспериментами крайне трудно, что вести эти последние необходимо в самостоятельном учреждении. Так весной 1905 г. создан Театр-Студия в Москве на Поварской. Руководителем ее был приглашен В. Э. Мейерхольд. Эта студия была хронологически первым учебно-эксперименталь-

ным и вместе с тем производственным театральным учреждением в стране.

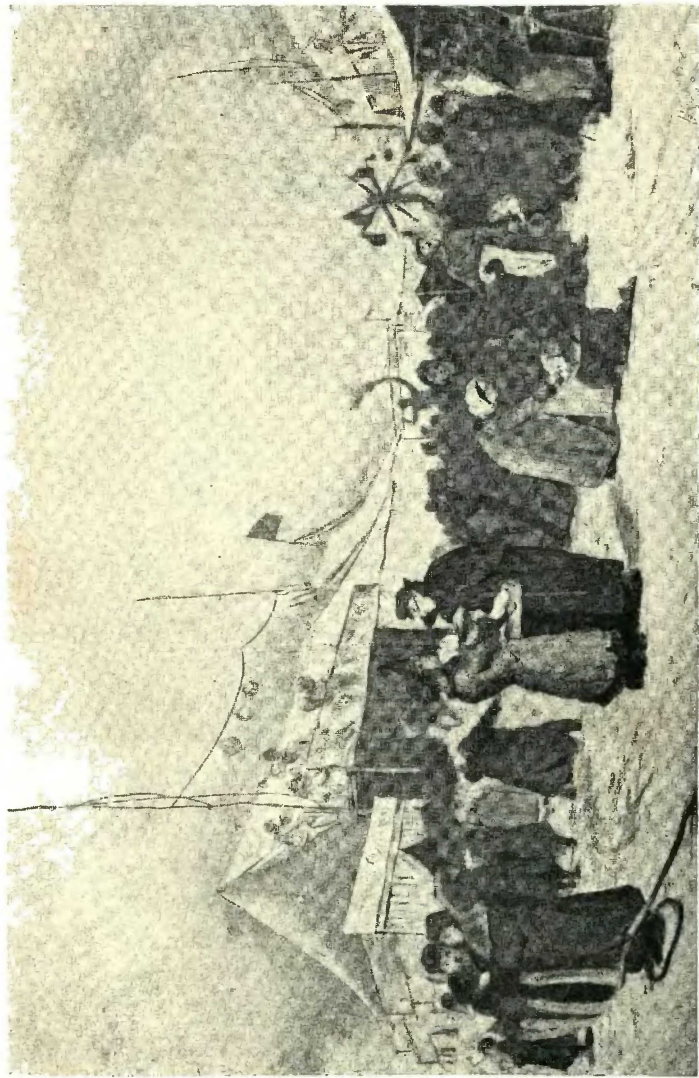
Вокруг этого начинания объединилось все самое интересное и по тому времени передовое в области театрального искусства: художники Денисов, Сапунов, Судейкин, композитор Сац, поэты с В. Брюсовым во главе. Состав труппы был смешанный — здесь были и актеры из Товарищества, и молодежь из школы Художественного театра. В репертуаре были: „Смерть Тентажиля“ Матерлинка, „Шлюк и Яу“ Гауптмана, „Снег“ Пшибышевского и др.

Но Студия, доведя свою работу до генеральной репетиции, так и не открылась. Внешней причиной были политические события, но по существу дело было в следующем. Студия ясно понимала, от чего ей следовало отталкиваться, но куда ей собственно надо было идти — она не знала. Во-вторых, в порыве творческого азарта, Студия стала быстро разрастаться, тем самым теряя свои контуры и превышая наличные финансовые возможности. В третьих, актерская техника оказалась разной, ибо труппа была сборная, а, следовательно, с разной подготовкой: члены Товарищества, поработавшие уже три года с Мейерхольдом, несомненно, представляли собою материал более пригодный, что же касается питомцев Мос. Худ. Театра, то в них „властно давала себя знать... многолетняя выучка“, они, выполняя условные жесты, „в интонациях, попрежнему стремились к реальной правдивости разговора“ (Весы. 1906. 1.73).

В четвертых, разноречиво сказывался и в вещественном оформлении спектакля: декорации были условны, но все детали были натуральны. „И хотелось сказать организаторам театра: дайте мне или то, или другое — или реалистическую сцену, или сцену условностей... Если вы согласны, что сцена может дать только условное — смело идите до последних выводов“. Наконец, в пятых, сильны были в деятелях М. Х. Т., в частности, в самом Станиславском, сомнения. „А ну, как эти открытия — результат простого увлечения, самообмана“. Студия закрылась, не успев открыться. „Станиславский сунулся, попробовал, обжегся и понял, что без нас, стариков, не обойдешься“, говорили многие.

Но ощущение театрального кризиса было так интенсивно, что не успевала забываться одна неудачная попытка, как нарождалась новая. В январе 1906 г. в Москве, в зале Литературно-Художественного Театра, Н. Вашкевич пытался основать „Театр Диониса“ — ставилась драма Бальмонта „Три расцвета“. Постановка была неудачна, и дальше ее театр не двинулся. Наконец, летом того же года решилась на новую попытку и на этот раз без каких бы то ни было компромиссов и оглядок, отрезав себе все пути к отступлению, В. Ф. Комиссаржевская со своим Драматическим театром.

В течение двух сезонов перед тем этот театр руководился бывшими деятелями МХТ'а — Н. Поповым и Н. Арбатовым, исповедывал то же натурали-



„НАРОДНОЕ“ ГУЛЯНИЕ
LXXVII

стическое направление, держался публицистического характера и явно либерального тона, очень чутко откликнулся на события 1905 г., но, как и большинство русской интеллигенции, он так и не дерзнул сделать явного шага влево, что повлекло за собой его разрыв с революционными кругами.

„В прошлом сезоне (1905—1906 гг.) я страдала, чувствуя, что делаю не то, что требует от меня моя артистическая индивидуальность“, говорила Коммиссаржевская. „Теперь реальное воспроизведение быта... стало уже... неинтересным, ненужным. Быт использован исчерпывающе... Быт должен теперь исчезнуть со сцены“... „я окончательно решила стряхнуть с себя „ветхого Адама“, отжившую... старую сценическую рутину“.

Коммиссаржевская пригласила к себе главным режиссером Мейерхольда. Взяв с собой кое-кого из своих сподвижников по исканиям, Мейерхольд в третий раз принялся строить „новый театр“ (Сборник памяти В. Ф. Коммиссаржевской, под редакцией, Е. Карпова, стр. 93 и след.). В составе труппы, был, между прочим, будущий основатель Московского Камерного театра, А. Я. Таиров.

Театр открылся 10 ноября 1906 г. мейерхольдовской постановкой „Эдды Габлер“ Ибсена с Коммиссаржевской в главной роли.

Публика разбилась на три группы: одна из них чопорно и скептически следила за тем, как актеры выпутаются из замысловатого положения, другая

была настроена резко оппозиционно, наконец, третья восторженно приветствовала начинания театра; это была преимущественно публика, примыкавшая к поэтам-символистам и к „Миру Искусства“, и студенчество, откликнувшееся на смелые шаги театра независимо от их художественного направления во имя их внешней революционности, смелого разрыва с традициями. Однако, сторонники нового направления не обладали необходимой платежной способностью, а широкая публика продолжала держаться вдалеке. Дефицит увеличивался, увеличивалось сознание того, что театр не нашел своей аудитории, увеличивалось сомнение в правильности взятого курса, обнаружились разногласия в составе труппы, зазвучал особенно резко голос протестовавшей прессы, заявившей, что театр несомненно „забрался в неимеющий выхода тупик“ („Речь“, 1907, № 241),— Поводом к разрешению кризиса явилась постановка „Пелеаса и Мелизанды“ Матерлинка (10 октября 1907 г.). Постановка (в стиле театра марионеток) показалась театру „бесспорно ошибочной“ и „путь, выбранный г. Мейерхольдом“ — ложным. Окончилось все это тем, что Мейерхольд покинул театр, а дело начатое им, продолжал ряд более умеренных режиссеров — Ф. Ф. Коммиссаржевский, Н. Н. Евреинов и Р. А. Унгерн.

„Декадентский“, как его многие тогда называли, „символический“ театр продержался на этот раз два сезона — срок громадный для художественно-нова-

торского театра в условиях нашего дореволюционного быта.

Если попытаться уловить в репертуаре этого театра его основную социальную тенденцию, звучание современной ему общественной психологии, то придется сказать, что в общем и целом „чеховское“ настроение здесь еще более сгустилось. В большинстве репертуар был переводным. Те же немногие русские авторы, пьесы которых культивировались этим театром — Андреев, А. Блок и др. — либо были проникнуты гнетущим реакционным пессимизмом — вспомним хотя бы „Жизнь человека“ Андреева, — либо погружались в мистику. Репертуар в целом был „символический“. Это самым точным образом передает всю его характеристику.

7. РАСПРОСТРАНЕНИЕ ПРИНЦИПОВ УСЛОВНОГО ТЕАТРА

Несмотря на денежный крах и резкие отзывы большей части прессы, историческое значение этого театра, как и неудавшихся опытов Театра-Студии в Москве, было огромно.

Оно сказалось в том, что все остальные театры заняли относительно условного театра в сущности ту же позицию, которую еще не так давно провинциальные и частные столичные театры занимали относительно театров императорских. На этот раз это касается и старых „заслуженных“ императорских

театров и недавнего еще носителя передовых театральных лозунгов — Московского Художественного Театра. Все они стали с опаской и осторожностью пользоваться принципами постановок условного театра, хотя, несомненно, сглаживая острые углы и смягчая тона. „Художественный театр разумно воспользовался результатами юных брожений — с помощью их Художественный театр помолодел, обновился“, говорил Станиславский. Что же касается театров императорских, то, уйдя от Коммиссаржевской, в 1908 г. Мейерхольд вошел в состав труппы Александринского театра. Однако, здесь его деятельность оказалась закованной в тиски, и только две постановки — „Дон-Жуана“ Мольера и „Маскарад“ Лермонтова — продолжали прежде взятый курс; опыты его оперных постановок меркнут в свете постановок драматических.

„Дон-Жуан“ представляет собою „эхо прошедших времен“, т.-е. задачу, подобную задачам, которые ставил перед собою „Старинный театр“ с тою лишь существенной разницей, что, вместо попыток доподлинной реконструкции, перед нами стилизованная постановка эпохи Короля Солнца. Близкий к этому опыт был проделан и при постановке оперы Глюка „Орфей“.

Что же касается постановки „Маскарада“, то она, с одной стороны, завершала, подытоживала определенный путь, пройденный новым театром, а с другой — типичнейшим образом характеризовала худо-

жественно - новаторский пафос, выдержанный на службе придворного театра.

После закрытия театра В. Ф. Комиссаржевской Ф. Ф. Комиссаржевский также стал работать в старых профессиональных театрах.

Итак, с закрытием театра В. Ф. Комиссаржевской, новое направление потеряло свою цитадель, потеряло остроту удара, потеряло свою кафедру и, растворяясь в театре реалистическом и натуралистическом, смягчалось и сглаживалось. Однако, оно, естественно, не могло этим довольствоваться; сознание того, что, в сущности, будучи разбито внешне, оно подчиняло своему влиянию все остальные театры, заставляло продолжать лабораторную работу. В ней знаменательны два момента. Во-первых, к направлению примкнула группа молодежи, выпускаемой историко-филологическим факультетом Петербургского Университета, где, усилиями ряда профессоров — особенно Д. К. Петрова, И. А. Шляпкина, В. В. Сиповского и др. — культивировался вкус к изучению театра с исторической точки зрения; состоявшееся объединение молодежи с Мейерхольдом открыло ее и обогатило последнего; в частности, благодаря В. Н. Соловьеву, Мейерхольд увлекся стилем итальянской народной комедии. Во-вторых же, вместо постоянного театра, силы были сосредоточены на новых, молодых театральных работниках, в частности, режиссерах, что выразилось в основании специальной Студии (Студия Мейерхольда „на Бородинской“).

Так, новое направление, с одной стороны, растворяло свои силы, а с другой — продолжало попытки учреждения нового театра. Петербургский „Дом Интермедии“ (1910—1911), Териокское Товарищество актеров, художников, писателей и музыкантов (1912) погибли так же быстро, как и возникли. И, наконец, в 1914 г. в Москве открылся существующий и в наши дни Московский Камерный Театр, учрежденный А. Я. Таировым. Но к этому времени новое направление уже было лишено своей новаторской остроты, и первое время этот театр имел значение преимущественно суммирующее, эпигонствующее. Денежные неудачи долгое время преследовали и это начинание, и несколько раз оно стояло на краю гибели. Будучи театром формальных исканий, Московский Камерный театр окреп только с того момента, как уже успевший выдохнуться символизм сменился новым направлением — футуризмом.

Говоря об условном театре, нельзя не упомянуть о приезде в Россию Гордона Крэга и о его постановке в Московском Художественном Театре „Гамлета“ в 1911 году, хотя этот факт и стоит особняком и, повидимому, не был воспринят даже культурой русского передового театра.

Такова история возникновения и развития нового направления в области театра драматического. Что касается оперы, то здесь оно отражалось очень слабо и все дело сводилось, в сущности, к отдельным, чисто эпизодическим постановкам, ибо опера начала

XX века переживала, наоборот, развитие реалистических, порою даже натуралистических устремлений, как мы об этом говорили выше. Поэтому и „Электра“, и „Орфей“ были для нее только эпизодами.

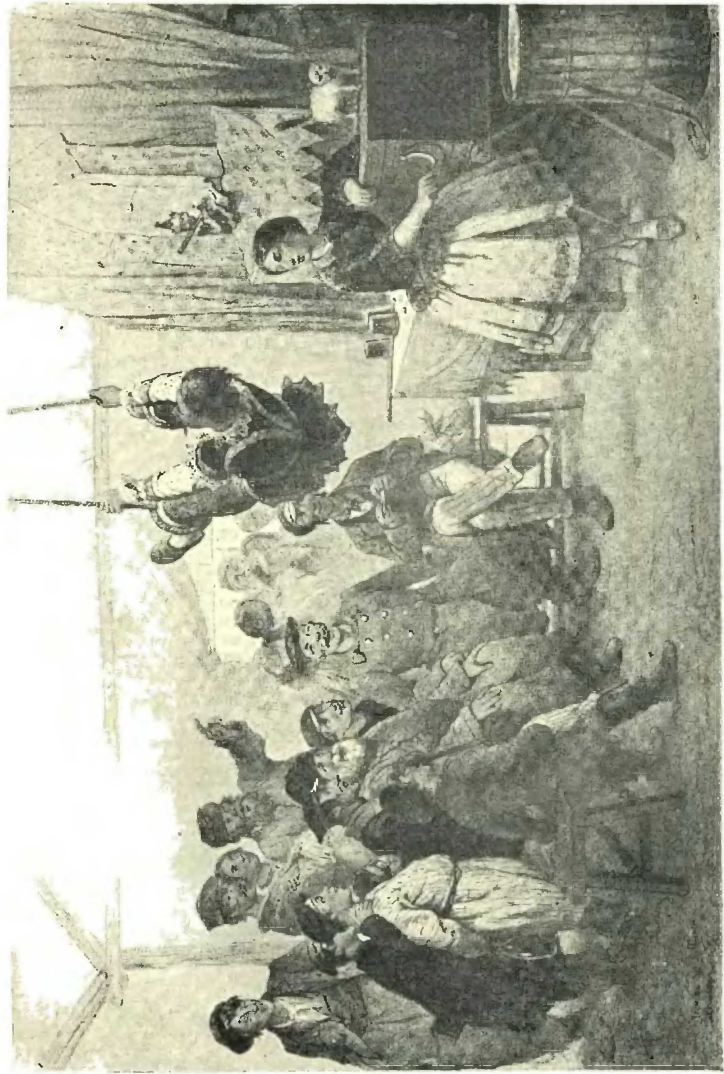
И совсем иначе было в балете. Мы уже не раз говорили о том, что балет по самой своей природе является искусством условным. Устремление к натурализму ставило его каждый раз в тупик, но, коль скоро лозунгом нового театрального направления было обращение к условности, оно неминуемо должно было отразиться и на балете. Однако, дело было здесь сложнее. Как раз в это время на Западе в области танцевального искусства произошла революция: на смену устарелым „классическим“ формам были провозглашены формы „естественной“ пластики, „естественной“ пляски. Одной из самых ярких выразительниц этого нового направления была известная танцовщица Айседора Дункан.

Однако, новые хореографические формы были вполне естественными. Во-первых, они предусматривали движение обнаженного тела, т. е. для современной действительности были несомненной идеализацией. Во-вторых же, в своем оправдании восходя к античной культуре, они восходили, однако, вовсе не к эллинскому танцу, а к формам, подсказывавшимся греческой вазовой живописью, в свою очередь уже идеализовавшей античный танец.

Канон „классического“ танца, следовательно, сменялся новым каноном, прежняя условность — новой условностью.

Потому - то мы и говорим об „естественной“ пляске в параграфе, посвященном театру условному.

Новый брошенный клич быстро распространился повсюду, где культивировались формы „классического“ балета, а гастрольные турнэ Дункан воочию познакомили всех с новым видом танцевального искусства. В 1909 году Дункан была первый раз в России. Ее появление было встречено у нас так же, как и все новые театральные опыты. Одна часть публики негодовала, другая — восторгалась. Однако, влияние Дункан и, вообще, системы „свободного“ танца на судьбы русского хореографического искусства, а в частности, на развитие русского балета, было громадно (см. В. Светлов. Современный балет). Не менее значительно было влияние ритмического движения и ритмического танца по системе Далькроза. Оно выразилось в следующем: во-первых, в крупнейших городах России открылась целая серия школ естественной пластики, ритмического движения и свободного танца, при чем занятия ритмической гимнастикой вошли в учебные планы средней школы и составили там сильную конкуренцию старой гимнастике и старому преподаванию танцев. Во-вторых же, под влиянием свободного танца в русском классическом балете началось новое течение; во главе его стал известный на этот раз



БАЛАГАННОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ
LXXVIII

не только в России, но также и в Европе и Америке русский балетмейстер М. М. Фокин. Ряд его новых балетов, как „Павильон Армиды“, „Египетские ночи“, „Эвника“ „Шопениана“, поставленных в России, создал эпоху не только у нас, но и за границей, куда ездил наш балет с этими и другими, специально для Запада скомпанованными постановками на гастрольи и где и до сих пор подвизаются не только Фокин, но и ряд русских выдающихся хореографических сил — А. Павлова, Карсавина, Кякшт, Смирнова, Нижинский, Романов и др.

Обновление балета, произведенное Фокиным, легло только в основание дальнейшего прогрессивного развития его. Что же касается свободного танца, то эволюционирует и он, хотя до сих пор до создания целостного спектакля не дошел.

Нельзя не упомянуть здесь же об опытах утверждения особых пантомимических спектаклей; начало им было положено в 1910—11 году постановками Мейерхольда „Шарф Колумбины“ Шницлера-Донаньи и несколько позже Таирова — „Покрывало Пьеретты“ и др.

8. П Р И Н Ц И П Ы И Д О С Т И Ж Е Н И Я У С Л О В Н О Г О Т Е А Т Р А

Постараемся теперь выяснить принципы нового направления, его чаяния, достижения и разочарования.

В помянутой нами статье, озаглавленной „Ненужная правда“, В. Брюсов провозвестил пути нового

театра. „Подражание природе—средство в искусстве, а не цель его... Совершенно ошибочно считать в искусстве целью то, что для него только средство... Удвоение действительности, если и имеет какой-нибудь смысл само по себе, то исключительно научный... Современные театры стремятся к наиболее правдивому воспроизведению жизни“. Эти театры—богадельня „для людей со слабой фантазией“. Их „нововведения очень робки: они касаются второстепенного и оставляют нетронутыми основные традиции сцены“... „остается еще значительная доля такого, чего театры не умели подделать“.. „Но если бы. театр и был смелее, все равно он не выполнил бы своих намерений. Воспроизвести правдиво жизнь на сцене — невозможно. Везде, где искусство, там и условность... Сцена по самому своему существу условна. Есть два рода условностей. Одни из них происходят от неумения создать подлинно то, чего хочешь. Но есть условность иного рода—сознательная“. И отсюда Брюсов переходит к положительным тезам: „сцена должна давать все, что поможет зрителю восстановить в воображении обстановку, требуемую фабулой пьесы... Нет надобности уничтожать обстановку, но она должна быть сознательно условной. Она должна быть, так сказать, стилизована... От ненужной правды современных сцен я зову к сознательной условности“.

Таковы были новые лозунги. Как мы видим, новый театр хорошо понимал, от чего ему надо было

уходить, но направление поступательного движения еще было неясно и обще. Это последнее уяснилось на живой практике небольшой группы деятелей, в особенности же В. Э. Мейерхоolda, как самого яркого выразителя новых идей. Позднее он их формулировал в своей книге „О театре“.

Вообще говоря, условный театр до крайности рафинировал художественные средства театрального искусства, поднял на высокую ступень формально-художественную сторону спектакля и своим крайним новаторством выполнил роль разрушителя старых закостенелых театральных штампов и традиций, подготовив таким образом почву для смелых театральных опытов позднейшего революционного театра.

В развитии уже знакомых нам положений условный театр практически достиг следующего. Натуралистическому стремлению дать на сцене подлинную жизнь этот театр противопоставил спектакль такой, в котором „зритель ни одной минуты не забывал, что перед ним актер, который играет, а актер — что перед ним зрительный зал, под ногами — сцена и по бокам декорации“. Стремлению натуралистического театра к максимальной выразительности условный театр противопоставил лишь намек. Например: „Вместо декорации комнаты... одно окно, вместо леса — два-три дерева, вместо башни — кусок картона с грубо намалеванным узором камней. При обстановке сцены... только предметы безусловно необходимые по ходу действия. Таким декорациям.. со-

ответствует и игра актеров. Вместо того, чтобы воспроизводить те интонации голоса и те жесты, которые наблюдаются в жизни... только изображают различные душевные волнения и различные поступки; например: плач—наклонением головы, бег—медлительным, плавным движением, поцелуй—движением губ, не касающихся друг друга“.

Замена целого частью невольно приводила к необходимости сделать эту часть более выразительной, чтобы зритель по этой части мог себе ясно представить целое, однако, не его внешнее вещественное и детальное очертание, а его внутренний общий характер. Такое сгущение красок, передающих обобщенный внутренний характер эпохи или явления, было названо стилизацией. „Стилизовать эпоху или явление—значит всеми выразительными способами выявить внутренний синтез эпохи или явления, воспроизвести скрытые их характерные черты“, говорил Мейерхольд.

С другой же стороны, поскольку тот или иной художественный образ не имел самодовлеющего значения, он должен был говорить о „внутренней“ сущности явления; поскольку он фигурировал только в качестве признака данного явления, он был символом. В иных из символических драм живые люди, их слова и действия, их взаимоотношения не зарисовываются до конца и производят впечатление пунктирной линии, туманных пятен. Таковы в особенности драмы Матерлинка. Метод символического

исполнения для них органически необходим и единственно возможен. Но наряду с ними был и такой род символических драм, в котором символическая идея воплощалась во вполне реалистическом сюжете. Таковы в особенности драмы Ибсена. Так могут быть истолковываемы некоторые произведения Чехова („Вишневый сад“). Но раз найденный метод сценической интерпретации стремится распространиться и дальше, т. е. и на драмы иных литературных стилей, например, на драмы реалистические, чисто бытового характера. Отсюда, например, попытка Комиссаржевского при постановке пьес Островского дать не бытовую комедию, но раскрыть „власть быта над человеком, над его душой“.

Отвлеченность, неясность и субъективность символического языка, отсутствие достаточной сговоренности между сценой и зрительным залом были причиной того, что символический театр просуществовал недолго, да и в дни своего существования обслуживал лишь ограниченную часть общества.

Выпущенная этим театром в 1921 году книга Таирова „Записки режиссера“ формулирует лозунги позднейшего, уже „мирного“ строительства эстетического условного театра.

Обе фазы развития его — и резко новаторская и мирная — в равной мере отличались культивированием художественных форм, как таковых, т. е. самодовлеющего искусства, „искусства для искусства“, что мы и определяем термином „эстетства“.

Изоощренное в своих формах, утонченное в приемах выразительности и воздействия, интересовавшееся сюжетами отвлеченными и утонченными, трактующими сложнейшие и глубочайшие психические переживания, это направление было оторвано от реальной жизни, от действительности, от тех событий, которые все настойчивее и грознее давали о себе знать, которые говорили о приближении катастрофы для уже устаревшей, и потому именно настолько рафинированной буржуазной культуры.

9. Э Л Е М Е Н Т Ж И В О П И С Н Ы Й

Каковы же были выразительные средства этого театра? П. Марков в своей брошюре „Новейшие театральные течения“ называет интересующее нас направление „эстетическим“, ибо правдоподобию театральных форм новый театр противопоставил красоту. Условность нового театра сказалась именно в эстетической, вместо натуралистической организации спектакля. Для этого театра характерно было именно увлечение живописностью, что и привело к переходу примата от драматурга театра реалистического и натуралистического к художнику, декоратору.

Из предшествовавших глав мы уже знаем, какие этапы переживало развитие театрально-декоративной живописи в России. В XVIII ст. это дело находилось в руках лучших художников: Валериани, Гонзаго, Каноппи; в середине XIX ст. оно перешло в руки

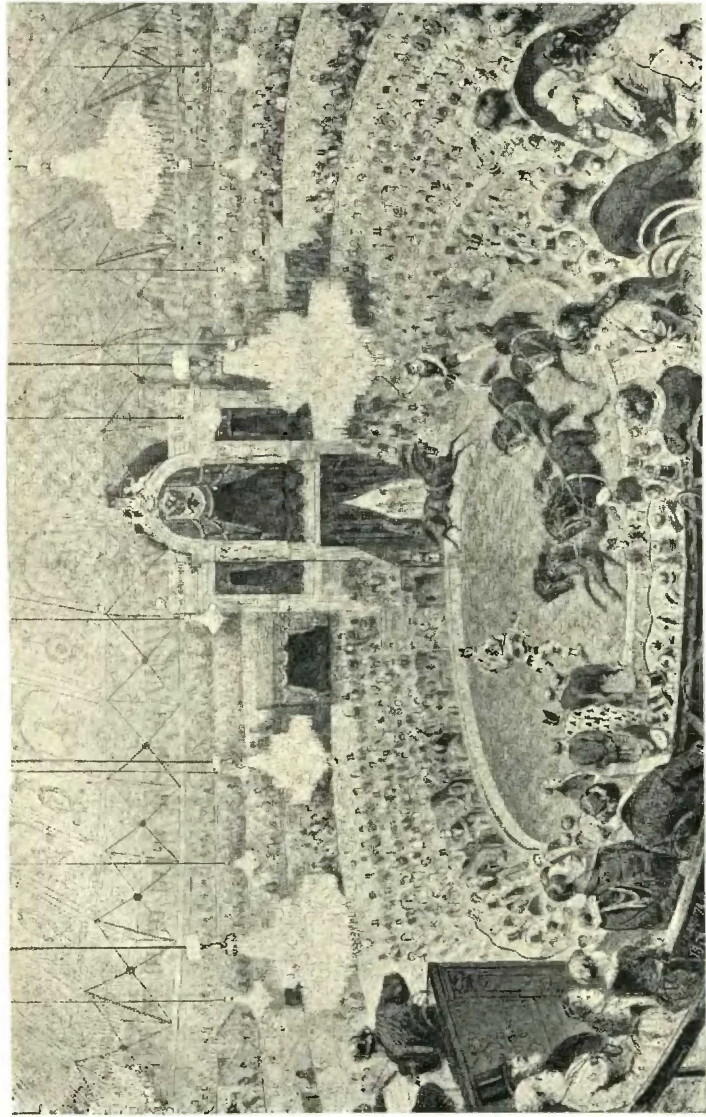
декоратора-машиниста Роллера, что выдвинуло машинное искусство на первый план и отодвинуло назад живописную сторону; живописный элемент стал фабриковаться по определенному традиционному трафарету. Реалистический бытовой театр, требовавший вместо громадных прекрасных полотен романтического театра небольших мещанских *interieur*'ов, естественно, снизил еще больше значение художника-живописца в театре. Но вот, во второй половине XIX в. началась тяга к квалифицированным живописцам, обладающим к тому же научной историко-этнографической эрудицией. Шишков, Бочаров и, вообще, ряд уже знакомых нам имен снова поднимают интерес к живописному делу в театре. Шишкову даже удается организовать в Академии Художеств специальный класс театрально-декоративной живописи, правда, не сыгравший серьезной роли и прекративший свое существование вместе с его смертью.

Театрально-декоративное дело начинает в особенности блистать с того момента, как в столицах развиваются частные театральные предприятия. Опера С. Мамонтова приглашает ряд первоклассных художников того времени: Васнецова, Поленова, Серова, Коровина (Станиславский, „Моя жизнь в искусстве“, 110). Однако, живопись продолжает играть в театре роль чисто служебную, подчиненную.

Но к XX веку реалистическая живопись передвижников уступила господствующее положение направлению, именовавшемуся „Миром Искусства“ (на-

звание журнала, объединявшего новых художников). Отношение этих направлений друг к другу было вполне аналогично отношению театральных направлений. Потому-то новый театр и обратился к художникам „Мира Искусства“. Здесь нужно отметить два обстоятельства: 1) новые художники совсем не были подготовлены к работе в театре и 2) быть может, и не собирались как бы то ни было к нему приспособиваться, ибо только что одержали победу на живописном фронте и определяли себя как самодовлеющую величину. Приглашение нового театра они приняли, но, прийдя в него в эпоху, когда он только формировался, только еще нащупывал свой путь, когда для него была ясной только необходимость уйти от натурализма, художники поневоле продиктовали театру свои законы и стали словно государством в государстве. Театральные работники стали равняться по художникам, и первенство, вырванное из рук драматурга, легко отдали им. Художники быстро подчинили себе театр, оттеснив на второй план и драматурга и актера. Так продолжалось вплоть до момента революции. „Маскарад“ Лермонтова, с декорациями Головина, поставленный в феврале 1917 г., под начавшуюся перестрелку на улицах Петрограда, был спектаклем, в котором театральный художник оказался в зените своего абсолютического могущества.

Н. Евреинов (в статье „Художники в театре В. Ф. Коммиссаржевской“, сб. «Алконост» 1911, стр. 122)



ЦИРКОВОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ
LXXIX

говорил: „Ошибка полагать, что театральная реформа коснулась всех взаимодействующих сил на сцене... Новый театр в его реализации не есть на самом деле новая постройка, а лишь частная перестройка старого, ветхого здания... Драматическое исполнение... осталось почти в полной неприкосновенности. Только роль художника в реформе театра поистине огромна и заслуги его до нельзя очевидны“.

Итак, художники „Мира Искусства“ — Денисов, Сапунов, Судейкин, Бакст, Рерих, Головин, Бенуа, Добужинский и т. д., и т. д. — эти первоклассные мировые художники вообще, — принесли в театр свои великолепные полотна. Полет их фантазии, композиция, линии и краски, в связи с умелым использованием освещения, впервые в истории русского театра стали срывать бурные аплодисменты публики, едва только поднимался театральный занавес. По их же рисункам делались костюмы и бутафория, и все это вместе с гримом актеров сливалось в одно живописное полотно.

Иные из спектаклей ставили себе основной задачей опыт введения декораций и костюмов „в непосредственное участие в действие пьесы“. (Мейерхольд. О театре. 190). Так, при постановке пьесы Стриндберга „Виновны — невиновны“ прямо пользовались способностью отдельных цветов определенно действовать на зрителя. Тогда некоторые лейтмотивы, проходившие в красках, как бы открывали

более глубокую символическую связь отдельных моментов. Так, начиная с третьей картины, постепенно вводился желтый цвет. С желтым цветом сплетались и другие цвета, например красный. Все остальные краски аккомпанировали им и помогали проявляться нужным сочетаниям. Вообще, моменты зрительные были на протяжении всего представления связаны в одну систему. В постановке Эдды Габлер „колориты костюмов всех действующих лиц составляли между собою и с фоном созвучную гамму красок“. Подобные же приемы были использованы и в других постановках. Итак, декоративная часть спектакля перестала быть элементом лишь вспомогательным и стала таким же действенным, как и сам актер; театр обогатился новыми средствами выразительности. Аналогичное направление наблюдалось тогда и в поэзии, обогатившейся в качестве выразительных средств тем, что Андрей Белый назвал „словесной инструментовкой“, т. е. игрой звуковых тембров (оттенков, красок—Tonnenfarbe)—аллитерациями, ассонансами, рифмами, газеллами.

Но этого мало. Принцип живописности устремился на игру актера, на его движения, на композицию групп и масс. Все это либо заимствовалось у интересных полотен больших мастеров (например, — прерафаэлитов и раннего Возрождения в „Сестре Беатрисе“), либо создавалось самостоятельно. В таких случаях трехмерное тело актера на фоне

живописного холста уподобляли барельефу; это и стало одним из постановочных приемов.

Применение роскошной обстановки, а в том числе дорого стоящих живописных холстов как натуралистическим, так и условным театрами, несомненно, значительно повышало себестоимость спектакля и еще больше увеличивало дефицит предприятий. А вместе с тем продолжали, по крайней мере в принципе, держаться той точки зрения, что актер и его игра являются главнейшими элементами спектакля и что декорации и обстановочность его убивают. В результате пошли на упрощение обстановочной части спектакля. Одним из таких мероприятий следует считать получивший в то время распространение метод постановок „в сукнах“. Обычно нейтрального цвета, они, действительно, сосредоточивали все внимание зрителя на поведении актера. Однако, систематического развития этот метод не получил, и дело ограничилось несколькими эпизодическими постановками. Сравнительно шире этот метод распространился в театральных школах, где воспитывались будущие актеры и где в одно и то же время хотели сосредоточить на них внимание и не было средств к приглашению хороших живописцев, а скверные уже не удовлетворяли. Когда позднее началось движение конструктивизма в театре и значение художника-декоратора упало, сукна были пущены в ход, как старый, якобы хорошо известный прием.

10. Э Л Е М Е Н Т М У З Ы К А Л Ь Н Ы Й

Другим выразительным средством нового театра была музыка, вернее — музыкальное начало в спектакле в целом. Красочности декораций должна была отвечать и красочность звучаний. И она стала проявляться во всех возможных направлениях: с одной стороны особое внимание было обращено на привнесение музыки в тело самого спектакля, с другой — помощью музыкальных инструментов и голосов стали изображать различные театральные шумы, с третьей — музыкально стала организовываться кинетическая и декламационная части спектакля и, наконец, с четвертой — повысились требования к качеству музыки. По первому пункту необходимо заметить, что полного разрыва с музыкой драматический жанр всячески старался не допускать: то как мелодрама, сопровождая музыкой определенные, особенно нежные любовные места пьесы, отчего получалась своеобразная „мелодекламация“, то как водевиль, вкрапывая музыку в качестве куплетов, то, как это часто бывало и в реалистической бытовой драме, вводя разнообразные дивертисментные номера, что делалось подчас крайне механически, то, наконец, заполняя музыкой антракты между действиями — прием сплошь да рядом искажавший или даже вовсе разрушавший эмоциональное воздействие пьесы. Еще психологический натуралистический театр обратил серьезное внимание на силу эмоционального воздей-

ствия музыки и стал ее широко применять для усиления эмоциональной экспрессивности, для углубления тех или иных психологических моментов. Условный же театр стал пользоваться музыкой как одним из слагаемых, гармоническое сочетание которых дает в результате спектакль (пример — „Принцесса Турандот“ Гоцци в постановке Вахтангова в 3 студии МХТ). Сочетание текста с музыкой легло в основу особого вида декламации — так называемой мелодекламации. Собственно, принцип этот восходит к глубокой древности, ко временам Гомера, к эпохе русских гуляров-сказителей былин; к нему декламационное искусство возвращалось не раз. В конце же XIX и начале XX вв. искусство мелодекламации стало развиваться особенно интенсивно. Здесь наметилось несколько линий: музыка то выступала в качестве лишь общего фона, то, приближаясь к песенному, романсному типу, отвечала всем акцентам, мало того — всем слогам декламируемого текста. Однако, до позднейшего времени музыка мало вязалась с поэтическим произведением, а декламация мало считалась с музыкальными нюансами и ритмом. Только в после-революционное время были сделаны опыты органического сближения этих двух стилей (опыт Тюлина, Канкаровича и др.; подробно см. наше „Искусство декламации“). Прием так и остался неразвитым.

Вторым методом применения музыки является воспроизведение помощью вокальной и инструментальной музыки сценических звуковых эффектов,

наприм.: воя ветра, прибоя морских волн и т. д. По существу, это стало возможным только после осознания музыкальной природы шумовых явлений, как таковых. „Те нюансы, которые достигались оркестром и хором, от репетиции до репетиции удерживались“ и „в конце концов вводились в партитуру“. К числу опытов в этой области относится опыт при постановке „Смерти Тентажиля“ Матерлинка. Это явление необходимо связать с другими — с выявлением особых — „звукоподражательного“ и „моторного“ — декламационных методов, так широко применяемых в звукоподражательной новейшей поэзии от Бальмонта и до наших дней.

Третьим методом является музыкальная организация сценического слова при его произнесении. Очень характерно, что после ряда брошюр и руководств по „художественному“ и „выразительному“ чтению, вдруг начинают публиковываться работы по музыке слова и речи (работы Озаровского, Гнесина, наши, Эйхенбаума, Сабанеева, Сережникова и др.). Конечно, это могло произойти только после того, как музыкально обогатилась современная поэзия, с такой виртуозностью разработавшая формальную сторону стиха — рифму, аллитерацию, ассонансы, ритмы и т. д. и т. д., и так обильно представившая лирические жанры. Громадную роль сыграло также выступление поэтов-символистов в качестве эстрадных исполнителей. В результате — опыты Мейерхольда применить на сцене слова, падающие „словно

капли в колодець“, наши опыты речитативной, напевной и песенной декламации (см. там же), опыты Московского Камерного Театра, в особенности актеров Коонен и Церетелли (весьма характерны постановки Сакунталы Калидаса, Благовещения Клоделя, Федры Расина, Фамиры Кифареда Ин. Анненского и др.) В противоположность привнесению музыкального элемента извне, в данном случае культивируется раскрытие и усиление внутри органически заложенного музыкального элемента.

Такова же по существу эволюция драматического и танцевального движения. Названные выше пластические системы шли по пути ритмико-мелодической организации движения, т. е. подчинения и согласования ритма движения с ритмом музыки и выявления помощью характера и направления движений характера и направления движения музыкальных высот, т. е. мелодии.

Наконец, повысились требования к качеству музыки. Это относится, главным образом, к танцевальному искусству. С конца XIX ст. музыку к балетам стали писать такие композиторы, как например Чайковский, Глазунов и др. Однако все же музыка специально писалась и приспособлялась к балетным традициям. Дункан первая стала плясать под лучшие симфонические, не предусматривавшие танца произведения лучших мировых композиторов. Первоначально критика к этому отнеслась крайне враждебно, но затем это вошло в обычай, и оппозиция

умолкла. Фокин первый сделал опыт постановки целого балета под классические музыкальные произведения („Шопениана“).

Таковы основные выразительные средства, вскрытые новым театром. Были еще произведены опыты (Н. Вашкевич. „Театр Диониса“) использования цветного освещения и запаха, но, к сожалению, они никаких результатов не дали.

11. Э Л Е М Е Н Т П Л А С Т И Ч Е С К И Й

Отметим еще одну существенную черту нового театра. На первых порах символический театр избегал какой бы то ни было суетности, елико возможно экономизировал внешнее расхождение движения актера. Это привело к внешней статичности спектакля, к статуарности в поведении актера на сцене. Лозунг „неподвижного“ театра многократно повторялся Мейерхольдом и осуществлялся им в его постановках. А это, в свою очередь, в связи с недовольством актерским материалом в деле передачи нового театрального стиля, привело к мечте о театре марионеток. Об этом говорили за границей — Матерлинк, Гордон Крэг; — к этому стремились и у нас — постановка „Пелеаса и Мелизанды“ Матерлинка в театре Коммиссаржевской. После названной постановки и произошел разрыв между Коммиссаржевской и Мейерхольдом: „Путь, выбранный г. Мейерхольдом, в дальнейшем своем развитии неизбежно приведет



СПЕКТАКЛЬ «НАРОДНОГО» ТЕАТРА 1872 г.

LXXX

наш театр к театру марионеток. Не отрицая права на существование и такого театра, мы все же должны отказаться от него, так как наши стремления далеки от желания создать такой театр“ (Сборник пам. В. Ф. К. под редакц. Карпова, стр. 244).

Быть может, именно этот протест живого актера и остановил дальнейшее продвижение нового театра в эту сторону. В 10 гг. началось увлечение итальянской комедией. Статика была резко сменена динамикой и кинетикой, и комические гротесковые, шаржированные фигуры быстро стали вытеснять сомнамбулически замороженные и погруженные в мистику образы недавнего прошлого.

И совершенно особого внимания заслуживает вопрос об изменении пластического канона в хореографии: в области „свободного“ танца и в области классического балета. Новое слово в первой области тесно связано с реформой танцевального костюма: вместо трико и туфель, приспособленных для головоломных туров, появилась босая, обнаженная нога; вместо торчащих тюников — свободно ниспадающие складки пеплоса, надеваемого на голое тело. Вместо выработавшегося условного движения классического балета — во-первых, свободные движения, заимствованные у вазовой живописи, во-вторых, игра всем корпусом, а в том числе и в особенности руками, вместо классического танца преимущественно одними ногами. Мы уже говорили о том, что и эти новые движения также были условной идеализацией, но их свежесть каза-

лась, особенно первое время, буквальным откровением наряду с трафаретным движением классического балета.

Второе, что здесь следует отметить — это слияние плясового движения с музыкой в одно целое: танец стал интерпретацией музыкального произведения, стал выразителем тех эмоций, которые им вызываются.

Займствуя очень многое у свободного танца и беря то или иное музыкальное произведение, Фокин стал также исходить из духа музыки, распределяя самые танцевальные номера вне традиционной архитектоники, но в связи с логической необходимостью, диктуемой характером самой музыки. Ставя балет, относящийся своим сюжетом к той или иной эпохе или народности, Фокин соответственно видоизменял и весь характер танца. Далее, свои постановки он осуществлял в сотрудничестве с теми же лучшими художниками „Мира Искусства“, с которыми работал и Мейерхольд, и другие крупные режиссеры этого направления.

Одна постановка является исключительной в жизни театра этого направления — это постановка оперы Глюка — „Орфей“ в 1911 году. Художник Головин, режиссер Мейерхольд и балетмейстер Фокин поставили ее сообща.

Заметим кстати, что в фокинских постановках изменился и характер костюма: тюники спустились и удлинились, как во времена Тальони; иной раз он отказывался и от балетного туфля.

12. РЕЖИССЕР И АКТЕР

Одним из явлений особой важности в театре интересующей нас эпохи в целом — следовательно натуралистическом в той же мере, как и условном — является возвышение роли режиссера и падение значения актера. Исключительно интересно было бы дать исторический очерк проблемы режиссера в России. Однако, из всех сторон театральной жизни вряд ли найдется вторая, эволюция которой до сих пор была бы так мало изучена (литературой вопроса могут служить: В. Погожев. Опыт краткого исторического обзора организации императорских театров, Н. Черняев, Харьковский театральный альманах, 1900 г., письма Гоголя к Щепкину, Труды 1 Всерос. съезда режиссеров 1908 г., К. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, Режиссерский отдел в журнале „Артист“ 1900 годов, Н. Эфрос. Моск. Худож. Театр, статья Чарского о Моск. Худож. Театре в сб. „Кризис театра“, А. Кугель — „Утверждение театра“, А. Редько — „Театр и эволюция театральных форм“, Мейерхольд — „О театре“, Таиров — „Записки режиссера“, П. Марков — „Новейшие театральные течения“, О. Блюм — „Актер и режиссер“ в сб. „О театре“, 1922 г. и др.).

На протяжении истории русского театра понятие „режиссер“ имело два значения. В современном нам смысле режиссер встречается только в самом конце XIX ст. Вообще же говоря, институт режис-

серов появился в нашем театральном быту, повидимому, только в 1825 г.; в утвержденном тогда „Постановлении императорской театральной дирекции“, под рубрикой „Правил внутреннего управления“ впервые в нашей практике к каждой из драматических и оперных трупп были определены режиссеры. Но в то время режиссер был лицом исключительно административным, он фактически заменил то, чем раньше, в практике XVIII и начале XIX ст., был „инспектор“ той или другой труппы. У нас есть документальные данные для утверждения, что положение оставалось неизменным и в 40-х и 60-х гг. Так было не только в столицах, но и в провинции. По мнению кн. А. А. Шаховского „должность режиссера“ определяется так: „ему поручается прямой надзор за труппою, которая состоит в его ведомстве и обязана ему повиноваться, как лицу, доверенному от дирекции. Он рассылает актерам повестки о репетициях, представляет члену репертуарной части проекты репертуаров, и, по утверждении их, выставляет оные в пробной зале, по приказанию члена назначает час проб, наблюдая, чтобы декорации и костюмы были готовы, каждая к генеральным репетициям, а в день и за полчаса до представления собирает актеров на сцену и удостоверяется, точно ли так они одеты, как того требует пьеса. Режиссер не имеет права раздавать или переменять роли так же, как и увольнять от репетиций, без согласия члена репертуарной части и за

всякое по сему самоуправство подвергается личной ответственности. О всех неисправностях на пробах и на представлениях непременно должен доложить своему начальству изустно или письменно. Он обязан наблюдать, чтобы на сцене все было в порядке, чтобы актеры одевались и переодевались без всякого замедления, чтобы до начала спектакля все было готово для перемен декораций, антракты не длились ни от чьей непредусмотрительности, и за кулисами была сохраняема тишина по опущении занавеса, для чего дается ему, по назначению члена репертуарной части, помощник из актеров“.

Что же касается „руководительства постановкой“ т. е. истолкования пьес и отдельных ролей, то, с одной стороны, в нем не было особой нужды, ибо и пьеса и роли строились по традиционному шаблону, — это были схемы с определенными масками, с определенными ампула. Самое наименование ампула — „благородный отец“, „инженю“ и т. д. — уже определяли сценический образ, характер выразительных средств и „индивидуальность“, строившуюся, как мы видели, на основании внешних признаков и самых общих психологических основ.

С другой же стороны, обязанности руководителей брали на себя, как мы это видели в главе о нашем классическом репертуаре, авторы и писатели вообще. Шаховской, Гнедич, Катенин и др. проходили с актерами роли, из их же среды стал назначаться и „заведующий репертуарной частью“ с того момента, когда

обилие и сложность переводных и оригинальных пьес сделали возможным некоторый отбор. Эти же лица были и в курсе западных театральных течений и теорий, и потому могли влиять на стиль спектакля. Ассортимент декораций и костюмов не был богат, да однообразие пьес того и не требовало, а потому монтирование пьес было делом чисто механическим—декорации и костюмы подбирались от пьесы к пьесе легко и просто, о новых говорили только тогда, когда прежние ветшали.

Гоголь первый внес новую струю. По поводу постановки „Ревизора“ он писал Щепкину в 1836 г. „вы должны непременно из дружбы ко мне взять на себя все дело постановки. Я не знаю никого из актеров ваших... Но вы это можете знать лучше, нежели кто другой... Скажите Загоскину, что я все поручил вам. Я напишу к нему, что распределение ролей я послал к вам. Вы составьте записочку и подайте ему как сделанное мною. Да, еще: не одевайте Бобчинского и Добчинского в том костюме, в каком они напечатаны“. Что под словом „постановка“ Гоголь разумел именно „истолкование“ пьесы и ролей, видно из того, что он подолгу задерживался на характеристике ролей и сцен. В других письмах он указывал и приемы сообщения актерам толкования пьесы и ролей: „Дайте непременно от себя мотив другим актерам... Постарайтесь сами сыграть перед ними некоторые роли... Нужно, чтобы вы переиграли, хотя бы мысленно, все роли, услы-

шали целое, всей пьесы и несколько раз проиграли бы самую пьесу актерам, чтобы они таким образом невольно заучили настоящий смысл всякой фразы“ и т. д.

