**Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906 – 1918**. / Сост., О. А. Радищева, Е. А. Шингарева, общ. ред., вступ. к сезонам и прим. О. А. Радищевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. 875 с.

К читателю 3 [Читать](#_Toc207565598)

Сезон 1906 – 1907 5 [Читать](#_Toc207565599)

1. Н. Эф. <Н. Е. Эфрос>. «Горе от ума» в Художественном театре  
«Новый путь», М., 1906, 28 сентября 7 [Читать](#_Toc207565600)

2. EXTER <Ал. И. Введенский>. «Горе от ума»  
на сцене Художественного театра  
«Московские ведомости», 1906, 29 сентября 11 [Читать](#_Toc207565601)

3. Сергей Глаголь <С. С. Голоушев>. Из жизни искусства.  
Художественный театр и «Горе от ума»  
«Московский еженедельник», 1906, 30 сентября 15 [Читать](#_Toc207565602)

4. С. П. <С. В. Яблоновский>. «Горе от ума»  
«Русское слово», М., 1906, 5 октября 20 [Читать](#_Toc207565603)

5. П. Муратов. Театр и музыка. «Бранд» на сцене  
Московского Художественного театра. (Письмо из Москвы)  
«Страна», СПб., 1906, 25 декабря 26 [Читать](#_Toc207565604)

6. Максимилиан Волошин. Лики творчества. V. О театре.  
«Русь», СПб., 1907, 2 февраля 27 [Читать](#_Toc207565605)

7. Скиф <псевдоним не раскрыт>. Сцена. «Драма жизни»  
«Вечерняя заря», 1907, 8 февраля 32 [Читать](#_Toc207565606)

8. W. <Ф. Ф. Трозинер>. Художественный отдел.  
Стилизованная драма в Художественном театре  
«Новь», СПб., 1907, 10 февраля 34 [Читать](#_Toc207565607)

9. I. ЭМБЕ <Э. М. Бескин>. II. Ш. <Н. Г. Шебуев>. Кнут Гамсун  
у Станиславского  
«Трибуна», М., 1907, 9 и 10 февраля 36 [Читать](#_Toc207565608)

10. Бор. Зайцев. Московский Художественный театр.  
«Драма жизни» К. Гамсуна  
«Товарищ», СПб., 1907, 15 февраля 41 [Читать](#_Toc207565609)

11. А. Кугель. Театральные заметки  
«Театр и искусство», СПб., 1907, № 7 42 [Читать](#_Toc207565610)

12. С. П. <С. В. Яблоновский>. «Стены»  
«Русское слово», М., 1907, 4 апреля 46 [Читать](#_Toc207565611)

13. Я. Р. <Я. Л. Львов>. «Стены» С. Найденова  
на сцене Художественного театра  
«Новости сезона», М., 1907, 4 апреля 49 [Читать](#_Toc207565612)

14. Влад. Азов <В. А. Ашкинази>. Театр и музыка.  
Московский Художественный театр. «Горе от ума»  
«Речь», СПб., 1907, 25 апреля 50 [Читать](#_Toc207565613)

15. Н. Лендер <Н. Н. Рейхельт>. Театр и музыка.  
Михайловский театр. Гастроли Московского Художественного театра  
«Россия», СПб., 1907, 25 апреля 52 [Читать](#_Toc207565614)

16. Зигфрид <Э. А. Старк>. Эскизы.  
Гастроли Московского Художественного театра  
«Санкт-Петербургские ведомости», 1907, 26 апреля 54 [Читать](#_Toc207565615)

17. Юр. Беляев. Театр и музыка. «Горе от ума».  
(Московский Художественный театр)  
«Новое время», СПб., 1907, 26 апреля 56 [Читать](#_Toc207565616)

18. А. Вергежский <А. В. Тыркова>. Москвичи  
«Речь», СПб., 1907, 28 апреля 61 [Читать](#_Toc207565617)

19. Ч. <Г. И. Чулков>. Театр и музыка.  
Спектакли Московского Художественного театра. «Три сестры» Чехова  
«Товарищ», СПб., 1907, 28 апреля 62 [Читать](#_Toc207565618)

20. Влад. Азов <В. А. Ашкинази>. Театр и музыка.  
Московский Художественный театр. «Три сестры»  
«Речь», СПб., 1907, 29 апреля 64 [Читать](#_Toc207565619)