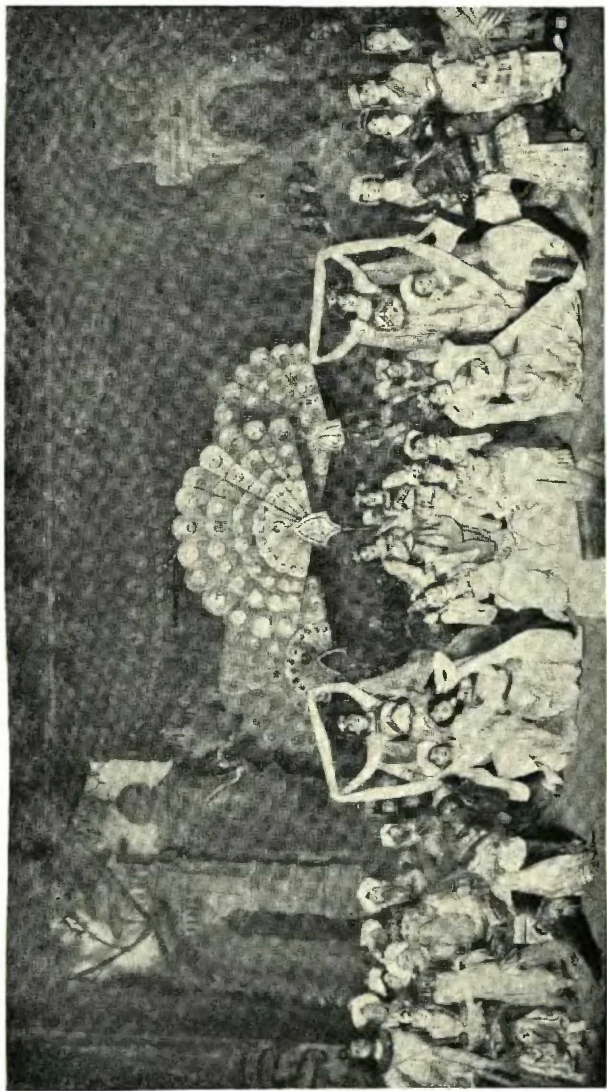
Итак, режиссер получал в свои руки функции, бывшие до тех пор привилегией авторов и заведующих репертуарной частью; мотивом, как мы видим, служило более близкое знакомство с индивидуальностью актеров. Театральная практика, по видимому, закрепила этот порядок, и в „Правилах“ 1867 г. мы видим, что обязанности режиссера были осложнены. Ему поручалась, сверх обязанностей административных, „постановка пьес“; хотя смысл этого термина в правилах и не раскрывался, однако, из последующих параграфов мы узнаем, что он должен был „беспристрастно и избегая всякого лицепрятия раздавать роли и руководствоваться при сем единственно способностью и стараниями артистов; впрочем, притом он не имел права „однажды данную роль переменять или увольнять от репетиции и спектакля, без согласия содержателя“, т. е. антрепренера. „Замечания на неправильность гг. артистам, в чем бы то ни было, во время репетиций и спектаклей должен делать вежливо и с уважением, которого заслуживает артист по таланту и поведению...“ и, наконец, избегая „самоуправства“, за которое подвергается личной ответственности.

К концу XIX ст. режиссер был тем, что позднее иронически называлось „разводящим“, т. е. в обя-

занности его входила организация *mise en scène*. Что они представляли собою до выступления Моск. Худож. Театра, мы уже знаем. Режиссер должен был заботиться о том, чтобы актеры „не стукались лбами“; переходы и расположения были чисто условны и вовсе не вытекали из психологического анализа пьесы.

Мы уже говорили, что старый наш театр был театром актерских индивидуальностей — „интересовались исключительно артистами и отчасти пьесами, но только отчасти. Важно было не что играют, а кто и как играет... Если бы в те времена (в конце XIX ст.) спросить, кто действительно режиссирует пьесы, .. то ответить было бы трудно, — да никто, в сущности, этим не интересовался и такого вопроса не пришло бы в голову задать... Режиссировали же пьесу артисты сообща, и режиссеру оставалось только всю их общую работу зафиксировать, высказывая иногда и свое мнение“. Принципиальным защитником этой линии режиссерской деятельности был А. Кугель („Утверждение театра“, стр. 41).

Однако, иначе думали и чувствовали деятели наших передовых театров. Громадное влияние на развитие их взглядов имели мейнингенцы. Во время их гастролей впервые перед нами предстал спектакль „поставленный“ по определенному режиссерскому плану. Мы уже приводили оценку их влияния, сделанную Станиславским. Он стал подражать мейнингенскому режиссеру Кронеку; многие русские



ФЕЕРИЯ В НАРОДНОМ ДОМЕ
LXXXI

режиссеры стали подражать Станиславскому. Так создалось поколение русских режиссеров в новом смысле этого слова.

Движение, как и всегда, дошло до своей крайности: „режиссеры нового типа сделали постановщиками, превратившими артистов, наравне с мебелью, в бутафорские вещи и вешалку для костюмов, в пешки для передвижения их по своим мизансценам“.

С момента выступления Моск. Худож. Театра и началось возвышение роли режиссера. Оно было теснейшим образом связано с осознанием спектакля, как единого целого, а не как механического соединения разнородных элементов. С другой стороны, к этому же времени была осознана связь деятельности отдельной личности со средой, жизнь общества все менее и менее истолковывалась как результат деятельности отдельных личностей и все более и более понималась, как сумма деятельности всей совокупности факторов, среди которой отдельные индивидуальности только части целого, только более или менее яркие выразители жизни среды в целом; отсюда и переход от театра индивидуальных актеров к театру ансамбля.

То и другое нашло себе осуществление в режиссуре. И весь вопрос был в том, должен ли режиссер быть лицом только координирующим или же, напротив, определяющим творчество всех прочих участников спектакля. Развивая данные в свое время Мейерхольдом (О театре, стр. 37) схемы, мы имеем

соответственно: 1) спектакль, воспринимаемый через творчество режиссера, т. е. организуемый по плану режиссера, охватывающему, а следовательно и определяющему все творчество отдельных специалистов, формирующих спектакль—автора, декоратора, композитора, актера и т. д. и 2) спектакль, в котором режиссер лишь раскрывает участникам спектакля авторские произведения. Кугель был прав, когда говорил, что, — в сущности, обе схемы имеют один смысл.

В результате появилась формулировка, данная Таировым „Искусство театра есть искусство коллективное“ и, „чтобы сценическое действие протекало не хаотически, а закономерно, чтобы оно выливалось не в разрозненные, а в гармонически сменяющие друг друга формы и являло в результате монолитное произведение театрального искусства“, необходим режиссер. Он—кормчий корабля, дирижер оркестра, редактор журнала.

Совершенно естественно, что между режиссером и прочими участниками спектакля могли возникать конфликты. Раньше всего конфликт возник между режиссером и актером, протестовавшим против „засилия“ режиссера. Частичные индивидуальные выступления объединились, между прочим, на Первом Всероссийском Съезде Режиссеров в Москве в 1908 г. (см. Труды Съезда). Конфликт между режиссером и драматургом относится уже к послереволюционному времени, когда пьесы стали не только свободно

интерпретироваться режиссерами, но когда и самое тело литературного произведения стало ими изменяться, т. е. когда пьеса превратилась в материал для выявления творческой инициативы деятелей сцены. Сошлемся хотя бы на „Ревизора“ в практике В. Э. Мейерхольда.

Недаром Мейерхольд оказался вынужденным прибегнуть и к новой терминологии: „автор постановки“ и, наконец, „автор спектакля“.

Усиление роли режиссера и у мейнингенцев, и в русском театре позднейшего времени не раз истолковывалось оскудением актерского таланта. Однако, неосновательность этих объяснений легко может быть доказана всей современной театральной публикой. Мы все хорошо знаем, что и натуралистический, и условный театры могут гордиться своими актерами. В числе первых мы имели и имеем, например, того же Станиславского, Артема, Москвина, Леонидова, Комиссаржевскую и мн. др. В числе вторых—ту же Комиссаржевскую, Коонен, Церетелли и др. Дело здесь не в оскудении актерского дарования, а в изменении психологии зрителя, его восприятия спектакля: нас перестали интересовать „раньше всего“ и „больше всего“ актеры, как индивидуальности—мы интересуемся теперь спектаклем в целом, т. е. актером в той же мере, в какой—декоратором, композитором, автором и пр. И символом их объединенного сотрудничества для нас является режиссер. Раньше театральная критика ломала копья

по поводу того, кто был лучшим Гамлетом—Мочалов или Каратыгин, теперь мы спорим о том, которая из постановок „Чайки“ интереснее—Карпова или Станиславского, чей „Ревизор“ интереснее—МХТ'овский или мейерхольдовский. Да и любая постановка понимается нами только как образец того или иного театрального направления.

Значение актера, размер его творчества и качество его работы не изменились, но рядом с актером вырос и стал еще целый ряд художников, и мы волнуемы их коллективным творчеством, объединяемым творчеством режиссера.

13. Э К Л Е К Т И Ч Е С К И Й Т Е А Т Р

Никогда в русском обществе не было такого расслоения, как в интересующую нас пору. И никогда не было такой резкой разницы во вкусах и стремлениях каждого из слоев. Это всецело относится и к театру. Та смена стилей, которую мы охарактеризовали выше, наблюдалась только в передовых культуртрегерских театрах, строившихся наиболее передовыми и одаренными нашими деятелями. А за ними на известном расстоянии плелся русский театр во всей своей массе.

Что же делали театры, которые не шли в авангарде? Одно из двух: они или коснели в старых приемах, всячески стремясь оправдать свою отсталость ложностью и авантюристостью новых путей, или

же старались, до некоторой степени сохраняя гордую осанку, подчас вполне искренно, а подчас лицемерно, порой проникаясь новым духом, а порой хватаясь за него во имя художественной или материальной конкуренции, следовать за авангардом.

Подробное описание этой картины явится уделом бытописателя театра. Нас же интересует отметить тот театральный эклектизм, который особенно ярко отразился на деятельности театров, еще недавно шедших в авангарде. Речь идет о театрах императорских и Московском Художественном. Глубоко различные между собой, они поневоле, отыграв свою культуртрегерскую роль, оказались на распутьях. Перед императорскими стало три пути: их исконный, старый, представлявший собою некоторую амальгаму романтизма и „художественного“ реализма, новый натуралистический и новейший условный. Перед Московским Художественным — два: его исконный натуралистический и новый условный.

Театральная публика начала XX века, посещая один из этих театров, в течение одной недели могла видеть спектакли как целиком, так и частично относящиеся к тому или иному направлению. Последнее было в особенности тяжело: спектакль объединял в себе, например, декорации художника „Мира Искусства“, постановку Мейерхольда или Гордона Крэга с внешним вещевым натурализмом и художественно-реалистической игрой. О стили-

стическом разное „Гамлета“ в постановке Крэга в свое время подробно говорил Брюсов (Еж. им. театров 1912. II). О стилистическом разное спектаклей Александринского или Московского Малого театров даже и не приходилось говорить.

Тогдашний директор императорских театров, В. А. Теляковский, поступил в этом отношении как хороший коммерсант. Сохраняя старую труппу во главе с Савиной, Давыдовым, Варламовым и др., он пригласил режиссеров — А. А. Санина, выходца из Московск. Худож. театра, и Мейерхольда, и художников — Головина, Коровина, Стелецкого и др. Императорские театры выработали в то время даже формулу, оправдывавшую эклектизм: они черпали из новых достижений театра только то, что уже не носило хаотической формы, но было более или менее откristаллизовано, что не было случайным, что несколько отстаивалось. Но при том, конечно, еще происходила невольная шлифовка острых углов. Слепая уверенность в правоте своих путей, воспоминание о своих заслугах невольно приводили к чрезвычайно оппортунистическому характеру работы. И неоправданным ощущением „благополучия“ веяло от этих театров.

Впрочем, одним эклектизмом нельзя охарактеризовать театр этого порядка. У него наблюдалась и своя эволюция. Среди его нововведений следует отметить, как результат ставшей, благодаря общей социальной конъюнктуры, крайне нервной напряжен-

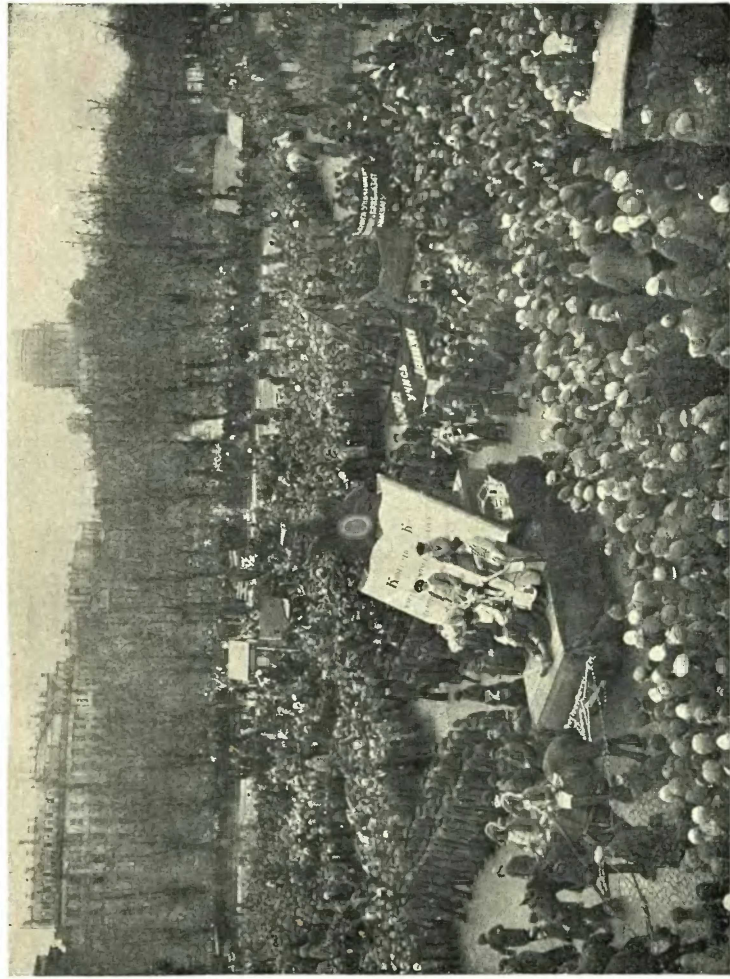
ной атмосферы — появление ампула неврастеников, образование театра миниатюр и кино.

Ампула неврастеников, как и всякий подбор и наименование ампула, не случайно, но обуславливается самосознанием творящего театр класса. Не видя перед собой ничего, кроме списка ампула, мы можем достаточно безошибочно охарактеризовать любой данный театральный стиль и среду, его породившую. Ампула неврастеников, несомненно, явилось отражением неврастении, переживаемой мелкобуржуазными группами и интеллигенцией того времени. В начале главы мы старались объяснить это психологическое состояние общества. Неврастеники на сцене появляются, начиная с конца XIX ст., и держатся на ней вплоть до революции, после чего сходят на нет. Целый ряд русских крупных актеров сделались выразителями этого ампула. Создателем ампула, повидимому, был ныне здравствующий народный артист Республики П. Н. Орленев. Такие пьесы, как „Царь Федор Иоанович“, „Блуждающие огни“, „Гибель Содомы“, „Привидения“, были для них благодарнейшим материалом.

Что же касается театра миниатюр, то он также обуславливался состоянием общественной психики. Театр этот характеризовали следующие черты. Во-первых, вместо длинных и тягучих пьес, короткие одноактные пьески с быстро развивающимся действием — этого требовал убыстрявшийся нервный

темп времени. Во-вторых, естественно, более острые, яркие, резкие краски, более экспрессивные образы, характеры и положения. В-третьих, сборный состав спектакля и увеличение числа сеансов; чтобы заполнить время целого спектакля, их необходимо было давать по несколько, обычно два, в один вечер, оба с одинаковой программой. В-четвертых, от такого театра, естественно, нельзя было ждать разрешения серьезных и глубоких проблем, по вопросам приходилось скользить, что неминуемо отражалось на удельном весе театра. Театр имел в виду исключительно развлекательные цели.

Несерьезность и развлекательность жанра привела, наконец, к тому, что в театр стали не „ходить“, а „заходить“; при этом снимать верхнее платье было необязательно. Наряду с театром Московским Художественным, исполненным самого истового служения театральному искусству, наряду с театром-„храмом“, театром-трибуной, вырос театр — проходной двор. У серьезной театральной публики и у серьезных актеров этот театр в чести не был. Но обыватель-мещанин его посещал очень охотно, и одно время, особенно в дни реакции после 1905 года, театр миниатюр был очень сильным конкурентом большому театру, а в том числе и императорскому. Художественного значения театр миниатюр не имел, но влияние его на технику построения спектакля было громадно.



ДЕМОНСТРАЦИЯ В ДЕНЬ КНИГИ
LXXXII

14. К И Н О

Родство кино с театром и их взаимные влияния слишком ясны для того, чтобы, излагая историю театра, не остановить свое внимание и на нем.

Как это ни странно, но кино, возникши на наших глазах, в пору, когда историческое театроведение уже более или менее стало на ноги, до сих пор еще не нашло себе подлинного места в науке. И только в 1926 году вопросы киноведения подверглись систематической искусствоведческой разработке. О кино поневоле приходится говорить преимущественно на основании личных впечатлений и воспоминаний.

Появление, развитие кино и успех его у публики определяются рядом разнородных условий. Если мы обратимся к истории зрелищ в XVIII ст., то увидим, что „механические театры“, „живые движущиеся картины“ и пр. были тогда в большом ходу, тогда же был широко распространен театр „китайских теней“, сводившийся к использованию актера или марионетки не непосредственно, а в виде отражения его на транспарантном экране. Не нов и термин „кинематограф“. Как известно, он уже встречался в XVIII веке и начале XIX ст.; с другой же стороны, он далеко не сразу утвердился и в наши дни, но долгое время конкурировал с наименованиями: „анимотограф“, „кинетоскоп“, „биограф“, „биоскоп“. Наконец, определился термин „синематограф“ и

„кинематограф“, сокращенный в последнее время в „кино“ или „кино-театр“.

Однако, все это, собственно, относилось к области научно-технических изобретений, занимательных настолько, что они становились затем предметом зрелищной демонстрации за деньги. Такова была судьба далеко не одного кино (см. нашу статью о начале цирка в России — *Временник Тео Инст. Истор. Иск. „О театре“ № 2*). Естественно, развитие его определялось целиком состоянием науки и, в частности, техники. Потому-то успехи электричества должны были резко отразиться и на его судьбе.

В частности, кино явилось результатом развития с одной стороны техники фотографии, а с другой — электротехники. Это относится к середине 90 гг. прошлого столетия.

В России впервые кинематограф был продемонстрирован в Московском Щукинском Эрмитажном театре в 1896 г., но до начала XX ст. серьезного значения он не имел, и только в середине 10-ых гг. кино получило у нас распространение. Мы помним, как вокруг каждого нового театрального стиля неизменно возникали разногласия. То же случилось и с кино. Вокруг него возникли ожесточенные споры. Враги кино очень долгое время, несмотря на то, что кино с каждым днем завоевывало себе все большие и большие толпы посетителей, делали вид, что его не замечают, что это явление случайное, что это временный каприз. Кино называли

эстетическим хулиганом, художественным апашем, многие серьезные актеры гнушались играть для кино, театральные деятели часто становились врагами кино в силу шкурных соображений — оно было слишком серьезным конкурентом театру. Друзья кино, „мировая улица и низы интеллигенции“ (см. статью Л. Андреева „Письма о театре“ — Маски 1912 № 3) высказывались в печати редко и слабо; зато они действовали, они посещали сеансы кино и несли ему свои лепты, отнимая их у начавших пустовать театров. Это, несомненно, было убедительнее всякой журнальной статьи.

Появление кино для нас, видевших в первых главах историю развития театра, интересно именно тем, что это род искусства производный от театра, это продукт дифференциации театрального искусства под влиянием механизации способов воспроизведения этого последнего. Но, родившись от театра, кино стало его серьезным конкурентом. Конкуренция стала особенно сильной по отношению стиля театра зрелищного. Так как кино до крайности заострило зрелищную сторону театра, то по этой линии победа должна была оказаться на его стороне. Так это и произошло.

Первые шаги кино направлены были по двум основным путям — по пути научно-вспомогательного средства и по пути забавного зрелища. Снимались и демонстрировались, с одной стороны, всевозможные производства, а с другой — выдающиеся события

современной жизни — вроде спуска нового корабля, уличных церемоний и т. д. Такова первая фаза. И уже на этой ступени своего развития кино было театром: оно делало предметом зрелищного восприятия различного рода события реальной жизни, действующие трудовые, производственные, утилитарные.

Искусство кино-театра молодо, и потому трудно еще говорить о пути его развития. До сих пор не установлено, существует ли тип кино-актера особо от типа актера драмы, существует ли особая кино-актерская техника, или для кино необходима все та же техника, лишь более или менее приспособленная к новым условиям. А среди этих условий есть одно крайне серьезное — отсутствие слова. Повидимому, мимико-пантомимическая игра должна восполнить отсутствующий элемент, и потому должна отличаться особой выпуклостью.

В позднейшее время стала преобладать точка зрения на специфичность кино-игры, и потому и стали возникать кино-студии, кино-отделения театральных техникумов. Будущее скажет, в какой мере эта точка зрения права. До настоящего же времени лучшие кино-актеры приходили из театра.

Но необходимо отметить одно очень важное обстоятельство. Непосредственный, ничем не вооруженный глаз театрального зрителя в кино прибег к посреднику, к своего рода „оптическому“ прибору, к своего рода „биноклю“: „искусство

театра“ стало восприниматься зрителем через посредство фото-аппарата, что повлекло за собой и все отсюда вытекающие последствия: исчезли краски, исчезло слово, исчезла связь с актером в момент его исполнительского творчества.

Кино—продукт научно-технических завоеваний, дает зрителю механизированный театр. Такая механизация, в свою очередь, ставила акцент в кино на зрелищности, и хотя „титры“ и пытались отчасти заменить слово, все же пока кино—театр пантомимы, театр-зрелище по существу.

Техника кино быстро позволила разрушить установившуюся, было традицию ограниченности перемен места действия в драматическом театре. Только первое время кино пользовалось сравнительно длинными актами, происходившими в одной и той же декорации. Но вскоре число их стало расти, и современный нам прием монтажа допускает переброску действия самую свободную.

Кино, рожденное в эпоху невероятного учащения темпа жизни больших индустриальных городов, построенное на быстром мелькании снимков, воспроизводящее любое движение любого темпа, пришло к мельканию и мест действия, что в совокупности сделало его театром внешне чрезвычайно динамическим, кинетическим, нервным. Отсюда нарекание многих на утомительность кино-театра. Но отсюда и успех кино у широкой, демократической аудитории индустриальных городов.

А если к этому прибавить, что кино-театр не требует почти никакого оборудования, сводится к установке одного аппарата и к обмену допускающих неопределенно большую мультипликацию фильм, не требует большого личного состава служащих, и потому может довольствоваться сравнительно дешевой оплатой мест и распространяться буквально во все медвежьи углы, — станет понятной его огромная распространенность и популярность.

Хочется еще отметить влияние кино на театр. Во-первых, кино, как таковое, стало входить в состав театрального представления; таких опытов было проделано несколько: Театром Революции при постановке „Города в кольце“, Театром пролеткульта в „Мудреце“, Ленингр. Большим Драматическим театром при постановке „Бунта машин“, Театром Новой Драмы в Ленинграде при постановке „Наследства Гарланда“ и т. д. Во-вторых, кино, разрушив старые традиции больших 4-х и 5-ти актных пьес и заменив их длинным рядом „эпизодов“ в творчестве как драматургов, так и режиссеров, способствовало увеличению динамики спектакля. „Лес“ Островского, „Ревизор“ Гоголя предстали перед зрителем в постановках Мейерхольда как несомненно кинетизированные театральные представления.

Кино, говорящее всем одинаково понятным языком движений, быстро овладело публикой всех стран, городов столичных, губернских, уездных,

сел и деревень, кино стало одним из самых могущественных интернациональных социальных явлений. Но только Советская Россия сумела сделать его из досужего мещанского театра могучим глашатая великих социальных идей (по кино в России см. книгу Б. Лихачева: „История Кино в России“. 1927).

15. ТЕАТРАЛЬНОЕ САМОСОЗНАНИЕ

В начале главы мы уже указали на то, что пробуждение общественного самосознания выразилось в области театра в пробуждении самосознания театрального. Результатом этого был длинный ряд книг и статей, всесторонне освещавших кризис буржуазного театра и излагавших новую театральную идеологию. Попытаемся им дать общую характеристику.

„Вот уже три года, как я не перестаю повторять, что драма умирает, что драма умерла“ — говорил Золя.

„Театр начинает отживать свой век, как вымирающая форма“, говорил Стриндберг.

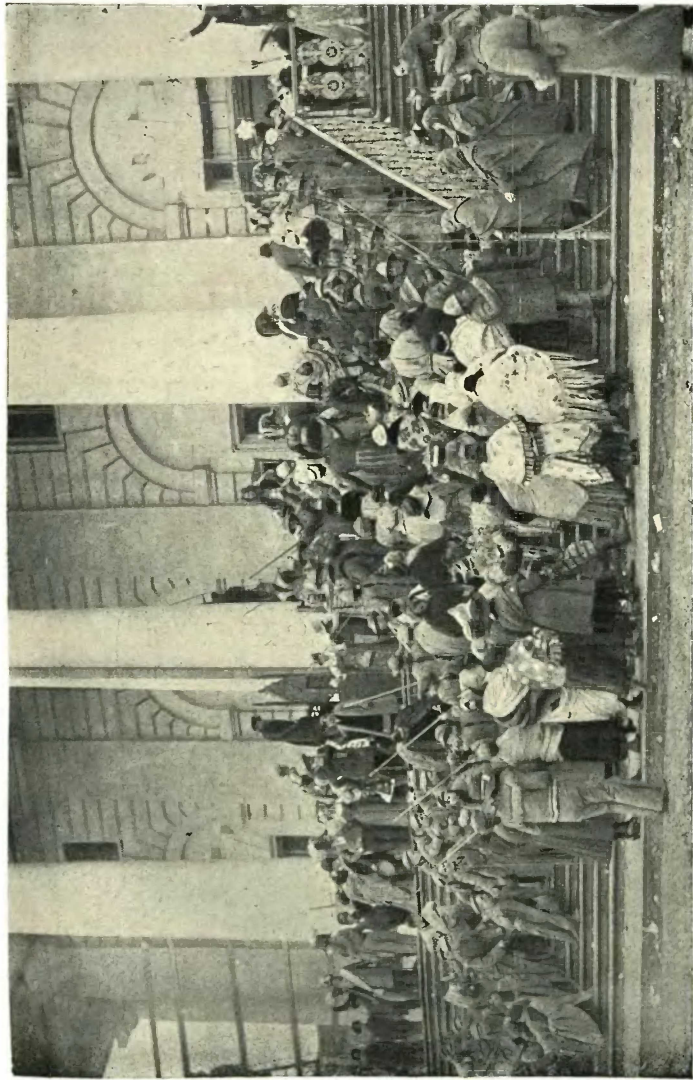
„Театральному искусству... суждено через каких-нибудь 50 лет превратиться в грубое развлечение... Это искусство окажется достойным занять место рядом с представлением дрессированных собак“, находим мы у Гонкура.

„Театр переживает в наше время не кризис, а конец, — не эмпирически, разумеется, а в том

смысле, что выяснилась его парадоксальность, его принципиальная неопределенность. Конец театра наступил потому, что театр и не начинался. Эстетически он не может быть оправдан... Театр — ложный и незаконный вид искусства... он отвечает в нас не чистой эстетике, а скорее нашей физиологической активности, нашей динамике. Он не искусство, а что-то другое, — может-быть, большее, искаженный осколок большего“, говорил Ю. Айхенвальд в своей статье „Отрицание театра“ („Слова о словах“, стр. 6, 7, 8).

„Театр в той форме, в какой он существует сейчас, перестал мне казаться нужным“, сказала В. Ф. Комиссаржевская, заявляя труппе о своем решении оставить артистическую деятельность.

Большинство современников не связывало этого кризиса с кризисом современного им общества в целом и потому пытались объяснить разочарование в театре условиями развития театра как такового, театра в себе. Так например, тот же Ю. Айхенвальд считал искусство театра парадоксальным потому, что оно живет за счет и на службе у другого искусства, в отношении которого играет исключительно иллюстративную роль. У М. Бонч-Томашевского читаем: „перелистывая страницы нашего театра, мы можем детально проследить, как неуклонно извращалось подлинное театральное творчество, как на троне зрелищного действия последовательно развивались самодовольные покорители этого чужого для них царства,



ИНСЦЕНИРОВКА У ФОНДОВОЙ БИРЖИ. 1920 г.

LXXXIII

как случайные гости начали диктовать свои условия скромному хозяину. История европейского театра есть история безропотного подпадения сцены под начало поэта, музыканта, танцовщика и т. д.“ (В спорах о театре. „Смерть или бессмертие“, стр. 147).

Многие при этом заостряли проблему зрителя. С точки зрения одних театр продолжал пониматься, как „Зрелищное действо“ (М. Бонч-Томашевский. „Смерть или бессмертие“. В спорах о театре, стр. 145) и лишь требовалось возвышение театра до значения храма, университета, кафедры (В. Сахновский. „Театр и духовная культура“. Маски 1914, № 1, стр. 18 — 21), где снова должны начать свою работу „жрецы и пророки“ в другом, еще более важном и возвышенном смысле; не только религиозная идея будет владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями (Соловьев о Достоевском. В. Иванов. „Две стихии в символизме“. По Звездам, стр. 285). Такой театр попрежнему предполагал зрителя. „Я уважаю зрителя в теории и все-таки хотел бы играть при пустом зале“—говорит режиссер у А. Толстого—„Попробуйте,—отвечает ему автор,—через неделю ваши актеры перестанут бриться, а еще через неделю сойдут с ума... Если в зале этого зрителя нет, спектакль превращается в выставку декораций, и в чтение ролей“ („Об идеальном зрителе“. Маски. 1912, II—9). „Вообразим, что кроме 10 участвующих в пьесе актеров, в театре

нет никого, и эти десять актеров все-таки играют так, как играли бы перед толпой. Тогда неизбежно— или для каждого одного актера девять остальных играли бы роль публики, и он отражался в их впечатлениях и получал от них то, что дает ему зал, или это было бы подготовительное упражнение, при котором каждый из участников делал бы то же, что он делает один в своей комнате, разучивая роль, т.-е. отдавался бы целиком охватившему его чувству, воплощал бы в себе и претворял себя в изображаемое лицо“ (А. Южин. Отрывок из книги „Театр“. „В спорах о театре“, стр. 178).

Противоположная точка зрения защищала „театр для себя“ (Н. Евреинов — театр „единой воли“ — Ф. Сологуб — театр как „соборное творчество“, как „хороводное действо“ — В. Иванов). В основании этой точки зрения лежало резкое ощущение отчужденности актера от зрителя, зала от сцены, контраст между активным действием одного и пассивным бездействием другого (С. Рафалович. „Эволюция театра“. „Книга о новом театре“, стр. 221—242).

Надо признать, однако, что при всей вычурной „мистико-религиозной“ терминологии авторов этой эпохи, в определении болезней современного театра они были близки к истине. Все сходились на том, что театр утратил свою общественную значимость, потерял связь со зрителем, из серьезного творческого дела превратился в бессмысленную, низкую забаву. Приведем несколько характерных цитат, предоставляя

читателю самому очистить мысль отдельных авторов от словесной шелухи мистико-религиозного порядка: „Театральное зрелище, на которое приходят смотреть для забавы и для развлечения, недолго будет оставаться для нас только зрелищем. И уже скоро зритель, утомленный сменой чуждых ему зрелищ, захочет стать участником мистерии... Театральное зрелище — необходимое переходное состояние... Современный театр хочет быть зрелищем по преимуществу. В нем все устроено только для зрелища. Для зрелища — профессиональные актеры, рампа и занавес, хитро разукрашенные декорации, стремящиеся дать иллюзию действительности, умные ухищрения бытового характера и мудрые выдумки театра условного“ (Ф. Сологуб. „Театр единой воли“. „Книга о новом театре“, стр. 179—198). „Но довольно зрелищ, не нужно *circenses*. Мы хотим собираться, чтобы творить, деять соборно, а не созерцать только: *zu schaffen, nicht zu schauen*. Довольно лицедейства, мы хотим действия. Зритель должен стать деятелем, соучастником действия. Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних оргий и мистерий“ (В. Иванов. „Предчувствия и предвестия“. „По звездам“, стр. 205, 206). „Как в древности, в пору рождения Трагедии из духа Музыки, толпа должна плясать и петь, ритмически двигаться и славить бога словом. Хор должен быть освобожден и восстановлен сполна в своем древнем полноправии:

без него нет общего действа, и зрелище преобладает“ (В. Иванов. „Вагнер и Дионисово действо“ „По звездам“, стр. 67). „Хор сам по себе уже символ — чувственное ознаменование соборного единомыслия и единодушия, активное свидетельство реальной связи, сомкнувшей разрозненное сознание в живое единство. В хоровой драме зритель был участником действа тем, что отождествлялся с хором, из которого выступал протагонист“ (В. Иванов. „Две стихии символизма“. По звездам, стр. 287). „Театральная рампа разлучила общину, уже не сознающую себя как таковую, от тех, кто сознает себя только лицедеями. Сцена должна перешагнуть за рампу и включить в себя общину или же община должна поглотить в себе сцену“. „Театры хоровых трагедий, комедий и мистерий должны стать очагами творческого или пророческого самоопределения народа; и только тогда будет окончательно разрешена проблема слияния актеров и зрителей в одно оргийное тело, когда, при живом и творческом посредстве хора, драма станет не извне предложенным зрелищем, а внутренним делом народной общины“ (В. Иванов. „Предчувствия и предвестия“. По звездам, стр. 207, 218). Мысли В. Иванова находят себе точное повторение у Ф. Сологуба. „Первая мысль, которая могла бы явиться вслед за признанием театра поприщем соборного действа, была бы, повидимому, та, что надо уничтожить рампу, снять, может-быть, занавес, и сделать зрителя участником

или даже и творцом представления... Действующий и волящий в трагедии должен быть всегда только один. Современный театр представляет собою печальное зрелище раздробленной воли, и потому *„разъединенного действия“* (Ф. Сологуб, там же).

Осознавалась и невозможность обойтись мелкими поправками к существующей системе театра: *„Мысль создать новый театр путем реформы старого — нелепа“*. (М. Бонч-Томашевский. *„Театр и обряд“*, *„Маски“*, 1912—1913, № 6 стр. 17); нужны не паллиативы, но коренная ломка, нельзя искать новых форм, *„ибо новая форма сама придет, когда будет найдено новое содержание“* (Л. Андреев, *Письма о театре*, И. Джонсон. *Л. Андреев о театре. Маски*, 1913—1914, № 4, стр. 63). И лишь немногие из современников ставили диагноз правильно до конца. Революция театра тесно связана с общим культурным обновлением, и театр должен, в конце концов, притти *„к той великой революции, через которую победоносно прошли все другие искусства“* (Г. Фукс. *„Революция в театре“*, стр. 9). Точнее выражает эту мысль Р. Роллан: *„театр, как искусство народное, может быть обновлен только в связи с обновлением народа“* (Ромен Роллан. *„Народный театр“*, стр. 9, 124).

Итак, дело было в социальной революции.

„В социалистическом обществе исчезнет и представление о возвышающихся над зрительным

залом подмостках“ (В. Фриче в сб. „Кризис театра“ — цитировано у Н. Евреинова. „Театр для себя“, 11, 74).

Керженцев писал в „Творческом театре“:

„Театр перестанет быть местом развлечения и забавы, творческой игры для немногих и бездействия для большинства“, писал он. Зритель грядущих лет, отправляясь в театр, не скажет: „я иду посмотреть такую-то пьесу“, он выразится иначе: „я пойду участвовать в пьесе“, ибо он действительно будет не зритель, взирающий и хлопающий, а „соартист“, активно принимающий участие в пьесе. Коммуна из себя выделит драматургов, музыкантов, артистов. Возродятся публичные игры, танцы, новые хороводы, связывающие единой целью сотни участвующих. Творческое искусство будет жить яркой жизнью на площадях и улицах, но оно же создаст и интимные театры, спектакли в небольшой комнате. Лирические отрывки, пьесы, проникнутые элегическим настроением, или обрисовывающие тонкие особенности человеческой души, будут исполняться в этих интимных театрах, широко распространенных, всем доступных. Создастся „соседский театр“, где будут играть не профессионалы для аудитории, но сама аудитория.

Сейчас, после того как революция отпраздновала свое одиннадцатилетие, и театр испытал громадный идеологический и формальный сдвиг, причины кризиса стали совершенно ясными: кризис театра был

тесно связан с кризисом всей буржуазной культуры; театр начала XX ст. уже не удовлетворял современную ему аудиторию. Нужно было полное обновление театра, и оно совершилось вслед за обновлением социально-политической конъюнктуры.



Г Л А В А Д Е С Я Т А Я

НИЗОВОЙ ТЕАТР

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

1. Г О Р О Д С К И Е Н И З Ы

В ближайших главах мы останавливали наше внимание на классах господствующих и говорили о смене авангардных течений русского театра. Однако, господствующие классы являлись горсточкой не только по отношению ко всей массе населения тогдашней Российской империи, но и по отношению к городскому населению. Крестьянству с его искусством театра мы отвели вторую главу нашей работы. Теперь попытаемся обратить свой взгляд на ту часть городского населения, которая составляла в нем большинство, но которая в дни капиталистического строя представляла собою бесправную, обездоленную, эксплуатируемую массу. По отношению к „верхам“, к классам господствующим, она называлась „низами“. Городские низы — это всевозможные мастеровые, ремесленники, фабричные рабочие, технические служащие различных учреждений, домашняя прислуга; к городским низам относились также солдаты и мелкие торговцы.

В зависимости от размеров, характера и назначения населенного пункта, состав „низов“ колебался и количественно, и качественно; не одинаков был

и культурный их уровень. Низы мелких провинциальных городов состояли преимущественно из ремесленников и мелких торговцев, низы военных баз состояли преимущественно из „нижних чинов“, низы фабричных центров — из рабочих, и только в таких городах, как Одесса, Киев, Харьков, Ростов-на-Дону, а в особенности Москва и Петербург, низы были самого разнообразного состава.

Города, небольшие по размерам, в сущности мало чем отличались, да и сейчас отличаются от сел, от деревень. В них, еще в начале XX ст., можно было видеть одну-две мощеных улицы, а по улицам второстепенным при каждом доме не только свои сады, но и огороды, а поодальше от центра и засеянные поля, и вокруг города продолжались также поля, принадлежащие городским жителям и ими возделываемые. Но в таких условиях находились лишь коренные жители этих городов. И совсем иначе было с элементом пришлым издалека.

А крестьяне, подчас из самых глухих углов, непрерывной вереницей тянулись к городам, в одних случаях в силу обязательных приказов и постановлений начальства, в других — под давлением нищеты, в поисках отхожих промыслов, заработка — и становились здесь солдатами, рабочими, домашней прислугой. Наводняя города, они приносили с собой свои деревенские дедовские взгляды, вкусы, обычаи; эти последние уживались долгое время рядом с порядками городскими, постепенно, однако, уступая им место.

Но отрыв от земли приводил и к отрыву от того мирозерцания, которое отвечает земледельческому крестьянскому быту. Этот процесс был интенсивнее в столицах и крупных городах. Остановимся на каждой из групп в отдельности.

Жизнью совершенно особой жили всегда в городах войсковые части. Казарменный уклад, военное дело, воинский режим держали их в стороне от общегородской жизни. А так как армия в громадном большинстве состояла из крестьянства, затем обычно возвращавшегося в деревни, то многие элементы земледельческого быта в ней задерживались. Казарменный режим и общая жизнь, тождество профессии — все это сохраняло в солдатстве „хоровое“ начало, сказывавшееся в хоровой солдатской песне, в массовости солдатской пляски, солдатских игр и пр., хотя знакомые нам по второй главе обряды и игры не могли найти себе применения в казарменной замкнутой жизни солдата.

Городское земельное мещанство, продолжавшее возделывать землю, казалось бы, должно было прочнее других низовых групп хранить земледельческие порядки. На самом деле это было далеко не во всех 100%. Мещанство твердо хранило лишь семейный патриархальный уклад, и потому еще во второй половине XIX ст. мы находим у него почти в полной неприкосновенности свадебный обряд. Что же касается земледелия, то оно редко являлось для него основным занятием; наоборот, оно уступало

иным способам заработка и постепенно падало. Поэтому, например, весь круг солнечных календарных обрядов здесь быстро выветривался, переходя в игрища, в гулянья и пр.

То же мы наблюдаем и в купечестве в пору первичного накопления.

Перейдем теперь к рабочему классу. В начале развития русской промышленности фабричным рабочим был никто другой, как теснейшим образом связанный с землей крестьянин. При труде крепостном крестьянин уделял фабрике ровно столько времени и усилий, сколько того желал помещик. Но замена принудительного труда свободным наемным развивалась исстари, и он долгое время существовал параллельно с трудом крепостным. Рабочие наемные первое время смотрели на свой фабричный труд исключительно, как на приработок, как на отхожий временный промысел, шли на него главным образом зимой, т.-е. в пору, когда в деревне количество работы уменьшается, и как только начинались сенокос, а за ним жатва, уходили к себе домой. В 30-х гг. XIX ст. только около 10% рабочих (подсчет был произведен для Москвы) состояли из мещан, остальные же 90% составляли крестьяне, при этом крепостные предпочитались, как более трудолюбивые и покорные (Туган-Барановский, „Русская фабрика в прошлом и настоящем“, стр. 92).

Однако, по мере развития промышленности, именно по мере развития производств в крупные

организмы, в большие предприятия, росла потребность не в случайном временном, но в постоянном, совершенствующемся мастерстве; это проявилось в особенности с переходом от производства ручного к машинному. Машина требовала рабочего более развитого интеллектуально, знающего обращение с нею, рабочего постоянного. И вот, по мере развития машинного производства, работа на фабрике, как временное, подсобное занятие прекращается; мало того, прекращается и уход рабочих на временные полевые работы. Разрыв с землей наступает в полной силе; за разрывом хозяйственным идет и разрыв бытовой, психологический, разрыв идеологический.

Разрыв обнаруживается в особенности у младших поколений рабочих. Дети рабочих, родившиеся в городах, в них и остаются. Для них уже и в воспоминании не существует деревенский уклад. Эта молодежь тем сильнее подпадает влиянию городской культуры и усваивает ее.

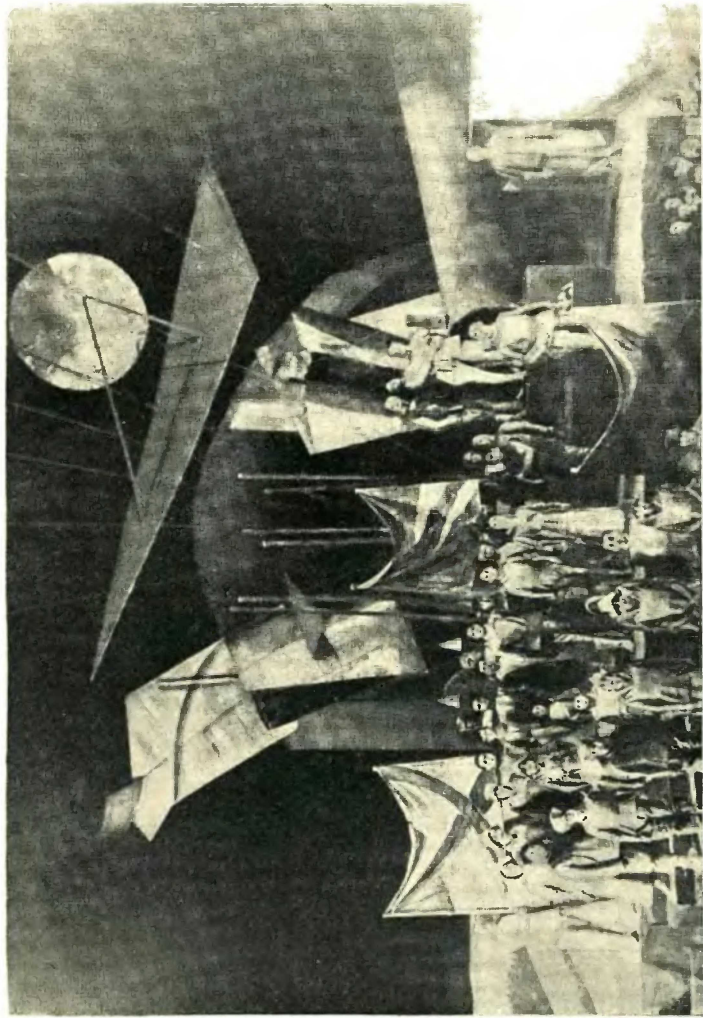
Большая производительность вольнонаемного рабочего, как мы знаем, привела в конце-концов к законодательной отмене крепостного права. И с этого момента вырос перед господствующими классами, перед русской интеллигенцией, новый организующийся класс. Необходимо было установить с ним взаимоотношения. Передовая, революционно-настроенная интеллигенция стала вооружать рабочий класс для борьбы, „благонамеренная“ же

часть ее, вместе с правительством, которое быстро учуяло момент, стала насаждать старые лозунги „самодержавия, православия и народности“. Дело „воспитания рабочей массы, народных низов, вообще внедрения в нее „благонамеренности“ правительство взяло в свои руки либо непосредственно через Министерство Просвещения, либо через всевозможные „императорские“ или „состоящие под высочайшим покровительством“ организации, к числу которых, например, относились: Общество грамотности, Попечительство о народной трезвости и т. п.

Так случилось, что и низовой театр, долгое время целиком предоставленный самому себе, перешел в руки таких обществ и попечительств. Конец XIX ст. характеризуется быстрым и почти повсеместным умиранием чисто низового театра и созданием театра „псевдонародного“. Здесь шло „приспособление“ господствовавших приемов исполнения, вещественного оформления и драматической литературы к вкусам городских низов.

2. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА НИЗОВОГО ТЕАТРА

Итак, для нас ясен двойственный характер городских низов. Сообразно с этим двойственен характер и того, что мы называем „низовым театром“: с одной стороны, мы имеем здесь образцы крестьянского,



СЦЕНА ИЗ „ЗОРЬ“ В ПОСТАНОВКЕ МЕЙЕРХОЛЬДА 1920 г.

LXXXV

по существу семейно-племенного театра, постепенно деформирующегося под влиянием городской культуры, а с другой — образцы буржуазного театра, стремящегося или просто приспособиться к элементарным вкусам низовой аудитории, или вести ее за собой. Явления низового театра, собственно, и располагаются между этими двумя полюсами. В процессе созидания его мы наблюдаем в схеме два приема: 1) прием замещения и 2) прием ассимилирования. Первый состоит в том, что чуждые элементы по частям или целиком заступают место вытесняемых исконных элементов, второй — в том, что эволюционируют элементы, как таковые.

В общем же низовой театр отличается постепенной и систематической утратой крестьянского семейно-племенного характера и усвоением характера буржуазного. Этот процесс тем интенсивнее, чем крупнее тот или другой центр; глухая деревня и столица являются в этом отношении полюсами.

Выше мы видели, что буржуазный театр по началу был иноземным и что соответственный национальный стиль складывался лишь постепенно; в низовом театре было иначе: национальным низовой театр был в начале, и характер иностранного он приобретал позже и постепенно.

Общий характер низового театра мы можем уяснить себе из сопоставления данных, уже известных нам по предшествующим главам, именно по главе II

с одной стороны и главам III—VIII с другой. Однако, далеко не все виды и жанры буржуазного театра получили одинаковое распространение в низовом театре. Первоначально те из них, которые проникли в театр низовой, объединялись вокруг прежних языческих и новейших церковных празднеств: святок, масляной, вербной недели, семика, престольного церковного праздника и т. п., а также вокруг чрезвычайных событий, празднуемых всем государством или хотя бы данным городом. Объединяющей формой их являются гулянья и ярмарки; к этому времени на традиционных местах выстраивались наскоро из досок сколоченные постройки: ларьки для всевозможной торговли и театральные здания — балаганы — для всевозможных представлений: кукольных, цирковых, драматических и т. д., для демонстрирования паноптикумов, музеев восковых фигур и т. д.; здесь же, смотря по времени года, сооружались ледяные горы, качели, карусели, буфеты и т. п. Постепенно цирковые представления выделились в постоянные цирковые здания и до сих пор еще в провинциальных городах деревянные; это произошло во второй четверти XIX ст.; к концу того же века и театральные балаганы, т. е. временные театральные деревянные здания были заменены постоянными каменными, и низовой театр стал также постоянным.

Наряду с упомянутым объединением видов низового театра надо указать также и на спора-

дические возникновения отдельных самостоятельных видов его. Обычно, предпринимателями бывали заезжие иноземцы, или дававшие свои представления в случайных помещениях, или выстраивавшие специальные отдельные балаганы, манежи и пр. На основную крестьянскую почву оседали влияния, однако, далеко не всех господствующих стилей, но именно тех из них, которые были до известной степени близки, понятны, доступны низам. Поэтому в низах мы вправе искать влияние театра именно тех буржуазных слоев, которые были близки к низам. Театр придворный, дворянский, театр крупной буржуазии и дворяно-буржуазной интеллигенции жил и развивался, почти не влияя на театр низовой, по крайней мере непосредственно; трагедия, опера, балет, психологический, натуралистический, символический театры не были доступны низам и не нашли себе в них места. Но театр молодой торговой буржуазии, театр мелкобуржуазной интеллигенции, театр средней буржуазии, т.-е. иными словами, комедия и мелодрама, влияли на театр низовой в самой сильной степени.

Низовой театр — это раньше всего театр зрелища, это театр различных видов и фаз развития реализма, театр элементарной романтической драмы — мелодрамы в ее наиболее внешней и опрошенной редакции; низовой театр — это своеобразная смесь всех помянутых видов и стилей при неперменном условии господства зрелищности.

З. Г У Л Я Н И Я И Я Р М А Р К И

Гуляния устраивались и в провинциальных городах, и в столицах; только в последнем случае они бывали грандиознее и численно значительнее. Для суждения о последнем назовем, например, московские гуляния.

Вербное гуляние — у Лобного места, Пасхальное — под Новинским монастырем, в Покровском — на Ладуге и в Елохове — у Богоявления, в пятницу, на Святой неделе — под Девичьим монастырем, в Семик — близ Марьиной рощи, на Троицу — у Москворецкого моста, за Дорогомиловским мостом, у Красных прудов и в Дворцовом саду на Яузе, в день Вознесения — в селе Коломенском, на Гороховом поле и в Дворцовом саду на Яузе, 1 мая — в Сокольниках, 13 мая — под Девичьим, 21 мая — у Сретенского монастыря, 23 июня — там же, 24 июня — на Трех Горах в Студенце, 20 июля — на Воронцовом поле, 28 июля — под Девичьим, 1 августа — на Трубе, 6 августа — у Спаса на Новом и в Преображенском, 15—16 августа — под Андрониевым монастырем, 15 августа — на Остоженке, 19 августа — в Нескучном под Донским монастырем, 26 августа — у Сухаревой башни, 29 августа — у Ивановского монастыря, 1 сентября — под Даниловским монастырем, 8 сентября — у Зачатейского монастыря и на Бутырках, 14 сентября — в Красном селе, 1 октября — в Покровском, на масляной — на Москве-

реке, на Неглинной и в Покровском (И. Забелин. Опыты изучения русск. древностей и истории. М. 1873, стр. 387).

В Петербурге, благодаря меньшему числу церквей и монастырей, число гуляний было соответственно меньше. Кроме монастырей, местом гуляний часто служили дачи столичной знати и богачей: Римского-Корсакова, кн. Вяземского, Брюса, Бекетова, Демидова, Разумовского и др.

Из числа наиболее крупных ярмарок назовем — Киевскую Контрактную и Нижегородскую (Макарьевскую).

Гуляния начинались, обыкновенно, с раннего утра, и только в 1722 г. было указано „до окончания церковные службы и крестного хождения оное чинить запретить“. По окончании службы, бывшее у обедни „всенародное множество“ располагалось здесь же, у церкви, отдохнуть и поесть. Тут же вырастали ларьки, торговавшие съестными припасами, а затем и, вообще, всяким товаром. Здесь же устраивались балаганы для самых разнообразных развлечений театрального порядка. Такие же балаганы устраивались и на ярмарках.

Чтобы подтвердить первоначальный земледельческий обрядовый характер этих гуляний, остановимся например, на описании семицкого гуляния в Москве в Марьиной Роще. Здесь „собиралось множество девиц и женщин, которые, по древнему обыкновению, ходя с березками, пели песни, плясали

и бросали с голов своих в Москву-реку венки, чего ради для смотрения сего позорища собиралось там немалое число всякого звания народу“ — кстати сказать, пример того, как обрядовое действие в условиях городской жизни невольно обращалось в объект для созерцания.

Описание семицкого гуляния мы находим в одном из журналов того времени (Еженедельник 1769 — „И то и се“).

Да что ж за крик такой народы затевают.
Неужто песенки к березке припевают!
Вить только что теперь во граде рассвело
И солнце из-за гор недавно так взошло,
Я чаю — многие от сна не пробудились,
Которые вчерась по рощам веселились...

Постойте, девушки: вить рано забегляться...
... Не слушаете вы, крича, разинув рот,
И вижу вас идет ужасный хоровод...
... Березка шествует в различных лоскутках,
В тафте и в бархате, и в шелковых платках.
Вина не пьет она, однако пляшет
И ветвями тряся, так, как руками, машет.
Пред нею скоморох неправильно кричит,
Ногами в землю он, как добрый конь, стучит,
Танцует и пылит иль грязь ногами месит,
Доколе хмель его совсем не перевесит...

... Потом другая вмиг то место заступает,
Которая плясать весьма искусно знает:
Танцует голупца, танцует и бычка...
В Семик, в почтенный день, на рынок я ходил
И там противные обряды находил,
Лишь только хмель один согласен был с собою,

И баба всякая пила своей рукою.
Там сделан огород, березки все в кругу,
Верхушки же у них согнуты все в дугу,
В середине стол стоит, без скатерти поставлен,
Но только кушаньем казался мне задавлен...
... Ваханки таковы попляшут, покричат,
Приступят ко столу и множество съедят...

Из деревенских развлечений на гуляньях и ярмарках устраивались ледяные горы, качели, кулачные бои. Кроме качелей веревочных, устраивались качели перекидные, колесные, наконец, карусели, или, как их тогда называли, „коньки“. Здесь же находили себе место петрушечный театр и всевозможные монстры: великаны, карлы, бородатые женщины, безрукие, умевшие действовать ногами и т. д. и, наконец, заезжие иноземные кунштмейстеры, эквилибристы, позитурные мастера, удивлявшие народ своими фокусами-покусами и цирковыми кунштами. Здесь же, с развитием драматического театра, нашли себе место и драматические спектакли.

Не в пример сельским хороводам, все эти зрелища стремились обогатиться за счет гулявшей толпы, и потому появилась необходимость в сооружении специальных временных же, как и самые гуляния и ярмарки, помещений — досчатых балаганов; диктовалось это также желанием показать зрелище возможно более привлекательным для публики и защититься от дурной погоды.

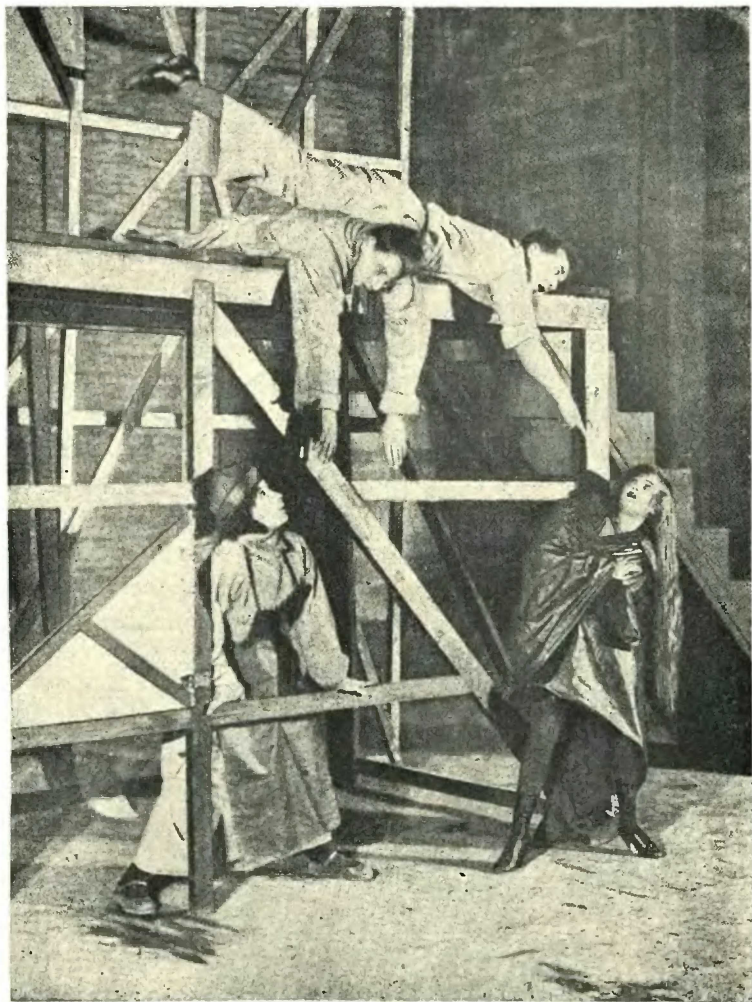
Балаганы, вообще, были самых разнообразных видов и размеров и, в лучшем случае, в столицах

представляли собою довольно грандиозные сооружения, декорируемые снаружи цветными материями, плакатами, вывесками или раскрашиваемые всевозможными яркими красками. На их возведение иногда затрачивалось по нескольку недель. Необходимой принадлежностью наиболее благоустроенных балаганов бывали особые балконы, галлерей, с которых актеры зазывали публику на свои представления; внутри имелись: сцена, помещение для оркестра, зрительный зал и, в лучших случаях, даже фойе для публики; в зрительном зале бывали кресла и ложи. Иногда зал тщательно отделялся — скамьи обивались яркой материей, кресла ставились мягкие, портал сцены разукрашивался художником и т. п. Освещение бывало, смотря по времени и месту, свечное, масляное и керосиновое.

К стенкам балаганов, обычно, примыкали помянутые качели и ларьки, и все это, вместе взятое, казалось каким-то внезапно выросшим городом.

Кроме гуляний, приуроченных к обычным празднествам и созданных вековой традицией, бывали также гуляния, устраивавшиеся по поводу особо торжественных политических и придворных событий: заключения мира, коронавания, бракосочетания членов царской фамилии и пр. В общем, они мало чем отличались от обычных, и только все аттракционы и угощение бывали бесплатными.

Состав гуляющей публики, вообще, был низовой; но были и такие гуляния, которые предназначались



СЦЕНА ИЗ „ВЕЛИКОДУШНОГО РОГОНОСЦА“
В ПОСТАНОВКЕ МЕЙЕРХОЛЬДА 1922 г.

LXXXVI

специально для публики привилегированной — дворянской и купеческой. Так например, знаменитые московские первомайские гуляния в Сокольниках в первый день собирали исключительно знать, на второй день — купечество. Эти последние гуляния, в отличие от низовых, шли от другого исторического источника, а именно — от старинных царских выездов. Здесь в это время располагался целый лагерь царских палаток, в них отдыхали царь и его свита, производился прием иностранных гостей и пр.

В XIX ст. все это отошло в область преданий, но богатые палатки продолжали выстраиваться, их украшали дорогими коврами, и знать, съезжавшаяся сюда со своей челядью, со своими хорами песельников и музыкантов, устраивала роскошные угощения. Сюда выезжали щегольские модные кареты старинные дедовские колымаги и рыдваны и целые кавалькады, щеголявшие фигурной верховой ездой, каруселями и пр. Публика бывала одета в богатые роскошные наряды.

Купечество выезжало на гуляния в старинных кафтанах, в парчевых сарафанах, в дорогих кокошниках.

Низовые гуляния пестрели красными рубахами, восточными халатами, яркими сарафанами и передниками.

Прежде чем переходить к описанию тех цирковых и театральных представлений, которые увеселяли гуляющую праздничную или ярмарочную публику, остановимся несколько на одном из самых

замечательных праздничных гуляний, которое было устроено в Москве на Ходынке в 1775 г. по случаю победы над турецкими войсками.

На Ходынском поле были вырыты глубокие, затем наполненные водой, ямы, представлявшие собой по очертаниям подобие Дона, Черного и Азовского морей; на воду были пущены небольшие модели военных кораблей, с которых публика смотрела затем фейерверк. Части поля назывались по имени завоеванных местностей и городов, и на каждой из них были выстроены здания: театр, залы для собраний, беседки, открытые эстрады и проч. В „Ногайских ордах“ стояло традиционное для тех случаев народное угощение на возвышенных пирамидах: жареные быки с позолоченными рогами, птицы, перевитые цветными лентами и цветами, здесь же были фонтаны и бассейны разных виноградных вин. В другом месте, на специальных сооружениях, высился натянутый канат, по которому ходили бухарские акробаты, дальше показывали ученых медведей, пели и плясали цыгане, работали фокусники, паяцы и пр. В третьем месте шла ярмарка, пестревшая экзотическими народностями в национальных костюмах. На театре, выстроенном на месте, которое именовалось „Кинбурном“, давали русскую оперу; затем были маскарад и фейерверк.

В дни коронавания Николая II Ходынское гуляние, как известно, стоило жизни многим представителям тех же городских низов.

Соответственно нашей основной точке зрения, гуляния сами по себе представляют одну из разновидностей театральных действий. Вместе с тем, они являются и средоточием всевозможных цирковых и театральных представлений, чем их театральный, уже с обычной точки зрения, характер подтверждается и развивается (О гуляниях см. Любецкий — Москвитянин. 1854, № 23, Забелин „Опыт изуч. рус. древностей“ и мн. др.).

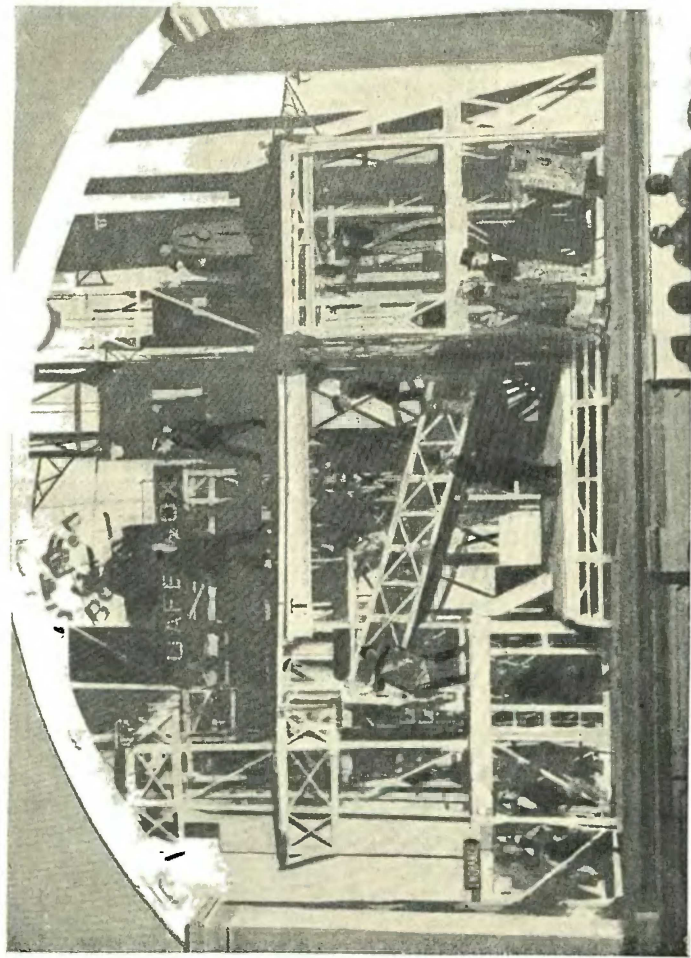
4. З Р Е Л И Щ А

Объекты зрелищного восприятия могут быть подразделены на группы: 1) собственно зрелищ, 2) цирковых представлений и 3) театральных представлений. Первые из них в большинстве своем отличаются отсутствием основного элемента театрального искусства, почему мы их и называем зрелищами в чистом виде: в них нет действия, в них нет актера, нет актерского мастерства.

Хронологически первым зрелищем такого рода были иноземные „стременты“ — музыкальные инструменты — органы, клавикорды, часы с курантами, музыкальные шкатулки и пр. Органы впервые появились в России в 1490 г., когда к нашему двору был вызван органщик игрец Иван Спаситель. Двор и массовый зритель были поражены в той же мере диковинностью звучания органа, в какой и его внешним видом.

Целую эпоху в нашей „театральной“ жизни составляют представители экзотических народностей: калмыки, „крысиные господа“ — персы, особенно же арапчага, входившие долгое время, особенно в XVIII в., в придворный штат.

Отдельные редкостные диковинные звери появляются у нас с давних пор. Но, если не считать, например, белых медведей, то пионером в этой области был, несомненно, слон, впервые „посетивший“ нас в 1625 г. В особенности же часто слоны наезжали к нам в середине XVIII ст., когда их дарил русскому двору персидский шах. Для слонов, прибывавших тогда целыми партиями, сооружались особые „слоновые дворы“, и примыкавшая к ним улица в Петербурге даже именовалась „Слоновым проспектом“ (позже Суворовский, ныне Советский). Слоны были чрезвычайно популярны в городских низах, попадали в наши лубочные картинки и даже вдохновляли анонимных полуграмотных поэтов на сочинительство специальных стихотворений. Приезд к нам целых партий разнообразных зверей — зверинцев — начинается с последней четверти XVIII ст.; к числу наиболее ранних относятся зверинцы Антонио Велли 1787 г. и Доменика Ферранда 1791 г. (Обо всем этом подробно см. в нашей статье о начале цирка в России — *Временник Театр. Инст. Искусств.* „О театре“, № 2). В конце же XVIII ст. возобновились „зверинные сражения“ — зрелище, хорошо знакомое еще допетровской Руси в виде



СЦЕНА ИЗ «ЧЕЛОВЕКА, КОТОРЫЙ БЫЛ ЧЕТВЕРГОМ»
В ПОСТАНОВКЕ МОСК. КАМЕРН. ТЕАТРА 1923 г.

LXXXVII

медвежьей потехи, собственно медвежьей травли. Наезжие зверинцы позднее положили начало нашим зоологическим садам.

Но, если здесь везде легко найти проявление простого нормального любопытства, быть может даже любознательности, то, наряду с этим, нельзя не упомянуть того, „зверского“ — как об этом говорили иностранцы — наслаждения, с которым у нас в старину любовались созерцанием умалишенных, калек и разных уродов. Отсюда и проистекает содержание в придворном штате, особенно в XVIII ст., карлов (подробно о них было в гл. IV). Наряду с карлами шли и великаны. Первый великан был привезен в Россию Петром в 1698 г., после чего они бывали у нас многократно, постоянно. Но за карлами и великанами шли уроды и калеки; уроды были интересны как своеобразная игра природы, а калеки — умением обходить свои недостатки — например безрукие, работавшие ногами и т. п.

Другим видом зрелищ в чистом виде являются всевозможные паноптикумы — кабинеты восковых фигур — и панорамы. Фигуры бывали разные — неподвижные и подвижные; в последнем случае получался кукольный театр, о котором, вообще, речь будет ниже. Что же касается паноптикумов в чистом виде, то это бывали собрания возможно более или менее фотографически точных воспроизведений знаменитостей, представителей других рас. Ими увлекалась публика не только в XVIII, но и на всем

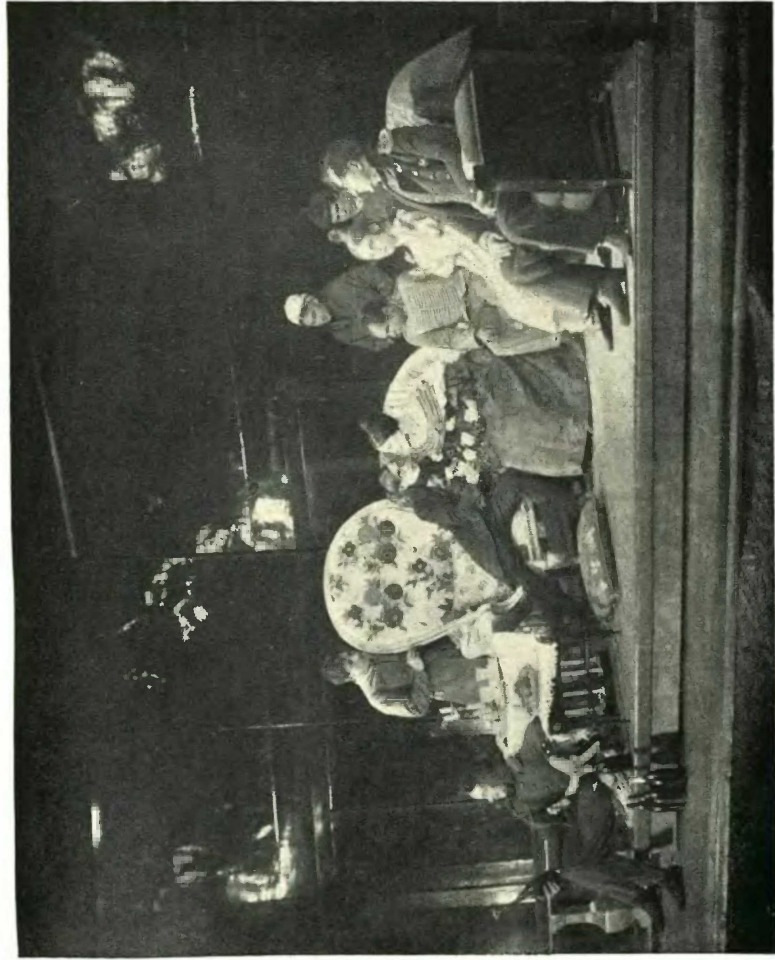
протяжении XIX и в начале XX вв. Одним из старейших паноптикумов был паноптикум Морелля и Герен 1792 г.

То, что мы выше назвали „панорамами“, на всем протяжении XVIII и XIX вв. именуется в сущности очень разнообразно: диорамы, косморамы, биоскопы, панорамы, даже кинематографы, а в целом — „механический театр“; этот театр, как и театр фокусов — театр „волшебный и магический“ — в основе своей относится к области научной. Появлению „механического театра“ предшествовало появление кабинетов „математических и физических редкостей и увеселений“, в которых видную роль играли разного рода оптические и химические опыты. Перед нами проходит длинный ряд заводных часовых механизмов, приводящих в движение целые сложные картины — длинный ряд зеркал и т. п. Наиболее серьезные из этих механизмов попадали в кунсткамеры, все же прочие ютились в низовом театре, на ярмарках и гуляниях. Попробуем дать характеристику различных видов этого театра. Диорама — в особой камере-обскуре стояла живописная картина, изображающая, например, церковь св. Серафима; сперва были видны одни только очертания храма, затем он постепенно освещался, наполнялся молящимися и потом снова темнел. Полиорама — картина изображает, например, замок в Швейцарии; зима; вдруг пейзаж меняется, и вы видите тот же замок в зелени, вдруг, вспыхивает пожар, лесное озеро превращается

в великана и пр. Панорама — движущаяся картина, изображающая, например, поход наполеоновских войск — они переходят альпийские горы, движутся экипажи, корабли, люди, движутся поезда, бьют фонтаны, восходит месяц и пр. Иные картины — фантазмагории — представляли собою игру искусно соединяемых лучей света при помощи отражательных поверхностей. Для примера дадим здесь описание одного из „механических“ театров 70-х гг. XVIII в. Перед публикой демонстрировались бомбардирование и взятие города Бендер русскими войсками, взятие Константинополя венецианцами в 1655 г., морские сражения, огненные иллюминации, триумфальные шествия, небо со звездами, молния, дождь и пр. и пр.

К числу же физико-химических представлений относятся представления фокусников, или, как их на протяжении XVIII века называли, „ташеншпилеров“. В противоположность всему только-что описанному, здесь уже налицо определенное мастерство, хотя и нет еще актера. Ловкость рук, игра зеркальными поверхностями, химические реакции — все это претворялось перед глазами недоумевавшей и восторженной публики в вереницу превращений, появлений и исчезновений предметов, красок, очертаний и пр. и пр. В XIX в. все это стало именоваться у нас „магическим и волшебным театром“. Этот театр был одним из наиболее популярных; представления давались не только в балаганах, но

и в специально арендуемых залах, в Москве, обычно, у Гурьева на Тверской, в Петербурге — на Мойке угол Кирпичного. Фокусники охотно посещали и частные квартиры и залы Благородного Собрания. Одними из первых фокусников в России были выступавшие в 50-х гг. XVIII ст. Фишер и Рейман, сопровождавшие свои спектакли изданием и продажей особых книжек, „по которым в короткое время с малым трудом можно научиться всей ташеншпи-лерской науке“, причем каждый из них уверял публику в том, что книжки его конкурента никуда не годятся. За ними, на протяжении XIX в. идут: Пинетти, Мекгольд, Брюнэ, Казанова, Родольфи, Ксавье-Голюше и мн. др. Именовались они профессорами черной, белой, розовой магии, великими волшебниками и т. д. Каждый из них был специалистом в какой-нибудь из областей — один строил все на ловкости рук, другой был гипнотизером и спиритом, третий ясновидящим, четвертый щеголял особым „политехномагическим“ аппаратом „Эльфодор“, представлявшим собою движущегося автомата-человека и т. д., и т. д. Интересно, что все они всячески стремились друг друга разоблачать, а также давали уроки (за 25 р. обучали 250 фокусам). Представления иных из них особо рекомендовались детям школьного возраста в качестве наглядных пособий при изучении физики и химии. Некоторые из них (Казанова) читали даже в Благородном Собрании лекции на тему „Le magnetisme en



СЦЕНА ИЗ „РЕВИЗОРА“ В ПОСТАНОВКЕ МЕЙЕРХОЛЬДА 1936 г.
LXXXVIII

face de la science“. Но наряду с этим, были и такие фокусники, представления которых основывались на невероятно примитивном надувательстве наивной доверчивой публики.

Опишем несколько наиболее интересных представлений. К числу шарлатанских выходов относится, например, фокус, показанный в 1833 г. Мекгольдом. Он взялся перед публикой угадать мысли всей России. И вот, перед публикой устанавливался большой щит, покрытый черной материей; фокусник стрелял в него, покрывало спадало, и перед зрителями обнажался большой портрет Николая I с подписью: „Господь да сохранит нашего монарха“. К числу излюбленных приемов волшебников и магов относится разговор на ломаном языке, который делал незаметным для публики сообщение помощнику-угадчику требуемого ответа. Так например, одной из ясновидящих, в зверинце Зима, задавался вопрос в такой форме: „спросит-че сколько ду тут зин деньгир естем“.

Но это приемы „волшебников“ низшего разбора. А наряду с ними, перед нашими глазами и подлинно удивительные представления. Например, изобретенная профессором натуральной магии Родольфи машина — человек-автомат — „Эльфодор“ письменно отвечала на задаваемые ей вопросы, рисовала портреты загадываемых лиц, делала арифметические подсчеты и пр. Рядом с ней висели на лентах головы, также дававшие ответы на предлагаемые публикой

вопросы; вопрос, задаваемый на ухо одной из голов, получал ответ от другой. „Зрелище это стоит десяти бенефисных спектаклей“, писал критик Литературной газеты в 1849 г. Или вот другой образчик магического представления: „я и жена моя... станем на открытом месте, она в виду у публики отсечет мне голову, которая останется у нее в руках, а туловище без головы будет стоять на месте; зарядив моей головой мортиру, она выстрелит в мишень, после выстрела голова моя очутится на мишени и заговорит оттуда с публикой, а туловище по повелению волшебницы само подойдет к голове и соединится с ней и повергнет к ногам волшебницы свою благодарность“.

К этому оповещению присоединялась картинка. На ней слева была изображена обезглавленная мужская фигура в темной рубашке с поясом и гусарскими нашивками; рядом, посреди сцены, стоял станок, к которому вели ступеньки; на станке стояла женщина, в одной руке у нее был нож, в другой — человеческая голова. Подобные картинки были очень распространены и, несмотря на всю свою художественную неграмотность, довольно правильно поясняли основной момент фокуса.

На основании подобных же картинок, а также изредка встречающихся описаний, мы можем воссоздать все вещественное оформление „волшебного“ театра. Как мы увидим, оно до нельзя театрально.

Вот, например, убранство „комнаты“ у Родольфи: „в середине залы, в глубине вы видите автомат „Эльфодор“ в виде седого старца с усами и бородой, в задумчивой позе, на голове его остроконечная шапка; посредине зала справа и слева вы видите висящие на цепочках мемнонические головы, они черные, угрюмые и страшные, под ними тлеет непрестанный огонь; слева вы видите госпожу Родольфи бросающей в одну из чаш с огнем благоволия, которыми напоен воздух в этой таинственной зале. Сам господин Родольфи предлагает одной из посетительниц выбрать карту, чтобы дать работу автомату. Как только вы переступаете порог этой комнаты, все настраивает вас к чему-то таинственно-мистическому. Карниз комнаты испещрен именами знаменитых волшебников, визионеров и магов. На правой и на левой стене видите вы вогнутые металлические зеркала, против которых прямо приходится мемнонические головы. В этих зеркалах розовым светом отражается огонь, пылающий под головами. Середина комнаты отделана металлическими перилами, замыкающими автомат и головы в особый четырехугольник, куда можно вводить зрителя и наблюдать автомат и его работу. Наконец, вот и этот таинственный столик на первом плане; доски его и ножки обиты пунцовым бархатом. На этот столик зритель кладет выбранную им карту или арифметическую задачу, задуманную им для автомата. Комната г. Родольфи вмещает 25 человек“.

Костюмы и гримы магов раньше бывали очень театральны. Они часто заимствовались из средневековья. Костюм женщины бывал, например, таков: корсаж и юбка со шлейфом, на подоле звездная нашивка, поверх юбки шесть спускающихся полос материи, рукава короткие, со спускающейся кисеей, за спиной плащ темный, подкладка со звездами, на голове остроконечная шапка со спущенной вуалью, длинные распущенные волосы и ожерелье на шее. Костюм мужской чаще всего был таков: длинный халат с широкими рукавами, в руке посох. Только к концу XIX века все эти костюмы стали сменяться обычными фраками и бальными туалетами.

Бутафория ослепляла блеском. Это все были — треножники, пылающие факелы, золотые шары, кубки и т. п.

Итак, „волшебный“ театр не имел еще актера, но знал уже мастеров и работу их обставлял исключительно „театрально“. Перейдем к представлениям цирковым.

5. Ц И Р К

Как мы об этом своевременно говорили (см. нашу статью о начале цирка в России — Временник Отдела Ист. и Теор. театра Г. И. И. И. 1927, вып., II) цирковое искусство не представляет собою чего-то органически целостного. Исторически цирк сложился лишь как циркульное помещение, под сенью

которого нашли себе приют самые разнообразные театральные и спортивные выступления, в которых „актерами“ являются не только люди, но и звери. Все то, что нами только что было названо одним общим термином „зрелищ“ в собственном смысле слова, с успехом также может быть отнесено к группе цирковых представлений. Однако, мы ниже будем разуметь только следующее: представления дрессированных животных, конные ристания, гимнастические и акробатические представления.

Звериные представления имели место в зверинцах, о которых речь была выше, но там они были очень элементарны и чаще всего ограничивались объемом клетки, в которой и нельзя было развернуть настоящего спектакля. Поэтому все сводилось преимущественно к „укрощению“ хищников и к их элементарной работе — прыганию сквозь обруч, стрельбанию из пистолета и т. п. В цирковых представлениях серьезными конкурентами хищников всегда были ручные домашние животные, как например собаки и лошади. К числу ученых животных относится наш земляк—медведь, но цирковые требования были несравненно выше. И вот что, например, проделывали ученые собаки Белли в самом конце XVIII ст. Они ходили по канатам, балансировали, ездили в карете, стояли на запятках и везли карету, прислуживали обедающим обезьянам, брали крепость, взбирались на приступ по лестницам и, когда, наконец, стены города рушились, выражали

свой энтузиазм невероятным воем и лаем. Представление в целом длилось два часа. Подобные штуки были традиционными и часто повторялись на протяжении всего XIX ст.

Не уступали собакам и лошади. Приведем, например, описание представления, которое в конце того же века давали ученые лошади Николая Мори. Они знали более 200 штук. Они „понимали“ три языка: французский, немецкий и испанский, „читали“, „писали“ и „знали“ четыре правила арифметики, играли в кости и карты, показывали который час, показывали, сколько им лет и проделывали множество штук, напоминающих медвежьи упражнения.

Однако, основным представлением лошадей была езда — конные „ристания“ — и при том именно под верхом. С давних пор здесь различалась езда двух родов: „высшая школа верховой езды“ и езда акробатическая. Как это видно по многочисленным дошедшим до нас изображениям и описаниям, седло, обычно, бывало двух видов: обыкновенное английское и гимнастическое, представлявшее собою довольно широкую мягкую горизонтальную площадку, иногда седел не бывало вовсе. Центром внимания публики бывала, конечно, не лошадь, а наездник или наездница. И совершенно особняком стоят „римские состязания“ на триумфальных колесницах или выступления амазонок. В качестве наездников выступают мужчины, женщины и даже дети.

Мастерство акробатической езды заключалось, например, в езде вверх ногами, в езде с прыжками через обручи, заклеенные бумагой, в езде на ходулях, в сооружении на лошади пирамид из человеческих фигур и т. п. Но что было особенно интересно — это исполнение на лошади целых пьес. К числу таковых относится, например, пьеса „Жако на лошади“, в которой роль обезьяны Жако исполнял наездник, пантомима из жизни Наполеона, пантомима „Жизнь солдата“, в которой маленький мальчик постепенно вырастал во взрослого человека, мифологическое представление „Зефир и Флора“, и наконец, даже пантомимическое исполнение шекспировского Отелло.

Нужно при этом заметить, что, начиная с середины XVIII в. и до наших дней, русские, особенно же столичные цирки видали у себя лучших наездников Запада и что одним из пионеров в этой области у нас был не кто иной, как Яков Батес, впоследствии основатель Парижского цирка.

Итак, конные представления с одной стороны граничат с демонстрацией ученых животных, а с другой — с акробатикой и театром пантомимы. Поэтому цирковые актеры, обычно выступавшие целыми семействами, бывали мастерами одновременно во всех этих областях.

Гимнастика вообще и акробатика в частности точно так же, как и конные упражнения, целиком относятся к области спорта, а не театра, хотя этот

последний в целом ряде жанров широко пользуется гимнастическими и акробатическими приемами. К числу старейших видов „театральной“ гимнастики относятся: жонглирование и искусство прыгания. В XVII веке искусству прыгания даже была посвящена особая книга, кстати сказать, прекрасно иллюстрированная. Гимнасты и акробаты появились у нас при дворе еще в XVII в., и их ученики, два русских „метальника“ — братья Андреевы — тешили царя в 1637—1638 г.г. Исключительный виртуоз этого рода появился перед нашей публикой в 1758 г. — это был некий француз Берже. Его представления посещал даже двор; что же касается „господских людей“, т.-е. городских низов, то они собирались громадными толпами, и не раз притом дело оканчивалось публичными скандалами.

С середины столетия прыгуны, „позитурные мастера“, эквилибристы и другие этого рода мастера наезжали к нам систематически и давали свои представления то в особых залах, то в балаганах, то в постоянных цирках. Их рекламные афиши сплошь да рядом содержали и иллюстрации их мастерства; в иных случаях текст афиши теснейшим образом совпадал с иллюстрациями. Повидимому, к первой половине XVIII в. относится одна из собранных Ровинским лубочных картинок; труппа, которая на ней рекламировалась, проделывала следующее:

„1. В начале наша в свете похвальная Аглинская мастерица, опрокинясь назад ногами, наплаш прострется,



СЦЕНА ИЗ „НЕБОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ“
В ПОСТАНОВКЕ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРА В ПЕТРОГРАДЕ. 1923 г.
LXXXIX

2. Обе ноги круг шеи обвивает, подобно гал-
стуху.

3. Закладывает свою левую ногу на правое плечо
и приводит ледвею к лопатке, и станет на другой
ноге в равной линии.

4. Поставя два стула расстоянием на 7 футов,
и станет на оных ногами, и раздвиганием оных
стулов, туловищем до земли досяждет.

5. Всем туловищем на главе стоит, и головою
подъидет под самую поясницу.

6. Правую ногу подымя, и обратясь кругом, под-
прчет под шею, а на другой ноге стоит неворошима.

7. Опрокинясь спиною, головою до земли, туло-
вищем на ногах вокруг вертитца, яко ветренная мель-
ница, а лицо стоит на одном месте, не дотыкаясь
руками до земли.

8. Воздвигает ногу позадь себя на поларшина
выше головы, и стоит в ровной линии с другою
ногою, еже всему свету удивительно.

9. На пирамиде, или 2 стулах стоящих, головою
спустясь на 2 фута ниже ног своих, и вздымая
монету, или рюмку вина, и пьет за здоровье всей
компани.

10. Стоит на главе, ногами вверх, не дотыкаясь
руками до земли, концами острыми шпаги положи
к шее, и пьет рюмку вина за здравие всей компани.

11. Еще ж будет колебимое явление от француза,
а именно: лесница 7 футов, на оной младенец, потом
поставя оную на чело, танцуют фоли дишпань.

При сем же забавный человек, подземист собою, преузорочные удивительные` скоки делает, которые натурно нечаянны, которому и мастерица тож за ним действует, да еще ж с семью обнаженными шпагами танец с ужасным видом отправляет; она же в танце на месте величиною в более 600 раз обращаетца, храня верно каданцы, и шпагами мечет боле 50 крат разными монетами, поставя на глаза, нос, щеки, уста и грудь, свободно, не поддерживая их и чрез меру удивительно“.

К числу предпринимателей этого типа относится и хорошо известный русскому театру и сыгравший в его развитии громадную роль Михаил Медокс. Его потомки говорили, что он был некогда профессором Оксфордского университета, а впоследствии учителем математики и физики Павла I. На деле же оказывается, что он появился в Петербурге в 1767 году, когда в Ведомостях и напечатал объявление, что „славный английский эквилибрист Микель Медокс“ будет показывать публике свое искусство; в 1775 году он привез с собою „кабинет математических и физических редкостей и увеселений“, а в 1776 г. он уже фигурирует в качестве соантрепренера Петровского театра в Москве.

К описанным выше упражнениям присоединяется длинный ряд еще более сложных — на снарядах, кольцах, трапециях, турнике, на проволоке и т. д., — все они входят одной из главных составных частей во все цирковые программы на протяжении всего

XVIII, XIX и XX столетий. В середине прошлого века особым успехом пользовались канатные плясуны.

Рядом с ними идут силачи-атлеты, проделывающие упражнения с гирями и другими тяжестями, поднимающие в различных положениях по несколько человек на воздух. В начале XX в. особенно развивается французская борьба, привлекающая внимание не только низов, но и всех решительно слоев городского населения.

Упомянем также, что и танцы — классические и в особенности характерные — всегда входили в цирковые программы и исполнялись то на арене непосредственно, то на лошади, то на проволоке. В середине XIX в. в моде были: качуча, полька, тирольский, полонез, русская, но иногда исполнялись даже целые балеты.

Здесь необходимо заметить, что цирковые представления сплошь и рядом посещались аристократией и крупной буржуазией, а одно время цирк у нас был даже „императорским“. Но тем не менее по существу, это всегда всетаки был театр низовой, демократический.

6. К У К О Л Ь Н Ы Й Т Е А Т Р

(См. статью В. Н. Перетца. Еж. имп. т. 1894—1895, прил. I, статью Ю. Слонимской — „Аполлон“ 1916, книгу Цехновицера и Еремина — „Театр Петрушки“, 1927 и др.).

Низовой „театр“ в собственном смысле знает две крупнейшие разновидности: театр кукольный и театр живого актера. Обратимся пока к первому. В главе IV-й мы уже касались одной из разновидностей кукольного театра — это театра вертепного, представляющего собою один из видов церковного театра в его ранней буржуазной интерпретации. Польский по происхождению, вертепный театр свил себе гнездо преимущественно в юго-западном крае, в Белоруссии, и мало распространился по северо-восточной России.

Но кроме кукольного вертепного театра мы знаем еще две его разновидности — одну иностранную в чистом виде — это театр марионеток и другую — русскую. Нет сомнения, что все эти явления родственны, но установить, какова именно степень родства русского национального кукольного театра — Петрушки — с театром вертепным и марионеточным, почти невозможно. Предположительно можно держаться одного из следующих взглядов: 1) марионеточный театр породил вертепный, и этот последний, по мере отмирания религиозных сюжетов, вылился, наконец, в светского Петрушку; 2) русский Петрушка, подобно западной марионетке, — непосредственный потомок восточного кукольного театра; 3) русский Петрушка — явление самобытное, естественно, органически выросшее на национальной почве в силу того закона, что равные условия порождают и тождественные результаты. Последняя точка зрения нам

кажется самой правдоподобной. Здесь возможен следующий генеалогический ряд: идол эпохи наших языческих культов, чучело наших земледельческих календарных игрищ (см. гл. II нашей работы), детская кукла и, наконец, кукла петрушечного театра.

При этом очень интересно заметить, что, при параллельном существовании марионеточного театра, на протяжении 2¹/₄ веков Петрушка развивался вне его влияния, в чем мы легко можем убедиться даже теперь, в послереволюционное время, посещая вербные балаганы, где дают свои представления и тот и другой. Займемся ими последовательно.

Старейшие сведения об иностранном кукольном театре в России относятся к последним годам XVII века, именно к 1698 г., когда приехал к русскому двору кукольный комедиант Иван Антонов Сплавский с 30-ью куклами. Через два года у нас оказалось еще трое кукольников, отправленных Петром „для показания комедиев“ по городам и селам Украины. Следующие сведения относятся к 30-м гг. XVIII ст., когда демонстрирует своих „выпускных кукол“ будущий антрепренер немецкого театра Зигмунд. Репертуар их содержал следующие пьесы: „О преступлении прародителей Адама и Евы“, „О целомудренном Иосифе, от Сересы зело любимом“, „Распятие Христово“, „О короле Агасфере и королеве Эсфире“, „О жизни и смерти Дон Жана или зеркало злочинной юности“, „О принце Флориане и прекрасной Банцефорие“, „О жизни и смерти

мученицы Доротеи“, „О короле Адмете и силе великого Геркулеса“. Как мы видим, это еще была пора, когда религиозный сюжет боролся со светским, однако, победа последнего не заставила себя долго ждать.

Каждый содержатель театра марионеток, по приезде в Россию, стремился показать свои представления при дворе, после чего успех у низов для него был более обеспечен; здесь кукольный театр пользовался им неизменно на всем протяжении слишком двух веков.

Из бесконечного числа объявлений о спектаклях марионеток видно, что они очень часто входили в состав „механического“ театра, т.-е. всевозможных панорам и кинематографов, где передвигались вместе с поездами, струями фонтанов, луной, звездами и пр., где иной раз выполняли сложнейшую работу, например — французский механист Дюмолин показывал в 1759 г. маленькую бернскую крестьянку, „которая блент вдруг ткет, так что оных от 18 до 20 дюймов в минуту поспеваает“. Такие кукольные представления, несомненно, следует обособить от театра марионеток и в отношении системы приведения их в действие и в отношении характера их.

Марионетка как таковая приводится в движение при посредстве спускающихся нитей, прикрепленных к ее подвижным членам. Куклы же механического театра приводятся в движение заводным механизмом всей панорамы.

Поэтому, не смотря на повторность основных движений той или иной куклы в данной пьесе, невропасть каждый раз несколько импровизирует детали движений, в то время как заводная кукла механична в своих движениях, т.-е. с точностью повторяет всегда одно и то же движение. Но есть еще и третья система привода в движение кукол, а именно через посредство проволоки снизу — такую систему мы находим, между прочим, в вертепе.

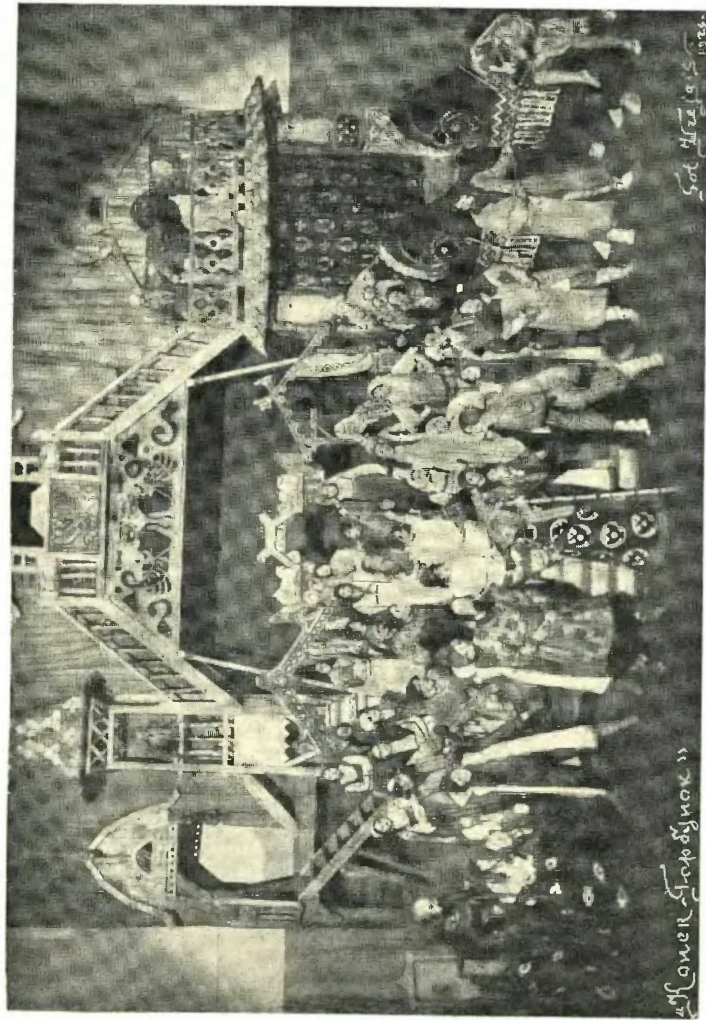
Марионетки, демонстрировались то через стекло, то непосредственно. Размер кукол, обычно, бывал почти в натуральный человеческий рост — чаще всего в 2 аршина.

Явлением, родственным марионеткам, демонстрируемым сквозь стекло, были очень модные одно время „китайские тени“. Старейшие сведения относятся к 1765 г. Китайские тени, как и показывает самое наименование, восточного происхождения; на востоке же вообще, все виды кукольных и теневых театров крайне распространены и сейчас. Эти представления состоят в проецировании на экран позади стоящим источником света тени от кукол, передвигаемых между световой точкой и экраном. Как это легко было наблюдать на выставке по восточному театру, устроенной Академией Наук в марте 1927 г. по поводу юбилея Института Истории Искусств, экран стал постепенно разрушаться, в нем делались прорезы для показа публике кукол в натуральном виде;

наконец, теневой театр перешел в театр кукольный, как таковой.

Погасший было интерес к театру марионеток в конце XIX века и начале XX, возродился незадолго до революции, в 1916 г., по инициативе Ю. Слонимской и при участии изощренных театралов, как чисто эстетическое явление. Наконец, после революции театр марионеток организован и, повидимому, достаточно прочно утвердился в целом ряде крупнейших городов СССР, как театр детский, красноармейский и т. д.

Перейдем теперь к русскому национальному кукольному театру. На севере он называется по имени героя всех разыгрываемых пьес Петрушкой, на юге — Ванькой Рю-тю-тю. Технически он отличается от театра марионеток и вертепа тем, что у кукол нет корпуса, а только голова и бюст, на которых надето платье с руками и ногами. Голова куклы надевается на указательный палец, в рукава вставляются большой и средний пальцы той же руки; ноги, выброшенные за „борт“, свободно висят в бездействии. Движение этих трех пальцев и определяет палитру возможных движений петрушечной куклы. Кроме того, так как демонстратором обычно является только один кукольник, то и число одновременно действующих лиц никоим образом не превышает двух; этим же определяются и паузы между уходом одного и выходом другого действующего лица. Фигура кукольника и его руки бывают скрыты либо



СЦЕНА ИЗ «КОНЬКА-ГОРБУНКА» В ТЕАТРЕ ЮНЫХ ЗРИТЕЛЕЙ В ПЕТРОГРАДЕ. 1922 г.

ХС

ширмами — при театре бродячем, либо досчатой или матерчатой перегородкой — при театре стационарном; как видно по рисунку Олеария XVII века, роль ширм может выполнять приподнимаемая юбка. Реплики действующих лиц подает кукольник в особый „пищик“, подобный тому, которым манят на охоте уток; этот пищик придает звуку голоса дребезжащий и вместе пищащий оттенок, и звучит в скрипичном ключе. Когда одна из кукол уходит, или вернее, опускается, оставшееся на виду у зрителя действующее лицо, обычно, вступает в разговор со вторым участником петрушечного театра — с шарманщиком. Основное развитие сюжета приукрашается пением и танцами, а сверх того невероятным количеством побоев, которые щедро отпускаются одними действующими лицами другим.

Если сравнить зарисовку XVII века с представлениями бродячих „петрушек“ 1927 г., то станет совершенно ясно, что репертуар традиционно неизменен. Однако, между текстом, не раз записанным в XIX ст., и текстом наших дней все же некоторая разница есть: она сводится к замене нескольких внешних положений и лиц новыми (например — городского милиционером); повидимому, по этому же принципу эволюционировал текст начиная с 1630-х гг. вплоть до конца XIX ст. (тексты см. у Ровинского: „Рус. нар. картинки“, V, у Алферова — Русск. Вед., № 84 и в собрании рукописей по кукольному театру в Кабинете Истории театра Гос. Инст. Истории Искусств).

Фабула петрушечной комедии знает свою цензурную и скабрзную редакции; последняя исполняется, обычно, только в кругу приятелей и за особую мзду. В основе, в двух словах, фабула такова. Отрекомендовавшись публике, Петрушка один или с невестой (или женой) пляшет. Приходит цыган и продает ему лошадь. Поторговавшись, Петрушка ее покупает, садится на нее и гарцует, но вот лошадь сбрасывает его и убегает. Приходит немец-доктор, пытается лечить раненого Петрушку, но тот насмерть убивает самого доктора. Тогда появляется городской, пытается навести порядок, но Петрушка избивает и его и, наконец, угоняет прочь. Но тут прибегает собаченка, хватает Петрушку за длинный нос и утаскивает его за ширмы. Скабрзным придатком является, обыкновенно, женитьба Петрушки. Сюжет традиционный, хорошо всем известный и, тем не менее, привлекающий каждый раз большое количество низового зрителя.

Новое в петрушечный репертуар вносят начинания петрушечного театра, которые делаются в разных городах Союза политпросветорганизациями.