21. А. Суворин. Маленькие письма. DCXCIX  
«Новое время», СПб., 1907, 29 апреля 65 [Читать](#_Toc207565620)

22. Смоленский <А. А. Измайлов>. Около рампы.  
Гастроли Московской Художественной труппы. «Бранд» Ибсена  
«Петербургская газета», 1907, 3 мая 69 [Читать](#_Toc207565621)

23. Homo novus <A. Р. Кугель>. Сцена.  
Спектакль Московского Художественного театра («Бранд»)  
«Русь», СПб, 1907, 4 мая 71 [Читать](#_Toc207565622)

24. Л. Вас‑сий <Л. М. Василевский>. Театр и музыка.  
Московский Художественный театр. «Драма жизни»  
«Речь», СПб., 1907, 6 мая 72 [Читать](#_Toc207565623)

25. Смоленский <А. А. Измайлов>. Гастроли Московской  
Художественной труппы. «Драма жизни» Кнута Гамсуна  
«Биржевые ведомости», СПб., 1907, 6 мая 73 [Читать](#_Toc207565624)

26. Старик <Н. Е. Эфрос>. О «Драме жизни»  
«Театр и искусство», СПб., 1907, № 19 77 [Читать](#_Toc207565625)

Сезон 1907 – 1908 82 [Читать](#_Toc207565626)

1. Н. Эф. <Н. Е. Эфрос>. В Художественном театре. («Борис Годунов»)  
«Столичное утро», М., 1907, 11 октября 84 [Читать](#_Toc207565627)

2. С. Потресов <С. В. Яблоновский>. Художественный театр.  
«Борис Годунов»  
«Русское слово», М., 1907, 12 октября 86 [Читать](#_Toc207565628)

3. Зигфрид <Э. А. Старк>. Эскизы  
«Санкт-Петербургские ведомости», 1907, 3 ноября 90 [Читать](#_Toc207565629)

4. Зигфрид <Э. А. Старк>. Эскизы  
«Санкт-Петербургские ведомости», 1907, 10 ноября 92 [Читать](#_Toc207565630)

5. Зигфрид <Э. А. Старк>. Эскизы  
«Санкт-Петербургские ведомости», 1907, 17 ноября 94 [Читать](#_Toc207565631)

6. С. Потресов <С. В. Яблоновский>. «Иванов». Художественный театр  
«Русское слово», М., 1907, 7 ноября 97 [Читать](#_Toc207565632)

7. Ч. <Г. И. Чулков>. Театр и музыка.  
«Иванов» Чехова на сцене Художественного театра. (Письмо из Москвы)  
«Товарищ», СПб., 1907, 15 ноября 98 [Читать](#_Toc207565633)

8. Максимилиан Волошин. «Борис Годунов» на сцене  
Московского Художественного Театра  
«Русь», СПб., 1907, 11 декабря 100 [Читать](#_Toc207565634)

9. А. Тимофеев. «Жизнь человека»  
«Голос», М., 1907, 13 декабря 102 [Читать](#_Toc207565635)

10. Старый друг <Н. Е. Эфрос>. «Жизнь человека»  
«Театр», М., 1907, № 131 105 [Читать](#_Toc207565636)

11. С. Потресов <С. В. Яблоновский>. «Жизнь человека»  
«Русское слово», М., 1907, 14 декабря 109 [Читать](#_Toc207565637)

12. Сергей Глаголь <С. С. Голоушев>. «Жизнь человека».  
Художественный театр  
«Час», М., 1907, 14 декабря 111 [Читать](#_Toc207565638)

13. Старый друг <Н. Е. Эфрос>. «Жизнь человека»  
«Театр», М., 1907, № 133 114 [Читать](#_Toc207565639)

14. В. Малахиева-Мирович. Театр и музыка.  
«Жизнь человека» на сцене Московского Художественного театра  
«Речь», СПб., 1907, 29 декабря 116 [Читать](#_Toc207565640)

15. С. Потресов <С. В. Яблоновский>. Художественный театр.  
«Росмерсхольм», драма Ибсена  
«Русское слово», М., 1908, 7 марта 121 [Читать](#_Toc207565641)

16. Н. Эфрос. Из Москвы  
«Театр и искусство», СПб., 1908, № 11 123 [Читать](#_Toc207565642)

17. Юр. Беляев. Театр и музыка. Спектакли  
Московского Художественного театра. I. «Росмерсхольм»  
«Новое время», СПб., 1908, 16 апреля 127 [Читать](#_Toc207565643)

18. Смоленский <А. А. Измайлов>. Московский Художественный театр  
в Петербурге. «Жизнь человека» Л. Андреева  
«Биржевые ведомости», СПб., 1908, 16 апреля 128 [Читать](#_Toc207565644)

19. Homo novus <А. Р. Кугель>. Спектакль Московского  
Художественного театра. («Доктор Штокман»)  
«Русь», СПб., 1908, 18 апреля 131 [Читать](#_Toc207565645)

20. Зигфрид <Э. А. Старк>. Эскизы. «Доктор Штокман»  
«Санкт-Петербургские ведомости», 1908, 18 апреля 133 [Читать](#_Toc207565646)

21. Л. Гуревич. Гастроли Московского Художественного театра.  
«Жизнь человека»  
«Слово», СПб., 1908, 19 апреля 135 [Читать](#_Toc207565647)

22. А. Кугель. Театральные заметки  
«Театр и искусство», СПб., 1908, № 16 139 [Читать](#_Toc207565648)

23. Влад. Азов <В. А. Ашкинази>. Театральные заметки. «Жизнь человека»  
петербургская и московская «Речь», СПб., 1908, 20 апреля 143 [Читать](#_Toc207565649)

24. А. Кугель. Театральные заметки  
«Театр и искусство», СПб., 1908, № 17 145 [Читать](#_Toc207565650)

25. Авель <Л. М. Василевский>. Гастроли москвичей  
«Свободные мысли», СПб., 1908, 28 апреля 148 [Читать](#_Toc207565651)

Сезон 1908 – 1909 150 [Читать](#_TOC207565652)

1. С. Потресов <С. В. Яблоновский>. «Синяя птица»  
«Русское слово», М., 1908, 1 октября 153 [Читать](#_Toc207565653)

2. Н. Эфрос. «Синяя птица» (от нашего московского корреспондента)  
«Речь», СПб., 1908, 3 октября 157 [Читать](#_Toc207565654)

3. К. Арабажин. Московский Художественный театр и новая драма  
«Театр и искусство», СПб., 1908, № 41, 12 октября 162 [Читать](#_Toc207565655)

4. А. Кугель. Театральные заметки  
«Театр и искусство», СПб., 1908, № 41, 12 октября 165 [Читать](#_Toc207565656)

5. Сергей Яблоновский <С. В. Потресов>. Юбиляры и триумфаторы  
«Русское слово», М., 1908, 14 октября 168 [Читать](#_Toc207565657)

6. И. Игнатов. Десятилетие Художественного театра  
«Русские ведомости», М., 1908, 14 октября 171 [Читать](#_Toc207565658)

7. <В. М. Дорошевич?>. «Ревизор» в художественном театре.  
Первое представление  
«Русское слово», М., 1908, 19 декабря 175 [Читать](#_Toc207565659)

8. И. <И. Н. Игнатов>. Театр и музыка.  
«Ревизор» в Художественном театре  
«Русские ведомости», М., 1908, 20 декабря 180 [Читать](#_Toc207565660)

9. Н. Шебуев. От чайки до кукиша  
«Раннее утро», М., 1908, 20 декабря 183 [Читать](#_Toc207565661)

10. Н. Эфрос. «Ревизор» в Художественном театре.  
(От нашего московского корреспондента)  
«Речь», СПб., 1908, 21 декабря 184 [Читать](#_Toc207565662)

11. Л. Гуревич. Возрожденный «Ревизор»  
«Слово», СПб., 1909, 7 января 189 [Читать](#_Toc207565663)

12. Сергей Яблоновский <С. В. Потресов>. «У царских врат»  
«Русское слово», М., 1909, 11 марта 195 [Читать](#_Toc207565664)

13. Эм. Бескин. «У царских врат». (Художественный театр)  
«Раннее утро», М., 1909, 11 марта 196 [Читать](#_Toc207565665)

14. А. Кугель. Театральные заметки  
«Театр и искусство», СПб., 1909, № 14 197 [Читать](#_Toc207565666)