7. Б А Л А Г А Н Н А Я Д Р А М А

Петрушечный театр подвел нас к низовому драматическому театру. В главе IV-й, говоря о судьбе театра школьного, итальянской комедии и немецкого, мы указывали на то, что они поневоле вышли

из дворцовых или публичных „императорских“ театров и обратились к той именно аудитории, которой они были по плечу, т.-е. к городским низам.

Действительно, наряду с теми цирковыми представлениями, которые нами выше описаны, в середине XVIII ст. либо при поддержке двора, либо за свой собственный страх, в течение зимнего сезона, особенно же на святках, масленой неделе и на пасху, антрепренеры-иностранцы и русские—бывшие семинарские ученики, мелкие чиновники и пр. дают представления типа школьного, семинарского, итальянской народной комеди, немецких *Haupt und Staatsactionen* и т. п. Учесть их характер до конца нет возможности, но названия пьес и частично сохранившиеся до нашего времени либретто или фрагменты текстов, со всей очевидностью говорят за то, что это были спектакли чаще всего смешанного типа, т.-е. такие, в которых все только что названные жанры и стили переплетались в одну общую очень пеструю картину.

Лицо балаганной пьесы и балаганного спектакля на всем протяжении существования балаганов, т.-е. до конца XIX ст., не было постоянным, но эволюционировало; эволюция заключалась преимущественно в том, что в балаганы спускались все те театральные жанры и стили, которые с одной стороны не носили аристократического характера, а с другой — оказывались не по вкусу господствующему классу. Поэтому, когда романтическая

драма, собственно мелодрама, потеряла свою силу в господствующем театре, она нашла себе также приют в театре балаганном, низовом.

Только в то время, как жанры театров господствующих классов обнаруживали явную тенденцию к полной дифференциации, балаганный театр, как театр низов, т.-е. театр арьергардный, продолжал оставаться на ступени синтетической и занимался не членением видов и жанров, а, наоборот, изоощрением их объединения и спайки.

Среди балаганных театральных жанров одним из наиболее популярных до последнего времени была пантомима: публике балагана был недоступен иностранный язык, и поэтому иностранные труппы поневоле давали спектакли, в которых центр тяжести был во внешнем динамизме, в движении, трюках, в нагромождении приключений, в которых слово обесценивалось и потому отсутствовало. Спектакли русские были публике понятны, но и они строились также не на слове, которое и здесь играло чисто служебную роль, а на внешнем действии. Пантомимы исполнялись и в цирках и в театрах.

Выше мы уже говорили о том, что иные наездники разыгрывали на лошадях сложные пантомимические представления. Это был лишь один из видов использования этого в свое время модного жанра. В настоящее время цирк эволюционирует по несколько иному пути. Но еще в конце прошлого

века и в начале нынешнего, каждое цирковое представление обязательно заканчивалось грандиозной пантомимой.

Старейшие пантомимические труппы были итальянские и главными действующими лицами пантомим бывали маски итальянской народной комедии, в особенности же арлекин. Первая такая труппа относится к 1776 году, когда Брамбилла и Номора давали свои гимнасто-танцевальные пантомимические представления. Их репертуар был таков: „Арлекин, по случаю сделавшийся пирожником и чеботарем“, „Арлекин, умерщвленный и волшебной силой оживленный, или Арлекиново седалище“, „Арлекин наследник чародейства, или свадьба помешанных крестьян“ и т. д. все в том же роде. Но, чем ближе к нашему времени, тем итальянские пантомимы отходят все более и более на второй план. В середине XIX в. пантомимы начинают строиться на сюжетах мелодраматических, и именно исторических и батальных, или же фантастических феерических. Например: „Французы в Египте или взятие штурмом Каира, с разными конными и пешими эволюциями“, или „Испанская пантомима с полетом огненной сирены в виде дракона с лапами и мордой через сцену, кладбищем, где встают из гробов тени мертвецов, сражением, балетом духов, огненными колесницами ведьм и страшилищами ада“. Цирковая пантомима сама собою строилась на мастерстве всей цирковой труппы и неминуемо должна была

заключать в себе все, начиная от акробатической верховой езды и кончая жонглажем и комической игрой клоунов; участвовали в пантомимах, сплошь да рядом, и ученые животные — обезьяны, собаки, даже носороги и слоны. Во второй половине XIX ст. сюжеты пантомим заимствовались преимущественно из русской оригинальной и переводной литературы, и перед нами проходят: Сервантес, Жюль Верн, Майн Рид и пр. В одной из пантомим участвовала ученая лошадь Магомет. Сюжетом служила казнь Мазепы, привязанного к дикому коню, который носится с ним по арене, покуда, наконец, не падает от изнеможения и умирает; но вот вдалеке слышен топот диких коней, они вбегают на арену, видят умирающего товарища, ложатся около него и обнюхивают всадника. Приходит маленькая девочка, видит умирающего Мазепу, пытается освободить его, зовет на помощь родителей, они приходят, освобождают Мазепу, и все несут хоронить павшую лошадь, которая остается неподвижно окоченевшей с сильно вытянутыми ногами. Как в этом легко убедиться, в погоне за использованием цирковых трюков, постановщики пантомим не очень стеснялись с историческим материалом.

Говоря о пантомимах цирковых, мы уже наметили их разновидности. Мы указали на то, что видовое разнообразие спектакля определялось разнообразием состава цирковой труппы. В балаганном театре было нечто подобное же по результатам, но в то же

время глубоко разное генетически. Труппа балаганного театра подбиралась применительно к характеру спектакля. Совершенно ясно отсюда, что характер балаганного спектакля был по разнообразию беднее, но за то целостнее в общем, сюжет и его развитие здесь страдали меньше и не тонули в разнообразии нагроможденных трюков и видов мастерства.

Спектакли балаганного театра можно, вообще, разбить на несколько групп. Одна из них — самая значительная — это спектакли школьного типа с античными мифологическими образами, с символическими олицетворениями и пр. Эта группа спектаклей, повидимому, не была долговечной.

Другая группа, пришедшая ей на смену, продолжала и по-своему развивала линию итальянского театра. Это были непреременные арлекинады с Арлекином в качестве главного действующего лица, Коломбиной, Панталоном и пр. итальянскими масками в качестве его партнеров. Сюжет, обычно, приключенческий, авантюрный и комический; очень распространены были пантомимы „транблейные с воздушными скачками“; главным элементом этих представлений были: динамика и трюки. Ждать от сюжетов чего-либо нового нельзя. Это были перепевы все того же. Как и в середине XVIII ст., Арлекин проказил, спасался, переодевался, неожиданно в самых невероятных местах появлялся и т. д. и т. п. За ним гнались, его преследовали, при этом

происходило очень много недоразумений, столкновений, драк, побоищ, и пр. и т. п., в которых так широко и применялись традиционные трюки.

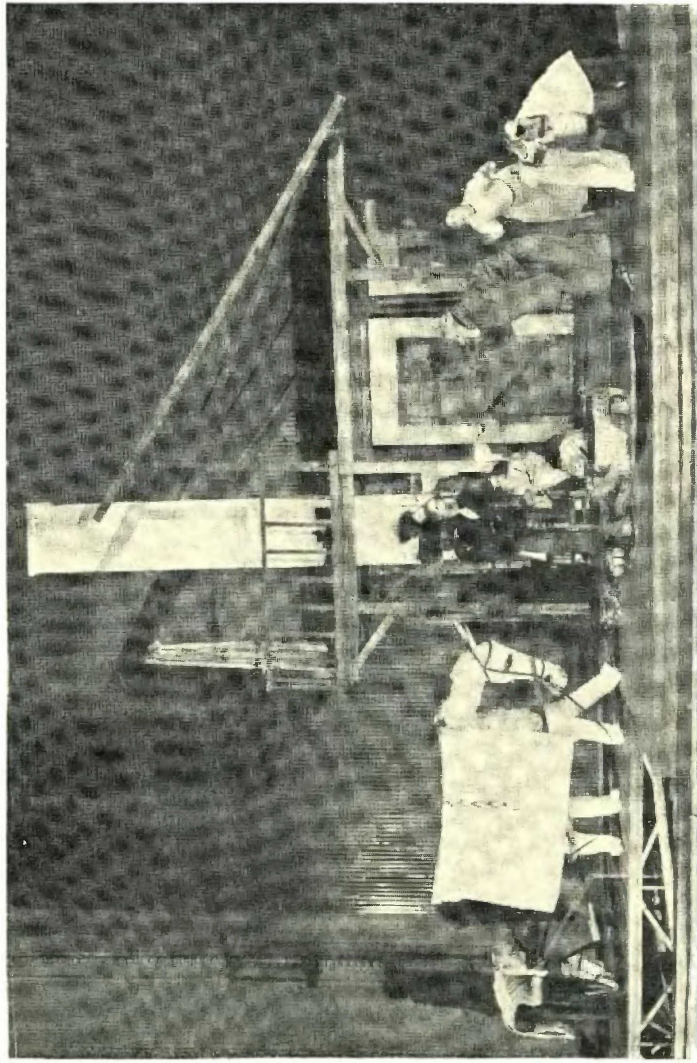
Третья группа пьес была в стиле исторических мелодрам. Это были преимущественно русские квази-исторические, по духу патриотические пьесы. Перед нами здесь различные „народные“ герои — Бова Королевич, Милитриса Кирбитьевна, Полкан-богатырь, Кашей Бессмертный; здесь пьесы типа „Слава России“, воспроизводящей эпизоды последней турецкой войны, „Белый генерал“, „Взятие крепости Геок-Тепе“ и т. п.

Четвертую группу составляли пьесы экзотического характера. Это были всевозможные „Путешествия вокруг света“, „Дочери Фараона“ и пр. и пр. Здесь демонстрировались диковинные народы и их диковинный быт, выводимый преимущественно по наитию авторов, режиссеров и костюмеров, а не по какому бы то ни было соответствию этнографической правде.

Наконец, пятая группа включала пьесы феерического, волшебного типа. Здесь фигурировали исчадия ада, ведьмы, черноморы, бабы-яги и пр.

Оканчивались спектакли чаще всего какими-нибудь апофеозами с живой картиной. Впрочем, эти последние порою являлись объектом особого спектакля в особом театре.

Чем ближе к нашему времени, тем чаще балаганные пьесы заимствовали сюжеты из художественной



СЦЕНА ИЗ ОПЕРЫ «САЛАМАНКСКАЯ ПЕЩЕРА» В ПОСТАНОВКЕ Э. КАЙЛЛАНА. 1927 г.

XCI

литературы, — из поэм, романов и повестей или же даже из оперных либретто.

Для более яркой характеристики балаганного театра, опишем несколько пьес, прошедших перед нашей низовой публикой с середины XVIII и до конца XIX ст.

По первой группе материала почти нет, если не считать перечня лиц в двух пьесах. А именно: „Арт Аполлонский“, в котором действующими лицами были Купида, Слава, Геркулес, Паллада, Аполлон, Красота, Венера, Эскуляпии, Дафна, Юпитер, Сон, Юнона, Меркурий, Рассуждение, река Пенеи, Случай, Перемена, Аверкам, Флоридент, Гермадонт, Мальзантин, Виктория, Жалость, Увлечение, Лукавство, Совесть. Подобные же действующие лица участвовали и в „Эсфирском Арте“. Кроме того известны пьесы типа Haupt und Staatsactionen: „О храбром Неаполитанские земли Герцоге Фридрихе“, „О Кире, царе Перском и о Скифской царице Тамире“, „О Леандре и Лювизе“, „О Ипполите и Жулии“ и др. (И. Забелин. Из хрон. общ. жизни в Москве в XVIII ст. Сб. Л. Р. Слов. 1891).

Для характеристики второй группы возьмем пьесу из репертуара театра немецкого в ту пору, когда его традиции смешались с традициями итальянской народной комедии. Перед нами „новая, многими декорациями и курьезными машинами украшенная комедия, называемая Фламиния Волшебница или Новоучрежденный Купидон (-ом) любви

порядок и Арлекин знатной чужим вспомоществованием Волшебник“. В прологе, написанном стихами, участвовали: „богиня любви Венера, бог любви Купидон, бог воды Нептун, кузнечный бог Вулкан, бог ада Плутон, два подземных духа — Бунас и Бельфегер и, наконец, Фламиния волшебница. В комедии участвовали, кроме нескольких только что названных, две нимфы — Дафне и Галатя, любовник Фламинии Селио, Изабелла, жених ее Ансельмо, Леандер, отец Изабеллы Панталон, ее две служанки — Коломбина и Лизетта, отвергнутый любовник Коломбины Арлекин, слуга Селио Скапин, четыре фурии, два сыщика и два трубочиста“. „Перемены театра“ — были таковы. 1 — Театр представляет каменную страну и море. 2 — Нептун, вышедший из воды, является в своих палатах. 3 — Нептун скрывается вместе с своими палатами, а вода разделяется, и Венера с Купидоном показываются на освещенном облаке. 4 — Облака разделяются, и Вулкан показывает себя в своей кузнице с своими кузнецами. 5 — Вулкан с своею кузницей пропадает, а Плутон является на своем троне. 6 — Дух сверху прилетает и по повелению Плутонову приносит Фламинии волшебный жезл. 7 — Круглый пирог переменяется в большую свиную голову. 8 — Арлекин от страха вспрыгивает на уборной стол, который того ж момента в камин превращается. 9 — Скапин смешным образом в птичью клетку входит. 10 — Когда Панталон Коломбину освобо-

доть хочет, тогда переменяется то место, на коем он стоит в башне, из которой ему выйти невозможно. 11— Башня переменяется в палаты, и Панталон из оных Фуриєю выводится и освобождается. 12— Два пристава превращаются в Фурии. 13— Древо обращается в женщину. 14— Оная женщина переменяется Фуриєю и уходит с огнем в землю. 15— Сад переменяется в надгробный знак. 16— Огненный змей с воздуха слетает. 17— Постеля превращается в мишень. 18 — Большая картина переменяется в образ Фламинии. 19— Купидон является с двумя Нимфами в машине и объявляет любви порядок стихами, а оканчивается сия комедия музыкальным хором“. На протяжении всей пьесы Арлекин появляется в образах — Арлекина, Свата, Скапина, Ансельмо, хозяина, трубочиста, кучера, садовника, охотника, кухонного мальчика, повара, гусара и художника. В пьесе исполнялось 12 веселых арий (см. нашу работу о театре при Елизавете Петровне).

Насколько эта традиция была прочна, видно хотя бы из описания спектакля, который А. Бенуа (см. Лейферт. Балаганы—стр. 10) относит к началу 1870 гг. Он же рисует нам и картину умирания этой традиции, когда, вместо прежних иностранцев, актерами стали русские; их комизм был более плоским и грубым, трюки выполнялись без „внутреннего убеждения, без задора и без смысла“.

Для характеристики третьей группы пьес дадим краткое описание одной из „ура-патриотических“

„исторических“ пьес. „Взятие Геок-Тепе,—драматическое представление в шести картинах с пением, плясками, сражениями, живыми картинами и апофеозом“. В одной бедной крестьянской семье парень Михайло идет добровольцем в текинский поход. Он любит девушку Аннушку, дочь деревенского кулака, который и слышать не хочет об их браке и прочит дочь за богатого. Во время похода солдаты вспоминают славные дела русского оружия, Скобелева; генерал Богатырев ободряет солдат, трубят наступление, песни, военная музыка; под влиянием речей генерала трусы становятся храбрыми, впоследствии героями сражений. Ахал-текинцы самонадеянны, кровожадны, и только мирные жители понимают, что перед Белым Царем сопротивления бессильны и напрасны. Живая картина изображает „штурм и взятие Геок-Тепе“. В центре картины Богатырев на коне. На него наскакивает Мурад (молодой текинец) и заносит шашку. Михайло колет Мурада. Лежащая на земле Зюлейка (текинка, любящая Мурада и в мужском костюме пошедшая за ним в битву), целит из пистолета в Михайлу. На втором плане рукопашная схватка. На третьем — битва. Побежденные текинцы покоряются русским. Герои не мертвы — они только ранены, сестры милосердия как „ангелы“ спасают Зюлейку, Михайло получает золотого георгия и офицерский чин за то, что понимал, „что от жизни военачальника зависит исход дела“. Те-

кинцам возвращается имущество и свобода, и им предлагается „положиться во всем на нашего государя. Велик Белый Царь, несокрушимо его вечное могущество, неисчерпаемо его царское милосердие“. Снова живая картина: „Возвращение на родину“. „Город Царицын. Платформа вокзала. Виден поезд. Богатырев в толпе народа идет по платформе, на которой выстроен караул. Музыка играет марш „На взятие Геок-Тепе“. Толпа народа, машущая платками и бросающая вверх шапки и шляпы“. „За богом молитва, за царем служба не пропадают“: по возвращении в деревню, как раз в день насильственной свадьбы Аннушки с богатым крестьянином положение меняется. Богатырев, который оказывается к стати и местным помещиком, принимает в этом живое участие. Вот, наконец, и свадьба. Представление завершается апофеозом, повторяющим на первом плане сцену первой живой картины. На втором плане наверху: „Россия — перед нею склоняются народы Азии: туркестанцы, хивинцы, коканцы и т. д. Звон колоколов, крики ура, пушечная и ружейная стрельба и музыка“.

Пьесы экзотические заимствовали содержание из литературных источников и сплошь да рядом представляли собою переделки и приспособления старых пьес и оперных либретто. В пьесах неизменно участвовали цари, военачальники, непременно велась война, разрушались замки и дворцы, тонули корабли и пр. При этом и Египет, и Ассирия,

и любая другая страна — все подавались под сугубо русским соусом, что сказывалось как во всей характеристике быта, так и в языке, на котором говорили персонажи. Краткий сюжет развивался стремительно и несложно. Зато особенно тщательно обставлялись выходы царей со свитой, выступления войск, сцены пиров, апофеозы и пр. и пр. Как мы уже говорили, здесь не было и элементарного этнографизма.

Уже и в этих пьесах любили пользоваться чудесным элементом. Сюда в первую очередь относятся привидения. В нужную минуту они появлялись, и ход действия под их влиянием нарушался. Но самыми излюбленными всегда были сцены ада. Здесь появлялись невероятные чудовища, громадные по размерам и необычайные по очертаниям. При сальном или ламповом освещении, не позволявшем давать интересные световые эффекты, из положения легко выходили при содействии красного бенгальского огня, сжигавшегося в громадном количестве, и клубов дыма, получавшихся при его сгорании.

8. К Л О У Н Ы И Д Е Д Ы

Параллельно с основным представлением, будь это механическая смесь номеров разного характера, как в цирке, или целая пьеса в театре балаганном, в виде своеобразных интермедий в первом случае —

между номерами, а во втором — между двумя исполнениями одной и той же пьесы, низовой театр любил выступления в первом случае клоунов, а во втором — балаганных дедов. Те и другие — несомненные носители подлинно народных низовых традиций.

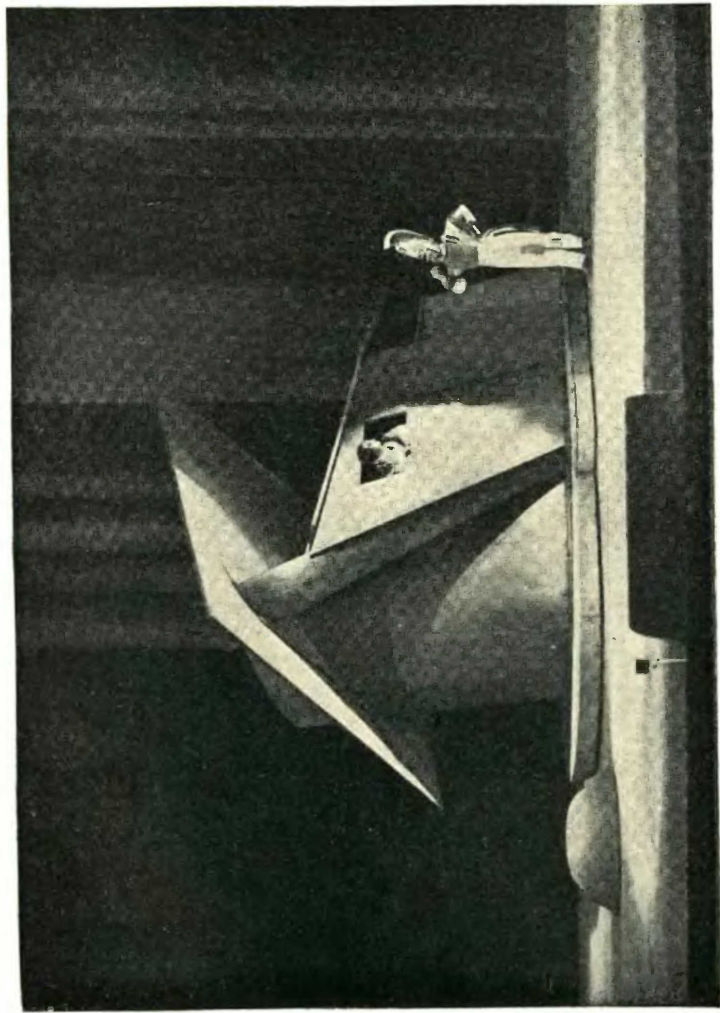
Цирковые клоуны — это потомки традиционной народной шутовской персоны западного театра. На русской почве они поневоле отрывались от своих театральных представлений (ибо большинство публики не понимало иностранного языка). Оторвавшись от своего целого, шутовские персоны и заменили допетровского скомороха в тех же народных сборищах, в балаганах, на гуляниях, на ярмарках и в цирках. Их представления сводились к небольшим диалогам и сценкам, непременно грубо комического, порою притом сатирического характера. Иностранцы по происхождению, они, идя навстречу требованиям массы, стремились вести диалог по-русски, что при акценте и вообще слабом знании языка само по себе не могло не производить комического впечатления; на диалектических ошибках, на игре слов и строился основной комический элемент. Позднее, когда искусство клоунады было усвоено русскими актерами, эти последние продолжали выдавать себя за иностранцев и говорить на ломаном русском языке, что обеспечивало им успех у публики. Костюм и грим долгое время продолжали традицию итальянцев и строились всегда на резком

контрасте и грубых, но сочных тонах. Намазанные мукой, с нарочито намалеванными щеками, лбом и глазами, что напоминало не театральный грим, а скорее маску, с хохластым рыжим или вообще ярким париком, в белом костюме паяца или клетчатом лоскутном костюме арлекина, а иногда и в нарочито с чужого плеча взятом сюртуке и пр., клоуны, еще не успев заговорить своим ломаным языком, уже вызывали смех.

Кроме цирка, они выступали также и на балконах театральных балаганов, чередуясь с наскоро слаженным оркестром, в котором, несомненно, главную роль играл турецкий барабан, усиленно зазывая публику.

Однако, были и русские персонажи, в обязанности которых входило, по окончании одного представления, привлекать публику на следующее. Это были балаганные деды, непосредственнейшие продолжатели мастерства скоморохов; это — один из немногих, но зато очень ярких элементов национального „театра“ в балаганном деле.

Одного из несомненно последних эпигонов этого искусства нам удалось записать летом 1925 г. в Институте Истории Искусств. Сравнивая эту позднейшую запись с рядом старейших, мы видим, насколько прочна была традиция и в этой области. Мастерство балаганного деда состоит в том, что он непрестанно ведет с публикой разговор, в течение которого без передышки сыплет остротами



СЦЕНА ИЗ ОПЕРЫ „ВОЩЕК“ В ПОСТАНОВКЕ С. РАДЛОВА 1927 г.
ХСII

прибаутками, анекдотами, комическими куплетами, рассказами и пр. и пр. Темы крайне ограничены численно и незамысловаты качественно: это — случаи из якобы собственной жизни, в которых действующими лицами являются жена, кухарка, обед, лотерея, свадьба, зверинец, баня и т. д., и т. п. — безо всякой внутренней связи и с очень ограниченным смыслом, зато все это уснащено скабрёзностями и грубостью. Текст — обычно прозаический, чаще всего составленный самим исполнителем, но текущий в определенном ритме, и изобилующий рифмами. Например:

Эх, подумаешь, по нынешним временам
Я женам и толку не дам.
Хорошая жена — мужу клад,
А ведь худой жене сам чорт не рад
и т. д.

Или:

За время турецкой кампании меня на войну взяли,
Меня когда на войну провожали,
Ружье мне уж дали.
Дунай-то мы переплыли,
Потом под Сисово подкатили
и т. д.

Или лотерея:

Разыгрываются: 1. Дом на соломенном фундаменте и с ним две сажени места и два фунта кислого теста — это для замавки.
2. Дамская ротонда на рыбьем пуху вороньего цвету, только передних полов вовсе нету, а есть свади мешок и кисточек на вершок — это для модели, чтоб все рыжие черти глядели.

9. „Н А Р О Д Н Ы Й“ Т Е А Т Р

В течение XVIII и всего XIX вв. низовой театр был в полном пренебрежении у власти и у интеллигенции. Правда, еще в 60-х г.г. XVIII в. Лукин восторженно отзывался о нем, но одна ласточка весны не делала. И только одно око цензуры зорко следило за направлением репертуара. Цензура поощряла ура-патриотические пьесы и старательно вычеркивала все, что могло бы заставить посетителей усомниться в истинном величии царей, какой бы стране и эпохе они ни принадлежали.

Только после выяснения роли, которую, по мере развития промышленности, пролетариат стал играть в жизни страны, власть и интеллигенция обратили внимание на низовой театр. Первые же просветительные организации, возникшие вслед за манифестом об освобождении крестьян, заинтересовались низовым театром. В 1869 г. Петербургское Общество Грамотности учредило у себя „Особую Комиссию по народному театру“. Результатом ее деятельности явились специальные доклады А. Погосского, М. Рапопорта и С. Худекова, отпечатанные затем в виде особой брошюры; к ней был приложен даже и проект особого здания для народного театра, составленный архитектором Гартманом. Доклады очень долгое время лежали под сукном, и только труды Гартмана не пропали даром благодаря деятельности Московского „Общества попечения

о рабочих“, среди учредителей которого в 1871 г. возникла мысль об устройстве в Москве народного театра; однако, при тогдашней монопольной системе на театры Обществу осуществить свои намерения не удалось. На помощь пришел Комитет устраивавшейся в то время в Москве Политехнической выставки; он привлек в свой состав членов этого О-ва, и образовавшаяся при нем „Комиссия отдела попечения о рабочих“ вновь поставила одной из своих основных задач — устройство театра. На этот раз разрешение было, наконец, получено, и под театр было отведено место на Варварской площади; здесь - то и был осуществлен проект Гартмана. А двумя годами раньше, в 1870 г., „народный“ театр был открыт и в Одессе.

В репертуаре обоих театров мы видим русских классиков и, что особенно знаменательно, именно русскую бытовую комедию — Фонвизина, Гоголя, Островского, Потехина и пр. Однако, с момента смерти инициатора Одесского театра и со времени окончания Политехнической выставки в Москве (театр стал именоваться „Общедоступным частным театром“), в Одессе свернули на оперетту, а в Москве классический репертуар искажился обильной примесью мелодрамы, водевилей и пр. Оба предприятия постепенно сошли на - нет. В этих театрах много было от барского „снисхождения к народу“ и филантропии; по крайней мере, современная пресса отметила, что в начале „народ“ жался по сторонам,

ибо слишком явно всюду фигурировали „господа“ (см. „Народный театр“, сборник изд. Лавровой и Попова, М., 1896 г., „Беседа“, 1872 г., VII, стр. 37 и А. Веселовский „Деревенские размышления“ — „Артист“, № 9).

Вскоре после смерти этих театров, в 1880 г., снова возникает мысль о „народном“ театре. Зачинателями были: А. Федотов, обратившийся с письмом к московскому городскому голове (в 1880 г.) и драматург А. Н. Островский, подавший аналогичную записку на высочайшее имя (в 1882 г.). Оба документа, — первый несколько короче, второй пространнее — мотивировали свою идею в сущности одинаково. Речь в обоих случаях шла о Москве, говорилось о том, что она выросла, что окрепли новые значительные классы — купечество и рабочие, требующие и имеющие право требовать своего театра, что до сих пор низовой театр находился в руках спекулянтов, низводящих его на степень праздной забавы и лишаяющих его кредита и уважения в людях, только начинающих жить умственной жизнью, что театр — это один из значительнейших общественно-воспитательных факторов и т. д., и т. д.

Александр III заявил, что он вполне разделяет эту мысль, что осуществление ее было бы „весьма желательно“, но этим все и окончилось. Окончилось, однако, только по официальной линии. Ибо в 1884 г. Петербургская Городская Дума вновь подняла вопрос о развлечениях для „простого

народа“; фейерверки, устраивавшиеся за счет города, были заменены оркестрами военной музыки, был принят проект устройства открытых сцен и по-прежнему остро стоял вопрос о том, что для оказания „влияния на нравственный уровень рабочего населения“ необходимы не паллиативы, но настоящий театр.

Здесь уместно остановиться на вопросе о том, каковы именно были непосредственные причины и задачи, выдвигавшие мысль о необходимости „народного“ театра. Они были трех родов. Первая заключалась в „нравственно-воспитательных“ тенденциях. Современная буржуазная интеллигенция хотела подчинить своей культуре и городские низы. Театр осознавался, как могущественный фактор воздействия на „народ“, в нем видели орудие внешкольного образования, своего рода кафедру, о нем говорили как о подсобнике церкви (!). Но дальше деятели народного театра резко расходились во взглядах: одни считали, что театр должен стремиться к дидактизму, быть явно поучительным; другие требовали разумного и полезного развлечения, т. е. полагали, что поучать следует не иначе, как развлекая; наконец, третьи считали, что организованное развлечение, врываясь в серую трудовую жизнь городских низов, полезно и как таковое. Отсюда — бесконечные споры на тему, например, о репертуаре народного театра. Однако, над всем этим доминировало „экономическое“ со-

ображение: театр оценивался как средство интенсификации рабочего труда, уменьшения прогулов, столь необходимого для фабричных предприятий.

И, наконец, власть видела в театре возможность насаждения патриотических чувств; церковь, порою продолжавшая ополчаться против театра — насаждения христианского благонравия; драматурги — арену развития драматической литературы и пр. и пр.

Что экономические задачи доминировали, видно из того, что „народный“ организованный театр вырос главным образом именно по инициативе фабрикантов и в фабричных центрах. Так, в 1885 г. в Петербурге по инициативе фабрикантов Невского района, среди которых наиболее энергичными были Варгунины, образовалось „Невское Общество устройства народных развлечений“, положившее начало подобным же организациям в других районах Петербурга — Василеостровском и Выборгском, а также в Москве, в целом ряде провинциальных фабричных центров, как например в Б. Мытицах, в Орехове-Зуеве, в Салтыковке, в Тверской, Владимирской, Ярославской губерниях на разбросанных там мануфактурах.

Не прошло с этого момента и десяти лет, как вопрос о народном театре стал настолько популярным, что на IV Всероссийской Сельско-Хозяйственной выставке 1895 г. Московский Комитет Грамотности устроил даже специальную выставку по народному театру и что II Съезд русских дея-

телей по техническому и профессиональному образованию в том же году сформировал специальное Общество организации народных чтений, театров и др. развлечений. Вопросом начали интересоваться самые разнообразные круги общества, комитеты, заговорила о нем широкая пресса, стали выходить в свет отдельные издания, посвященные народному театру и т. п. (подробную библиографию см. в сборнике „Народный театр“ изд. Лавровой и Попова 1896 г. и в книге И. Щеглова „Народ и театр“, а также у В. Тихоновича „Самодеятельный театр“).

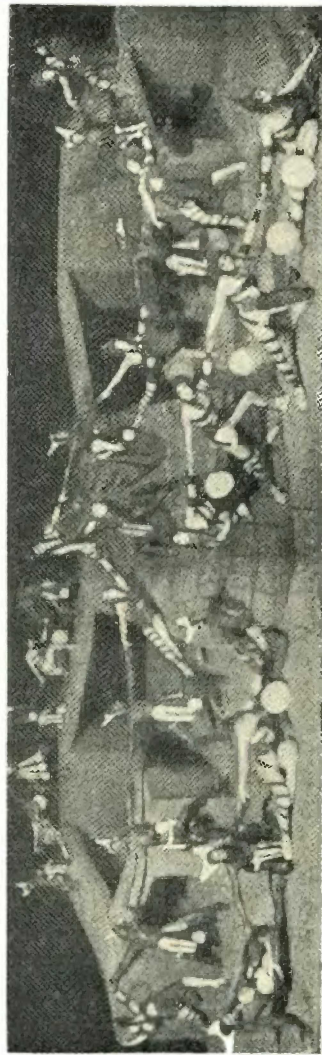
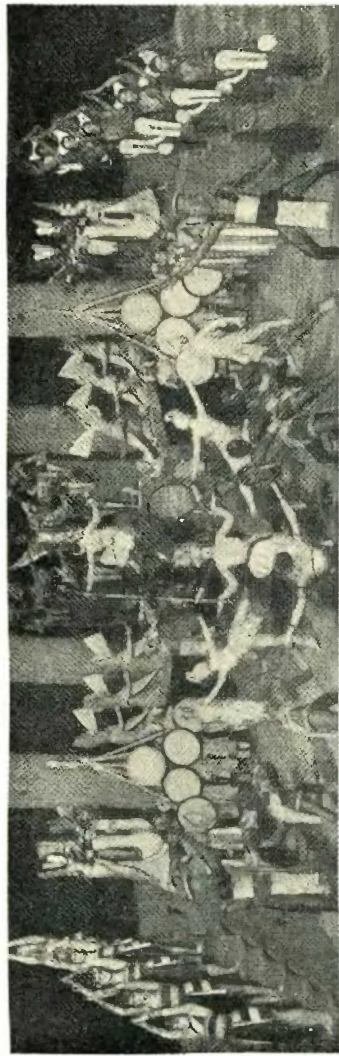
В 1896 г. известным деятелем по народному театру А. Кремлевым было подано Петербургскому городскому голове заявление об устройстве нового „С.-Петербургского Общественного театра“. В то же время в Московскую Городскую Думу обратился со своим проектом „Московского Общедоступного театра“ Вл. Ив. Немирович-Данченко (об этом было в предшествовавшей главе). Из первого проекта, как известно, не вышло ничего. Но идея Немировича-Данченко воплотилась вскоре же в организации Московского Художественного театра, правда тотчас же и потерявшего характер общедоступности.

В первой половине 90-х г.г. уже функционировало в России Общество или Попечительство о Народной трезвости. Открывая в городах чайные-столовые, оно устраивало при них народные чтения, лекции, спектакли. Сеть таких чайных-театров

в 1893 г. была уже очень внушительна. Наконец, с развитием масштаба деятельности, Попечительство стало возводить и специальные грандиозные театральные здания, именовавшиеся обычно „Народными Домами“. О „народных“ театрах в 1897 г. на Съезде сценических деятелей заговорила и профессиональная масса. Она увидела здесь пока еще хоть и не слишком заманчивый, но все же рынок для сбыта своего труда, и потому в своих резолюциях коснулась вопросов организации и поднятия уровня народного театра.

Насажение буржуазной театральной культуры распространилось и на деревню. Первый опыт относится к 1865 г. и принадлежит С. А. Юрьеву; возобновляется он в 80-х и 90-х г.г. Однако, дело, в общем идет медленно и мало прививается. На реальные деловые рельсы стал вопрос только с 1909 г., когда он обсуждался на режиссерском Съезде, когда была организована особая Комиссия содействия устройству деревенских спектаклей, было решено учредить институт особых инструкторов, организовать для них специальные курсы и т. д. В 1912 году эта комиссия вошла в состав Общества Народных Университетов, что и положило начало Дому Театрального Просвещения имени Поленова. В сферу его компетенции вошли уже не только деревенские, но и фабричные театры.

Позднее дело деревенского театра начинает интересоваться земство и кооперацию.



СЦЕНЫ ИЗ БАЛЕТА «ИОСИФ ПРЕКРАСНЫЙ» В ПОСТАНОВКЕ ГОЛЕЙЗОВСКОГО. 1936 г.

ХСШ

Итак, последняя стадия развития низового театра в дореволюционный период — это „народный“ театр, созданный с воспитательно-гигиеническими и экономическими целями по почину нашей буржуазии, в одно и то же время стремившейся интенсифицировать труд эксплуатируемого ею рабочего класса и идеологически подчинить его себе.

Чем же собственно эти „народные“ театры отличались от тех театров балаганных, с которыми мы познакомились выше? Ликвидацией спекулятивной и утверждением литературно-художественной постановки дела. Всматриваясь в репертуар и сценическое оформление этих театров и вспоминая личные впечатления от спектаклей, следует сказать, что качественное превосходство было несомненным. Серьезным является и тот факт, что эти театры, не оставляя подчас прежних пантомим, феерий, мелодрам и водевилей, ввели в репертуар этих театров произведения Гоголя и Островского, т. е. русскую бытовую комедию с присущим ей реалистическим направлением.

Совершенно ясно, что с „народным“ театром балаганы тягаться не могли и поэтому сравнительно легко и быстро уступили ему арену деятельности, или став явлением эпизодическим, или перебравшись в глухую провинцию. Очень знаменательна статья В. Пр — ова, помещенная в „Петербургской Газете“ в 1898 г. (7 апреля); она была озаглавлена „Агония балагана“ и проводила мысль о том, что балаган

неизбежно должен был съэволюционировать в сторону „народного“ театра для того, чтобы затем перейти в театр литературный.

Остается сказать несколько слов относительно характера игры актеров и вещественного оформления „народного“ театра. В той мере, в какой репертуар низового драматического театра повторял репертуар театра господствовавших классов, в той же мере и все прочие элементы его повторяли аналогичные стороны господствующего стиля. Однако, очень долгое время, особенно в столицах, считалось несколько зазорным играть в театрах „народных“. Так думала широкая публика, так полагали и сами актеры. Потому-то качественный уровень актеров этих театров вообще был очень невысок. Кадры таких трупп поневоле комплектовались силами провинциальными и любительскими. О том, что представляла собою провинция в массе — мы говорили выше. Один из деятелей „народного“ театра А. Ф. Федотов свидетельствует это своими словами: „стремление к художественной правдивости и отсутствию аффектации и ходульности было нелегко с тогдашними провинциальными актерами, которые являлись... с рутинными приемами провинции и самоуверенностью“. А кроме того систематическое чередование мелодрамы с бытовой реалистической комедией невольнo распространяло и на эту последнюю приемы игры мелодраматические. На фоне тонкой психоаналитической игры,

насаждавшейся Московским Художественным театром, и приемов стилизации Мейерхольда, эти театры, по крайней мере в столицах, действительно звучали большим диссонансом.

Что же касается вещественного оформления, то оно вполне отвечало всему духу этого театра в целом. Декорации, по мере возможности, стремились к зрелищной эффектности — это особенно касается феерий и апофеозов, но целевая установка и персональный подбор художников-декораторов таких театров также опрощали и груби и его зрелищную декоративную сторону. Правда, это не был уже лубок балаганного театра, но здесь не было и подобия того живописного великолепия, которое в предреволюционное время демонстрировалось публике в императорских и крупнейших частных театрах.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

ТЕАТР СОВЕТСКИЙ

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

1. РЕВОЛЮЦИЯ И ТЕАТР

Октябрьская революция положила начало новой социальной эре. Она вызвала коренное переустройство социально-политического и бытового уклада. Государственную власть взял в свои руки пролетариат, осуществляющий строительство социалистического общества.

Все области человеческой деятельности оказались захваченными мощным творческим процессом. На протяжении десяти лет революции мы наблюдаем, как театр лихорадочно перестраивается и видоизменяется применительно к требованиям новой революционной эпохи.

Процесс перестройки старого и создания нового далеко еще не закончился. Театр наших дней представляет еще очень пестрое целое; в нем переплетаются здоровые ростки нового социального театра с отживающими уже формами старого.

Из предшествующих глав видно, какая пропасть отделяла театр классовых „верхушек“ от театра, так называемых, „низов“. С одной стороны высокая театральная культура была недоступна „низам“ по чисто экономическим причинам: посещение централь-

ных художественных театров, за редкими исключениями, предполагало у зрителя известный материальный достаток. С другой стороны, эта „культура“ была глубоко классовой: театр „верхушек“ был чужд „низам“ по своей тематике, по репертуару и форме их интерпретации.

Революция открыла доступ в театр широким массам и обеспечила им систематическое влияние на театр.

Истекшее десятилетие в театре и может быть охарактеризовано как борьба рабочего класса за создание своего театра с новыми социальными целями и задачами. Борьба эта началась в первый же год революции и не закончилась и сейчас. Борьба эта все время принимала и принимает самые разнообразные формы.

Революция застала театр в момент жестокого кризиса и ломки старых театральных традиций. Все начало нашего века прошло в настойчивых поисках новых театральных форм. Однако, в дореволюционный период — это было следствием распада самого буржуазного общества, и самый процесс был по существу процессом распада. Театральные искания были лишены четкой целевой установки и периодически приводили театр к тупикам. В пооктябрьскую эпоху характер театральных исканий видоизменился: они приобрели целевую направленность, социальную цель благодаря организующему влиянию рабочего зрителя.



АКРОБАТИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ. 1927 г.

XCIV

Свое воздействие на театр пролетариат осуществляет тремя основными путями: 1) через свои государственные, партийные и профсоюзные органы, специально ведающие вопросами театра; 2) творческим участием в театральной практической работе, создавая свои самостоятельные формы театра (клубный, самодеятельный театр) и 3) постепенным овладением зрительным залом современного театра.

Рабочий класс, прежде всего, выдвинул новое общественное понимание задач театра.

В буржуазном обществе театр, обычно, стоит на уровне досужего развлечения (см. об этом в предшествующих главах). „Ни одну статью закона“ в дни царского режима „театр как фактор культуры, просвещения, внешкольного образования и т. п.“ не признавался: он был „только увеселением, публичной забавой, игрищем, зрелищем“ и интересовал „законодателя исключительно с точки зрения предупреждения и пресечения преступлений“ (см. Труды Всероссийского Съезда деятелей народного театра, стр. 453). Поэтому, все театры страны находились „в сфере влияния“ министерства внутренних дел, и только одни „императорские“ театры состояли, наряду с придворными конюшнями и охотой, в ведении министерства императорского двора.

Рабочий класс увидел в театре одно из могущественнейших орудий в борьбе за социалистическую культуру, одно из мощных средств развития классового самосознания, классового воспитания, воспитания

масс в соответствии с революционными задачами. Именно, в связи с этим, в годы революции была создана целая система государственного управления и руководства театральной жизнью, на чем мы остановимся более подробно в последующем изложении.

Практическое строительство профессионального театра шло по двум руслам и направлялось стремлением: 1) установить формы нового социального театра экспериментальным путем и 2) отобрать в ценностях старой культуры живые и нужные элементы и приспособить их к новым требованиям.

Эти две, как будто, полярные линии, одно время оспаривавшие друг у друга право на исключительное господство в советском театре, в сущности объединялись одним устремлением и в конечном итоге дополняли друг друга.

Первое время путь экспериментальный, новаторский, отличался величайшей нетерпимостью и крайним радикализмом. Представители этой линии отрицали вообще законность и необходимость профессионального театра, не говоря уже о старом дореволюционном профтеатре и, по крайней мере в принципе, не допускали никаких компромиссов в этом отношении (Пролеткульт, „Леф“). Эта линия страдала узостью и недооценкой значения ресурсов старого театра, могущих быть использованными для новых целей.

Дело в том, что на всем протяжении своего исторического развития театр, принимая каждый

раз облик, соответственный той или иной классовой группе, создает художественные ценности, имеющие значение и за пределами данного класса. Театр отлагал и отлагает общие приемы и законы действенной выразительности, бытующие в любом театре любой классовой группы. Только каждая из них по-своему комбинирует и пользуется эти приемы, вкрапывая их в новые, самостоятельно создаваемые формы, давая им иное социальное назначение. Новый театральный стиль, новая театральная система строятся непременно на основе систем старых, хотя при этом видоизменяется общая концепция и присоединяются новые дополнительные черты.

Театр же экспериментальный, заостряя свою позицию, зачастую игнорировал вопросы мастерства и, тем самым, снижал значение своих опытов, а в то же время в большинстве случаев, хотя и незаметно для себя, но все же принужден был пользоваться наследством старого театра.

Однако, при всех крайностях этой линии большим плюсом ее была четкая установка на агитационность, на политическую служебность театра.

Второй путь — путь бережного отношения к старой театральной культуре, был более осторожным и осмотрительным, но и он имел свои крайности и недостатки. Очень часто под знаком сохранения ценных элементов театральной культуры прошлого, отдельные театры отстаивали и старое буржуазное мировоз-

зрение, пытаясь утвердить свое право на так называемую „аполитичность“ искусства.

Истекшее десятилетие показало, что только разумное соединение этих двух линий могло быть и было плодотворным. Эксперименты не могли быть правильно использованы, покуда они не позаимствовали у старого театра ряд его достижений. Но и старый театр смог выжить только в меру приобщения к новой общественности и омоложения своих приемов элементами нового экспериментального театра. Советский театр, вступая во второе десятилетие своего существования, стремится примирить враждовавшие лагеря, и спектакли равной революционной значимости возникают в лоне самых как-будто несходных по своей природе театральных организаций.

Наряду с этой перестройкой профессионального театра рабочий зритель создал и свой, отличающийся по форме от профессионального — самодеятельный театр.

Но и здесь, при всей самобытности этого театра, он не был обособлен до конца от театра профессионального. Обе эти группы, систематически друг от друга отталкиваясь, в то же время подвергались взаимному влиянию, отчего общая картина стала, особенно к настоящему моменту, чрезвычайно сложной. Подробная характеристика следует несколько ниже.

С учетом обоих основных путей театра революционного времени строилась и государственная

театральная политика. Она определяется, с одной стороны, как „охранительная“, поддерживающая старые театральные организмы и постепенно воздействующая на их идеологическое и техническое перевооружение, и, с другой стороны — как „экспериментальная“, дающая возможность проявиться новым театральным начинаниям.

Тем не менее, видимый перевес за эти годы был на стороне „охранительной“ линии, что объяснялось, с одной стороны, ограниченностью материальных средств, не допускавшей их распыления, а с другой — тем, что в общем здоровая линия экспериментального театра иногда компрометировалась кустарно-беспомощными и идеологически расплывчатыми отдельными опытами.

Рост советского театра, кристаллизация его достижений, необходимость оценить накопленный опыт — все эти моменты послужили поводом к созыву в 1927 году партийного совещания по вопросам театра, на котором были подведены итоги театральной работы за истекшие десять лет и намечены дальнейшие вехи советской театральной политики.

Стенограммы произносившихся на нем речей и резолюции представляют собой материал громадного исторического значения. В отношении интересующего нас вопроса, совещание „со всей решительностью“ указало на „вредность недооценки значения работы и достижений театров, возникших в период революции и недооценки значения работы по соз-

данию театра, ставящего своей целью революционную постановку проблем современности“, и установило необходимость „устранить причины, затрудняющие рост революционного театра“; при этом, однако, совещание признало невозможным покровительство какому бы то ни было одному из формальных направлений, стилей и жанров. И в то же время оно, всемерно восставая против косности, против пережитков старого театра, поставило задачу „умелого использования достижений театров прошлой культуры и привлечения этих театров к выполнению задач, поставленных перед театром в период социалистического строительства“. В результате этого совещание и признало необходимым поддерживать на театральной арене процесс „соревнования и взаимодействия“ различных течений, в частности, процесс „сближения профтеатра с клубной сценой“.

2. ПРОЛЕТАРСКИЙ САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ ТЕАТР

С первых же лет революции пролетариат стал строить свой, самодеятельный театр. Собственно, именно революционному времени мы и обязаны появлением этого термина; надо сказать, что он не вполне определяет данное понятие; однако другие термины, предлагаемые различными группами театральных деятелей, еще более несоответственны. (Тихонович. — Самодеятельный театр, стр. 15).

Необходимо резко отмежевать понятие самодеятельности от понятия любительства, которое по существу не творит самодеятельных, новых художественных форм, но лишь заимствует их у профессионального театра, — это с одной стороны, и от понятия „народного“ — простонародного, низового театра вообще, в котором, как мы видели в главе предшествующей, наблюдается лишь эпигонизм относительно прежде господствовавших форм или приспособление их к низам сверху.

Как мы на это указывали еще в IV главе, одним из отличительных свойств самодеятельного театра является его теснейшая связь с новым складывающимся бытом в целом, что и позволяет его считать театральным оформлением нового быта. Далее, в самодеятельном театре еще в большей мере, чем в любом театре профессионального типа, обнажена его общественная служебная роль. Самодеятельный театр всегда глубоко злободневен; рождаемый в момент социального сдвига, он не имеет времени и возможности ставить большие темы; отсюда и обычная кратковременность его жизни.

Истоки пролетарского самодеятельного театра мы находим в уличных демонстрациях, воспринявших ряд карнавальных приемов. Далее, перед нами спортивные физкультурные выступления и, наконец, инсценировки пантомимические и драматические в широком смысле, на открытом воздухе и в закрытых помещениях, массовые и сравнительно ограниченные по

составу участников, натурастические и театральные, живые, газеты и журналы, суды, театрализованные доклады литмонтажи и пр.