15. Д. Мережковский. Душа сахара  
«Речь», СПб., 1909, 5 апреля 201 [Читать](#_Toc207565667)

16. О. Чюмина. Театральные параллели.  
(К гастролям Московского Художественного театра)  
«Правда жизни», СПб., 1909, 13 апреля 204 [Читать](#_Toc207565668)

17. Эм. Бескин. «Художественный» тупик  
«Рампа», М., 1909, 26 апреля 207 [Читать](#_Toc207565669)

18. Осип Дымов. «Синяя птица»  
«Приазовский край», Ростов-на-Дону, 1909, 10 мая 211 [Читать](#_Toc207565670)

Сезон 1909 – 1910 213 [Читать](#_TOC207565671)

1. Сергей Яблоновский <С. В. Потресов>.  
«Анатэма» в Художественном театре  
«Русское слово», М., 1909, 3 октября 215 [Читать](#_Toc207565672)

Э. Б. <Э. М. Бескин>. «Анатэма». (Премьера Художественного театра)  
«Раннее утро», М., 1909, 4 октября 219 [Читать](#_Toc207565673)

3. Н. Эфрос. «Анатэма» в Художественном театре.  
(От нашего московского корреспондента)  
«Речь», СПб., 1909, 4 октября 221 [Читать](#_Toc207565674)

4. Бэн <Б. В. Назаревский>. «Анатэма». Трагическое представление  
соч. Леонида Андреева на сцене Художественного театра  
«Московские ведомости», 1909, 7 октября 224 [Читать](#_Toc207565675)

5. Albus <псевдоним не раскрыт>. Театр, узнавший правду  
«Обозрение театров», СПб., 1909, 1 ноября 226 [Читать](#_Toc207565676)

6. Н. Россов. «Анатэма» в Художественном театре  
«Театр и искусство», СПб., 1909, № 47, 22 ноября 227 [Читать](#_Toc207565677)

7. Дий Одинокий <Н. В. Туркин>. Дневник театрала.  
«Месяц в деревне» на сцене Художественного театра  
«Голос Москвы», 1909, 10 декабря 230 [Читать](#_Toc207565678)

8. П. Муратов. Добужинский в Художественном театре  
«Утро России», М., 1909, 11 декабря 233 [Читать](#_Toc207565679)

9. П. Ярцев. «Месяц в деревне» на сцене Художественного театра  
«Утро России», М., 1909, 11 декабря 235 [Читать](#_Toc207565680)

10. Эм. Бескин. Слово без песни. Тургенев и Станиславский  
«Раннее утро», М., 1909, 12 декабря 236 [Читать](#_Toc207565681)

11. Н. Эфрос. Тургенев в Художественном театре.  
(От нашего московского корреспондента)  
«Речь», СПб., 1909, 12 декабря 238 [Читать](#_Toc207565682)

12. Н. Эфрос. Островский в Художественном театре.  
(От нашего московского корреспондента)  
«Современное слово», СПб., 1910, 16 марта 242 [Читать](#_Toc207565683)

13. Бэн <Б. В. Назаревский>. «На всякого мудреца довольно простоты».  
Комедия А. Н. Островского на сцене художественного театра  
«Московские ведомости», 1910, 18 марта 245 [Читать](#_Toc207565684)

14. Як. Львов. «На всякого мудреца» в Художественном театре  
«Новости сезона», М., 1910, № 1943 248 [Читать](#_Toc207565685)

15. П. Ярцев. Островский и современный театр. («На всякого мудреца  
довольно простоты» в Московском Художественном театре)  
«Киевская мысль», 1910, 5 апреля 250 [Читать](#_Toc207565686)

16. Л. Гуревич. За сценой Художественного театра  
«Речь», СПб., 1910, 15 апреля 255 [Читать](#_Toc207565687)

17. Юр. Беляев. Театральные заметки  
«Новое время», СПб., 1910, 22 апреля 260 [Читать](#_Toc207565688)

18. Старый Воробей <И. О. Абельсон?>. Московская игра. («На всякого  
мудреца довольно простоты». Московский Художественный театр)  
«Обозрение театров», СПб., 1910, 22 апреля 262 [Читать](#_Toc207565689)