3. Д Е М О Н С Т Р А Ц И И

На первых порах после революции демонстрация имела чисто боевой смысл. Но по мере того, как внутренние и внешние враги преодолевались, суровый боевой характер демонстраций исчезал, и ему на смену приходили черты веселия и радости. Особенно заметным это стало в 1923 году, когда демонстрации и приобрели позднейший театральный характер. Он заключался в том, что инсценировались те лозунги и злободневные темы, которые рождались на почве советского строительства; воспроизводились они, само собой, в тех пределах, которые допускали условия процессии. В связи с этим, демонстрации включили в свой состав вереницу в большинстве театральных, бутафорских, то обыгрываемых при инсценировании, то просто служащих декоративным фоном, сооружений. Плакаты приобретали все более и более эстетический декоративный вид. При этих условиях демонстрации становились уже вполне и до конца театральными.

Назначение и смысл демонстрации и выбрасываемые лозунги определяют и черты демонстрации: общий ее тон, маршрут, длительность и, наконец, круг тем, пользуемых инсценировками, словом, всю



СЦЕНА ИЗ БАЛЕТА „ЛЕДЯНАЯ ДЕВА“ В ПОСТАНОВКЕ Ф. ЛОПУХОВА 1927 г.
ХСV

действенную и изобразительную сторону демонстрации.

Демонстрации протестов по поводу различных международных политических событий обычно носят серьезный, строгий, иногда сатирический характер. Иначе обстоит дело с демонстрациями праздничными — первомайскими, октябрьскими и др.

Маршрут — обычно по главным артериям города — предначертывается заранее и вполне точно.

Демонстрация включает в себя пять моментов: сбор на местах, шествие к центральному месту, прохождение мимо трибун и митинги у них, если таковые предусмотрены, возвратное шествие и роспуск. Общая длительность около шести часов.

Участники демонстраций, обычно, идут группами, по предприятиям или местам службы. Каждая из таких производственных групп, в свою очередь, разбивается в общем случае на знаменосцев, участников театрального действия или показа, оркестр, спортивную группу и спутников; если группа поет хором, то в хоре, обыкновенно, участвуют все; если же группа исполняет номера хоровой декламации, то декламационный хор отъединяется; вместе с производственной группой иногда идет и подшефная часть. В шествии участвуют от автомобилей грузовые и легковые, телеги, запряженные лошадьми и, нередко группы верхом на лошадях; над городом парят аэропланы.

Весь „показ“, применяемый в демонстрациях, бывает двух родов: натуралистический и иллюзорный. Натуралистический — когда участники — рабочие самих себя за своей профессиональной работой показывают; тогда у них нет ни гримов, ни театральных костюмов; если притом им приходится оперировать с вещами, то оперируют они с настоящими орудиями производства. Это, конечно, не уничтожает возможности декорировать их. Иллюзорный показ сводится к театру в прямом смысле: здесь бутафорские или живописные предметы, „театральный“ костюм, своеобразный или обычный театральный грим, сценарий, специальный текст, мизансцена и пр.

С годами выработался стандартный тип гримов, декораций и установок (см. ниже). Прибавим к этому, что и улицы города, окна магазинов ко дню демонстрации тщательно украшаются флагами, коврами, плакатами с лозунгами, декоративными панно, портретами и бюстами вождей революции и пр. Вечером город иллюминуются, и в определенных местах сжигается фейерверк.

В весенних и летних демонстрациях и празднествах занимают видное место физкультурные группы и номера. Однако, они имеют тенденцию вырастать в самостоятельные отдельные празднества. Тогда гимнастические упражнения, спортивные игры и состязания составляют длинную, сложную программу спектакля, причем для публики сооружаются и специальные трибуны.

4. И Н С Ц Е Н И Р О В К А

В праздничных демонстрациях самым интересным элементом являются инсценировки: однако, демонстрация служит лишь одной из арен использования этой самостоятельной театральной формы; природу же инсценировки необходимо раскрывать в целом. (см. стенограммы „Дней воспоминаний“ Комиссии по изучению революционного театра Гос. Инст. Исст. Искусств. Массового Искусства).

Вообще, инсценировка появилась, как грандиозное массовое действо: это лишь впоследствии она, будучи утеснена объемом помещений и численным составом рабочих клубов или школ, свелась к скромным размерам, хотя и в таком виде она непосредственным и ярчайшим образом выражает одну из самых актуальных идей — идею коллективизма. Первый удачный опыт революционной инсценировки был сделан в Театрально-Драматургической мастерской Красной Армии (руков. Н. Г. Виноградов) в Ленинграде в феврале 1919 года, постановкой к дню свержения самодержавия. Навыков у исполнителей еще никаких не было, и единственно целесообразным путем был тот путь импровизации, на котором строилась вся подготовительная работа в студии Гайдебурова, откуда и вышли главные руководители мастерской (о нем см. статью Гайде-

бурова „Творческая игра“ — „Внешкольное Образование“ 1919 г. № 6—8).

Красноармейцы были собраны и им было предложено поделиться своими воспоминаниями; среди них оказались лица, участвовавшие в событиях 1905 г., солдаты, бравшие в 1917 г. арсенал, солдаты, стоявшие близко к царской ставке и т. д. На основании этого материала и была составлена инсценировка, получившая наименование „Свержение самодержавия“.

Интересно, как найден был стиль инсценировки спектакля. За отсутствием материалов и времени в зал собрали весь случайный скарб, находившийся в давно заброшенном доме; за отсутствием сцены решено было использовать две площадки, находившиеся по двум противоположным концам зала, и сравнительно узкий проход между имевшими собораться в зале зрителями; участвующие были рассажены среди публики. В таком плане инсценировка с разработанным участниками сценарием, но с импровизируемым текстом и была осуществлена. Успех ее у собравшейся публики был громаден.

Эта инсценировка была только первой в ряду ей подобных, разыгрывавшихся то на открытом воздухе, то в закрытых помещениях либо слушателями той же Театрально-Драматургической мастерской, либо различными красноармейскими частями в продолжение всего времени военного коммунизма (перечень главнейших см. в сборнике „Массовые



„ТАНЕЦ МАШИИ“ В ПОСТАНОВКЕ ФОРРЕГЕРА. 1927 г.

празднества“ стр. 84). Здесь в последовательности идут: пантомима по случаю праздновании III Интернационала 11 мая 1919 г., „Красный год“ ко второй годовщине Октября, „Кровавое воскресенье“ 9 января 1920 г., „Меч мира“ ко второй годовщине Красной Армии, „Гибель Коммуны“ 18 марта 1920 г., „Огонь Прометея“ в апреле того же года, „Мистерия Освобожденного Труда“ 1 мая 1920 г., „Блокада России“ — 20 июня 1920 г., „К мировой Коммуне“ по поводу 2-го конгресса III Интернационала 19 июля 1920 г., инсценировка в. Красносельских лагерях 8 августа 1920 г., „Взятие Зимнего Дворца“ к 3-й годовщине Октября.

Такое интенсивное развитие определенного театрального жанра привело к выработке соответственных традиций, приемов. Не только у этой группы инсценировок, но и у всех последующих, развивавшихся уже на почве рабочих клубов, мы наблюдаем одни и те же черты. Постараемся дать их характеристику.

В отношении стилистическом установилась традиция соединения натурализма и реализма с символизмом и аллегоризмом, а именно: основным зерном, из которого развертывалась инсценировка, был митинг или военный парад; в инсценировке, поэтому, неизменно принимали участие — при изображении военных частей — подлинные воинские части, возившие с собой подлинные орудия, стрелявшие хоть и вхолостую, но из обыкновенных винтовок и т. д.

и т. д. Словом, „игровая вещь“ и основной контингент персонажей были натурны, брались из подлинного обихода той среды, которая создавала инсценировку в целом. Отсюда непосредственно вытекали и реалистические приемы действия в целом ряде традиционных эпизодов: сражениях, атаках, арестах и пр. И, наряду с этим, приходилось играть под открытым небом или в больших залах для многотысячной толпы, которая, естественно, не могла слышать тонкостей диалога, — оформлять моменты конструктивно очень сложные: поневоле приходилось их упрощать, схематизировать. Так неизбежно вторгался в инсценировку театральный условный элемент, а именно элемент символический и аллегорический; таким же путем утвердились и традиционные инсценировочные маски — маски буржуа, капиталиста, рабочего и пр.

Сочетание двух основных стилей приводило, в свою очередь, к образованию и промежуточных стилей, когда, например, какой-нибудь натуральный персонаж играл чисто театральную условную символическую фигуру; это наблюдалось в особенности с момента ограничения числа участников, когда поневоле пришлось экономить действующих лиц.

Перейдем к системе разработки действия. Массовая инсценировка, естественно, должна была строиться, главным образом, на действиях массы. В относительно мало организованной стадии — это просто толпа, которая, однако, действуя по установ-

ленному сценарию и проникнутая в каждом отдельном случае тождественными переживаниями, одновременно кричала, стонала, бежала, шла, останавливалась. Но чем организованнее становилась масса, тем ярче „толпа“ переходила в „хор“. Хор получался даже и при импровизационном методе; когда же инсценировки пришли к точной фиксации слов и сценария или когда, позднее, инсценировка с драматургической стороны стала прорабатываться отдельно, перед нами оказался хор в чистейшем смысле.

Однако, масса монолитная почти и не фигурировала. Почти сразу хор установился антифонным — два полухория — например: белые и красные, Европа и Россия и т. д. Вскоре же из хора выделились и корифеи — зазвучали, чередуясь с хором, сольные реплики. Хор развивался и далее, выделяя из своей среды те маски, о которых речь шла выше. Но, при всем том, он не переставал быть условной действенной средой, фоном, на котором разворачивалась вся инсценировка. Хор рабочих, никак не загримированных, переходил как таковой из одного эпизода в другой, независимо от времени и места действия: 1905, 1914, 1917 годы, крестный ход с Гапоном, царская ставка, взятие Зимнего Дворца и т. д. — хор рабочих был все тот же. И, с другой стороны, именно этот хор и сближал инсценировку с толпой зрителей, окружавших места действия.

Текст и действие строились весьма элементарно и могли исполняться любым красноармейцем и ра-

бочим. И только, когда появилось стремление усложнить их разработку, пришлось прибегнуть к сотрудничеству актеров - профессионалов; впрочем, подчас наоборот случайное использование подходящих профессиональных сил служило поводом к усложнению разработки инсценировки.

Теперь о проблеме пространства. Местом действия, обычно, служила случайная площадка — какой-нибудь зал или портал здания, и только однажды, при инсценировке „Взятие Зимнего Дворца“ местом действия служила именно бывшая Дворцовая, ныне Урицкого площадь; это давало полный простор в истолковании топографии. Что же касается приема физического использования пространства, то здесь часто встречалась разбивка места действия на несколько площадок, расположенных либо одна против другой, либо по нескольким сторонам всей отведенной под празднество площади. Такое членение, в свою очередь, приводило к возможности безостановочно развертывать действие и даже вести действие одновременно на разных площадках.

Совершенно произвольно трактовалось в инсценировках и время.

Площадки, на которых развертывалось действие, обычно, декорировались живописным образом. Но разрисованные холсты не звучали убедительно на фоне реального объемного пейзажа.

Остается еще сказать, как делались текст и сценарий. Режиссер обще с участниками устанавливал



„БРОНЕПОЕЗД“ В ПОСТАНОВКЕ МОСК. ХУД. ТЕАТРА I

каркас сценария; после этого участники разрабатывали детали текста и действия; затем все это сводилось воедино. Позднее, однако, сценарий составлялся драматургом на стороне и для работы поступал уже в готовом виде. Одна из позднейших инсценировок — „Меч мира“ — была написана даже по античным образцам в форме трагедии пятистопным ямбом.

Что же касается, наконец, руководства подобной инсценировкой, то при массовой работе на открытом воздухе выработался следующий прием. Режиссерские обязанности выполняло чаще всего не одно лицо, а коллегия режиссеров — своеобразный штаб. Сценарий разрабатывался в детальную партитуру; функции разбивались на части: монтiroвочную, строительно-техническую, транспортную, связи и пр. и пр. Действующие лица разбивались на небольшие сюжетно-объединенные группы, работа с которыми передоверялась режиссерами своим младшим сотрудникам. Самое ведение инсценировки также было централизовано, и смена эпизодов производилась по телефонной или сигнальной оптической команде главного штаба.

Таковы в общем основные черты инсценировок этого периода. Они легли затем в основу инсценировок и в рабочих клубах, которые, по существу, ничем не отличались от только что описанных, но ставились 1) преимущественно в небольших клубных залах и 2) располагали сравнительно скромным количеством участников. Зато клубная инсценировка

превратилась из наскоро сколачиваемой постановки в методически планово подготовляемое произведение.

Кроме всех тех положений, которые касаются инсценировок, как разновидности художественной работы в клубе вообще, практика выработала следующие.

Подготовка инсценировки разбивается на четыре этапа: составление сценария, изучение территории действия, организацию исполнителей и вещественное оформление постановки. По первому этапу совершенно ясно, что для клубной, массовой инсценировки не годятся сюжеты, построенные на интимных индивидуалистических переживаниях отдельных лиц; сюжет должен строиться на столкновении общественных групп, классов, наций и пр., на кинематографически ярких событиях, поступках, действиях и яркой динамике. Участники, исполняющие отдельные роли, не должны терять связи с той группой, интересы которой они выражают; то-есть они не должны выливаться в индивидуалистических актеров, но быть скорее лишь корифеями; основное главное действующее лицо — это масса, хор. Разрабатывая сценарий, необходимо учитывать психологию восприятия зрителя, а именно — необходимо широко пользоваться сменой приемов, игру на контрастах и пр. К числу удачных приемов относятся, например: переключка исполнителей на большом расстоянии, обращение к публике, групповые выкрики, хор, музыка, пантомима и т. д. В отношении движений

следует широко пользоваться: шествиями, столкновениями, бегом, погоней. Планируя действие, надо стремиться использовать все те топографические условия, которые будут предоставлены местом исполнения инсценировки — возвышения, лестницы, колонны, балконы, террасы, пригорки, ручьи, растительность и пр. Управлять всей инсценировкой во время ее исполнения следует из центра, где должен находиться своеобразный штаб; отсюда действовать следует сигналами слуховыми и зрительными. Разработку отдельных частей и эпизодов следует вести погруппно, а затем производить сборку частей в единое целое; у каждой такой группы должно быть свое руководящее ответственное лицо.

Инсценировки могут иметь двоякий характер: подлинного воспроизведения реальных действий и слов (натуризм — например, демонстрирование подлинных трудовых процессов) и, с другой стороны, игрового их воспроизведения; в последнем случае возможны как приемы обычного реализма, так и схематизация, которая переходит подчас в символизацию или аллегоризацию. Могут применяться и смешанные приемы.

Наконец, вещественное оформление целиком обуславливается тем, какой из только что упомянутых приемов кладется в основание всей инсценировки или того или иного ее момента. Так вводятся в инсценировку подлинные предметы, орудия производства и пр. или предметы бутафорские, декоративные

и пр. Особое место занимают плакаты — неподвижные и подвижные — применяемые в инсценировках тем шире, что, при большом стечении зрителей, текст воспринимается очень скверно и что зрительные впечатления действеннее, чем акустические. Желательно и часто очень возможно использование услуг кино.

5. ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЕ ДОКЛАДЫ ДИСПУТЫ И СУДЫ

Мы только-что говорили о том, как инсценировка, в качестве приема, вкрапливается в демонстрации. Подобным же образом она включается и в другие виды самодеятельного театра. Но здесь использование ее может быть, вообще, двояким: 1) когда инсценировка играет лишь иллюстративную роль и 2) когда инсценируется явление в целом. Доклады, диспуты и суды являются теми формами общественных выступлений, где инсценировка может быть использована в том и в другом виде.

Иными словами, инсценировка может, подобно иллюстрации в книге, интерпеллировать собою доклад или диспут, делать их более убедительными и наглядными и потому действенными. И, с другой стороны, диспут и особенно суд могут быть целиком разыгрываемы. В обоих случаях целевая установка одна — агитационно-пропагандистская. Оба раза термин „театрализация“ не вполне определяет по-

нятие и скорее следовало бы различать доклады и диспуты „иллюстрированные“ и диспуты и суды „инсценированные“. Не настаивая на терминологии, постараемся дать характеристику всех этих видов самодеятельного театра.

Театрализованный доклад является простейшей в данной группе формой такого театра.

Кроме инсценирования известных моментов доклада или диспута, театрализация их может быть достигаема еще и применением: диапозитивов, плакатов, диаграмм чертежных и живых, транспарантов, кино, живого кино, хорового произнесения и пр. и пр. Все эти приемы могут быть пользуемы как в докладах, так и в диспутах, когда сталкивается ряд друг с другом несогласных точек зрения, но когда форма их изложения, в сущности, тождественна.

Значительно интереснее инсценирование доклада и, в особенности, суда в целом. Как это ясно из самого термина, этот последний вид самодеятельного театра заимствуется непосредственно из практики государственных установлений и притом с возможно более точным воспроизведением картины подлинного суда. Здесь мы имеем игровое воспроизведение утилитарного акта.

Практика показала, что этот метод крайне актуален, чем и объясняется очень широкое его распространение и частое применение; одна из самых существенных сторон инсценированных судов заключается в вовлечении в разбор дела присутствующих.

Техника инсценированных судов несколько иная, чем обычных инсценировок, и именно потому, что скелет инсценировки в данном случае predetermined — это скелет ведения процесса в государственном суде; predetermined и главные роли и их облик. Но в развитии этого скелета возможны два пути: первый — свободный импровизационный и второй — твердый. Все клубные деятели сходятся на том, что импровизационный метод предпочтительнее, но что он в то же время и труднее, ибо требует более квалифицированного состава участников; конечно, возможен и комбинированный метод.

При разработке схемы или подробного сценария и твердого текста суда, обычно, стремятся затронуть достаточное количество смежных актуальных тем, и в итоге разрешить, кроме основного, еще и ряд побочных вопросов. Главными действующими лицами являются следующие: председатель, от умения которого зависит ход всей инсценировки и вся ее судьба; прокурор и защитник — лица, всегда назначаемые заранее; их выступления хотя и ведутся импровизационно, однако, при predetermined основного задания суда, необходимо ограничить известными рамками и речи сторон; важен и качественно верный подбор, ибо в противном случае легко может опрокинуться основное задание суда. Далее, фигурируют на суде — обвиняемый, истец и свидетели. Возможны и желательны выступления сторон и из числа присутствующих.

Вещественное оформление имеет место по мере необходимости: здесь могут быть и гримы, и костюмы, и бутафория, и реквизит, и пр. Заметим, что в революционное время инсценированные суды неоднократно устраиваются и в учебных заведениях в качестве учебно-вспомогательного приема (напр. „Суды“ А. Ф. Кони в Институте Живого Слова) и в театрах при участии крупных артистических имен.

6. Ж И В А Я Г А З Е Т А

Клубная живая газета — форма самодеятельного театра, вылившаяся из инсценировки и, в конце концов, ее сменившая. Живая газета, как театральный жанр, в сущности говоря, является прямым подобием ревью, обозрений, театра миниатюр и, сравнивая ее природу с природой инсценировки, мы видим ту же эволюцию, которую в свое время видели в образовании театра миниатюр из крупного жанра.

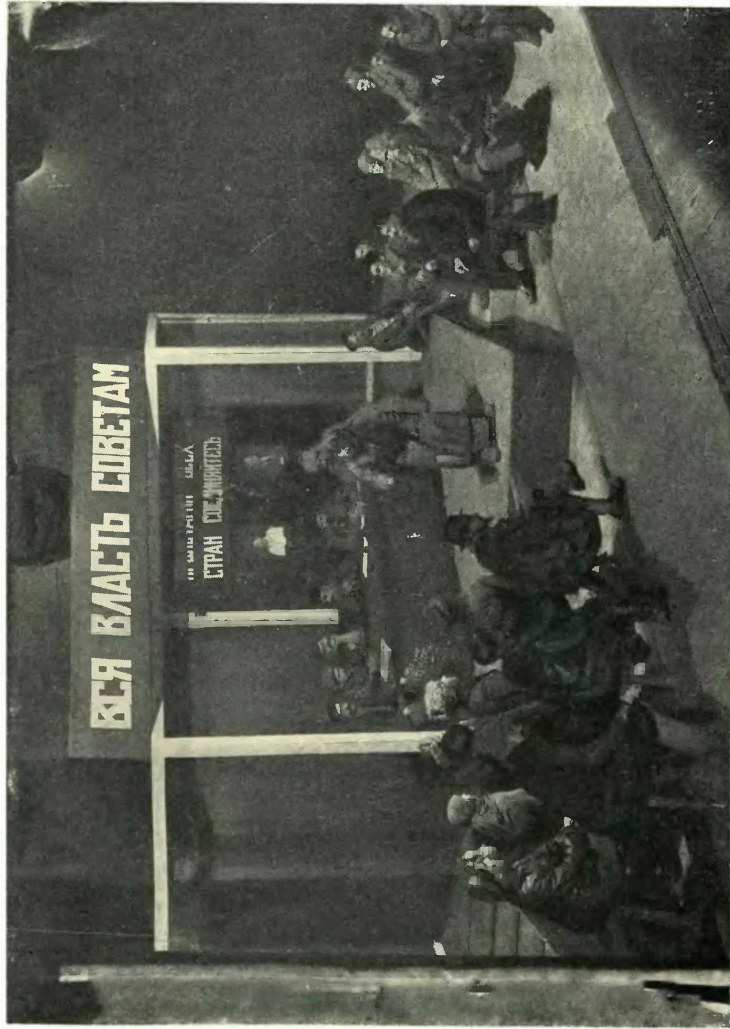
Инсценировка, в основе, — театральная форма массовая и громоздкая; она предполагает участие большого числа действующих лиц. Живая газета допускает небольшой состав участников; участниками живой газеты могут быть лица или владеющие известным мастерством или в нем тренирующиеся, ибо здесь два-три, много восемь-десять действующих лиц должны держать на себе внимание зрителя. Живая газета — переход к рабочему профессиональному театру.

Представляя собою объединение ряда номеров полуэстрадного, политеатрального характера, она требует и от исполнителей тех же разнообразия и заостренности приемов исполнения, которых требовал театр миниатюр. Если инсценировка берет своей массовой динамикой, газета должна брать четкостью и яркостью отдельных штрихов.

Что живая газета является переходом к профессиональному театру, видно еще и из того, что, наряду с местными клубными самодеятельными живыми газетами, с быстротой молнии возникли и живые газеты профессиональные, достигшие к 1925 году очень большого числа. Участники живых газет, обычно, вербовались из театрального молодняка.

Живая газета, выливаясь из инсценировки, построилась на наиболее актуальных ее элементах, но в то же время она потомок театра обозрения и миниатюр в условиях Советской России. Родство с театром миниатюр вытекает именно из газетной ее природы. Газета составляется из ряда мелких, а потому неизбежно лаконичных и ярких статей и заметок; они затрагивают все волнующие данный круг читателей вопросы — одни имеют более местный, узкий характер, другие, наоборот, имеют очень широкий охват.

Простейшей формой живой газеты является, конечно, чтение вслух обычного печатного газетного номера, что имеет особое значение при слабом га-



*«ШТОРМ» В ПОСТАНОВКЕ ЛЮБИМОВА-ЛАНСКОГО. ТЕАТР МГСЛС
ХСVIII*

зетном тираже, при малой распространенности газеты в данной местности и, наконец, при малограмотности населения. Но громкое чтение газеты в таких случаях утомительно. Чтение газеты требует достаточной подготовки читателя; непривычного человека оно утомляет, внимание его быстро ослабевает, восприятие также. „Оживление“, т. е. „театрализация“ газеты, таким образом, является непосредственным ответом на этот момент. Оно диктуется стремлением придать содержанию газеты более яркую форму, что и достигается путем известных нам методов театрализации: расчленения (текста и действия — диалогизации и драматизации), сочетания (образования сценария, пьесы), перевоплощения, олицетворения и воспроизведения. Вот тут-то живая газета и пользуется опытом театра инсценировок и новейших достижений театра профессионального.

В целях достижения наибольшей актуальности живая газета пользуется всеми видами и родами, а также всеми элементами искусства театра: здесь драма, опера, оперетта, балет, танец, физкультура, пение, декламация, плакаты, транспаранты, кинофильмы, здесь овеществление, театрализация любого положения — живая статистика, живые диаграммы, рупоры-громкоговорители и т. д. и т. п. Все это должно объединяться, чередоваться, все это должно быть лаконично, убедительно, ярко, сочно. В итоге дивертисмент, обозрение, театр миниатюр с непременно агитационным устремлением.

Местом показа живой газеты, как и инсценировки, является любая площадка; живая газета — одна из наиболее портативных и гибких форм. Ясно, что она поэтому может и не пользоваться сложными декоративными установками. Живая газета может включать только то, что максимально ею обыгрывается. Отсюда переключение смысла всего монтировочного материала. Цит, фон, свет, конструкция — все это перестает быть „обстановочным“ — все это становится активно действующим в спектакле. Сила звука, число голосов, яркость красок уже не простое средство способствовать эстетическому восприятию, создавать настроение, иллюзию — нет, все эти элементы принимают характер таких же действующих лиц, как и сами актеры.

Так создается синтетический театр совсем не в том смысле, в каком это понималось до революции. Театр „синтетический“ становится „синэргетическим“, „синдинамическим“.

Совершенно ясно, что для осуществления всего этого требуется и большой опыт, и большое знание театра, и большая техника. Поэтому, если простейшие виды живой газеты, особенно первое время, вырастали на почве клубной самодеятельности в чистом виде, то, чем дальше, тем более приходилось в этой области специализироваться: прибегать к профессионализму, к услугам профессиональных режиссеров. При этом, далеко не всякий профессионал оказывался к тому пригодным.

Что же касается сценария и текста, то и в этой области газета пережила подобную же эволюцию. Очень быстро пришли к „заказу“ „номера“, как это стало принятым говорить. Текст стал писаться специалистами драматургами.

Как жанр, крайний по своей экспрессивности, по упрощенной обработке темы — живая газета, естественно, и не могла продержаться долго. И ее форма, и ее подчеркнута агитационное содержание быстро утомили аудиторию, и в 1926 году стало наблюдаться охлаждение к газете. К 1927 году газета почти сошла на нет. Явившись мостом к профессиональному театру, живая газета и сама вылилась в театр профессиональный.

7. Л И Т М О Н Т А Ж

Говоря о самодеятельном театре, мы должны еще задержаться на форме, которая, собственно, относится скорее к области литературы, чем театра.

Литмонтаж — явление глубочайшим образом современное. Формально по своей технике он родственен технике кино. При составлении картины, кино-фабрика не только пользуется соединением разных эпизодов в один фильм, но и в пределах съемки данного эпизода пользуется только наиболее ее интересные части, вырезывая в пленке все то, что, по каким бы то ни было соображениям, признается неподходящим. В итоге, публика видит перед

собою только около 50% всего того, что было в действительности заснято. Таким образом, прием монтажа, прием объединения различного материала с одной стороны и удаления лишних частей с другой — прием кинематографический.

Этот же прием нашел себе применение и в области театральной драматургии, и в области сценического оформления спектакля. Театр, собственно, с давних пор допускал переделки — возьмем хотя бы классические переделки пьес Шекспира, — причем эти последние сплошь да рядом меняли и фабулу, и стиль произведения, и его основную идею. Театр с давних пор допускал еще и купюрование текста: можно с уверенностью сказать, что никогда пьесы Шекспира, Шиллера, Гете и др. крупнейших авторов не видали света рамп в целом виде, но всегда лишь в известной своей части. Итак, прецедент был налицо.

Драматургический голод был поводом к тому, чтобы взяться за „приспособление“ старого репертуара к новым требованиям. Так, часто стали переделывать окончания пьес, убирать из произведений, возникших в условиях капиталистического строя, места, не отвечавшие новой социальной конъюнктуры и т. д. Это, несомненно, уже было нечто большее, чем простая переделка, чем купюры.

Прием стал развиваться и дальше. В основу легла потребность получить новую, оригинальную пьесу для освещения какой-нибудь определенной темы средствами самых разнообразных кате-

горий: поэтическими произведениями, архивным материалом, письмами, мемуарами, тезисами докладов, речами политических ораторов, резолюциями съездов и т. д. и т. д. И все это вместе взятое — конечно не целиком, но частично, — должно было стать пьесой, которую затем можно было бы исполнить. Так появилась вереница литмонтажей на темы: „В. И. Ленин“, „1905 год“, „Октябрь“, „1-е Мая“ и пр. и пр.

Основная установка воспроизведения литмонтажа — речевая. В основе сценическое оформление литмонтажа было преимущественно статуарным, декламационно-вокальным; хоровое пение, хоровая декламация, сольные выступления, переключки, диалоги, подчас небольшие стройные, наподобие военных, перегруппировки, изредка даже нечто вроде элементарной инсценировки — вот основной тип сценического оформления литмонтажа; всякий литмонтаж образуется при помощи ножниц и клея — путем соединения фрагментов различных материалов, названных выше, с добавлением для связи или для усиления актуальности отдельных моментов вновь вводимых реплик, образов, положений и т. д.

Сценическое оформление литмонтажа, во всяком случае в его наиболее ярких проявлениях, принадлежит уже почти профессиональному театру.

„Монтаж“, как театральный прием, нашел себе дальнейшее развитие и применение именно в построении текста и спектакля в целом в наиболее

передовых профессиональных театрах, как мы это увидим ниже.

Таковы форма и, в самых общих чертах, история развития пролетарского самодеятельного театра.

В заключение следует отметить, что в клубной работе в позднейшее время наблюдается скрещивание методов профессионального театра с методами клубного самодеятельного.

8. ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Первые революционные годы характеризуются тем, что профессиональный театр вообще, включая и наиболее солидные и формально передовые театральные организмы, продолжал курс, взятый до революции. Например, Московский Камерный Театр попрежнему культивировал принципы условного эстетического театра, оставаясь верным себе и в репертуаре, и в оформлении, и в мастерстве актерской игры. Так же было и с Московским Художественным Театром, включая его студии, не говоря уже о бывших императорских театрах.

В эти годы „новшества“ ограничились лишь тем, что некоторые театры выискали в пыли архивов Главного Управления по Делах Печати находившиеся под запретом пьесы, но при этом внешний облик спектакля у них нисколько не изменился. Следующим этапом было включение в репертуар некоторых театров социальных драм А. В. Луначарского, но,

во-первых, этого было слишком мало для того, чтобы сколько-нибудь существенно изменить лицо театра в целом, а во-вторых, и их сценическая интерпретация так же оставалась в рамках старых театральных традиций.

Читая афиши театров в первые годы после революции, легко можно было забыть о том, что революция действительно произошла. Лишь в зрительном зале чувствовалась перемена: вместо разряженной буржуазии и чванных гвардейских офицеров сидели в шинелях и пальто рабочие и красноармейцы: старый спектакль смотрела новая аудитория, и видно было, как глубоко они чужды друг другу.

Правда, бывали и в эту пору отдельные постановки, стремившиеся ответить революционному моменту (Мистерия-Буф Маяковского в Ленинграде в 1918 г. в постановке Мейерхольда); но они не делали весны. И только в 1920 г. произошло событие, которое сдвинуло профессиональный театр с мертвой точки: это было провозглашение Мейерхольдом лозунгов „театрального октября“ и открытие театра „РСФСР 1-го“; впервые на театре были осуществлены практически принципы агитационного искусства; впервые театр определял себя как сознательное орудие в борьбе рабочего класса за свое государство, за свою новую культуру.

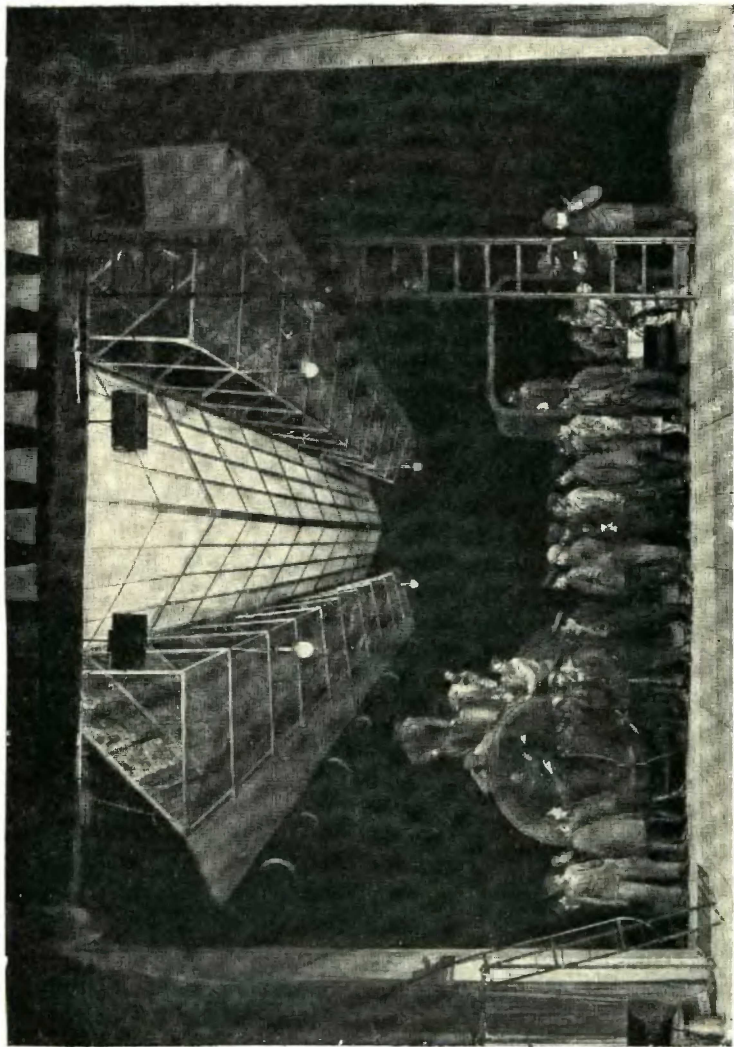
С этого момента авангардный по форме театр стал театром революционным; с этого момента ему перестало грозить стать игрушкой на потребу „са-

лона“, и у него появились перспективы, открылось будущее.

Характерно при том, что движение это было начато уже испытанным бойцом за обновление театра Мейерхольдом, и что он сделал это не в недрах которого-нибудь из действовавших в ту пору театров, но создал для того театр совершенно новый. Только при этих условиях не приходилось затрачивать силы на преодоление инерции прежде принятого курса и, очевидно, можно было выиграть в продвижении вперед. Театр Мейерхольда был не единственным, выросшим в огне революции. Назовем, как наиболее крупные, Московский Театр Революции, Московский театр Пролеткульта, позднее театр им. МГСПС и др. Более мелкие, затем, быстро перестали существовать, не выдержав натиска новой экономической политики, хотя, необходимо заметить, все они в меру своего разума и возможности стремились служить и служили делу революции.

Что же касается старых театральных организмов, то прежде чем пойти в ногу с советской действительностью, им пришлось затратить огромные усилия на преодоление инерции ранее взятого курса; разные театры преодолевали ее в разное время, и общая линия выравнивалась, пожалуй, только к кануну десятилетия революции.

В предшествующих главах мы стремились подчеркнуть текучесть театральных форм. Революционное десятилетие требует этого в особенности.



„РЕЛЬСЫ ГУДЯТ“ В ПОСТАНОВКЕ ЛЮБИМОВА-ЛАНСКОГО. ТЕАТР МГСЛС

Громадный экономический и социальный сдвиг еще далеко не закончился, процесс в полном разгаре, и потому говорить о советском театре, как об явлении выкристаллизовавшемся, невозможно. Каждый театральный сезон приносит с собой большие неожиданности: авангардные революционные театры вдруг дают малозначащие постановки, театры, долгое время шедшие в хвосте, выпускают спектакль большой художественной и общественной ценности и пр. Советский театр должен рассматриваться в движении. Даже две такие, казалось бы, четкие группы, как группа театра самодеятельного и группа театра профессионального, и те, чем ближе к нашему времени, тем больше влияют друг на друга, заимствуют друг у друга приемы и т. д.; профессиональные группы начинают осуществлять самодеятельные формы (взять хотя бы профессиональную живую газету) и, с другой стороны, рабочие драмкружки ставят наших классиков.

Проделав в целом тот путь, о котором только что шла речь, наш театр в своем развитии отразил основные моменты революционной эпохи.

Эпоха военного коммунизма характеризуется для театра стихийным размножением театральных организаций, сохранившихся на правительственные средства, что, при тогдашнем экономическом состоянии, выразалось в отпуске не столько денежных знаков, сколько необходимых материалов и продуктов (того и другого, впрочем, в очень ограниченном количестве).

Зато и посещались театры публикой также бесплатно. Каково было в эту пору лицо спектакля — мы увидим несколько ниже.

Новая экономическая политика характеризуется резким сокращением числа государственных театральных предприятий, переводом их на хозяйственный расчет, а потому — введением платного посещения и проч. Это, в свою очередь, неминуемо привело к гибели целого ряда театральных начинаний. А, с другой стороны, вновь появилась частная предпринимательская инициатива, и стали действовать театры, рассчитанные на мелкую буржуазию и на, так называемых, нэпманов. Когда страна экономически окрепла, появилась возможность вплотную заняться вопросами культурного строительства, и театр перешел в новую более углубленную фазу органического развития и обострения своей четкой классовой установки на рабочую аудиторию.

Ниже, по примеру большинства предшествовавших глав, мы остановимся порознь на развитии главнейших слагаемых спектакля — на репертуаре, игре актера, вещественном оформлении и проч. Здесь же постараемся проследить общую линию художественного развития советского театра. Первые шаги авангардного советского театра были связаны с условным театром. Это определило плакатный стиль агитационного спектакля первых годов революции. Однако, с переходом страны к мирному строительству, с выдвиганием новых сложных проблем, требовав-

ших более конкретной и углубленной разработки, для театра выяснилась необходимость перехода на путь реализма. Лозунг этот был сформулирован и брошен театру в 1923 г. Луначарским („Назад к Островскому“). С этого момента путь развития советского театра можно охарактеризовать как устремление от условности к реализму. Но так как в то же время пройденный условный этап не мог не оставить своих глубоких следов, реализм нашего времени резко отличается от старого реализма XIX века. Новый реализм характеризуется: во-первых, заострением выразительности, во-вторых, фрагментарностью (эти оба признака взаимно друг друга обуславливают) и, наконец, в третьих, широким применением на сцене подлинной, натуральной вещи (натуризм). Это сказывается и на приемах драматургии, и на игре актеров, и на вещественном оформлении.

Второе, что здесь необходимо отметить, это наблюдаемое устремление советского театра к формам синтетическим. Характерная для буржуазной эпохи дифференциация видов и жанров театрального искусства постепенно ликвидируется. Понимать это следует очень широко. С одной стороны, мы наблюдаем стремление к сотрудничеству в едином спектакле всех видов театрального искусства — драмы, музыки, пляски, а также цирка, варьете, и, что особенно интересно — кино; отсюда значительное обогащение театра в отношении выразительных средств. С дру-

гой—действенное сотрудничество этих видов и родов искусств в спектакле; элементы спектакля не синтезируются, а синергируются, синдинамизируются: они перестают быть пассивными соучастниками и принимают на себя функции аналогичные функциям актера.

9. Р Е П Е Р Т У А Р

Все истекшее десятилетие может быть рассматриваемо, в частности, с точки зрения борьбы за советский социально значительный репертуар. В этом отношении театр пережил несколько фаз. Первые годы после революции характеризуются, как об этом уже было вскользь упомянуто выше, естественной необходимостью пользоваться репертуаром театра старого. В связи с этим мы наблюдаем целый ряд репертуарных секций, комиссий, совещаний и проч., занятых отсеиванием идеологически приемлемых старых пьес. Работы этих комиссий сводились, в конце-концов, к составлению рекомендательных списков, причем особо имелся в виду театр деревенский, особо — театр рабочий, и проч. При тогдашней затрудненности книгопечатания все же делались громадные усилия к выпуску в свет идеологически ценных пьес — переводились с иностранного, перепечатывались классики и проч. Главный упор этого времени был на пьесы героические. К ним пришли одновременно с разных сторон: они отвечали героическому подъему отстаивавшего свои

завоевания пролетариата, они должны были играть агитационную роль, поддерживая этот подъем в тяжелые минуты и, наконец, они были реакцией против того пессимизма, который определял репертуар театра последних лет перед революцией. В репертуаре то и дело встречаются Шекспир, Шиллер, а за ними вообще и героическая мелодрама. В эти годы даже были опыты учреждения специально „героического“ театра. Сюда же нужно отнести пьесы А. В. Луначарского и переводные пьесы немецких экспрессионистов (Толлер и Кайзер).

Следующей фазой, пожалуй, следует считать фазу переделок и приспособлений. Действительно, даже наиболее революционные пьесы старого времени были мало приемлемыми для советской действительности. Приходилось переделывать пьесу в целом или хотя бы в частях; делались попытки инсценирования романов и повестей. Оба приема не оставлены и до сих пор. Раньше и прежде всего это стало осуществляться в театре драматическом. Позднее—в опере. Очень характерен момент, когда пытались менять либретто уже написанных опер (например, „Тоска“ была переделана в „За Коммуну“, „Гугеноты“ в „Декабристов“); опыт оказался крайне неудачным и тотчас же был оставлен. В драме наиболее типичной переделкой была пьеса „Зори“ Верхарна - Мейерхольда - Бебутова.

Свыше пяти лет прошло, покуда появился новый советский репертуар. В драматургическом отно-

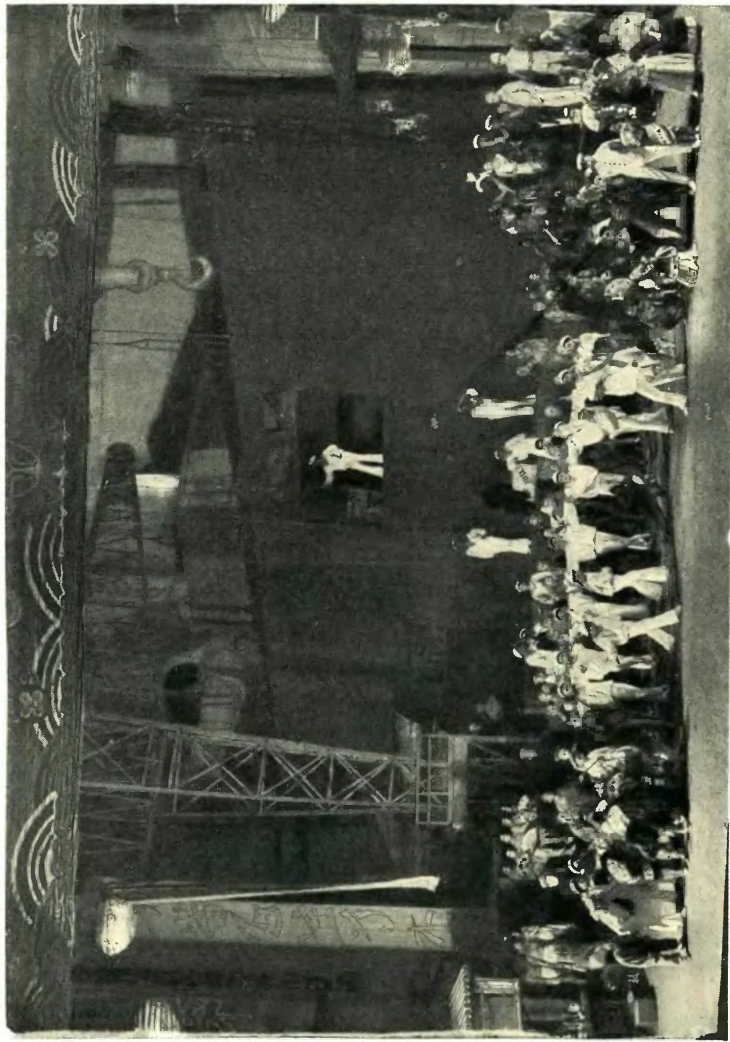
шении в первое время он в сущности дал мало нового; центр его тяжести был в новом сюжете. Первое время мы видим перед собой ряд пьес, дающих характеристику пляшущей на вулкане буржуазии; местом действия является западный или, вообще, внетерриториальный город с развитой индустрией, со сложными капиталистическими и социальными взаимоотношениями. Типична в этом отношении пьеса „Озеро Люль“ А. Файко. Такие пьесы давали большой простор современному приему вещественного оформления спектаклей: здесь, как нигде, были применимы супрематизм, конструктивизм, инженеризм и пр. Чаще всего персонажи рисовались в карикатурно-преувеличенном гротескном виде, и спектакль в целом превращался в социально-политическую буффонаду - сатиру. Но параллельно с этим стала развиваться другая линия — линия советской социально-бытовой пьесы. Злободневная, написанная в более или менее реалистических тонах, она касалась событий и проблем близких советскому зрителю. Это были или события эпохи гражданской войны, или проблемы мирного государственного строительства. Одними из первых пьес в этом роде были „Воздушный Пирог“ Ромашова, „Шторм“ В. Билль-Белоцерковского.

Надо признать, что качество советской бытовой пьесы стоит еще недостаточно высоко, что, в особенности первое время, создавался особый трафарет, особая рецептура, и, при некотором своем разно-

образии, все эти пьесы строились на одно лицо. И, как в былые времена зарождения буржуазной драмы, так мы наблюдаем и в современных двух основных манерах — в бытовой комедии и в мелодраме — ту же неспаянность отдельных элементов. Раньше всего, агитационный элемент спектакля очень часто оставался как-то в стороне, персонажи не шли дальше выработавшихся традиционных масок: здесь хищнически настроенный буржуа, предательская фигура советского служащего, саботирующий специалист, рабочий несознательный, рабочий сознательный, цитирующий передовицы из „Правды“ и „Известий“, идеализированный коммунист и т. д. Первое время все это оканчивалось поднятием красных флагов, пением Интернационала и обязательно благополучным исходом борьбы. В дальнейшем мы наблюдаем уже у современных авторов более углубленную разработку новых социально-бытовых проблем.

Некоторые из советских театров составили себе имя своим подлинно-советским общественно-ценным репертуаром. К их числу относятся, например, театр Революции, театр им МГСПС (Московского Губпрофсовета), Ленинградский Красный театр и др. Эволюционировали по этому пути и театр Вахтангова, Гос. Ак. Театры, как напр., Малый театр, отчасти МХАТ и др. Число подлинно художественно ценных советских пьес пока еще невелико, однако, можно отметить ряд постановок, прошедших с успехом: „Бронепоезд“, „Виринея“, „Разлом“ и др.

Наряду с этим шел процесс восстановления на сцене преимущественно классических пьес. Так появились на сцене наших лучших театров — „Смерть Тарелкина“ Сухово-Кобылина, „Лес“ и „Гроза“ Островского, „Ревизор“ Гоголя, „Дело“ Сухово-Кобылина, „Горячее сердце“ Островского, „Горе от ума“ („Горе уму“) Грибоедова. Однако, ни советская, ни классическая пьеса не могут вполне удовлетворить требованиям современной театральной техники и современной общественности, и потому театрам приходится их в большей или меньшей мере приспособлять и перерабатывать. К настоящему моменту выяснилось несколько приемов. Один из них в сущности хорошо знаком и старому театру. Он заключается в полном разрыве с традиционным истолкованием как отдельных образов (это относится, главным образом, к пьесам классическим), так и пьес в целом. Так, за последние годы прошли перед нами в измененном виде персонажи из „Леса“, „Ревизора“ и „Горе от ума“. Другим приемом является перемонтирование пьес и заключается в том, как мы это видели в театре самодеятельном, что режиссер компанует пьесу из нескольких ее вариантов, добавляет к ней идеологически или сюжетно-схожие фрагменты из других произведений того же или даже другого автора и, наконец, допускает значительные купюры в тексте и перестановки явлений и разбивает всю пьесу на отдельные, подчас вполне законченные внутри себя, эпизоды. К числу театров, побивших



„КРАСНЫЙ МАК“, БАЛЕТ В ПОСТАНОВКЕ ТИХОМИРОВА МОСК. БОЛЬШОЙ ТЕАТР

в этом отношении рекорд, относится театр имени Вс. Мейерхольда.

Говоря о советском репертуаре, нельзя не упомянуть опытов, тесно связанных с переоценкой основного понятия „театра“, а именно, с опытами чисто игровой передачи пьесы. Мы разумеем постановку сказки Гоцци „Принцесса Турандот“ (Е. Вахтангов), в которой актеры играли не „Принцессу Турандот“, а „в“ Принцессу Турандот, играли, так сказать, актеров, играющих данную пьесу. Мы разумеем опыты построения обрядового театра.

И ко всему, что сказано о репертуаре драматического театра, следует добавить, что в течение всего десятилетия он стремился перейти от индивидуалистической трактовки персонажа к его социальной характеристике и к изображению коллектива, общественной среды. В первое время после революции это выражалось очень примитивно, буквально, а именно в выборе пьес, в которых главным действующим лицом является масса. Но чем ближе к нашему времени, тем более понимание „коллективизма“ в искусстве осложнялось, уточнялось и постепенно привело к тому, что пьеса строится, казалось бы, по-прежнему, на отдельных ролях, однако, все они подаются в социальном освещении.

Следует отметить в заключение отдельные попытки „освежения“ репертуара оперы и балета в последние годы: балеты „Ледяная дева“, „Пульчинелла“, „Красный мак“, вносящий новые социальные

мотивы в традиционный балетный сюжет и оперы — „Любовь к трем апельсинам“ С. Прокофьева, „Саломея“ Р. Штрауса, „Прыжок через тень“ Кшенека „Воццек“ Берга — интересные и значительные по новизне оперной формы и приема постановки.

10. ВЕЩЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ

Перейдем теперь к другому элементу спектакля, к вещественному оформлению. Условный эстетический театр, по справедливому, цитированному нами в IX главе, замечанию Н. Евреинова, развивался под знаком развития принципов театрально-декорационной живописи. Вещественное оформление спектакля — это то, что в виде макетов, эскизов и фото сохраняется для будущих поколений прочнее всего, прочнее даже, чем текст пьесы, скоро теряющий способность быть доходчивым в новых социальных условиях. Повидимому, мы в праве сказать, что наш театр за всю истекшую четверть XX-го столетия, в особенности же за десятилетие революции оставит истории материал исключительной ценности и громадного интереса.

В общем, в развитии приемов вещественного оформления спектакля профессиональный театр был достаточно последователен и радикален.

Основным элементом, определяющим внешнюю сторону спектакля в целом, является архитектура театрального здания. Весь буржуазный театр созда-

вался и развивался в условиях ренессансного здания с его фотосценической коробкой. Она обуславливала и систему декораций, и систему машинную, и световые эффекты, и игру актера. Потому-то, начав строить новый театр, передовые театральные деятели занялись коренным переустройством театрального здания или, хотя бы, сценической коробки. Опыты в сильнейшей мере подкреплялись практикой самодеятельного театра, в иных случаях выходившего в буквальном смысле слова на улицу и на площадь, а в тесных помещениях школ и клубов соединившего зрительный зал со сценой, широко разбрасывая планировку мест действия. К тому же путь был подсказан приезжавшим за несколько лет до революции театром Рейнгарда, дававшим свои представления в цирковых помещениях. Наконец, ломка старого театрального здания мечталась и передовым театральным деятелям начала XX-го столетия (о них см. главу IX).

Первый опыт был сделан народным артистом Юрьевым в сотрудничестве с режиссером Грановским в 1918 г.: в цирке Чинизелли в Ленинграде были поставлены „Эдип“ и „Макбет“. Тогда же архитектор Таманов составил проект циркульного театрального здания, а профессор Майзель — проект освещения арены. Опыт был крайне смел, но, к сожалению, единичен. Вслед за этим, в 1921 г., Мейерхольд ставит в Москве на цирковой арене знакомую нам „Мистерию-Буф“ Маяковского. В том же году

в Ленинграде в помещении Иститута Живого Слова ставятся автором настоящей работы спектакли с учениками студии экспериментального театра на циркульной площадке, а затем, в здании б. Городской Думы в специально выстроенном амфитатре. В том же году открывает свои действия Театр Юных Зрителей в Ленинграде в полуциркульном здании б. Тенишевского Училища, где он ведет свою работу и до сих пор, осуществляя свои постановки не только на горизонтальной плоскости полуарены, но и широко пользуя заднюю стену для развития действия в вертикальном направлении (см. сборник „Театрально - Декорационное искусство в СССР 1917—1927 гг.“).

Однако, разрешение этой проблемы в буквальном смысле, по прямому направлению встречало массу препятствий экономического и бытового характера. Оно требовало затраты громадных средств, требовало ломки имевшегося в распоряжении репертуара. К этому присоединилась и практическая нецелесообразность такого крайнего радикализма в данных условиях. Развившаяся система передвижных районных спектаклей потребовала от театров приспособления к стандартным сценическим площадкам клубов. Коренная перестройка театрального зала оказалась преждевременной в виду невозможности сразу же провести ее во всех местах, включая и мелкие театральные здания. В связи с этим нащупывалась и другая, обходная линия дей-

ствий: развитие конструктивизма на сцене (о нем речь несколько ниже) позволяло режиссеру строить действие в вертикальном направлении и привело в конце-концов к тому, что конструкция стала самостоятельным сооружением (например, работы Меншутина к „Любови Яровой“ и „1917 году“ — см. „Советское Искусство“ № 5). Такой „театр“ дает самые разнообразные сочетания небольших сценических площадок, легко может быть вынесен в целом из фотосценической коробки и расположен хотя бы под открытым небом („Земля дыбом“ в 1923 г. на Воробьевых горах) и, надо думать, в конце-концов, поможет сцене расстаться с ренессансными условиями.

Так развивалась основная проблема вещественного оформления спектакля за эти десять лет. Перейдем к проблеме декораций.

Театрально-декоративное искусство за это время развивалось, в сущности, не с театром, но с искусством живописи в целом. Поэтому в театре отразились все те же течения, через которые прошла живопись, как таковая. В канун революции мы наблюдаем уже развитие кубизма, и, по существу, Московский Камерный театр в 1916 г. пользуется уже конструкцией (см. также работу Фердинандова к „Королю Арлекину“ 1917 г. — сб. „Кто, что, когда в Камерном театре“). Первая постановка театра РСФСР 1-го — „Зори“ Верхарна — резко отмежевала себя от декоративной картинности. Художник В. Дмитриев построил взамен декораций супрематич-

ческую конструкцию — ряд геометрических плоскостей и стереометрических фигур. Театральной „декорации“ был положен конец, но пока еще в той лишь мере, в какой мирискусстнические тенденции сменились беспредметной „конструктивной“ живописью. Чистый конструктивизм, состоящий из оголенных форм (каркаса), уподобляющий убранство сценической площадки железнодорожному мосту, утвердился в театре, как об этом было сказано несколько выше, благодаря, так называемым, урбанистическим пьесам. Здесь поразительны две конструкции — станок В. Шестакова к „Озеру Люль“ (театр Революции) и Веснина к „Человеку, который был четвергом“ (Моск. Камерный театр). По существу, обе они являются полным преодолением установившегося было в театре господства художника: декорации сменились конструктивным станком, а станок теряет назначение украшающего спектакль элемента и принимает на себя функции чисто служебные. Станок делается актуальнейшей частью спектакля, ибо помогает актеру развешивать игру. Станок в чистом смысле исключительно механичен и экономичен — он не имеет ничего лишнего; все в нем обыгрывается, все действует. При этом Мейерхольд доходил до полного отрицания декоративного фона — ни кулис, ни задника, ни горизонта, ни сукон („Великодушный Рогоносец“, „Лес“ и многие другие) — и перед глазами зрителя оголенные стены фотосценической коробки. Дойдя, однако, до такой

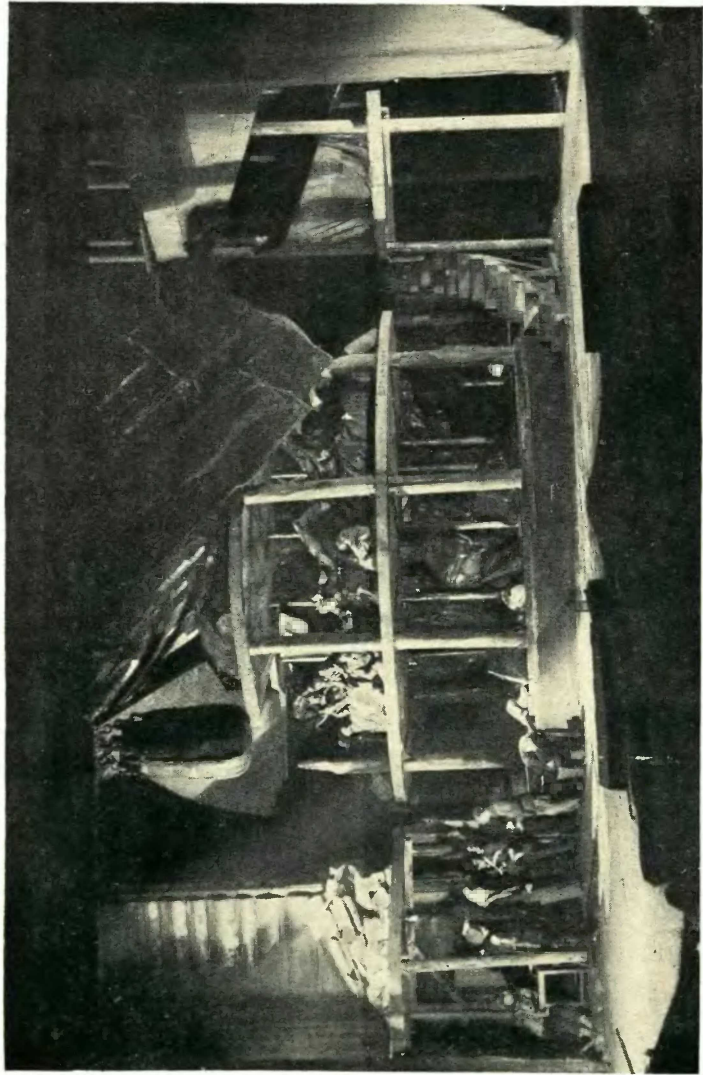
крайности, театр стал искать восстановления связи с декоративным элементом. Беспредметный, чисто конструктивный, станковый каркас начинает принимать все более и более логически, сюжетно-оправдаваемый облик и затягиваться полотнами. Вот тут-то и вырастает перед зрителем то „сооружение“, о котором речь была выше; это, например, целый корабль („Рычи Китай“, „Разлом“), настоящий жилой дом и пр. Это постройка вполне реальная, не требующая дополнительной расшифровки со стороны зрителя; это другая грань того „натурализма“, о котором речь была выше.

Пользование такого рода сооружениями требует от театра тщательно организованной машинерии. Быстро чередующиеся эпизоды, требующие мгновенной смены установок, подчас поражают глаз и слух эластическим раскрыванием, свертыванием, вкатыванием и выкатыванием, спуском и подъемом целых сооружений. Сцена превращается в какой-то фон для фантастического рассказа Шехерезады, где по мановению руки вырастают предметы, в какую-то грандиозную заводскую мастерскую какого-то паровозосборочного цеха, в котором работают невидимые краны, лебедки, ворота, рычаги. В целом это поражающий своим могуществом и величием механизированный спектакль.

Эволюцию сценической „вещи“ легко себе представить уже по тому, что сказано об эволюции убранства сценической площадки. Меблировка, бута-

Фория и реквизит постепенно теряют свой декорирующий смысл, уменьшаются количественно и опрощаются качественно. Бутафория, как вещь, чисто театральная, иллюзорная, постепенно сменяется вещью подлинной (например, автомобили, мотоциклетки, велосипеды) или хотя бы ее моделью (паровоз в „Рельсы гудят“). Вещь непременно пользуется актером, т.-е. обыгрывается; вне этого она и не появляется на сцене. Вещей мало, но зато каждая подается зрителю так, что не может ускользнуть от его внимания и памяти.

Остается еще театральный костюм и грим. Первый из них эволюционировал, вообще, вместе с декорационной живописью. Однако, в истории его развития следует отметить один яркий момент. Одно время, в 1921—1923 гг., театр, увлекаясь урбанизмом, отказался было совсем от театрального костюма и заменил его так называемой „прозодеждой“, т.-е. рабочим костюмом: появились штаны на лямках, рабочие блузы и пр.; и грим был упразднен также. Все это в связи с оголенной коробкой сцены и конструктивным каркасом давало интересную схему, своеобразную алгебраическую формулу, в которую мог быть вдвинут любой сюжет, любая тема, любой спектакль (см. например, иллюстрацию к „Великодушному Рогоносцу“). Прозодежда была вскоре оставлена вместе с ее сверстниками — с каркасом и урбанистикой вообще, и театр, наоборот, затребовал конкретный реальный костюм.



СЦЕНА ИЗ «ШАХТЕРА» БИЛЬ-БЕЛОЦЕРКОВСКОГО В ПОСТАНОВКЕ Н. ПЕТРОВА. 1928 г.

Интересную эволюцию претерпел и сценический грим. Первое время быстро установились „масочные“ гримы для исполнения определенных ролей — капиталиста, священника, коммуниста и т. п., и общий стиль грима стал, вообще, гротесковым. Затем, или вернее, параллельно с тем, грим пошел путем живописной традиции: на поверхности лица ярко выделялись пересекающиеся плоскости с подчас подчеркиваемым ассиметризмом и пр. Реакцией против этого было полное упразднение грима, от чего быстро перешли к яркому реалистическому гриму.

II. С В Е Т О - И З В У К О - М О Н Т А Ж

Говоря о сценической конструкции и сценической вещи, мы заметили, что они в нашем спектакле играют активную роль. Это в особенности следует сказать относительно света и звука.

Старый театр пользовал свет в качестве „освещения“; в его задачу входило, главным образом, сделать доступным зрительному восприятию сценическое действие. Освещение при этом менялось соответственно реалистическим предпосылкам времени дня, состояния погоды и пр. Условный эстетический театр, пользовавшийся прекрасными полотнами лучших современных художников, заботился преимущественно о том, чтобы эти полотна вместе с живописно размещенными перед ними актерами

в живописных же костюмах были выгодно показаны зрителю. Все это требовало преимущественно ровного рассеянного освещения. Театр нашего времени иначе понял роль света, отказавшись от его прежних услуг и заинтересовавшись им именно как „светом“, т. е. как элементом, творящим спектакль наряду с актером и, в принципе, в равной с ним мере. Это, в свою очередь, подсказывалось необходимостью пользоваться в необорудованных театрах переносными светящимися точками, а также появлением светосильных ламп накаливания. Раз сдвинувшаяся с постоянного места (софит, рампа, бережки) светящаяся точка сделала возможным легкую переброску света, который тем самым и принял актуальную роль в спектакле. Световые пятна, световые лучи стали двигаться по сцене, по конструкции вслед за актером. Перекрещиваясь и мигая (например, в „Д. Е.“), они во много раз увеличили сценическую динамику: действие возникает то здесь, то там — здесь одно, там другое, покуда действие идет в одном месте, меняется установка в другом, и перенесенный туда сноп света перебрасывает зрителя в совершенно иное место действия. Освещение сменилось светом, а свет стал синдинамичен, синэргетичен с актером. Разрешаемая ныне проблема цветного света должна дать новые богатые возможности.

Здесь же необходимо указать на применение в спектакле проекционного фонаря и кинопроекции.

Эта последняя в особенности помогает спектаклю увеличить его динамику. Организация всех световых эффектов в спектакле получила наименование „светомонтажа“.

Другим элементом, вошедшим в наши дни в тело спектакля, является звук. В дореволюционное время это было: или музыка, или шум толпы, или простейшие механические звуки—выстрелы, гудки парохода, благовест и проч. Они вставлялись в спектакль в местах, логически определяемых, и имели назначение подчеркнуть сценическое правдоподобие. Натуралистический театр присоединил к ним целый арсенал мелких звуков, мало внятных в большом зрительном зале, но в камерной обстановке создающих своеобразное „настроение“. Развитие фонографии и грамофонии сослужило в этом отношении театру большую службу. Условный театр обратил внимание именно на музыку, как на создательницу того или другого настроения, и роль ее в театре возросла, но каждый раз звук все-таки оставался вне спектакля, каждый раз он играл только фоновую, декоративную роль.

Соприкосновение сюжета советского спектакля с событиями революции и гражданской войны, а затем — с обстановкой фабрик и заводов, ввело в спектакль звуки, по преимуществу, шумовые: выстрелы, гудки, шум машин, крики толпы и т. д. и т. д. В простейшем случае это попрежнему еще только звуковой фон, только звуковая декорация.

Но проблема ритмической организации спектакля заставила режиссеров обратить серьезное внимание и на упорядочение звукового (музыкального и шумового) материала. Этот последний все чаще и чаще входит в теснейшее сочетание с вокальным материалом, т.е. со звучанием актеров и, вместе взятые, они сливаются в стройную симфонию, организуемую по всем правилам музыкальной гармонизации. Характерно при этом, что с одной стороны инструменты обычного симфонического оркестра начинают выполнять звукомонтажные работы, а с другой, что в состав театрального оркестра входят новые шумовые, этнографические инструменты. Гармонь, ксилофон и весь ассортимент джаз-бандового оркестра, а позднее и радио, находят себе место рядом с виолончелью, со скрипкой, арфой и пр. Мир звуков входит в тело спектакля так же, как и свет.

Музыкальный элемент пронизал собою и актерское мастерство и сделал его музыкальным по преимуществу. Особенно велики в этой области достижения театров Московского Камерного и имени Мейерхольда.

12. ИСКУССТВО АКТЕРА

Только теперь, дав характеристику всем главным слагаемым театрального искусства, обратимся к самому сложному, ибо переменному среди них — к искусству актера. Здесь, естественно, придется

говорить отдельно об искусстве актера драмы, оперы и балета. Но, если говорить о нем в целом, то необходимо будет сказать, что, вообще, истекшее десятилетие знаменуется настойчивым, систематическим устремлением к возможному совершенствованию актерской техники. И в этом отношении следует констатировать, что, если до революционного актера можно было обвинять в преобладании в его творчестве интуиции, то к нашим дням актерская техника достигла величайшего мастерства, и творческий процесс стал во много раз более сознательным. Актер постепенно становится мастером. Этим во многом современный актер обязан новаторской деятельности Вс. Мейерхольда и А. Я. Таирова.

Обратимся сперва к искусству актера драмы и разобьем его на искусство вокальное и пластическое.

Чтобы понять эволюцию декламационного искусства актера за это десятилетие, необходимо вспомнить, на чем его застала революция. На смену „сценически“ правдивой речи реалистического бытового театра, как мы знаем по IX главе, Московский Художественный театр ввел в театр речь „жизненно“ правдивую. Когда этот метод сценической речи казался уже упроченным, расцвела символическая поэзия и, в противовес актерской немзыкальной, но психологически правдивой декламационной манере, зазвучала ритмически организованная, но пси-

хологически безразличная и, надо сказать, мелодически бедная манера поэтов-символистов. Первое время эта манера культивировалась Мейерхольдом в театре В. Ф. Коммисаржевской. Затем ее принял Московский Камерный театр в первой же своей постановке „Сакунтала“ Калидаса. Актеры Коонен и Церетели—в первую голову, а их товарищи вместе с ними, не игнорируя смысловой стороны текста, особо четко подчеркнули музыкальную сторону своей декламации, и ритмико-мелодическое лицо „Сакунталы“ зазвучало полным голосом. Увлечшись музыкальностью декламации, театр довел ее до высших пределов в своих постановках: „Голубой ковер“ Столицы, „Фамира Кифаред“ Анненского и „Федра“ Расина. Одновременно с этим, складывались школы профессионального ритмико-мелодического произнесения стиха и в Ленинграде в стенах Института Живого Слова. Это была линия преемственного развития традиций символизма. Но на смену ей, а первое время с нею вместе, намечалась линия футуристов во главе с основоположником новой манеры Маяковским, столь же интересным декламатором, как и поэтом. Футуристам было чуждо словесное кружево, которое сплетали поэты-символисты, новая декламационная манера также не приняла изощренной ритмико-мелодической архитектоники: она строилась на широком мазке, на плакатности; по сравнению с камерным стилем символистов, это был стиль митинговый, ораторский.

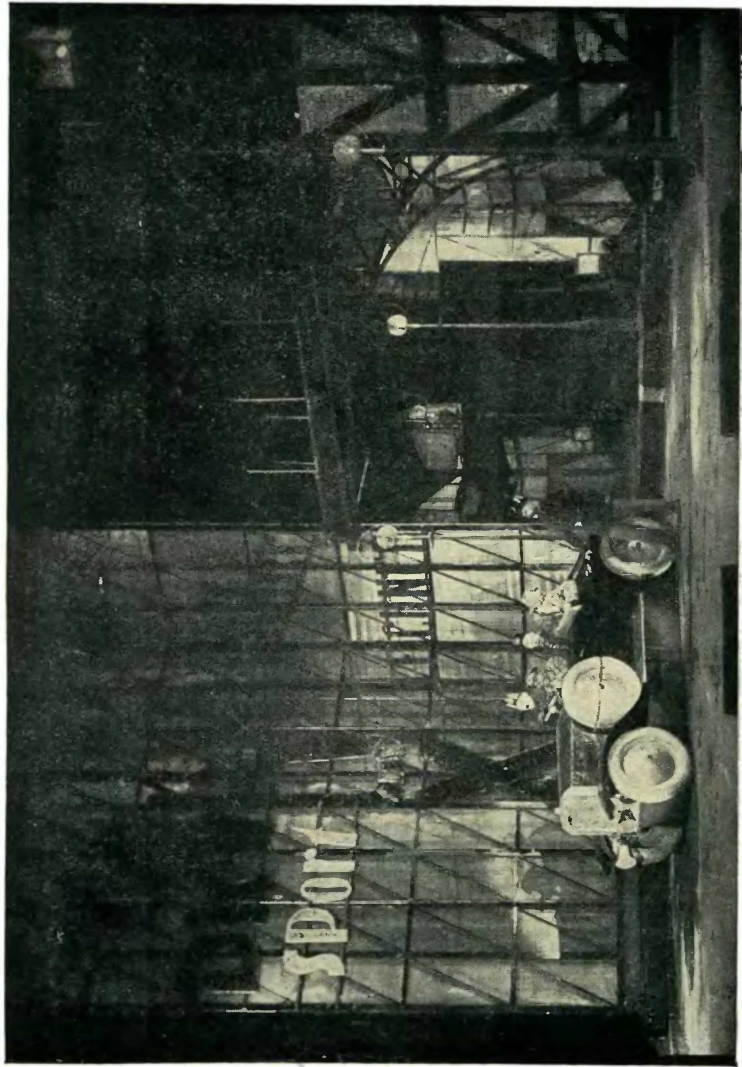
Революционный театр был театром агитационным — ясно, что ему было по пути с этой новой манерой. Чрезвычайно памятна, например, звуковая картина „Зорь“ Верхарна: сцена превратилась в грандиозный митинг, на котором актеры произносили свои реплики, словно с трибуны. Плакатный ораторский эмоционально яркий стиль долго был стилем нашего агитационного спектакля, и только за последние несколько лет наблюдается стремление объединить оба стиля — камерный музыкальный с плакатным ораторским. Интересно, что новая реалистическая трактовка бытовых советских пьес и классических комедий, вообще, более не возвращается к старой реалистически-бытовой речи на сцене, но осложняет ее либо привлечением элемента музыкального, либо особо четкой ритмической организацией. Вообще же необходимо заметить, что наши формально передовые театры в каждой своей новой постановке дают новые и новые разрешения сложнейшей проблемы сценической речи. И как на общую линию, можно указать на устремление современного театра к овладению музыкальной стихией, на устремление в сторону вокальных видов театра — оперы и оперетты.

Картину встречного движения рисует современная опера. Две интереснейшие последние оперные постановки — „Воццек“ и „Борис Годунов“ — правда, в самом материале дают к тому все основания, но еще недавняя трактовка „Бориса Годунова“ была зна-

менательна декламационной манерой лишь одного Шаляпина. В постановке же Радлова весь оперный спектакль в целом зазвучал совершенно по-новому.

Наконец, необходимо отметить, что после революции возник ряд учреждений, ставивших своей целью практическое разрешение проблемы музыкальной декламации, и ряд теоретиков пытался разрешить ее в плане научном (см. работы Сабанеева, Сержникова и наши). Особо интересно развитие в это десятилетие так называемой „хоровой“ декламации.

Перейдем теперь к искусству актерского движения, и остановимся сперва на актере драматическом. Проблема сценического движения волновала передовых театральных деятелей еще накануне революции; к тому же времени относятся опыты обогащения выразительных средств актера драматического приемами цирковыми. Мейерхольд в своей студии „на Бородинской“ и Таиров в Камерном театре ввели в число обязательных тренировочных предметов разнообразные гимнастические системы; после революции стало особенно ясно, что новый зритель гораздо сильнее воспринимает спектакль через движение, чем через слово, и физкультура актера стала ударным моментом в развитии его мастерства. Десять лет прошли в непрестанной тренировке и результаты оказались поразительными: теперь не только передовые театры, но даже рядовой театральный школьный спектакль щеголяет мастерством актер-



СЦЕНА ИЗ „ДЖОННИ“, МУЗ. КИШЕНЕКА В ПОСТАНОВКЕ Н. СМОЛИЧА 1928 г.
С II

ского движения. Мастерство состоит не только в преодолении физических трудностей, но и в громадной музыкальной организованности движения. Непревосходимые рекорды в этом смысле поставили такие спектакли, как например, „Великодушный Рогоносец“ у Мейерхольда, „Принцесса Турандот“ в театре им. Вахтангова, „День и Ночь“ у Таирова, „Мудрец“ в Московском Пролеткульте и др. Движение актера сливается со звуком и сюжетом в одно симфоническое целое.

В оперном театре решение этой проблемы пока остается неясным.

Перейдем к балету. Балет, вообще, по своей природе поневоле стоит в хвосте обновленческих тенденций. С детства воспитываемая в балетном актере техника поработает его мысль и заставляет его продолжать мыслить по-старому. Однако, и балет за революционное десятилетие шагнул заметно вперед.

Раньше всего, с каждым годом все ярче и ярче наблюдается отход от старой балетной пантомимы. Словарь „пантомимических“ обозначений уже вызывает улыбку даже у самих танцовщиков. Вместо того постепенно водворяется принцип драматической пантомимики. Во-вторых же, интересную эволюцию переживает и так называемый „классический“ и „характерный“ (именно этнографический) танец. Этот последний оставляет старые „характерные“ па и старую трактовку и присматривается к подлин-

ному этнографическому танцу. Что же касается танца „классического“, то он оставляет не только старые заветы Петипа, но и приемы, позаимствованные у дунканизма.

Реформа, начатая Фокиным, сперва увлекла балет на тесное объединение с так называемым „свободным“ танцем, при чем этот новый вид танца получил несколько ненормальное, специфическое, эротическое направление в руках Голейзовского и Лукина (исключительно интересна постановка Голейзовского „Иосиф Прекрасный“). Но параллельно с этим развивалась другая, здоровая линия, прокладываемая Федором Лопуховым — это линия объединения с физкультурой, приобретшей столь широкое распространение в рядах советской рабочей молодежи. Лопухов приобщил к классическому танцу акробатику, смягчив ее, однако, и придав ей чисто хореографический облик. В этом духе поставлен в 1927 г. балет „Ледяная Дева“ с прекрасной танцовщицей в новом стиле в заглавной роли — О. Мунгаловой, и целый ряд танцевальных номеров в операх.

Само собой разумеется, что акробатическому танцу нельзя было бы развернуться в тюниках, и мы видим, что новый танец исполняется в костюме очень близком к гимнастическому.

Аналогичное движение наблюдается и в так называемом „свободном“ танце. Он также объединяется с акробатикой, дающей, однако, больший

перевес, чем это мы видим у Лопухова. Здесь по прежнему босая нога, и весь костюм сводится к трусикам и бюстгальтеру. Исключительного мастерства в этой области достигла танцевальная пара Понна и Каверзин.

13. ОРГАНИЗАЦИЯ ЗРИТЕЛЯ

Когда речь идет о театре клубном, самодеятельном, то совершенно ясно, что этот последний обслуживал его же породившего нового зрителя. Для этих форм этот зритель не был „нов“ — это был зритель, органически с ними связанный, органически с ним выросший. Понятие „нового зрителя“ возникает только в связи со старым профессиональным театром. Театральная аудитория не меняется сразу механическим путем. Первое время после Октябрьской революции зрительный зал профессионального театра в большинстве наполнялся публикой старой, „своей“. Театральная продукция, спектакль были рассчитаны на своего старого потребителя, на своего старого социального заказчика. Рабочий зритель завоевывал зрительный зал постепенно, вытесняя из него прежнюю аудиторию.

Это вытеснение старой аудитории не закончилось и по сие время. Оно идет параллельно с перевоспитанием пролетариатом отдельных оставшихся кадров буржуазной интеллигенции и с непрекращающейся борьбой против влияния на театр

мелкобуржуазных групп в сложной социально-экономической обстановке нэп'а.

Но с каждым годом все сильнее и сильнее театр в целом подчиняется требованиям нового потребителя, нового заказчика — рабочего зрителя. Это заставляет театры колебаться в непреложности своих старых навыков и вкусов, пускаться в поиски новых, и обращаться к внимательному и систематическому изучению своего нового зрителя, чтобы понять его требования.

„Театр — массам“. Таков был лозунг, определявший сочетание профессионального театра с новым зрителем.

Под влиянием нового зрителя должен был измениться в театре весь характер старого спектакля. И по мере того, как он изменялся, профессиональный театр получал возможность строить доходную часть своей сметы именно на платежах, вносимых этим новым зрителем: новый зритель принял на себя содержание профессионального театра и непосредственно и через свою государственную кассу.

Театр все сильнее начинает рассчитывать на определенного зрителя: рабочего, красноармейца, крестьянина, театр стремится связаться с той или иной общественной, профсоюзной организацией, с массовым организованным зрителем. Организованный зритель стремится по-своему построить и всю систему театрального хозяйства. Рабочий не в состоянии часто посещать хотя и емкие, но цен-

трально расположенные театры: его производство помещается, обычно, на окраине города, досуг его невелик, сбережения скудны. Новый зритель стремится поэтому до известной степени децентрировать театральное хозяйство: перекинуть спектакли в рабочие кварталы. Отсюда-то система выездных спектаклей крупных местных городских и даже иногородних театров, оборудование районных клубных сцен, устройство Домов Просвещения и Домов Культуры. Отсюда появление специально передвижных трупп. При этом система такова, что труппа получает гарантированную сумму, а организация сама заботится о распределении билетов по производствам. В этих условиях, как никогда в до-революционное время, спектакль идет перед монолитной, классово-однотипной аудиторией, спектакль может выяснить свою подлинную социальную значимость.

Независимо от пользования выездными спектаклями рабочая масса сплошь да рядом покупает целый спектакль какой-нибудь данной труппы у нее на месте. В иных городах между профсоюзами и управлениями театров достигается соглашение о числе предоставляемых для союзов льготных билетов на все или на известные спектакли данного театра. Допуская скидку на билете, театр выигрывает на числе посетителей.

Система посредничества между театрами и проф-организациями за революционное десятилетие меня-

лась. Бюро распределения мест состояло то при Советах Союзов, то при театральных управлениях, то при посредрабисах. Организационно-просветительная роль таких бюро громадна.

Коснемся здесь еще методов изучения зрителя, которое оказалось жизненно необходимым современному театру. До сих пор изучение зрителя велось преимущественно Институтом Истории Искусств, театром им. Мейерхольда, специальной Комиссией по изучению зрителя при Главполитпросвете, Ленинградским театром Юных Зрителей и немногими другими. Изучению подвергался в основе зритель: красноармейский, рабочий, крестьянский и детский. Главнейших методов можно назвать три: метод анкетный, метод последующих собеседований и репортажа и метод наблюдения реакции зрительного зала (работы Н. П. Извекова, А. А. Бардовского, театра им. Мейерхольда и др.). Само собой разумеется, что все эти методы пока глубоко субъективны, и результаты, поэтому, глубоко относительны. Только систематическое изучение воздействия изолированных возбудителей и закономерных их сочетаний может привести к методу объективному.

14. Т Е А Т Р А Л Ь Н А Я Н А У К А И Т Е А Т Р А Л Ь Н О Е О Б Р А З О В А Н И Е

Октябрьская революция сильно подвинула вперед дело театрального образования и создала прочную основу для всестороннего развития театраль-

ной науки. Именно в послереволюционное время основываются искусствоведческие, а в том числе и театроведческие учреждения — Театральная Секция Госуд. Академии Художественных Наук и Театральный Отдел Госуд. Института Истории Искусств. Помянутое выше партийное совещание 1927 года указало также на необходимость поставить театроведческую работу при Коммунистической Академии.

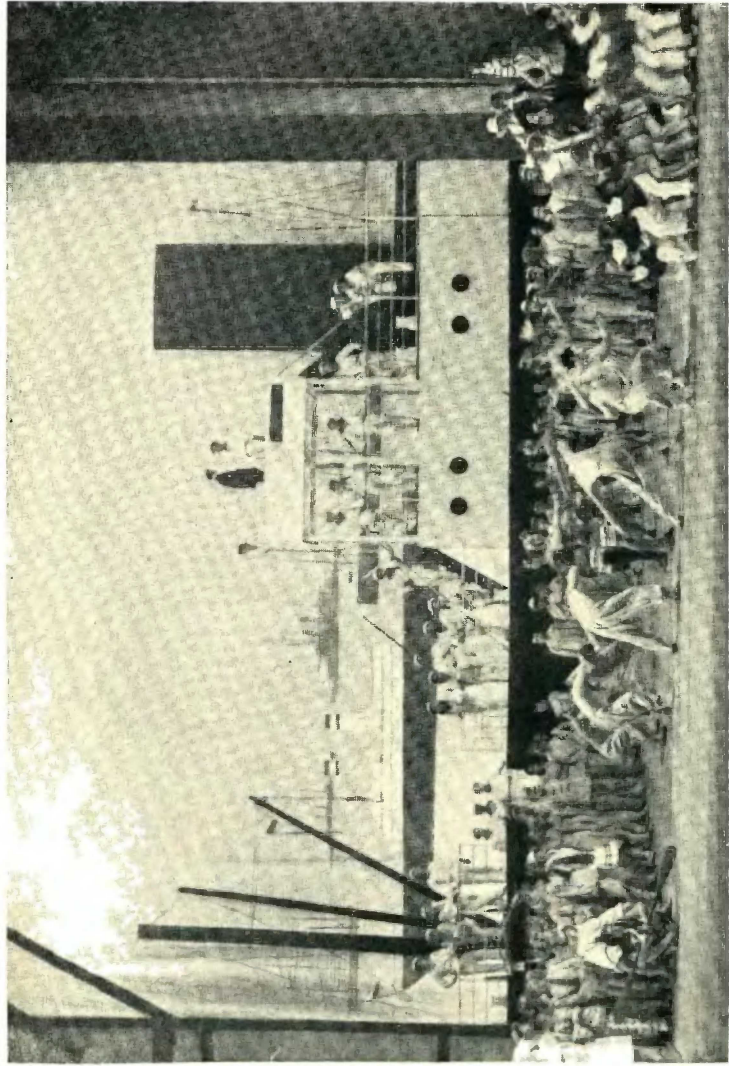
Заботясь, таким образом, о развитии театральной науки, советское правительство поставило на очередь проблему театрального образования как с практической, так и с теоретической и методологической точек зрения. И мы видим, как по всему СССР умножилось число государственных театральных учебных заведений: стали учреждаться театральные высшие учебные заведения, техникумы.

Пореволюционная театрально-педагогическая мысль обнаруживает яркую тенденцию найти объективные методы преподавания театрального искусства. Особенно остро этот вопрос ставился в первое время после революции, как реакция против дореволюционной субъективности методов. Результатом агитации за новую методологию была созванная в 1921 году в Москве Конференция по художественному образованию. В эти годы был подвергнут пересмотру весь арсенал ранее добытых приемов и положений; и, действительно, многое удалось взять за скобки. Лидером новой методики была долгое время биомеханическая система подготовки

актера (Вс. Мейерхольд). Однако, практика показала и показывает сейчас, что объективация методов театрального обучения остается пока только как тенденция, как лозунг, на деле же преподавание не только драматического искусства, но даже элементарная тренировка физического актерского материала, как звук и движение, хотя и пошли далеко вперед, но еще продолжают оставаться и, вероятно, еще долго останутся субъективными как в отношении приемов и методов, так и в отношении целевой установки и критериев.

15. ОБЩЕСТВЕННО-ПРАВОВОЕ ПОЛОЖЕНИЕ ТЕАТРА

Одним из важнейших завоеваний революции на театральном фронте является плановое руководство всей театральной жизнью страны, осуществляемое народным комиссариатом просвещения через специальные административные органы и опирающееся на специальное законодательство (см. статью „Материалы к истории театрального законодательства эпохи Октябрьской революции“ в сборнике, издаваемом ГАХН). Хронологически первым законодательным актом, устанавливавшим ведомственную принадлежность театров республики, был декрет от 9-го ноября 1917 г. (декрет об учреждении Гос. Комиссии по просвещению). Это плановое руководство театральной жизнью, однако, практически осуществилось не сразу.



СЦЕНА ИЗ «КРАСНОГО МАКА» В ЛЕНИНГРАДСКОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА, 1928 г.

СIII

Огромная тяга пролетариата к театру, особенно сильно проявившаяся в первое время после октябрьских событий, выразилась в непомерном развитии мелких театров. Смело можно сказать, что в ту пору не было ни одного учреждения, в котором не выросал бы свой театр — будь то сценическая площадка, на которой подвизались профессиональные актеры, будь то собственные любительские кружки; особенно интенсивно развивался театр в красноармейских частях при политотделах. Вследствие этого, наряду с театрами, находившимися в ведении Наркомпроса, появились театры, подведомственные комиссариатам военному и другим. Только с переходом всего клубного дела в ведение политпросветов, входивших в состав отделов народного образования, руководство театрами Союза оказалось сосредоточенным в одном центре. Первоначально, весной 1918 года, непосредственное руководство художественною жизнью страны было разобщено по родам искусств в соответственных Отделах Наркомпроса — Лито, Музо, Изо и Тео. Задачи Отдела Театрального определялись следующими чертами: 1) общим руководством театральным делом в стране, 2) созданием нового театра и 3) упорядочением художественно-профессиональной жизни в сфере театра. При этом руководство понималось и в идеологическом, и в практическом смысле. Отдел вскоре же разбился на ряд секций — педагогическую, историческую, репертуарную, театра

и зрелищ и т. д.; при них вырастали различные комиссии.

Новизна дела и отсутствие достаточных сил были главными причинами того, что Отдел скорее намечал свои пожелания, чем осуществлял и мог осуществлять при тогдашней общей конъюнктуре. Многие из того, что намечалось тогда, государственный аппарат в сотрудничестве с научными и профессиональными учреждениями не в силах выполнить и сейчас. Широта масштаба и накапливаемый опыт вскоре потребовали реорганизации дела театрального управления. Раньше всего от Отдела стали отходить поместные административно-организационные функции, а в середине 1919 г. „для урегулирования всего театрального дела в стране“ был в Москве учрежден Центральный Комитет при Наркомпросе, сокращенно называвшийся „Центротеатром“ (см. Изв. 1919 г. № 199 сент. 9).

Театральный Отдел, при этом, однако, не упразднен, но становился лишь вспомогательным аппаратом; в этот последний включался и отдел управления государственными театрами, жившими, однако, на основании особого положения. Наиболее ценным в культурном отношении театрам давалась автономия, которая могла быть у них отнята только коллегией Наркомпроса.

Основной чертой этих учреждений было то, что все виды театров оказывались централизованными в одном управлении. Так продолжалось недолго и,

вместе с реформой всего Наркомпроса по проекту Литкенса в 1921 г. реформировано было и руководство театрами. Театры Академические, имевшие свое управление, были причислены к Главнауке, театры, содержимые на средства государства или же только субсидируемые, перешли в ведение Политпросветов; в их же ведении оказались клубные театры; театры школьные отошли к Соцвосу. Контроль над возникшими при новой экономической политике частными театрами был сосредоточен также в Политпросветах. Хотя и разобщенное между отдельными главками Наркомпроса — руководство театральным делом развивалось довольно планомерно, и лишь впоследствии снова стали возникать театральные организации при различных профсоюзах, советах союзов, при райисполкомах, при бирже труда и пр. и пр., в идеологическом отношении подведомственные органам Наркомпроса, но в хозяйственном отношении эмансипированные от них. Вследствие этого к десятилетию революции снова назрел вопрос о необходимости реорганизации театрального управления в стране. Учитывая это обстоятельство, известное уже нам партийное совещание 1927 года и постановило: „в целях устранения параллелизма и организационной путаницы в деле руководства хозяйственной и художественной работой зрелищных предприятий считать необходимым в системе самих Наркомпросов республик, вместо существующих теперь различных отделов, ведающих театрами, со-

здать единый орган, который. должен один проводить эту работу. В этих же целях при местных органах Наркомпроса организовать управления всеми зрелищными предприятиями, находящимися на данной территории“.

Главнейшими, „типовыми“ театральными организациями за истекшие десятилетие были следующие: театры государственные (они были двух родов — содержавшиеся на государственный счет и находившиеся на хозяйственном расчете), коммунальные (так назывались театры, находившиеся в ведении Отделов Коммунального Хозяйства — институт этот характерен только для самых первых времен советского строя), академические (так именовались государственные театры высокого художественного значения: бывшие императорские, московский-Художественный; одно время их сеть была значительно шире); далее, театры, формируемые или из безработных или из театральной молодежи — так называемые „трудовые коллективы“ (они находятся в ведении Наркомтруда) в большинстве не имеют стационарных площадок и обслуживают передвижными спектаклями рабочие клубные площадки; в отличие от вышеназванных, они оплачивают труд своих членов по системе марок; в дореволюционное время такие организации назывались „товариществами“. Театры советов профессиональных союзов или отдельных союзов по типу примыкают к театрам государственным. Наконец, с введением

новой экономической политики, появились театры частные с явной или скрытой антрепризой. Нельзя обойти молчанием особый вид театра — театр для детей.

Это все театры профессиональные. Наряду с ними советская действительность знает театры полупрофессиональные, выраставшие из учебных заведений, студий и постепенно приобретающие облик и права профессиональных театров. Наконец, как на значительное явление, следует указать на театр рабочих, клубный.

Говоря об общественно-правовом положении театра в Советской России, нельзя не коснуться изменения положения актера и, вообще, деятеля, работника театра, т. е. вопроса организации Союза работников искусств.

Театральная среда в массе в царское время всегда отличалась своей политической „лояльностью“. Актерство в массе всегда стремилось к императорским театрам и мечтало об уравнивании своем с обычными государственными чиновниками; актерство же театров императорских было вполне „благонадежно“ в политическом отношении.

Поэтому, преследуя всячески профессиональные организации, правительство терпело и даже патронировало профессиональное театральное объединение — Русское Театральное Общество (основано в 1894 г.), именовавшееся „императорским“ и возглавлявшееся президентом из членов царской фа-

мили. По существу это была организация глубоко бесправная и немощная, хотя и делавшая все возможное в дозволенных ей пределах. Как это наблюдается и в других подобных объединениях, Русское Театральное Общество возникло из общества вспомоществования деятелям соответствующей профессии. Как это ни странно, оно продолжает жить и до сих пор, хотя и почитается анахронизмом.

Но если в Русском Театральном Обществе мы и можем формально видеть предшественника последующего союза работников искусств—собственно работников театра,—то во всяком случае мы не должны забывать, что по существу оно резко отличалось от последнего своей классовой природой; Театральное Общество объединяло в своем составе на равных правах как работодателей, предпринимателей, антрепренеров, так, с другой стороны, и работников, и по существу было защитником интересов первых из них. Впрочем, в среде Театрального Общества были две линии — одна, державшая курс на превращение Общества в лойяльный бюрократический правительственный орган и другая — в профессиональную производственную организацию. Борьба этих двух линий, в сущности, и определяет жизненный тонус и историю Театрального Общества.

В первые годы революции психология актерской среды в массе долго не менялась. Отсюда понятно одно из характерных постановлений второго Всероссийского Съезда профсоюзов, гласившее, что ра-

ботники искусств, „идя в широкие пролетарские массы как учителя-товарищи и братья“, должны, в свою очередь, приобрести от них „сознание необходимости классовой солидарности и дисциплины“.

Мы не будем задерживаться на характеристике значения и линии деятельности Союза Работников Искусств. Всякий интересующийся этим вопросом может обратиться к специальной литературе по профсоюзному движению. Мы остановимся лишь на двух моментах.

Если в дореволюционной России актер до самого последнего времени все же был неким „парием“ в среде господствовавших классов, то в СССР он стал и политически, и социально равноправным гражданином пролетарской страны. И наименование его „работником“ сцены объединило его со всяким другим рабочим трудового государства. Его деятельность была признана государственно-полезной и общественно-необходимой; она вышла из круга обслуживания досужего временипрепровождения, и за нею было признано право на жизнь и на уважение. В то же время пролетариат предъявил актеру и свои требования, заключающиеся в том, что он, как и всякий другой член советского государства, должен быть „гражданином“, т.-е. сознательным строителем социалистической культуры.

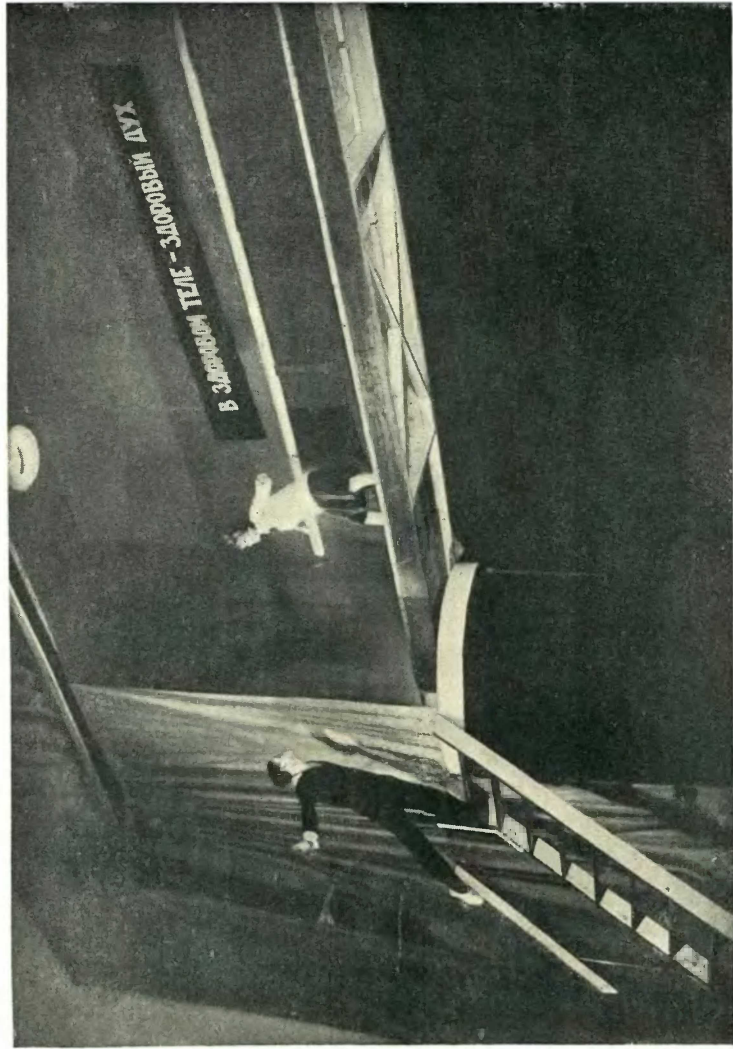
Второе, что следует отметить—это слияние союза работников искусств с союзом работников просвещения, имевшее было место в 1920—1922 г. Ор-

ганизационные мотивы вытекали из стремления к дальнейшей концентрации сил, к умоощнению союзной единицы, а также к объединению работников, деятельность которых нормируется и руководится единым Наркоматом — Народным Комиссариатом Просвещения. Практическая нецелесообразность подобной предпосылки была вскоре же обнаружена самой жизнью. Природа художественной деятельности резко отличается от природы деятельности педагогической и научной, да и внешние условия глубоко различны. Но в то же время вопрос о слиянии этих двух союзов, затронувший и взволновавший советского профессионального актера, не мог не заострить в его сознании серьезности его просветительной роли в новом обществе. Не только партия и правительство признавали актера, но и сам актер должен был признать себя „просветителем“ народных масс.

З А К Л Ю Ч Е Н И Е

Итак, история русского театра доведена нами до наших дней.

Как мы на это указывали в самом начале, мы задались целью охватить ее во всем ее хронологическом и видовом объеме, что, при ограниченности объема книги, неминуемо вынудило нас ограничить себя лишь общими, подчас достаточно схематическими характеристиками. Отсюда-то невольнo Исто-



СЦЕНА ИЗ „ПЛАВЯТСЯ ДНИ“ ЛЬВОВА В ЛЕНИНГРАДСКОМ ТЕАТРЕ РАБОЧЕЙ МОЛОДЕЖИ. 1928 г.

рия „театра“ превратилась в историю „театральных течений“. Как первый опыт в этом роде, наша работа, несомненно, обнаружит ряд недочетов. Раньше всего возможно, что на моем месте другой автор предпочел бы оперировать с несколько иным материалом, иначе бы его сгруппировал, ставил бы акценты в иных местах и т. д. В этом смысле не может не быть определенного субъективизма.

Главной задачей принятой нами системы явилось проследить эволюцию театральных явлений в связи и в зависимости от развития социально-экономических отношений, т.-е. применение социологического, марксистского метода. При сравнительной новизне задачи в применении этого метода к изучению многообразного исторического театрального материала многое может вызвать возражения. Однако, всякий другой подход для научной исторической работы, хотя бы и посвященной искусству, в частности театру, является недостаточным—одним из узких частных подходов. Немыслимо и нецелесообразно держаться метода формального как такового, нет сил замыкаться явлениями данного искусства и только.

Социологический метод дает возможность рассматривать общество как систему динамическую. В истории человеческого общества на смену одному, сходящему с командных высот, классу идет другой, новый.

Отсюда социологический метод позволяет трактовать и историю театра, как систему подвижную,

систему борьбы классовых художественных форм, в которой на смену одному, сходящему с командных высот, театральному жанру или направлению, идет другой, новый. Жизнь театра — это смена театральных жанров и направлений, отражающих смену и перегруппировку общественных классов; с этой точки зрения любой исторический момент — переходный. Так мы стремились излагать и толковать театральные явления.

При этом нельзя воздержаться от попытки предсказать ближайшие пути развития нашего театра.

Раньше всего нам кажется совершенно бесспорным, что в театральном отношении мы сейчас значительно опередили все прочие страны. Мы сумели соединить глубоко значительное тематическое содержание с одной стороны с изощренной театральной машинерией, с высокой техникой актера, с другой стороны. Наш театр — это явление громадной социальной ценности, это сильнейшее орудие воздействия. При этих условиях нет сомнения и в том, что с настоящего времени наш театр, в свою очередь, станет влиять на театр других стран.

Бесспорно также и то, что театр у нас вышел на путь самостоятельного развития и, в отношении смежных видов и родов искусства, стал самостоятельным искусством.

Повидимому, надо считать бесспорным и то, что в самом близком будущем театр отразит на себе

самое широкое влияние индустриального развития и сам индустриализуется.

Бесспорным нам кажется и то, что если театр в далекие от нас времена, при переходе общества от натурального замкнутого хозяйства к более высоким хозяйственным системам, пережил такой резкий сдвиг, что человечеству пришлось осознать театр, как якобы совершенно новое явление, и измыслить для него новый технический словарь (см. главу 1-ю), то нет никаких сомнений в том, что, при переходе общества от хозяйства капиталистического к социалистическому, театр видоизменится не меньше и грядущим поколениям снова придется создавать новый технический словарь. В литературе уже неоднократно высказывалось предположение, что в социалистическом обществе театральное действо сойдет с возвышенного помоста, и рухнет рампа.

В социалистическом обществе видоизменяются трудовые взаимоотношения в целом, а потому, естественно, видоизменяются взаимоотношения и между соучастниками театрального производства — между потребителем (зрителем) и производителем (актером).

Доведя историю русского театра до наших дней, мы подитожили явления вышепомянутых двух экономических систем, остановились на первых шагах нового театрального строительства и передаем эти итоги в руки строителей третьей—социалистической системы.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИИ И ПОЯСНЕНИЯ К НИМ.

ТОМ II

Глава VII.

NN

Феатральное представление или зрелище.
(Из *Зрелищ Природы и Художеств*, ч. X,
№ 47; воспроизведено у Озаровского —
Старые годы. 1908. VII—IX).

Рисунок характеризует представление комедии
в конце XVIII ст. Комната еще построена по си-
стеме кулис, но резко отличается от пышного при-
дворного стиля

XLV

Мещанская драма Коцебу „На деле пра-
вы, душою виноваты“. 1826 г. (Из издания
этой пьесы в переводе Ф. Эттингера. СПб.
1826; Гос. Публ. Библиотека).

Хотя эта иллюстрация не представляет собою
точной зарисовки спектакля, однако она очень
характерно рисует драматизм положения, а с ним
вместе и приемы актерской игры этого стиля

XLVI

Сцена из драмы Н. Кукольника „День-
щик“ в постановке Александринского те-
атра 1851 г. (Из *Русского Худож. Листка*
В. Тимма, 1852; Гос. Публ. Библиотека).

NN

Типичная иллюстрация к мелодраме. Под рисунком подписана реплика Доротеи:

Крест матери, единственный клейнод,
Моя единственная драгоценность,
Напутствуй незабвенного Трофима.

XLVII

Представление „Гамлета“ в Казанском театре в 1860 г. (*С подрисованного фотоснимка В. Тюфяева; из собр. Музея Лен. Гос. Ак. театров*).

Исключительно любопытная иллюстрация, дающая представление о постановках в провинции в середине XIX ст. Особенно курьезны гримы (см. например, грим короля) и костюмы. Интересен и тот ракурс, в котором сделан снимок: не из зрительного зала на сцену, а обратно

XLVIII

Сцена из оперы Свечинского „Отец и дочь“. (*Рис. Баранова, грав. Колпакова, приложен к изданию названной пьесы; Гос. Публ. Библиотека*).

Здесь, как и на иллюстрации к драме Коцебу, представлена сентименталистическая игра актеров. Поза, грим, костюм актеров — все это вызывает к чувствительности зрителя. Декорации отличаются своей наивностью. Как и многие другие, данный рисунок не сделан с натуры, но представляет собою свободную композицию на театральные мотивы

XLIX

Сцена из романтической оперы „Бианка и Гуальтиеро“ Львова в постановке 1845 г. (*С рис. Брюллова из собр. Л. Жевержеева;*

NN

воспроизведен в *Ежегодн. Импер. театров. 1910. VIII*).

Русская опера, исполнявшаяся и за границей, и в России лучшими италианскими певцами. Рисунок сделан, повидимому, с натуры с портретным сходством. Налицо весь арсенал романтического стиля: отдаленная историческая эпоха, зловещее небо, распятие, молитва, повелительный жест.

L

Сцена из оперы „Осада Гента“, представленной в Петербургском Большом театре в 1853 г. (*Музыка Мейербера, декор. Роллера; из Русского Художеств. Листка. В. Тимма. 1853 г.*).

Постановка зарисована близко к действительности, однако число участников и их расположение, несомненно, идеализированы. В целом чувствуется переход к последующим реалистическим трактовкам оперного спектакля

LI

Сцена из балета в романтическом духе на Петербургском Большом театре. (*До перестройки его Томоном; с гравюры того времени; воспроизведена у Божерянова. Иллюстрированная История Русского театра XIX века, т. I, вып. I; из собр. В. Всеволодского*).

Центр тяжести этой иллюстрации — в характеристике зрительного зала; однако, вполне достоверно передан и самый спектакль. Идет, очевидно, балет, причем одна из фигур зарисована во время полета, чем так широко пользовался балетмейстер Дидло

LII

Балетный спектакль в романтическом стиле — „Наяда и Рыбак“ на сцене воздушного театра в Павловске в 1851 г. (С рисунка Шарлеманя из Русского Художеств. Листка В. Тимма; собр. Музея Лен. Гос. Ак. театров).

Типичный романтический балет — характерны позы, костюмы и декоративный (на этот раз естественный) фон. В этом же духе следующая иллюстрация

LIII

Сцена из водевиля в романтическом духе „Одушевленные цветы и мечтатель“, П. Арапова. (Переделка с франц. „Zes fleurs animées“; представлена в столицах в 1848 — 1849 г.г. и любителями в Пензе в 1849 — 1850 г.г.; Гос. Публ. Библиотека).

Хотя эта иллюстрация и передает постановку водевиля, однако и он сам, и в особенности эта сцена полны романтической мечтательности. При постановке использованы традиции балета. Интересно еще и как характеристика провинциального любительского спектакля

LIV

Глава VIII.

Сцена из „Горе от ума“, 1839 г. (С литогр. Ив. Селезнева на титульном листе издания „Горе от ума“ 1839 г.; Гос. Публ. Библиотека).

NN

Небольшая (9 см. ²) иллюстрация здесь сильно увеличена. Композиция художника с полной несомненностью передает сценическую постановку, еще держащуюся старых театральных традиций.

LV

Сцена из „Ревизора“ 1839 г. (*С рисунка артиста В. Самойлова, грав. Эвальда; приложен. к Реперт. Русск. Театра 1839 г.; из собр. Музея Гос. Ак. театров*).

Рисунок ценен тем, что сделан актером, несомненно точно передающим сценическую постановку. Типичен для характеристики первых шагов бытовой комедии в реалистической трактовке

LVI

Сцена из „Горе от ума“ на сцене Московского Малого театра (*С фототипии Панова, изд. ред. „Будильник“. Увеличенн. снимок с современной фотографии; воспроизведен в изд. „Горе от ума“. М. 1887; Музей Гос. Ак. театров*).

Рисунок исключительно интересен, ибо воспроизводит Щепкина, Самарина и Ольгина — актеров действительно игравших эту пьесу. Постановка хотя и осуществляется в реалистических чертах, однако, костюмы, гримы, меблировка и пр. — все отнесены к разному времени

LVII

Сцена из „Горе от ума“ в постановке на сцене Александринского театра в 1858 г. (*С рис. Бореля, печ. Мюнстером; прилож. к соч. Грибоедова изд. 1858 г.*).

Реалистическая трактовка бытовой комедии. По костюмам видно, что постановка отнесена к 50-м г.г. XIX ст.

LVIII

Сцена из „Грозы“ Островского в постановке Александринского театра в 1859 г. (С оригин. рисунка Шарлеманя из собр. Л. Жевержева).

Рисунок точно воспроизводит данную постановку. Интересно, что вся трактовка сцены выполнена чисто в стиле оперы, а не бытовой комедии — см. костюмы, декорации, *mise en scène*, позы, движения

LIX

Сцена из комедии „Воевода“ („Сон на Волге“), Островского в постановке Моск. Малого театра. (С фотографии из собр. Музея Гос. Ак. театров).

Та же „оперная“ трактовка, что и на предшествующей иллюстрации: изба поражает своими размерами, крестьяне имеют „пейзанский“ вид. Костюм боярина достаточно фантастичен. И при всем том — явное стремление к реализму

LX

Сцена из трагедии „Борис Годунов“ Пушкина в постановке Александринского театра. (Сцены составлены и рисованы Шарлеманем, рис. на камне Шишковым, изд. 1870 г. из собр. Музея Гос. Ак. театр.).

Здесь, как и в прочих рисунках в этом издании, интересна „оперная“ трактовка. Например — походная палатка в „Ставке“ ничем не отличается от приводимой ниже палатки из оперы „Юдифь“. В данном случае взята палата в доме Шуйского; опять таки поражают размеры и, в особенности, „русский“ стиль, как он представлялся специалистам того времени — Стасову, Шишкову и др.

LXI

NN

Сцена из „Доходного места“ в постановке Моск. Малого театра (С литографии Белоусова, 1864 г.; из собр. Л. Жевержеева).

Реалистическая трактовка бытовой комедии облегчена тем, что действие происходит в современности. Но и помимо того, декорация, мебель, mise en scène, костюмы, гримы, позы и движения безусловно жизненно правдивы

LXII

Сцена из оперы Серова „Юдифь“ в постановке императорской оперы в Петербурге (С рис. Нечадаева; Всемирн. Иллюстрация 1875 г., № 322; из собр. Музея Гос. Ак. театров).

На этой иллюстрации, как и в „Борисе Годуновѣ“ — стремление к большим полотнам. Богатая, многолюдная постановка и, при всем желании быть исторически верными, обилие театральных преувеличений

LXIII

Сцена из оперетты „Орфей в аду“, в Петербургском театре Буф. (С рис. Бродинга; Всемирн. Иллюстрация 1870, № 97. Из собр. Музея Гос. Ак. театров).

Один из старейших рисунков иллюстрирующих нашу оперетту на первых порах ее бытования. Живо переданы и действие, и отношение публики. Фривольные танцы (канкан), типичные опереточные костюмы, и легкомысленная веселящаяся публика всех возрастов

LXIV

Сцена из балета „Раймонда“ в постановке М. Петипа 1898 г. (С фотоснимка из собр. Д. Лешкова).

NN

Типичная постановка Петипа: громадный кордебалет, театральные мишурные костюмы, в центре прима балерина (Леньяни) на пуантах. Все дышит красотой, богатством и самодовольством промышленного и финансового капитала

LXV

Сцена из балета „Лебединое Озеро“ в постановке М. Петипа (с фотографии из собр. Лен. Музея Ак. театров).

Сцена скомпанована специально для съемки и тем не менее прекрасно характеризует балетный стиль Петипа: группировку, костюм, гримы. Исключительно характерны лебеди. Прекрасно дополняет предшествующую иллюстрацию

LXVI

Глава IX.

Мейнингенская постановка „Дон Жуана и Фауста“ (из *Adolf Winds. Geschichte der Regie. B. 1925, S. 47*; из собр. С. С. Мокульского).

Одна из типичных постановок этого театра. Особенно характерны: система планировки всей сцены, расположение действующих лиц, метод использования массы, историческая верность костюма и натуралистичность всей трактовки

LXVII

Сцена из „Юлия Цезаря“ в Моск. Худ. театре (с фотографии из собр. театра).

Одна из постановок, осуществленных целиком под влиянием мейнингенцев, что сказывается во всех чертах, перечисленных в предшествующем описании

LXVIII

NN

Сцена из „Чайки“ Чехова в Моск. Худ. театре 1898 г. (с фотографии, изд. Ю. Лепковским; из собр. Музея Лен. Гос. Ак. театров).

Постановка знаменует эволюцию театра от вещевого натурализма в сторону натурализма психологического. Все вещественное оформление только содействует характеристике среды и „настроения“ всей пьесы

LXIX

Сцена из „Сестры Беатрисы“ в постановке Мейерхольда 1906 г. (из альбома Солнце России „В. Ф. Коммиссаржевская“, из собр. Музея Лен. Гос. Ак. театров).

Типичная постановка условного эстетического театра указанного периода. Весь внешний облик спектакля трактован в духе старинных полотен

LXX

Сцена из „Сакунталы“ в Моск. Камерном театре. 1914 г. (с фотографии из собр. театра).

Постановка, которой этот театр открыл свою деятельность и которая очень ярко характеризует условный театр данного периода. Сцена представляет литургический пролог к названной драме Калидаса

LXXI

Спектакль старинного театра 1907 г. (Э. Старк. Старинный театр; из собр. В. Всеволодского).

Сцена, воспроизводящая средневековую мистерию. В замысле стремится угадать стиль старин-

NN

ного спектакля, на деле же является несомненной стилизацией. К тому же ошибочная трехъярусная трактовка средневековой сцены

LXXII

„Свободный“ танец в стиле Дункан (из *Hans Suren. Der Mensch und die Sonne. St. 1925, S. 124; из собр. А. В. Томашевского*).

Одна из очень многочисленных иллюстраций к „свободному“ танцу, появившемуся как реакция против танца „классического“. В нем разрушены все черты этого последнего: характер движения, костюм, окружающая обстановка, музыкальный материал и пр.

LXXIII

Сцена из балета „Preludes“ в постановке Фокина 1913 г. (с фотографии из собр. Музея Лен. Ак. театров).

Сравнивая эту иллюстрацию с иллюстрациями к балетам Петипа, мы ясно видим отход от „классического“ канона как в танце, так и в танцевальном костюме .

LXXIV

Сцена из оперы „Орфей“ в постановке Мейерхольда-Фокина-Головина 1911 г. (с рисунка П. Гончарова из И. Иванова „М. Фокин“. 1923, из собр. В. Всеволодского).

Самая замечательная постановка условного театра на сцене императорского театра в дореволюционный период. К сожалению, не имеется фотографических снимков с постановки. Однако, рисунок верно передает декорации, *mise en scène*’у, позы, движения и костюмы исполнителей

LXXV

Глава X.

Гуляние на Ходынке 1775 г. (с народной картинки из собр. Олсуфьева. Гос. Публ. Библиотека).

Одно из самых блестящих гуляний, устраивавшихся двором по случаю важных политических событий для „простого народа“. Подробно описано в тексте. Иллюстрация, рисующая вид с птичьего полета, — единственная в этом роде .

LXXVI

Масляничное гуляние на Девичьем поле в Москве. (с рисунка Рябушкина 1882; из собр. Музея Лен. Гос. Ак. театров).

Иллюстрация характеризует „народное гуляние“ обычного типа и воспроизводит его в ином ракурсе, чем это мы видим в предшествующей иллюстрации

LXXVII

Балаган странствующего комедианта в уездном городе (Курской губ.). (с рисунка Трутовского. Русск. Худ. Листок Тимма, 1862 г.; из собр. Музея Лен. Гос. Ак. театров).

Иллюстрация дает возможность проникнуть в один из тех балаганов, который мы видим на предшествующей иллюстрации. В данном случае балаган типа циркового. Как мы видим, исполнители — на все руки мастера

LXXVIII

Внутренность нового цирка Чинизелли. С.-Петербург. (с рисунка Шамота. Всемирн. Иллюстрация 1878; из собр. Музея Лен. Гос. Ак. театров).

NN

„Низовой“ театр в той стадии его развития, когда он становится „Императорским“, т.-е. содержится за счет казны и привлекает к себе „высшее“ общество

LXXIX

Спектакль „Народного“ театра (фотография, снятая с постановки „Недоросля“ в 1872 г. в Народном театре Московской Политехнической Выставки. Изд. Будильника 1886 г.; из собр. Музея Лен. Ак. театров).

Постановка в реалистическом духе представляет собою полную аналогию современным ей постановкам императорских театров

LXXX

Феерия в Народном Доме 1901 г. (с фотографии из собр. Музея Лен. Ак. театров).

Постановка в своей феерической части совершенно схожая с постановками феерических балетов М. Петипа .

LXXXI

Глава XI.

Демонстрация в День Книги в Петрограде 1923 г. (с фотографии из собр. Музея Революции в Ленинграде).

Один из видов пролетарского самодеятельного театра. Толпы зрителей и колонны демонстрантов с плакатами. В центре передвижная живая картина: громадная бутафорская книга и костюмированная группа

LXXXII

Инсценировка „Мистерии освобожденного труда“ у Фондовой Биржи в Петрограде

в 1920 г. (с фотографии из собр. Музея Революции в Ленинграде).

Грандиозная инсценировка в ряду ей подобных. На иллюстрации ликующая буржуазия и погонщики, угнетающие рабочих

LXXXIII

Живая Газета „Голос Кожевника“. (клуба Кожевенного завода им. Радищева в Ленинграде. 1927; с фотографии ОНО ЛГСПС из собр. В. Всеволодского).

Иллюстрация изображает группу участников и характеризует вещественное оформление: декорации, конструкцию, костюмы и гримы. Исполнители — члены самодеятельного кружка рабочих.

LXXXIV

Сцена из „Зорь“ в театре РСФСР I. 1920 г. (с фотографии из собр. В. Дмитриева).

Историческая постановка, положившая начало Театральному Октябрю. Агитационный спектакль в супрематических декорациях худ. В. Дмитриева.

LXXXV

Сцена из „Великодушного Рогоносца“ в постановке Мейерхольда в 1922 г. в театре его имени. (из сборника „Мейерхольд“ изд. 1923 г. из собр. В. Всеволодского).

Постановка, подытоживающая первый период работы театра им. Мейерхольда. Знаменательны: прекрасный станок Л. Поповой и полное обнажение всего закулисного пространства

LXXXVI

Сцена из „Человека, который был четвергом“ в постановке Таирова в Московском

Камерном театре 1923 г. (с фотографии из собр. Моск. Камерн. театра).

Типичная урбанистическая постановка, в свое время поразившая исключительным по своей воздушности станком работы Веснина . LXXXVII

Сцена из „Ревизора“ в постановке Мейерхольда 1926 г. (с фотографии из собр. В. Всеволодского).

Постановка, подытоживающая второй период работы театра им. Мейерхольда. Знаменательна ремонтированием Гоголевского текста и резким отходом от традиционной трактовки этой комедии. LXXXVIII

Сцена из „Небожественной Комедии“ в постановке Экспериментального театра в Петрограде 1923 г. (с фотографии из собр. В. Всеволодского).

Постановка знаменательна радикальным разрывом с фото-сценической коробкой, выходом на циркульную арену и полным освобождением от художника. Действующие лица в обычном случае в проезде . LXXXIX

Сцена из „Конька-Горбунка“ в постановке Театра Юных Зрителей в Петрограде в 1922 г. (с фотографии из собр. Т. Ю. З.).

Постановка (как и вся работа данного театра) знаменательна стремлением по-новому разрешить проблему фото-сценической коробки. Постановки театра осуществляются на полуциркульной арене и в вертикальной плоскости задней стены XC

NN

Сцена из оперы „Саламанкская Пещера“ в постановке Э. Каплана 1927 г. (с фотографии из собр. Э. Каплана).

Постановка интересна в том же отношении, что и две предшествующие: она вышла из коробки и расположилась на просцениуме впереди железного занавеса

XCI

Сцена из оперы „Волшебник“ в постановке С. Радлова 1927 г. (с фотографии из собр. Музея Лен. Гос. Ак. театров).

Иллюстрирует наиболее популярный прием разрешения проблемы фото-сценической коробки. Вполне самостоятельная небольшая конструкция помещается на сценической площадке и служит средоточием всего сценического действия

XCII

Сцены из балета „Иосиф Прекрасный“ в постановке Голейзовского 1926 г. (из *Tanz in dieser Zeit, herausgegeben von Dr. Paul Stefan; библиотека Лен. Консерватории*).

Постановка этого балета, как и вся работа Голейзовского, знаменует полный отход от постановочного стиля М. Петипа (см. № LXV, LXVI). Самая крупная и блестящая постановка Голейзовского .

XCIII a, b.

Акробатический танец 1927 г. (с фотографии из собр. Д. Астраданцева).

Акробатизм в современном танце до конца разрушает „классический“ канон балета эпохи М. Петипа. Наиболее яркие исполнители — в эстрадном жанре — Понна и Каверзин (на данной иллюстрации), Мунгалова и Гусев (на следующей иллюстрации)

XCIV

Сцена из балета „Ледяная Дева“ в постановке Ф. Лопухова (с фотографии из собр. Ф. Лопухова).

Балет поставлен с широким применением акробатизма и знаменует не только отход от стиля М. Петипа, но и создание нового танцевального направления

XCV

„Танец Машин“ в постановке Н. Форре-гера 1927 (с фотографии из собр. А. Томашевского).

Постановка хотя и именуется „танцевальной“, однако совершенно отходит от хореографии и представляет собою воспроизведение под музыку сложного движения машинного механизма, что так характерно для эпохи индустриализации .

XCVI

Постановки последних лет, суммирующие наиболее ценные завоевания советского театра.

„Бронепоезд“ Вс. Иванова в постановке Моск. Художеств. театра I

XCVII

„Шторм“ Биль-Белоцерковского в постановке Любимова-Ланского в театре МГСПС

XCVIII

„Рельсы гудят“ Киришона в постановке Любимова-Ланского в театре МГСПС . . .

XCIX

„Красный Мак“, балет, муз. Глиера, либр. Курилко, постановка Тихомирова в Моск. Большом театре

C

„Шахтер“ Биль-Белоцерковского, постановка Н. Петрова, в Ленингр. Ак. Театре Драмы

CI

„Джонни“, опера Кшенека, пост. Н. Смолича в Лен. Мал. Оп. театре

CII

NN

„Красный Мак“, балет, муз. Глиера, либр. Курилко,
пост. Федора Лопухова в Лен. Ак. Театре Оперы
и Балета

CIII

„Плавятся Дни“ Львова, пост. М. Соколовского
в ТРАМ'е, Ленинград

CIV

Схема основных путей развития русского
театра; составлена В. Всеволодским, 1928.

Схема представляет собою первый опыт дать
наглядное представление о путях развития и со-
существовании разных театральных направлений
и жанров в любую историческую эпоху, на любом
социальном и экономическом базисе

CV

А Л Ф А В И Т

собственных имен, встречающихся в обоих томах.

- Аблесимов — I. — 190. II. — 39.
Аверкиев — II. — 195, 197, 198.
Авраамий, еп. Суздальский —
I. — 324.
Азаревичева — I. — 494, 495, 507.
Айхенвальд Ю. — II. — 296.
Александр I — I. — 484, 519.
Александр II — II — 186.
Александр III — I. — 364. II. —
364.
Алексеев — II. — 223.
Алексей Михайлович — I. — 54,
90, 201, 322, 331, 347, 349,
394, 409, 412, 461.
Алферов — II. — 345.
Альтман Ф. — II. — 193.
Амосов Роман — I. — 333.
Ангальт — I. — 480.
Андреев Ивашка — I. — 321.
Андреев Л. — II. — 239, 251, 291,
301.
Андреев Макарка — I. — 321.
Андреевы, братья — II. — 336.
Андреянова — II. — 77.
Андрие — II. — 73.
Анжиолити — II. — 48.
Аничков Е. — I. — 133, 191.
Анна Иоанновна — I. — 34, 91,
350, 354, 357, 367, 401, 405,
420, 422, 423.
Анненский Иннок. — II. — 271,
430.
Антонов Васька — I. — 523.
Антуан — I. — 446.
Аполлинарий Лаодикийский —
I. — 213.
Арайа Франческо — I. — 401,
402.
Арапов П. — I. — 28, 29.
Арбатов Н. Н. — II. — 241, 248.
Арий — I. — 214, 215, 274.
Аристотель — I. — 305.
Артем — II. — 283.
Асенкова В. — II. — 73.
Аткинсон — I. — 148.
Афанасий Великий — I. — 214.
Афанасьев — I. — 119.
Баженов А. — II. — 32, 176, 177,
180, 183, 203.
Бакст — II. — 265.
Балакирев — II. — 130.
Бальмонт — II. — 248.
Бардовский А. А. — II. — 438.

- Барков Тришка - I. — 524.
Батес Яков — II. — 335.
Батте — I. — 437, 492.
Батюшков — I. — 491.
Бахрушин — I. — 458.
Бахтин — I. — 507, 508.
Башилов — II. — 180.
Бебутоџ — II. — 413.
Безбородко — II. — 14, 71, 91.
Бекетов — I. — 424. — II. — 317.
Белинский — I. — 505. — II. — 40,
64, 66, 67, 70, 72, 95, 150.
Белли Антонио — II. — 324.
Белоградская Елизавета — I. —
411.
Белуцци Джованна — I. — 418.
Белый Андрей — II. — 266.
Беляев — I. — 212, 216.
Бендлер Иоганн — I. — 333.
Бенуа А. — II. — 265, 355.
Беньковский — I. — 300.
Березовский — I. — 411.
Берже — II. — 336.
Берг — II. — 418.
Бертенсон — II. — 149.
Берхгольд — I. — 148, 360, 364,
368.
Бессонъ — II. — 167.
Бибиена — I. — 459.
Бидлоо — I. — 335.
Билау Елизавета — I. — 431.
Биль-Белоцерковский В. — II. —
414.
Бирон — I. — 420.
Блок А. — II. — 251.
Блудов — I. — 491.
Блюм О. — II. — 275.
Блюментрост — I. — 328.
Боало — I. — 435, 444.
Боборыкин П. — II. — 157, 177,
193, 198, 223.
Богданов — I. — 40.
Богданова — II. — 77.
Богданович — I. — 155.
Богданович Лазарь — I. — 298.
Богословский — I. — 276.
Богоявленский С. — I. — 324.
Божемянов П. — I. — 30.
Боке — II. — 49.
Болотов — I. — 393, 532.
Болховитинов Евгений — I. — 27.
Бомарше — II. — 28.
Бон Джеронимо — I. — 401, 402.
Бонапарт — I. — 474.
Бонекки — I. — 407, 408.
Бонч - Томашевский М. — II. —
296, 297, 301.
Борецкий — I. — 495.
Борецкий Иов — I. — 297.
Борисова — I. — 495.
Бородин — I. — 92. — II. — 130,
131, 132.
Бортнянский Димитрий — I. —
411.
Бочаров — II. — 178, 263.
Брамбилла — II. — 349.
Брианца — II. — 168, 169.
Брюнъ — II. — 328.
Брюс — II. — 317.
Брюсов В. — II. — 245, 247, 257, 286.

- Брянская -- II. — 87.
 Брянский — I. — 490, 495, 496, 504.
 Бубликов Тимофей — II. — 77.
 Буженинова — I. — 372.
 Булгарин Ф. — I. — 28.
 Булич — I. — 454.
 Буслаев — I. — 333.
 Бутч лин — I. — 362, 367.

 Буше -- I. — 448.
 Бюхер — I. — 40.

 Вазем — II. -- 170.
 Валериани — I. — 407, 458, 459, 460. — II. — 262.
 Валли — I. — 529.
 Вальберхова — I. -- 490, 495, 496, 504. — II. -- 94.
 Вальц — II. — 178, 183.
 Вандер Яган — I. — 328.
 Варламов — II. — 153, 286.
 Варнеке Б. В. — I. — 13, 31, 35.
 Василий II Иванович I. — 244.
 Василий Великий — I. — 210.
 Василий Селевкийский — I. 213.
 Василий Шуйский — I. — 290.
 Васильев — I. — 523.
 Васильев Савва — I. — 271.
 Васнецов — II. -- 263.
 Ватто — I. — 448.
 Вашкевич Н. — II. 248, 272.
 Вахтангов — II. — 269, 417.

 Верстовский — II. — 43.
 Верхарн — II. — 413, 421, 431.
 Веселовский Ал. — I. — 31, 115, 191, 253. — II. — 364.
 Веснин — II. — 422.
 Вигано — II. — 47, 51.
 Визин фон — II. — 180.
 Виллинг фон Иоаниа — I. 334.
 Виниус Андрей — I. — 328.
 Виноградов Н. Г. — II. — 387.
 Висковатый — I. 485.
 Витберг Ф. — I. -- 356.
 Владимир Киевский — I. — 195.
 Воин-Брант Юрий — I. — 321.
 Волков Алексей — I. — 426.
 Волков Григорий — I. — 428, 431, 453.
 Волков Федор — I. — 14, 426, 427, 428, 431, 458, 499.
 Волков Яким — I. -- 365.
 Волкова Мария — I. — 426.
 Волконский — II. — 242.
 Волошенинов Иван Федоров — I. — 323.
 Вольтер — I. — 93, 423, 445, 451, 453, 473, 475, 477, 478, 480, 485, 491, 492, 499. — II. — 62, 150.
 Вольф — I. — 29, 485.
 Воробьев — II. — 72, 76.
 Воробьсва — II. — 160.
 Воронов Е. — II. — 191, 192.
 Всеволодский-Гернгросс В. Н. — I. — 7, 8, 9, 11.

- Всеволожский — II. — 178.
Вяземский — I. — 491. — II — 317.
Гайдебуров — II. — 387.
Галинковский Я. А. — I. — 27.
Гаррик — II. — 95, 162.
Гартман — II. — 363.
Гасенкрук Тимофей Тим. — I.
328.
Гаузенштейн В. — I. — 37.
Гаушман — II. — 247.
Гвоздев А. А. — I. — 34.
Ге — II. — 68.
Геддон Иван — I. — 90, 323.
Герен — II. — 326.
Герцен — II. — 150.
Гессий — I. — 213.
Гете — II. — 404.
Гибнер (Гюбнер) Юрий Михай-
лов — I. — 327, 328, 329,
346, 401.
Гильфердинг — I. — 335, 377,
416, 417, 418, 458. — II. — 47,
48.
Глазунов — II. — 271.
Глинка — II. — 43, 74, 75, 127,
129, 162, 175.
Глинка С. — I. — 485, 500.
Глушковский — I. — 523. — II. —
77.
Глюк — II. — 252, 274.
Гнедич Н. И. — I. — 489, 490,
491, 493, 501, 502, 506, 507,
515. — II. — 62, 80, 95, 224, 277.
Гнедич П. П. — I. — 29.
Гнесин — II. — 270.
Гоголь — I. — 23, 518. — II. — 32,
40, 72, 119, 120, 123, 124,
129, 146, 147, 149, 152, 155,
203, 275, 278, 294, 369.
Голейзовский — II. — 434.
Голиков — I. — 360, 364.
Голицын — II. — 145.
Голицын В. В. — I. — 26.
Головин — I. — 348, 388. — II. —
264, 265, 276, 286.
Головкин — I. — 427.
Головкина — I. — 533.
Голубинский — I. — 221, 275,
286.
Гомер — I. — 493. — II. — 269.
Гондatti Н. — I. — 114.
Гонзаго — I. — 513. — II. — 83,
262.
Гонкур — II. — 295.
Горбунов И. Ф. — I. — 34, 374.
II. — 57, 156.
Горностасв И. — II. — 175.
Горский — II. — 243.
Готтшед — I. — 420.
Gautier L. — I. — 265.
Гоцци — II. — 269, 417.
Гран Ле — I. — 421.
Гранже — I. — 517.
Грегори — I. — 325, 326, 327,
328, 329, 338, 340, 346, 406.
Греч Н. — I. — 27.
Грибоедов — II. — 40, 80, 92, 93,
118, 123, 124, 416.
Григорий Назианзин — I. — 213.

- Григорий Неокессарийский —
I. — 276.
- Григорьев Ап. — II. — 66, 154.
- Григорьев П. — II. — 42.
- Гризи — II. — 81, 163.
- Гропиус — II. — 178.
- Гроссман — II. — 50.
- Грузинский — I. — 530.
- Гурьев — II. — 328.
- Гутовский Симон — I. — 330.
- Давыдов — I. — 515.
- Давыдов, В. Н. — II. — 153, 184,
226, 286.
- Далматов — II. — 68.
- Данилевский — I. — 216.
- Данилова — I. — 510. — II. — 80, 94.
- Даргомыжский — II. — 42, 44,
127, 128, 129, 160.
- Демидов — II. — 317.
- Демин Ванька — I. — 523.
- Денисов — II. — 247, 265.
- Державин — I. — 487, 488, 515.
II. — 95.
- Детуш — II. — 29.
- Джибелли Дживанни — I. — 401.
- Джонсон И. — II. — 301.
- Дидло — II. — 50, 51, 52, 72, 80,
88, 138.
- Дидро — I. — 443, 444, 445, 492.
- Димитрий — I. — 386.
- Димитрий (Самозванец) — I. —
356, 357, 358, 359.
- Дмитревская Аграфена — I. —
431.
- Дмитревской Ив. — I. — 27, 29,
94, 428, 429, 431, 453, 456,
458, 459, 490, 491, 492, 499,
500, 522. — II. — 14, 33, 54,
57, 94, 117.
- Дмитриев В. — II. — 422.
- Дмитриевский А. — I. — 237, 239,
251, 253, 286.
- Добужинский — II. — 265.
- Довгалевский — I. — 303.
- Довнар-Запольский — I. — 109.
- Донат — I. — 305, 306.
- Достоевский — II. — 297.
- Дризен Н. В. — I. — 34, 257,
390, 516.
- Дункан Айседора — II. — 255,
256.
- Дьяченко — II. — 35.
- Дюбнер — I. — 213.
- Дюкло — I. — 442.
- Дюмениль — I. — 492. — II. — 54,
55.
- Дюпор — II. — 79, 80.
- Дюр — II. — 72.
- Duschène — I. — 209.
- Евреинов, Н. Н. — I. — 520. —
II. — 244, 250, 264, 298, 302.
- Екатерина I — I. — 386, 394.
- Екатерина II — I. — 190, 298,
364, 373, 390, 393, 395, 398,
424, 415, 421, 432, 471, 473,
480, 482, 519. — II. — 12, 36,
37, 39, 91, 92, 180.
- Екатерина Ивановна — I. — 335.

- Елагин И. П. — I. — 536.
Елизавета Петровна — I. — 93,
335, 395, 396, 401, 402, 405,
406, 407, 415, 423, 424, 426,
427, 428, 431, 462, 519. — II. —
13, 37, 48, 185.
Енак Иван — I. — 328.
Еремин — II. — 339.
Ермис Иван (Юрмис) — I. — 321.
Ершов, И. В. — II. — 75, 160,
163.
Ефименко — I. — 145.
Жандр — I. — 508.
Жевержеев Л. И. — II. — 178.
Жихарев — I. — 484, 498, 500,
501.
Жмакин В. — I. — 387.
Жорж — I. — 95, 474, 476, 477,
478, 493, 501, 502, 503, 504,
515.
Жуковский — I. — 491.
Жюль Верн — II. — 350.
Забелин И. — I. — 32, 117, 119,
321, 377. — II. — 317, 322,
353.
Завадовский — II. — 93.
Загоскин — II. — 41, 118, 278.
Замбони — II. — 72.
Зауервейд — I. — 27.
Згорин Захарка — I. — 523.
Згорина Дунька — I. — 523.
Зеленин Д. — I. — 130, 153, 162,
170.
Зигмунд — I. — 335, 377. — II. —
341.
Зотов — I. — 367.
Зотов Р. — I. — 28. — II. — 30, 31.
Ибн Фодлан — I. — 128.
Ибсен — II. — 249, 261.
Иванов Богдан — I. — 271.
Иванов В. — I. — 108.
Иванов Вячеслав — II. — 245,
297, 299.
Иванов И. — I. — 498, 513, 514.
Иванова Аграфена — I. — 416.
Извеков Н. П. — II. — 438.
Измайлов — II. — 80.
Иоани — I. — 213.
Иоанн II — I. — 105.
Иоанн III — I. — 201, 386.
Иоанн Антонович — I. — 34.
Иоанн Дамаский — I. — 213.
Иоанн Евангелист — I. — 544.
Иоанн Златоуст — I. — 210, 215,
222, 264, 276.
Истомина — II. — 79, 80, 92, 93,
94.
Каверзин — II. — 435.
Кавос (Кауз) — I. — 515. — II. —
43.
Казанова — II. — 328.
Казасси — II. — 83.
Казвини — I. — 129.
Кайзер — II. — 413.
Калидас — II. — 271, 430.
Каллаш — I. — 282.

- Камарго — II. — 88.
 Каменский — I. — 523, 529, 533, 534.
 Канкарович — II. — 269.
 Каноппи — I. — 513. — II. — 33, 84, 262.
 Канциани — II. — 48.
 Карабанов А. — I. — 28.
 Карамзин — II. — 80, 95.
 Каратыгин А. — I. — 28.
 Каратыгин В. — I. — 490, 494, 495, 496, 506, 507, 509, 514. II. — 55, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 86, 87, 89, 158, 284.
 Каратыгин П. — I. — 190. — II. — 42, 109.
 Каратыгина А. М. — II. — 87, 94.
 Каратыгины — II. — 509.
 Карпов Е. — II. — 249, 273, 284.
 Карсавина — II. — 257.
 Картавая Аниска — I. — 523.
 Катанский — I. — 207.
 Катенин П. А. — I. — 489, 490, 491, 494, 505, 506, 507, 508, 517. — II. — 62, 277.
 Каузин — I. — 308, 312.
 Кафтырев С. — II. — 193.
 Квинтилиан — I. — 308, 312.
 Келлес-Крауз — I. — 38.
 Керженцев — II. — 302.
 Klein — I. — 214.
 Клерион I. — 421, 445, 473. — II. — 54, 55, 95.
 Клодель — II. — 271.
 Книппер — II. — 14.
 Княжнин — I. — 453, 455, 479, 480, 482, 483. — II. — 118.
 Кодин — I. — 212.
 Козловский О. — I. — 515.
 Кокошкин — I. — 516, 517.
 Колобов — I. — 145.
 Колосова — II. — 78.
 Колосова А. М. — I. — 490, 494, 495, 496, 504, 506, 513, 515.
 Коммиссаржевская В. Ф. — II. — 66, 241, 248, 249, 253, 264, 272, 273, 283, 296, 430.
 Коммиссаржевский Ф. Ф. — II. — 250, 253.
 Компанейский — II. — 161.
 Кони А. Ф. — II. — 399.
 Кони Ф. — I. — 28. — II. — 42, 58, 72, 81.
 Конисский Р. — I. — 315.
 Коновалов — I. — 209, 217, 276, 284, 286.
 Константин Порфирородный — I. — 212.
 Коонен — II. — 271, 283, 430.
 Корнель — I. — 93, 442, 451, 452, 473, 478, 480, 485.
 Коровин — II. — 263, 286.
 Коровяков Д. — II. — 42, 155, 195, 198.
 Корсаков — I. — 485, 491.
 Костомаров Н. — II. — 176.
 Котляревский А. — I. — 153.
 Коцебу — I. — 491, 492, 496, 499, 500. — II. — 29, 30, 50, 58, 59, 65

- Красносельцев Н. — I. — 253, 266, 280, 286.
Крафт — I. — 360, 372.
Кремлев А. — II. — 367.
Кронек — II. — 280.
Кропачев Н. — II. — 198.
Krumbacher — I. — 211.
Крэг Гордон — II. — 254, 272, 285, 286.
Крюковский — I. — 485.
Ксавье-Голоше — II. — 328.
Кугель — II. — 230, 275, 280.
Кузьмин Андрей — I. — 271.
Куканов — II. — 177, 178.
Кукольник Н. — I. — 485, 518. — II. — 35, 43, 147, 162.
Кунст Иоганн — I. — 332, 333, 334, 339, 346, 347, 406.
Куракин — I. — 530,
Кушелев — II. — 83.
К. Ф. П. — I. — 402.
Кшенек — II. — 418.
Кшесинская — II. — 135, 170.
Кюи — II. — 130.
Кякшт — II. — 257.
Лаврова — II. — 364, 367.
Ланг — I. — 307, 309, 310, 313, 314, 315, 317.
Ланде — I. — 405, 413, 414, 415, 416.
Лапицкий И. М. — II. — 75, 242.
Лашоссе — II. — 29.
Лебрен — I. — 448.
Левек — I. — 437.
Левенвольде — I. — 420.
Левинсон — II. — 45, 47.
Лейферт — II. — 355.
Лекеи — I. — 421, 445, 473. — II. — 95.
Лекуврер — II. — 95.
Ленин В. И. — II. — 405.
Ленский А. П. — II. — 195, 198, 199, 223, 226.
Ленский Д. — II. — 42.
Леньяни — II. — 135, 167, 169, 170, 182.
Леонидов — II. — 283.
Леонтьев — II. — 172.
Лермонтов — II. — 252.
Лесогоров (Вальберхов) — II. — 77.
Лефорт — I. — 332.
Лешков Д. — II. — 138.
Лизек А. — I. — 329.
Лим Николай — I. — 328, 329, 330, 412.
Лимида — II. — 167, 168.
Литкенс — II. — 443.
Лихачев Б. — II. — 295.
Лобанов М. — I. — 501.
Ловягин Е. — I. — 270, 283.
Лодыгин Ив. Семен. — I. — 321, 325.
Локатели — I. — 417. — II. — 14, 37, 38.
Лонгинов М. — I. — 31, 49.
Лопухов Ф. — II. — 434, 435.
Лука, патриарх — I. — 214.

- Лукин — II. — 13, 20, 434.
 Лун Анс — I. — 321.
 Лун Мелхарт — I. — 321.
 Луначарский А. — I. — 12, 36.—
 II. — 406, 411.
 Львова-Синецкая — II. — 87.
 Любецкий — II. — 322.
 Людовик XI — II. — 63.
 Людовик XIV — I. — 389, 450.
 Людовик XV — I. — 93, 450.
 Лютер — I. — 295.

 Майзель — II. — 419.
 Майков — I. — 475.
 Майн-Рид — II. — 350.
 Маковский — II. — 140, 179, 430.
 Максимов С. — II. — 69.
 Малиновский А. Ф. — I. — 27,
 99, 453, 456.
 Мамонтов С. — II. — 263.
 Мансветов И. — I. — 198.
 Марков В. — I. — 30.
 Марков П. — II. — 158, 184, 230,
 262, 275.
 Марлинский — II. — 64.
 Мармонтель — I. — 443, 445.
 Марс — I. — 522.
 Мартини — II. — 38.
 Мартынов — II. — 66, 153, 156,
 222.
 Марцинкевич Гаврила — I. —
 411.
 Маслов — I. — 533.
 Матвеев — I. — 323, 324, 327,
 330.
 Матерлинк — II. — 246, 247, 249,
 250, 260, 270, 272.
 Матинский — I. — 81, 190. —
 II. — 39.
 Маяковский — II. — 407, 419.
 Медокс Михаил — I. — 528. —
 II. — 338.
 Мейерхольд В. Э. — II. — 245,
 246, 252, 253, 257, 259, 260,
 265, 270, 272, 274, 275, 281,
 283, 285, 286, 294, 407, 408,
 413, 419, 422, 428, 429, 430,
 432, 433, 438, 440.
 Мекгольд — II. — 328, 329.
 Мелиссино — I. — 93, 94, 424,
 429, 453, 489.
 Мельников — I. — 109.
 Меншутин — II. — 421.
 Меньшиков — I. — 365.
 Метастазιο Пиетро — I. — 405.
 Мефодий — I. — 215.
 Мещерский — II. — 145, 146, 154.
 Милонов — II. — 80.
 Милославский Илья — I. — 324.
 Минкин — I. — 495.
 Михаил Керуларий — I. — 213.
 Михаил Федорович — I. — 89,
 322, 394.
 Михневич В. — I. — 30, 32, 388.
 Мнишек Марина — I. — 89.
 Могила Петр — I. — 225, 298.
 Молчанов А. Е. — I. — 32.
 Мольер — I. — 337, 339, 421, 452,
 492. — II. — 47, 115, 148, 224,
 252.

- Мордвинов — II. — 12.
Морель — II. — 326.
Мори Николай — II. — 334.
Морозов П. О. — I. — 16, 31, 236, 259, 324, 358.
Морозов Савва — II. — 227.
Морозов Сергей — II. — 227.
Москвин — II. — 283.
Мочалов — I. — 517, 527. — II. — 15, 29, 55, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 86, 89, 94, 207, 284.
Мунгалова О. — II. — 434.
Муравьева — II. — 170.
Мусоргский — I. — 92. — II. — 130, 131.
- Набоков Н. — II. — 175.
Назаренко Я. — II. — 16.
Наполеон — I. — 484. — II. — 335.
Нарышкин — I. — 533.
Нарышкина Наталия — I. — 323, 324.
Наталия Алексеевна — I. — 327, 334, 335, 348, 349.
Нейбер Каролина — I. — 420.
Немирович-Данченко — II. — 223, 226, 227, 230, 236, 237.
Нижинский — II. — 257.
Никита — I. — 213.
Николаев — I. — 479, 481, 483.
Николай I — I. — 519. — II. — 12, 329.
Николай II — II. — 321.
Никольский — I. — 224, 225, 228, 230, 234, 236, 241, 242, 253, 266, 286.
- Новерр — I. — 413. — II. — 47, 48, 49, 78.
Новик — I. — 271.
Номор — II. — 349.
Норденшельд — II. — 141.
Носов И. — I. — 29, 189.
- Овсянко - Куликовский — I. — 191. — II. — 16.
Огюст — II. — 78.
Одинцов — I. — 198.
Озаровский Ю. Э. — I. — 16, 509. — II. — 195, 197, 199, 239, 270.
Озеров — I. — 455, 478, 480, 482, 483, 484, 485, 486, 507, 513, 515. — II. — 64.
Олеарий — I. — 252, 277, 357. — II. — 345.
Оленин — I. — 487, 488.
Онучков — I. — 153, 261, 366.
Опочинин Е. — I. — 30.
Орленев, П. Н. — II. — 287.
Остервальд — I. — 93, 94, 424, 429, 453, 489.
Островский — I. — 23, 81, 190. — II. — 35, 68, 121, 122, 123, 125, 152, 153, 154, 155, 177, 195, 196, 202, 224, 294, 364, 369, 411, 416.
Отлетаев — I. — 528.
Офрен — I. — 473, 480, 492.
Оффенбах — II. — 133.
- Павел I — I. — 461, 463, 468. — II. — 50, 338.

- Павлова А. — II. — 257.
 Пагенкампф Гермина — I. — 334
 Пальдер Яган — I. — 327, 328.
 Паульсон Анна — I. — 325.
 Пашкевич — II. — 38.
 Пекарский П. — I. — 31.
 Перетц В. Н. — I. — 31, 351. —
 II. — 339.
 Петипа М. И. — II. — 133, 139,
 140, 141, 434.
 Петр I — I. — 72, 85, 91, 200,
 263, 292, 326, 328, 331, 335,
 339, 355, 359, 360, 363, 365,
 366, 368, 376, 381, 382, 385,
 386, 383, 393, 394, 410, 463,
 468. II. — 13, 69, 325, 341.
 Петр III — I. — 393, 394, 395,
 415, 421.
 Петров — I. — 391.
 Петров Д. К. — II. — 253.
 Петров К. А. — I. — 34.
 Петров Н. — I. — 255, 256, 315.
 Петров О. А. — II. — 76, 160,
 161, 162, 163, 178.
 Петров Сидорка — I. — 523.
 Петрова-Воробьева — II. — 162.
 Пиетро Мирро — I. — 91, 354.
 Пинетти — II. — 328.
 Пик Ле — II. — 78.
 Пиксерекюр — II. — 30, 34.
 Писарев — II. — 41.
 Плавиальщиков — I. — 430, 495,
 497, 499. — II. — 20, 21, 56,
 57.
 Плавт — I. — 295, 309.
 Плеханов — I. — 9, 37, 38, 451.
 Плещеев А. — I. — 30. — II. — 53,
 82, 95, 167, 168.
 Плиний — I. — 208.
 Погожев В. П. — I. — 34. — II. —
 96, 275.
 Погосский А. — II. — 362.
 Поздняков — I. — 529.
 Покровский — I. — 197, 200,
 360.
 Полевой Н. — II. — 35, 43.
 Поленов — II. — 263, 368.
 Полторацкий — I. — 408, 410
 Полушкин — I. — 426.
 Померанцев — II. — 56, 58.
 Понна — II. — 435, 453.
 Пономарев — II. — 178.
 Понтан — I. — 305, 306.
 Попов Алексей — I. — 428, 429,
 431.
 Попов Н. А. — II. — 241, 364,
 367.
 Потопов — I. — 455, 486.
 Потехин — II. — 195.
 Поше — I. — 375, 398, 399, 400.
 Прасковья Федоровна — I. —
 334.
 Превилья — I. — 421.
 Преображенская — II. — 135, 170.
 Приказной Прокофий — I. — 431.
 Прилуцкий Д. — I. — 208.
 Пров В. — II. — 469.
 Прокл патриарх — I. — 213.
 Прокопович Феофан — I. — 302.

- Прокофьев С. — II. — 418.
Проскура Юшка — I. — 321.
Протопопов В. — II. — 32.
Прохоров В. — II. — 175.
Пушкин — I. — 491, 504. — II. —
42, 43, 52, 79, 93, 95, 224.
Пушкин В. А. — I. — 389.
Пшибышевский — II. — 247.
Пылаев — I. — 397.
Пыпин — I. — 438, 537.
- Радлов — II. — 432.
Разумовский — II. — 417.
Раппопорт М. — II. — 362.
Расин — I. — 442, 451, 452, 473,
485, 491. — II. — 62, 271, 430.
Растрелли — I. — 460.
Рафалович С. — II. — 298.
Редько А. — II. — 275.
Резанов В. И. — I. — 31.
Рейман — II. — 328.
Ремизов А. — II. — 245.
Реньар — II. — 47.
Рерих — II. — 265.
Ржевский — II. — 94.
Риккобини, М. М. — I. — 144.
Римский - Корсаков — II. — 130,
131, 163, 317.
Ровинский — II. — 336, 345.
Родин Филька — I. — 523.
Родольфи — II. — 328, 329, 331.
Розинг — I. — 506, 507.
Рокур — I. — 473.
Роллан Ромен — II. — 301.
Роллер — II. — 84, 85, 86, 178.
- Романов — II. — 257.
Ромашов — II. — 414.
Рыбаков — II. — 61, 67, 223.
Рязанцев — II. — 87.
- Сабанеев — II. — 270, 432.
Савва — I. — 198.
Савина — II. — 153, 204, 286.
Савинов Андрей протопоп —
I. — 326.
Савинов М. — I. — 253.
Садовский — II. — 153, 154, 159.
Сакко Джиованно — I. — 417.
Сакко Либера — I. — 418. — II. —
94.
Салетти — I. — 407.
Салла — II. — 88.
Самойлов А. — II. — 189.
Самойлов В. В. — II. — 151, 152,
156.
Самойлов В. М. — II. — 73.
Сандунов — I. — 522. — II. — 14,
71, 91, 92.
Сандунова — II. — 71.
Санин А. А. — II. — 286.
Сапунов — II. — 265.
Сарбевский — I. — 305, 316, 317.
Сафанович Феодосий — I. — 298.
Сахновский В. — II. — 237.
Сац — II. — 247.
Сахаров — I. — 119.
Сведенборг — II. — 52.
Сведенцов Н. — II. — 193.
Светлов В. — I. — 30. — II. — 88.
136, 140, 256.

- Свистунов — I. — 93, 94, 429, 453, 489.
- Семевский М. — I. — 360, 364.
- Семенова Е. — I. — 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 506, 507, 508, 513, 527. — II. — 62, 94.
- Семирадский — II. — 140, 179.
- Сервантес — II. — 350.
- Сергеева Аксинья — I. — 416.
- Сережников — II. — 270, 432.
- Сериныи — I. — 93, 420, 421.
- Серов — II. — 127, 154, 263.
- Серов Гр. — I. — 426.
- Сибиряков — I. — 533.
- Симеон Полоцкий — I. — 303.
- Симеон Солунский — I. — 244.
- Сиповский В. — II. — 16, 253.
- Сиротинин А. — I. — 30.
- Сичкарев Евстафий — I. — 429, 431.
- Скабалланович М. — I. — 207, 275, 284.
- Скалигер — I. — 305.
- Скальковский К. — I. — 30. — II. — 53, 141.
- Сколари — I. — 335, 377.
- Скотти — I. — 529.
- Скриб — II. — 41.
- Слонимская Ю. — II. — 339.
- Смирнов I. — 153.
- Смирнов А. — II. — 193.
- Смирнов Семен — I. — 339.
- Смирнова — II. — 257.
- Смольнянинов Игн. — I. — 243.
- Снегирев — I. — 119, 159, 164, 166.
- Соколов — II. — 180.
- Соколов А. — II. — 177, 204.
- Соколовская Тира — I. — 551, 559.
- Соллогуб гр. — II. — 187.
- Солнцев — I. — 282.
- Соловьев — II. — 297.
- Соловьев В. Н. — II. — 253.
- Соловьев Вс. — I. — 537.
- Сологуб Ф. — II. — 298, 299, 300, 301.
- Сосницкий — II. — 145, 148, 149, 150, 151.
- Сотад — I. — 214.
- Соф — I. — 507, 521.
- Спицын А. — I. — 253, 271.
- Сплавский, Иван Ан. — I. — 331. — II. — 341.
- Стаден-фон Николай — I. — 325, 326, 330, 337.
- Старцер — I. — 411.
- Станиславский (Алексеев) К. С. — II. — 69, 157, 223, 225, 227, 228, 230, 240, 246, 248, 252, 263, 275, 280, 281, 283, 284.
- Стасов В. — II. — 162, 175, 176, 179.
- Стелецкий — II. — 286.
- Степанова — II. — 76.
- Стефан Саббаит — I. — 213.
- Стравинский — II. — 163.
- Стрельская — II. — 153.

- Стриндберг — II. — 265, 295.
Стуколкины — II. — 172.
Суворин — I. — 559.
Судейкин — II. — 247, 265.
Сумароков — I. — 27, 93, 94, 411, 416, 419, 432, 433, 434, 453, 454, 479. — II. — 28, 29, 36, 37, 47, 94, 118.
Сумароков П. И. — I. — 27.
Сумцов — I. — 109, 130.
Суриков — I. — 164.
Суково - Кобылин — II. — 121, 123, 124, 416.
Сухомлинов — I. — 429.
Сухомлинов М. — I. — 391.
Сухонин — I. — 190.
- Таиров А. Я. — II. — 249, 254, 257, 261, 275, 282, 429, 432, 433.
Тальма — I. — 473, 506, 514, 522. — II. — 95, 162.
Тальони — II. — 52.
Тальони Мария — II. — 52, 53, 77, 80, 81, 82, 88, 163, 168, 181, 182, 274.
Тарсиа Дживани — I. — 401.
Татищев Лука — I. — 431.
Тверитинов Иван — I. — 271.
Теляковский В. А. — II. — 286.
Теплов Г. Н. — I. — 410.
Теренций — I. — 295, 309.
Терещенко — I. — 118, 119, 123, 149, 158, 191.
Титов А. — I. — 515.
- Тихонова Анна — I. — 431.
Тихонович В. — II. — 367, 382.
Тихонравов Л. — I. — 31, 256, 266.
Толлер — II. — 413.
Толстой А. — II. — 228, 297.
Толстой Л. — I. — 537. — II. — 224.
Толстой Я. — I. — 507.
Тредиаковский — I. — 402.
Тропольская — II. — 87.
Троицкий И. — I. — 215, 270, 273, 283.
Трубецкой — I. — 427. — II. — 13.
Туган-Барановский — II. — 12, 310.
Тукалевский — I. — 536.
Турнон — I. — 437.
Тюлин — II. — 269.
- Улианов Павел — I. — 431.
Уранова — II. — 14, 91, 92.
Успенский — I. — 130.
Ухтомский — I. — 498.
- Фавро — I. — 153.
Файко А. — II. — 414.
Falion E. — I. — 214.
Фаминцын — I. — 115, 182.
Федор Алексеевич — I. — 331.
Федор Студит — I. — 198.
Федоров — II. — 86.
Федоров А. Ф. — II. — 364, 370.
Федотова — II. — 223.
Фельтен Иоганн — I. — 337.

- Феофилакт Константинопольский — I. — 214.
 Фердинандов — II. — 421.
 Ферранд Доменик — II. — 324.
 Филимонов — I. — 280.
 Фишер — II. — 328.
 Флетчер — I. — 115, 252.
 Фокин М. М. — II. — 257, 272, 274, 434.
 Фомин — II. — 38.
 Фоссано Антонио — I. — 401, 402, 413, 414, 415, 416. — II. — 46, 47.
 Фрагонар — I. — 448.
 Фриче — I. — 36, 451. — II. — 302.
 Фуке Г. — II. — 301.
 Фюрст Отто — I. — 333, 346.
 Херасков — I. — 480. — II. — 29.
 Хмельницкий — II. — 41.
 Храповицкий — I. — 516, 517.
 Хромин Картушка — I. — 523.
 Хромина Васютка — I. — 523.
 Худеков С. — II. — 362.
 Цезарь — II. — 78.
 Церетели — II. — 271, 283, 430.
 Цехновицер — II. — 339.
 Цицерон — I. — 308.
 Цукки — II. — 166, 167, 168.
 Чайковский — I. — 274. — II. — 43, 128, 130, 131, 271.
 Чарский — II. — 275.
 Чебышев А. — I. — 508. — II. — 30.
 Черникова — II. — 73.
 Черняев — II. — 141, 275.
 Черткова — I. — 533.
 Чехов — II. — 236, 237, 261.
 Чешихин В. — I. — 30.
 Чижинский Стефан — I. — 331, 338, 346.
 Чингис-Хан — II. — 21.
 Чинизелли — II. — 419.
 Чистяков — II. — 140.
 Чулков Михаил — I. — 431.
 Чурсин — I. — 108.
 Ш. — I. — 526.
 Шаляпин — II. — 75, 163, 432.)
 Шанмелэ — I. — 442.
 Шанский — I. — 365, 376.
 Шарлемань — II. — 178.
 Шаховской А. А. — I. — 28, 95, 473, 487, 489, 490, 491, 492, 493, 500, 502, 504, 505, 506, 515, 521. — II. — 33, 34, 40, 41, 118, 148, 150, 276, 277.
 Шаховской Н. Г. — I. — 526, 528, 531.
 Шварц В. — II. — 175.
 Шевалье — II. — 50.
 Шейн — I. — 119, 123, 124, 155, 157, 158, 165, 167, 172, 191.
 Шекспир — II. — 62, 224, 404.
 Шереметев — I. — 518, 525, 526, 527, 528, 529, 531. — II. — 92, 93.

- Шереметьева — I. — 391.
Шиллер — II. — 224, 404.
Шишков — I. — 490. — II. — 178, 263.
Шляпкин И. — I. — 31, 257. — II. — 253.
Шницлер-Донанье — II. — 257.
Шольц — I. — 523.
Шоссе-Де-ла — I. — 421.
Штелин Яков — I. — 26, 392, 395, 401, 402, 403, 404, 406, 414, 415, 458. — II. — 13, 47, 48, 78.
Шубинский — I. — 360, 364.
Шувалов — I. — 419.
Шуйский Вас. — I. — 290.
Шумский — II. — 153, 154.
Шумский Яков — I. — 431, 458.
Штраус Р. — II. — 418.
Шушерин — I. — 492, 495, 497, 498, 499, 500, 503, 522. — II. — 56, 57, 94.
Щеглов И. — II. — 367.
Щепкин М. С. — I. — 23, 527. — II. — 59, 61, 94, 118, 145, 146, 150, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 207, 222, 233, 275, 278.
Щепкины М. А. — II. — 60.
Щербатов — I. — 353.
Эйхенбаум — II. — 270.
Эккенберг Иоганн — I. — 335.
Эльслер Ф. — II. — 77, 165, 167.
Энгельс — I. — 37, 40.
Энглес Петр — I. — 328.
Эренберг — II. — 242.
Эфрос Н. — I. — 282. — II. — 228, 230, 236, 275.
Ювенций — I. — 308.
Южин (Сумбатов) А. И. — II. — 68, 195, 198, 222, 298.
Юрасовская Александра Денисовна — I. — 523, 524.
Юрасовский Ал. Ден. — I. — 523, 525, 533.
Юрасовский Петр Ден. — I. — 523, 524, 525.
Юрьев — II. — 68.
Юрьев С. А. — II. — 368.
Юстин — I. — 208.
Юсупов — I. — 528.
Яворский Стефан — I. — 334, 349.
Ягужинский — I. — 190.
Ядринцев И. — I. — 110.
Яковлев А. С. — I. — 490, 491, 492, 496, 497, 498, 499, 501, 503, 508, 513.
Яковлев М. — II. — 138.
Якубович — II. — 93.
Ярцев А. — I. — 30. — II. — 67, 149.
Ящуржинский — I. — 130.

БИБЛИОГРАФИЯ

Краткий систематический перечень популярнейших пособий на русском языке, необходимых для более углубленной проработки курса Истории Русского театра.

А. БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ УКАЗАТЕЛИ.

1. Адарюков В. Я. Библиографический указатель книг, брошюр, журнальных статей и заметок по истории русского театра. Отд. оттиск из журн. „Антиквар“ за 1903 год. СПб. 1904.

2. Брянский А. М. Русские театральные воспоминания и записки. Библиографический обзор. II. 1915. Ежегодник Импер. театров. 1915.

3. Варнеке Б. В. История русского театра. Издание 2-е. 1913.

4. Щеглов И. Список книг и статей на русском языке, касающихся вопроса о народном театре (1861 — 1911). Народный Театр.

5. Марков П. А. Новейшие театральные течения. М. 1924.

6. Протопопов В. В. Библиотека В. В. Протопопова. СПб. 1912.

Примечание. Подробнейший систематический библиографический карточный указатель по истории русского театра до 1850 г., составленный под руководством Всеволодского-Гернгросса В. Н., находится в Ленинградском Гос. Институте Истории Искусств. Указатель открыт для широкого пользования.

Б. ЧАСТЬ ОБЩАЯ.*I. История трудовых взаимоотношений.*

7. Бюхер Карл. Возникновение народного хозяйства 1923.

II. История России и русской общественной мысли.

8. Плеханов Г. В. История русской общественной мысли. 1925.

9. Покровский М. Н. Русская история с древнейших времен. 1910 — 1924.

10. Рожков Н. Русская история в сравнительно-историческом освещении. 1919 — 1924.

III. Социологический метод в искусствоведении.

11. Иоффе И. Культура и стиль. Л. 1927.

12. Сакулин П. Социологический метод в литературоведении. 1925.

13. Искусство и литература в марксистском освещении. Составили Б. Столпнер и Т. Юшкевич. 1924.

14. Проблемы марксизма. Вопросы искусства в свете марксизма. Сб. статей под редакцией Я. Розанова. 1925.

15. Проблемы социологии искусства. Госуд. Институт Ист. Иск. 1926.

IV. Происхождение искусств.

16. Гроссе З. Происхождение искусства. 1899.

17. Веселовский Ал. Три главы из исторической поэтики. 1829.

V. История искусств в социологическом освещении.

19. Назаренко Я. А. История русской литературы XIX века. 1925.
20. Сакулин П. История новой русской литературы. 1919.
21. Сакулин П. Русская литература и социализм. 1924.
22. Чемоданов С. История музыки в связи с историей общественного развития. 1927.
23. Федоров-Давыдов. Марксистская история изобразительных искусств. I. 1925.

В. ОБЩИЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ОБЗОРЫ

по русскому профессиональному театру разных видов.

VI. История драматического театра.

24. Бескин Э. История русского театра. М. 1928.
25. Варнеке Б. История русского театра. Изд. 2-е. 1913.
26. Опочинин Е. Русский театр, его начало и развитие. Изд. Правит. Вестника. СПб. 1887.

VII. История оперы.

27. Михневич В. Исторические этюды русской жизни. I. 1879.
28. Марков В. Исторический очерк русской оперы с самого ее начала до 1862 г. 1862.
29. Серов А. Судьбы оперы в России — Русс. Сцена 1864 г. I. №№ 2 и 7.
30. Чехихин В. История русской оперы (1735—1900). 1905.

VIII. История балета.

31. Михневич В. Исторические этюды русской жизни. 1882.
32. Плещеев А. Наш балет (1673 — 1899). 1899.

33. Скальковский. Балет, его история и место в ряду изящных искусств. СПб. 1882.

IX. История цирка.

34. Брянский А. М. Цирк в Петербурге. Цирк. 1925. 1926, 1927, 1928.

35. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Начало цирка в России „О театре“. II. Временник Отд. Ист. и теор. театра ГИИИ. 1927.

36. Данилов С. С. К столетию Ленинградского цирка. 1928.

X. История кино.

37. Лихачев Б. С. История кино в России. (1896—1926). Л. 1927.

1. МОНОГРАФИИ И СТАТЬИ

по истории театра различных эпох, направлений, жанров и пр.

XI. Крестьянский обрядово-игровой театр.

а) часть общая.

38. Аничков Е. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян, т. I. П. 1903.

39. Афанасьев А. Повѣстические воззрения славян на природу. 1865 — 1869.

40. Веселовский А. Три главы из исторической поэтики. 1899.

41. Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии. 1916.

42. Снегирев. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. 1837 — 1839.

43. Терещенко. Быт русского народа. 1847 — 1848.

44. Шейн П. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. 1898 — 1900.

45. История русской литературы под ред. Аничкова, Бороздина и Овсяннико-Куликовского. 1908 — 1909.

46. Беляев И. О скоморохах. Временн. Моск. О-ва Ист. и Древн. 1854.

47. Фаминцын А. Скоморохи на Руси. 1889.

ХII. Церковный театр.

а) часть общая.

48. Коновалов. Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве. 1908.

49. Голубинский Е. История русской церкви. 1901, 1904.

50. Дмитриевский А. Церковные торжества на православном Востоке. 1909.

51. Катанский. Очерки истории литургии. Христ. Чтение. 1868. П.

53. Красносельцев. К истории православного богослужения. 1889.

53. Никольский К. О службах русской церкви, бывших в прежних печатных книгах. СПб. 1885.

54. Никольский К. Пособие к изучению устава богослужения православной церкви. 1907.

55. Скабалланович М. Толковый Типикон. 1910.

б) Плащаница.

56. Беляев М. О выносе плащаницы в великий пяток и в великую субботу. Историко-литургический очерк. М. 1896.

57. Данилевский. Св. Плащаница и обряды, совершаемые над ней русской церковью в последние два дня страстной седмицы. Прав. Собес. 1896. П.

в) Пещное действо.

58. Дмитриевский А. Чин Пещного действия. Визант. Временник. 1894. I.

59. Савинов М. Чин Пещного действия в Вологодск. Софийском соборе. Рус. Филолог. Вестник. 1891. № I.

60. Спицын А. Пещное действо и халдейская пещь. Зап. Рус. Археол. О-ва. 1901. XII.

г) Вертеп.

61. Галаган Г. П. Малорусский вертеп. Киевск. Стар. 1882. X.
62. Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси. Ежегодник импер. театров. 1894 — 1895, прил. I.

XIII. Школьный театр.

а) драма.

63. Морозов П. О. История русского театра. 1889.
64. Петров Н. Киевская искусств. литература XVII — XVIII вв. Тр. Киевск. Духовн. Академ. 1909.
65. Резанов В. И. Из истории русской драмы. Школьные действия XVII — XVIII вв. и театр иезуитов. 1910.
66. Резанов В. И. К истории русской драмы. Экскурс. в область театра иезуитов. 1910.
67. Резанов В. И. К истории русской драмы. Поэтика Сарбевского. Сб. Истор. Фил. О-ва Нежинск. Инст. 1911. VIII.
68. Тихонравов Н. Русские драматические произведения.
69. История русского театра в изд. Калаша и Эфроса. 1914.

б) театр.

70. Всеволодский-Гернгросс В. Н. История театрального образования в России. I. СПб. 1913.
71. Старинный спектакль в России. Сб. статей. Госуд. Инст. Ист. Иск. Л. 1927.

XIV. „Немецкий“ театр.

72. Забелин И. Домашний быт русских царей и цариц. (1862 — 1916).
73. Бोगоявленский С. Московский театр при царях Алексее и Петре. М. 1914.
74. Морозов П. История русского театра. 1889.

75. Тихонравов Н. Первое пятидесятилетие русского театра. М. 1873.
76. Всеволодский-Гернгросс В. Н. История театрального образования в России. I. 1913.
77. История русского театра под редакц. Каллаша и Эфроса. 1914.
78. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Комедиант Манн. — Ежегодн. имп. театр. 1912. VII.
79. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России при Анне Иоанновне и Иоанне Антоновиче. Ежегодн. импер. театр. 1913. I, II и отдельно.
80. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России при Елизавете Петровне. Лен. Гос. Публ. Библиотека.
81. Старинный спектакль в России. Сборник статей. Гос. Инст. Ист. Иск. Л. 1927.
82. Тихонравов Н. Русские драматические произведения. 1874.

XV. Итальянская народная комедия.

83. Миклашевский К. М. Театр итальянских комедиантов. 1917.
84. Всеволодский-Гернгросс В. Н. История театрального образования в России. I. 1913.
85. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России при Анне Иоанновне и Иоанне Антоновиче. 1913.
86. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Иностраные антрепризы Екатерининского времени. Библиофил. 1915. VI.
87. Перетц В. Н. Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе имп. Анны Иоанновны в 1733—1735 гг. 1917.
88. Сиповский В. Итальянский театр при Анне Иоанновне. Рус. Стар. 1900, № 5.
89. Соловьев В. К истории сценической техники *Commedia dell'arte* „Любовь к трем апельсинам“. 1914.

XVI. „Самодеятельный“ театр торговой буржуазии.

90. Берхгольц. Дневник камер-юнкера. 1902.
91. Витберг. Что такое ад, устроенный Лжедмитрием на Москве-реке. Рус. Стар. 1892. XI.
92. Голиков. Деяния Петра Великого. 1837 — 1843.
93. Горбунов И. Соч. Изд. Маркса.
94. Крафт Г. Подлинное и обстоятельное описание Ледяного дома. 1887.
95. Семевский М. Петр, как юморист. 1861.
96. Шубинский С. Исторические очерки и рассказы. 1911.
97. Старинный спектакль в России. Сборник статей Гос. Инст. Ист. Искусств. 1927.

XVII. Придворный „самодеятельный“ театр.

98. Жмакин В. Коронование русских императоров и императриц. Рус. Стар. 1883. III, IV.
99. Пушкин В. Л. О каруселях. Соч. 1893.
100. Пыляев М. Эпоха рыцарских каруселей. Ист. Вестн. 1885. VIII.
101. Ровинский М. Описание фейерверков и иллюминаций. 1903.
102. Учреждение карусели.

XVIII. Придворный профессиональный театр.

а) часть общая.

103. Всеволодский-Гернгросс В. Н. История театрального образования в России. I. 1913.
104. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России при Анне Иоанновне и Иоанне Антоновиче. 1913.
105. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России при Елизавете Петровне. Лен. Гос. Публ. Библ.

106. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Против Волкова, как основателя русского театра. Ежег. импер. театров. 1911. I.

107. Дризен Н. В. Материалы к истории русского театра. 1905.

108. Дризен Н. В. Стопятидесятилетие императорских театров. 1906.

109. Морозов П. Юбилей русского театра. Е. И. Т. 1899 — 1900.

б) драматургия.

110. История русского театра под ред. Каллаша и Эфроса. 1914.

111. Булич В. Сумароков и современная ему критика. 1854.

112. Солнцев В. А. П. Сумароков как драматург. ЕИТ. 1892 — 1893.

113. Тихонравов Н. А. Сумароков. Современная его характеристика. Рус. Стар. 1884.

114. Б-ль. Я. Б. Княжнин. ЕИТ. 1891 — 1892.

115. Стоюнин В. Княжнин - писатель. Ист. Вестник. 1881. №№ 7, 8.

116. Стоюнин В. Еще о Княжнине и его трагедии „Вадим“. Русск. Вестн. 1860. V.

в) актеры.

117. Ярцев А. Основание и основатель русского театра. ЕИТ. 1900.

118. Всеволодский-Гернгросс В. Н. И. А. Дмитриевской. Берлин. 1923.

119. Горбунов И. Ф. Первые русские придворные комедианты. Соч. I.

120. Сиротинин А. Очерки развития русского сценического искусства. Артист. 1891. №№ 16, 18, 26.

г) вещественное оформление.

121. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театральный костюм XVIII века и художник Боке. Стар. Годы. 1915. I — II.

122. Курбатов В. Перспективисты и декораторы. Стар. Годы. 1911. VI—IX.

123. Яремич С. О театральных постановках. Стар. Годы. 1911. VI—IX.

124. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театральные здания в Петербурге в XVIII ст. Стар. Годы. 1910. II—III.

125. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театральные здания в Москве в XVII и XVIII ст. ЕИТ. 1910. VII—VIII.

XIX. Дворянский профессиональный театр.

а) часть общая.

126. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России в эпоху отечественной войны. 1912.

127. Гроссман Л. Пушкин в театральных креслах. 1926.

б) драматургия.

128. Потапов П. Жизнь и деятельность Озерова. 1915.

129. Сиротинин А. Князь А. А. Шаховской. Рус. Арх. 1896. № 4.

130. Ярцев А. А. А. Шаховской. ЕИТ. 1894—1895, прил. 2 и 3.

131. Некрасова Е. Я. Г. Брянский—Артист. 1893. № 30.

132. Некрасова Е. Е. С. Семенова—Артист. 1892. № 19.

133. Сиротинин А. Е. С. Семенова. Ист. Вестник. 1886. № 9.

XX. Крепостной театр.

а) часть общая.

134. Евреинов Н. Н. Крепостные актеры. ЕИТ. 1911. I. То же Кубуч. 1925.

135. Коц Е. Крепостная интеллигенция. 1926.

б) крупнейшие крепостные театры.

136. Щеглова С. Воронцовский крепостной театр. Язык и литература. 1926.

137. Ертаулов Г. Театр Каменского в Орле. Дело. 1873. № 6.
138. Гацисский. Нижегородский театр (кн. Шаховского). 1867.
139. Станюкович В. Домашний крепостной театр Шереметевых XVII века. 1927.
140. Кашин Н. Театр Н. В. Юсупова. 1927.

XXI. Дворянский „самодеятельный“ театр.

141. Финдель И. История франк-масонства от возникновения его до настоящего времени. 1872 — 1874.
142. Масонство в его прошлом и настоящем. 1914 — 1922.
143. Вернацкий Г. Русское масонство в царствование Екатерины II. Записки Ист.-Фил. Фак. Петр. Университета. СXXXVII. СПб. 1917.
144. Ешевский С. Московские масоны 80-х гг. прошлого столетия.
145. Пыпин А. Русское масонство в XVIII в. 1916.

XXII. Любительский театр.

146. Дривен Н. В. Материалы к истории русского театра. 1905.

XXIII. Слезная комедия и мещанская драма.

а) часть общая.

147. Горбунов И. Ф. Московский театр в XVIII — XIX ст. Соч. II.
148. Лонгинов М. Последние годы жизни Сумарокова. Рус. Арх. 1871. № 10.
149. Селиванов Н. Театр в царствование императрицы Екатерины II. ЕИТ. 1895 — 1896 кн. 2 — 3.
150. Чайнова О. Театр Маддокса в Москве. 1927.
151. История русского театра под редакц. Калаша и Эфроса. 1914.

б) драматургия

152. Чебышев А. Очерки из истории европейской драмы. Французская слезная комедия. 1901.

153. Чебышев А. Н. П. Николев. 1891.

154. Драма в Мангейме (к биографии Коцебу). Отдельный оттиск из Голоса минувшего. 1913.

155. В. Б. В. И. Лукин. ЕИТ. 1893 — 1894, прил. 2.

156. Пыпин А. В. И. Лукин. СПб. 1868.

157. Мочульский В. Н. Комические оперетты XVIII века. Летоп. Ист. Фил. О-ва. 1911.

в) актеры.

158. Сиротинин А. Очерки развития русского сценического искусства. Артист. 1891. №№ 16, 18. 26.

159. Горбунов И. Ф. Первые русские придворные комедианты. Соч. II.

160. Сиротинин А. П. А. Плавильщиков. Ист. Вестн. 1891. № 8.

161. Сиротинин А. Сандуновы. Ист. Вестн. 1889. № 9.

162. Сиротинин А. Биография Троепольской. Рус. Арх. 1887. № 11.

163. Сиротинин А. Я. Е. Шушерин. Русск. Арх. 1890. № 5.

164. Сиротинин А. А. С. Яковлев. Русск. Арх. 1889. № 7.

165. К-ов Д. А. С. Яковлев. ЕИТ. 1893 — 1894, прил. I.

XXIV. Романтический театр (ром. драма, мелодрама, водевиль).

а) драматургия.

166. Балухатый С. К поэтике мелодрамы. Поэтика. III. Врем. Отд. Слов. Иск. ГИИИ. 1927.

167. Томашевский Б. Французская мелодрама начала XIX в. Поэтика. II. Врем. Отд. Слов. Иск. ГИИИ. 1926.

168. Протопопов В. Мелодрама — дитя народной сцены. Труды Всер. съезда деят. народн. т. в Москве.
169. Кубасов И. А. Н. В. Кукольник. Русск. Биогр. Словарь.
170. Кубасов И. А. Н. В. Кукольник и его письма. Рус. Стар. 1901. № 3.
171. Боцяновский В. Ф. Полевой как драматург. ЕИТ. 1894 — 1895, прил. 3.
172. Измайлов. А. Ф. Кони и старый водевиль. ЕИТ. 1909. № 3.
173. Осипов. А. Ф. Кони. ЕИТ. 1905 — 1906 прил.
174. Горбунов И. Ф. Д. Т. Ленский. Рус. Стар. 1880. № 10.
175. Гербель Н. В. Писарев и Ленский. Др. и Нов. Россия. 1879. № 5.
- б) актеры.
176. Глушковский А. Балет в России и знаменитый хореограф К. Л. Дидло. Реп. и Пант. 1851. IV, VIII.
177. Мундт Н. К. Л. Дидло. Репертуар. 1840. III.
178. Асенкова. В. Н. Рус. Стар. 1880. XXIX.
179. Кони Ф. Н. О. Дюр. Реп. 1839. I.
180. К-неев М. В. Семья Каратыгиных. ЕИТ. 1903 — 1904, прил.
181. Лазаревский А. М. Письма В. А. Каратыгина к Катенину. Рус. Арх. 1871. № 7 — 8.
182. Островский В. Памяти Мочалова. ЕИТ. 1900 — 1901 прил. 3.
183. Ярцев А. П. С. Мочалов. ЕИТ. 1896—1897, прил. I.
184. Игнатов И. Н. Павел Степанович Мочалов. 1922.
185. Михайловский В. А. Н. Х. Рыбаков. ЕИТ. 1911. № 4.
186. Николаев Н. И. Н. Х. Рыбаков и старый русский провинциальный театр. Библ. Театра и Искусства. 1912. № 5.
187. Плещеев А. Рыбаков. Ист. Вестник. 1907. № 10.
188. Соловьев Н. Мария Тальони. 1912.

XXV Реалистический театр.

а) драматургия.

189. Грибоедов А. С. Соч. Акад. изд. под редакц. Пиксанова.
190. Смирнов А. И. А. С. Грибоедов, его жизненная борьба и судьба комедии его „Горе от ума“. Варш. Унив. Изв. 1895. V.
191. Переверзев В. Творчество Гоголя. 1914.
192. Слонимский А. Техника комического Гоголя. 1914.
193. Тихонравов Н. Щепкин и Гоголь. Артист. 1890. I.
194. Шенрок В. Материалы для биографии Гоголя. 1892 — 1898.
195. Котляревский Н. Н. В. Гоголь. 1903.
196. Варнеке Б. В. Гоголь и театр. Русск. Фил. Вестн. 1909. № 2.
197. Гуревич Л. Я. Взгляды Гоголя на искусство актера и режиссера. ЕИТ. 1909. № 2.
198. Сухово-Кобылин. Соч. Изд. Л. Гросмана.
199. Боборыкин П. Островский и его сверстники. Слово. 1878. № 8.
200. Варнеке Б. В. А. Н. Островский. Русск. Биогр. Словарь.
201. Васильев С. Островский и наш театр. Русск. Обзор. 1890. № 7.
202. Кропачев Н. А. А. Н. Островский на службе при императорских театрах. 1901.
203. Сборник статей об Островском и неизданные труды его. 1923.
204. Островский А. Н. Сборник статей под редакц. Б. В. Варнеке. 1923.
205. Творчество А. Н. Островского. Юбилейн. сб. под ред. Шамбинаго. 1923.
206. Островский А. Н. К столетию со дня рождения. Юб. сб. под ред. Бахрушина, Бродского и Попова. 1923.

б) актеры.

207. Московский Малый театр. 1824 — 1924. 1924.
208. Щепкин М. А. М. С. Щепкин. 1914.
209. Ярцев А. М. С. Щепкин. СПб. 1893.
210. Ярцев А. Щепкиниана. М. С. Щепкин в русской литературе. 1888.
211. Бертенсон С. Дед русской сцены. О жизни и деятельности И. И. Сосницкого. ЕИТ. 1914. III и след.
212. Столетие семьи Самойловых. ЕИТ. 1903 — 1904, прил.
213. Шенрок В. Семья Самойловых. Рус. Стар. 1903. IX.
214. Долгов Н. В. В. Самойлов. ЕИТ. 1913. № 1.
215. Rectus В. В. Самойлов и его гримы. ЕИТ. 1903 — 1904, прил.
216. Свободин П. В. В. Самойлов. Русск. Стар. 1887. № 6.
217. Варнеке Б. В. М. П. Садовский. ЕИТ. 1910. № 4.
218. Коропчевский Д. А. П. М. Садовский. ЕИТ. 1894 — 1895, прил. 2.
219. Родиславский В. М. П. Садовский. Рус. Вестн. 1872. № 7.
220. Эфрос Н. Пров Садовский. 1920.
221. Долгов Н. А. Е. Мартынов. Очерк жизни и опыт сценической характеристики. 1910.
222. Компанейский. О. А. Петров. Русск. Муз. Газ. 1903. № 9.
223. Стасов В. О. А. Петров, соч. III.
224. Петипа (1822 — 1922). К столетию со дня рождения. 1922.
225. Плещеев А. М. И. Петипа (1847 — 1907). К 60-летию службы на сцене импер. театров. 1907.
226. Яковлев М. Балетмейстер Мариус Петипа. 1924.
227. Лешков Д. Мариус Петипа (1822 — 1910). К столетию рождения. 1922.

XXVI. Психологический натуралистический театр.

а) часть общая.

228. Гнедич П. Театр будущего. Мир Искусства. 1900. № 3 — 4.

229. Эфрос Н. Московский Художественный Театр. (1898 — 1923).

230. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. 1926.

231. Московский Художественный Театр т. I. II изд. Рампа и Жизнь. 1913 — 1914.

232. Марков П. Новейшие театральные течения. 1924.

б) система Станиславского.

233. Эфрос Н. Станиславский. Опыт характеристики. 1918.

234. Волькенштейн В. Станиславский. 1922.

235. Коммиссаржевский Ф. Творчество актера и теория Станиславского. 1917.

236. Чехов М. О системе Станиславского. Горн. №№ 2—4.

в) отдельные постановки.

237. Эфрос Н. Вишневый сад.

238. Эфрос Н. Три сестры.

239. Эфрос Н. На дне.

240. Старк Э. Старинный театр.

XXVII. Условный эстетический театр.

241. Брюсов В. Ненужная правда. Мир Искусства. № 4.

242. Мейерхольд В. О театре. 1913.

243. Таиров А. Записки режиссера. 1921.

244. Коммиссаржевский Ф. Театральные прелюдии. 1916.

245. Евреинов Н. Pro scena sua.

246. Алконост. Сб. памяти В. Ф. Коммиссаржевской 1911.

247. Сборник памяти В. Ф. Коммиссаржевской под ред. Е. П. Карпова.

248. „Коммиссаржевская“. Альбом Солнца России.

249. Марков П. Новейшие театральные течения. 1924.

250. Светлов В. Современный балет.

251. Иванов И. М. Фокин. 1923.

XXVIII. Театральное самосознание.

252. Театр. Книга о новом театре изд. „Шиповник“.

253. Кризис театра. Сборник изд. „Проблемы искусства“.

254. Иванов В. Предвестия и предчувствия. „По звездам“. 1909.

255. В спорах о театре. Сборник.

256. Евреинов Н. Театр для себя. 1916.

257. Казанский Б. В. Метод театра. Анализ системы. Н. Н. Евреинова. 1925.

258. Евреинов Н. Театр как таковой. 1913.

XXIX. Низовой театр.

259. Цехновицер О. и Еремин И. Театр Петрушки. 1927.

260. Лейферт А. Балаганы. 1922.

261. Тихонович В. Самодеятельный театр. 1922.

262. Щеглов И. Народный театр.

263. Филиппов В. Задачи народного театра и его прошлое в России. 1918.

XXX. Советский театр.

а) часть общая.

264. Луначарский А. Наша театральная политика.

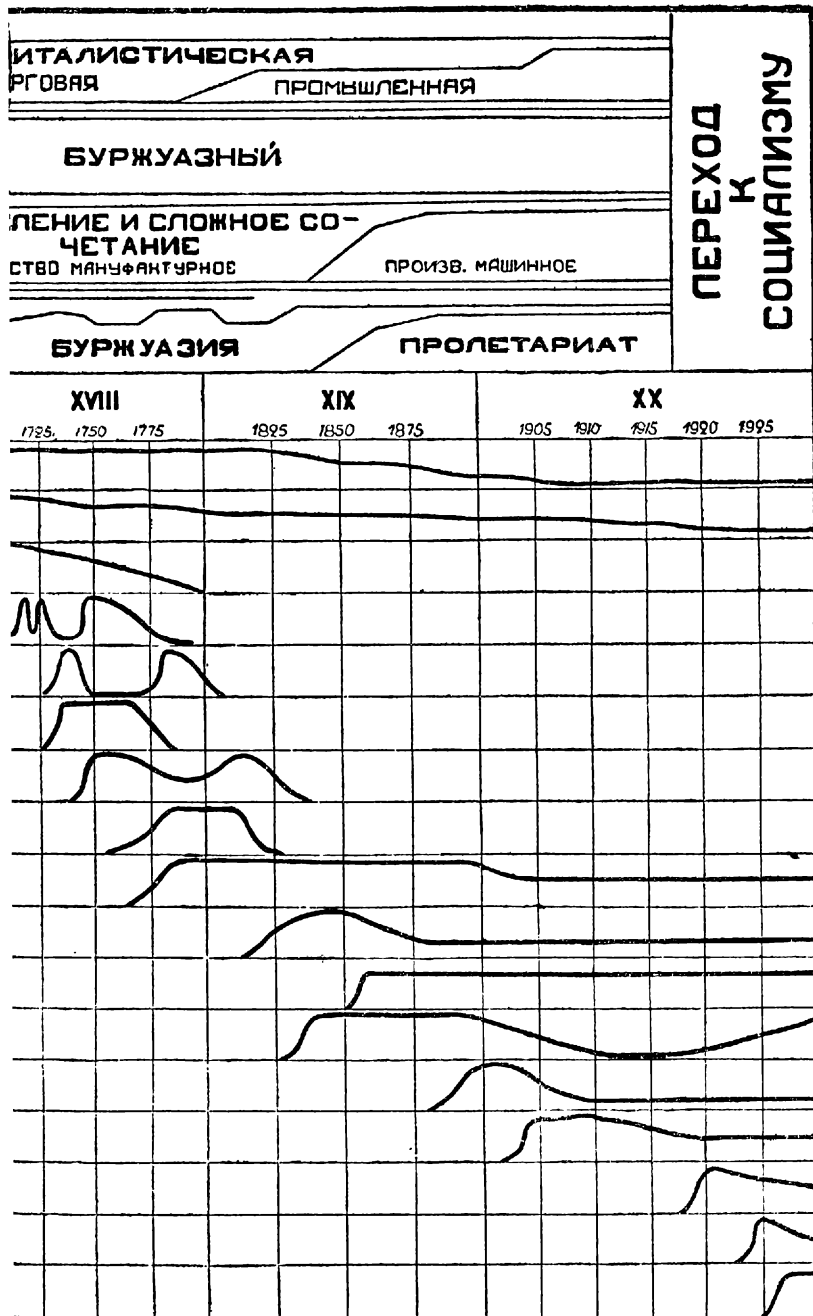
265. Луначарский А. Театр и революция. 1924.

266. О театре. Сборник. 1922.

268. Радлов С. Статьи о театре. 1923.

269. Керженцев П. Творческий театр.
270. V лет Всерабиса. Исторический очерк. 1924.
271. Луначарский А. В., Пельше Р. А., Плетнев В. Ф. Пути современного театра. 1926.
272. Пути развития театра. Агитпроп ЦК ВКП(б). 1927.
273. Пути кино. Агитпроп ЦК ВКП(б). 1928.
274. Марков П. Новейшие театральные течения. 1924
- б) театр профессиональный.
275. Гвоздев А. Театр им. Вс. Мейерхольда. 1927.
276. Мейерхольд. Сборник. 1923.
277. Театральный октябрь. Сборник. 1926.
278. Слонимский А. Ревизор в постановке Мейерхольда. Звезда. 1927. № 2.
279. Ревизор в ТИМ'е. Сборник. 1927.
280. Соколов И. Режиссура А. Я. Таирова. 1925.
281. Горин А. Кто, что, когда в Камерном театре. 1924
282. Мастерство театра. Временник Камерного театра с 1922.
283. Захава Б. Вахтангов и его студия. 1927.
284. Блюм В. Театр МГСПС. 1928.
285. Алперс Б. Театр революции. 1928.
286. Дела и дни Большого Драматического театра. Вып. I и II.
287. Театр Юных Зрителей. 1927.
- в) театр самодеятельный.
288. Тихонович В. Самодеятельный театр. 1922.
289. Шилилов Вл. Пути самодеятельного театра. 1927.
- театра. Сб. Проблемы Социал. ... 192...
291. Массовые празднества. Сб. Комитета Соц. изуч. Иск. ГИИИ. 1926.
292. Пиотровский А. Единый художественный кружок
- г) вещественное оформление.
293. Гиляровская Н. Театральные декорации за 5 л
294. Театрально-декорационное искусство СССР. 1917—1927

ЗВЯТИЯ РУССКОГО ТЕАТРА



ТОГО ЖЕ АВТОРА

1. История театрального образования в России (Материалы по истории театра в России, т. I, XVII и XVIII в.в.), in 8°, 464 + XXII стр. текста. Изд. Дир. имп. театр., в колич. 500 экз. СПб. 1913.
2. Театр в России в эпоху отечественной войны, in 8°. 200 стр. текста; 33 автотипии на меловой бумаге. СПб. 1912 г. Тип. Сириус, в колич. 1.000 экз.
3. Театральные здания в С.-Петербурге в XVIII ст. Отд. оттиск журн. Старые Годы. 1910 г. II—III, в колич. 30 экз.
4. Театральные здания в Москве в XVII и XVIII ст. ст. Ежегодник импер. театр. 1910 г. VII—VIII.
5. Против Волкова, как основателя русского театра (По поводу открытия Волковского театра в Ярославле). Ежег. импер. театр. 1912. VII.
6. Комедиант Манн. Ежег. импер. театр. 1913. II.
7. Театральный костюм XVIII века и художник Боке. Старые Годы. 1915. I—II.
8. Театр в России при Алексее Михайловиче. История русского театра под редакцией В. Калаша и Н. Эфроса. М. 1914 г.
9. Первые постановки Бригадира и Недоросля. История русского театра под редакцией В. Калаша и Н. Эфроса. М. 1914 г.
10. Иностранные антрепризы Екатерининского времени. Библиофил. 1915. VI.
11. Карамзин и театр. Библиофил. 1916 г. Последняя книжка.
12. Двадцатипятилетие драматических курсов при С.-Петербургском Театральном Училище (1888—1913), под ред. П. Мо-

розова. Изд. Дирекции импер. театр., в количестве 300 экз. СПб. 1913 г.

13. Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче. Отд. отпечаток журн. Ежегодн. импер. театр. 1913. III, IV, VI.

14. Библиографический и хронологический указатель материалов по истории театра в России в XVII и XVIII в.в. Алфавитный указатель пьес, представленных, а также изданных в России в XVII и XVIII в. в. Русский алфавит. Сборник Историко-Театральной Секции № 1. Народный Комиссариат по Просвещению, Театральный отдел. Петроград. 1918 г.

15. И. А. Дмитриевской, изд. Петрополис. Берлин. 1923 г.

16. Театр в России при Елизавете Петровне (два корректурных экземпляра: один в Публичной Библиотеке, другой — у автора).

17. Библиографический и хронологический указатель материалов по истории театра в России в XVII и XVIII в.в. Алфавитный указатель пьес, представленных, а также изданных в России в XVII и XVIII в.в. Иностраный алфавит (два корректурных экз.: один в Публ. Биб., другой — у автора).

18. Искусство актера театра иезуитских и русских духовных школ в XVII и XVIII вв. С приложением подлинных старинных иллюстраций и латинского текста сочинения Фр. Ланга „*Dissertatio de actione scenica*“. Москва — Киев. 1912. (Коррект. экз. — у автора).

19. Начало цирка в России. Временник Отд. Ист. и Теор. театра. Г. И. И. И. „О театре“, II. 1927 г.

20. Фотосценическая коробка и амфитеатр. Сб. „Театр.-Декор. Искусство в СССР“. 1927 г.

21. Ланг. Рассуждение о сценической игре, перев. с латинского. Сб. Старинный спектакль в России. Academia. 1928 г.

22. Изучение крестьянского искусства. Academia. 1925 г.

23. Крестьянский тавед. II Сб. Крестьянской секции, изд. Academia. 1928 г.

24. Театр при Академии Художеств. Русская Художественн. Академическая Школа в XVIII в., изд. Комитета популяризации худ. изданий. 1929 г.

25. Театр дома и в школе. Руководство к постановке домашних и школьных спектаклей. Приложение к журн. Родник. 1912 г. I.

26. Закономерность мелодии человеческой речи. Голос и Речь. 1913. III, V.

27. Закономерность мелодии человеческой речи. Маски. 1914—1915, № 1.

28. Научные основы искусства речи. Литогр. изд. СПб. 1918 г.

29. Современные школы произнесения стиха. Жизнь Искусства. 1919 г.

30. Теория русской речевой интонации. Петроград. 1922 г. Госиздат.

31. Искусство декламации. Ленингр. Изд. Губоно. 1925 г.

32. Ханский дворец в Бахчисарае. Отд. оттиск журн. Старые Годы. 1912. IV, в колич. 300 экз.

33. На вершинах декадентства, Станислав Пшибышевский. Перевод с польского из Wilhelm Feldman, *Współczesna literatura polska*. 1905 г. Библиотека журн. Театр и Искусство. 1908. XII.

ТЕА-КИНО-ПЕЧАТЬ

Москва, 9, Страстная пл., 2/42

**ОТКРЫТА ПОДПИСКА
НА НОВЫЙ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
на 1929 г.**

„Клуб и Революция“

ЧТО ДОЛЖНЫ ЗНАТЬ ВСЕ

работники клубов, красных уголков, полит-просветов, пролеткультов, комсомола

Выдержка из одного обращения:

С января месяца 1929 года журналы „КЛУБ“ и „РАБОЧИЙ КЛУБ“ объединяются.

Наша просьба ко всем клубным работникам— сплотиться вокруг нового журнала, который будет выходить под названием „КЛУБ и РЕВОЛЮЦИЯ“, и принимать в работе его самое активное участие.

Новому журналу „КЛУБ и РЕВОЛЮЦИЯ“ должно быть обеспечено широкое распространение.

*Зам. пред. Главполитпросвета ГОЛЫШЕВ
Зав. АППО ЦК ВЛКСМ ЛЕБЕДЕВ
Пред. ЦК Пролеткульта ПЛЕТНЕВ*

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ: на 1 г.—10 р., на 6 мес.—5 р. 10 к., 3 мес.—2 р. 60 к.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

МОСКВА, 9—Страстной бульв., 2/42. Изд-во „Театропечать“. Т. 3-32-46;
Тверская, 19, кн. маг. „Сцена и Экран“.
ЛЕНИНГРАД — Пр. 25 Октября, 28. Отдел. Изд-ва „Театропечать“
РОСТОВ/ДОН — ул. Фр. Энгельса, 61. Отдел. Изд-ва „Театропечать“

Во всех остальных городах уполномоченными Издательства, снабженными удостоверениями и квитанционными книжками, а также почтовыми конторами и письмоносцами.

ТЕА-КИНО-ПЕЧАТЬ

Москва, 9, Страстная пл., 2/42

„Массы работников искусства очень плохо знакомы с решениями партсовещаний по вопросам театра и кино“...

(Из постановления ЦК Рабис)

ЧТО ДОЛЖНЫ ЗНАТЬ? работники искусства?

ТОЛЬКО ДВЕ КНИГИ МОГУТ ПОДРОБНО ОЗНАКОМИТЬ С ДОКЛАДАМИ, ПРЕНИЯМИ И РЕШЕНИЯМИ ПАРТСОВЕЩАНИЯ ПО ВОПРОСАМ КИНО И ТЕАТРА:

„ПУТИ КИНО“

Материалы Первого Всесоюзного партийного совещания по кинематографии при ЦК ВКП(б) в марте 1928 года
466 стр. Ц. 2 р. 75 к.

„Пути развития театра“

Материалы Первого партийного совещания по вопросам театра при ЦК ВКП(б) в мае 1927 года
520 стр. Ц. 2 р. 65 к.

ЗАКАЗЫ НАПРАВЛЯТЬ ПО АДРЕСУ ИЗДАТЕЛЬСТВА:

Москва, 9, Страстная пл., 2/42

ТЕА-КИНО-ПЕЧАТЬ

1108 6196



UNIVERSITÄT
DUISBURG
ESSEN