19. Вл. Боцяновский. У москвичей. («Месяц в деревне» Тургенева)  
«Новая Русь», СПб., 1910, 23 апреля 263 [Читать](#_Toc207565690)

20. Юр. Беляев. Театральные заметки  
«Новое время», СПб., 1910, 24 апреля 265 [Читать](#_Toc207565691)

21. Вл. Боцяновский. У москвичей  
«Новая Русь», СПб., 1910, 25 апреля 268 [Читать](#_Toc207565692)

22. Ю. Б. <Ю. Д. Беляев>. Театр и музыка  
«Новое время», СПб., 1910, 26 апреля 269 [Читать](#_Toc207565693)

23. Л. Гуревич. Театр и музыка.  
Гастроли Художественного театра в Петербурге  
«Русские ведомости», М., 1910, 27 апреля 270 [Читать](#_Toc207565694)

Сезон 1910 – 1911 273 [Читать](#_TOC207565695)

1. В. Дорошевич. Гамлет. (Московская сказка про белого бычка)  
«Русское слово», М., 1910, 12 сентября 275 [Читать](#_Toc207565696)

2. Сергей Яблоновский. Художественный театр  
«Русское слово», М., 1910, 14 октября 279 [Читать](#_Toc207565697)

3. Сергей Яблоновский. «Братья Карамазовы». (Художественный театр)  
«Русское слово», М., 1910, 15 октября 284 [Читать](#_Toc207565698)

4. Эм. Бескин. «Карамазовы» на сцене  
«Раннее утро», М., 1910, 15 октября 287 [Читать](#_Toc207565699)

5. Дий Одинокий <Н. В. Туркин>. Дневник театрала. «Братья Карамазовы»  
в Художественном театре. — Итоги. — Что не удалось и что удалось. —  
Сущность романа. — Глубина отрицания. — Новое завоевание театра  
«Голос Москвы», 1910, 15 октября 289 [Читать](#_Toc207565700)

6. Серг. Мамонтов. В замкнутый круг. (Письмо Художественному театру)  
«Русское слово», М., 1910, 16 октября 291 [Читать](#_Toc207565701)

7. Сергей Глаголь <С. С. Голоушев>. Упрощенный Достоевский.  
«Братья Карамазовы» на сцене Художественного Театра  
«Столичная молва», М., 1910, 18 октября 295 [Читать](#_Toc207565702)

8. Бэн <Б. В. Назаревский>. «Братья Карамазовы» на сцене  
Художественного театра  
«Московские ведомости», 1910, 20 октября 297 [Читать](#_Toc207565703)

9. Зигфрид <Э. А. Старк>. Эскизы.  
«Карамазовы» в Художественном театре. II  
«Санкт-Петербургские ведомости», 1910, 21 ноября 301 [Читать](#_Toc207565704)

10. П. Яр‑в <П. М. Ярцев>. Отрывки из романа «Братья Карамазовы»  
на сцене Московского Художественного театра. Вечер первый  
«Киевская мысль», 1910, 23 ноября 303 [Читать](#_Toc207565705)

11. П. Яр‑в <П. М. Ярцев>. Отрывки из романа «Братья Карамазовы» на  
сцене Московского Художественного театра Вечер второй — разговоры  
«Киевская мысль», 1910, <4 декабря> 312 [Читать](#_Toc207565706)

12. А. Койранский. «Miserere». (Художественный театр)  
«Утро России», М., 1910, 18 декабря 321 [Читать](#_Toc207565707)

13. А. Койранский. «Miserere»  
«Утро России», М., 1910, 19 декабря 322 [Читать](#_Toc207565708)

14. Н. Эфрос. «Miserere» в Художественном театре  
«Современное слово», СПб., 1910, 21 декабря 323 [Читать](#_Toc207565709)

15. А. Кугель. Театральные заметки  
«Театр и искусство», СПб., 1911, № 3 327 [Читать](#_Toc207565710)

16. Э. Б. <Э. М. Бескин>. «У жизни в лапах». (Художественный театр)  
«Раннее утро», М., 1911, 1 марта 330 [Читать](#_Toc207565711)

17. Александр Койранский. «У жизни в лапах». (Художественный театр)  
«Утро России», М., 1911, 1 марта 331 [Читать](#_Toc207565712)

18. Н. Эфрос. Новая драма Гамсуна в Художественном театре. (От нашего московского корреспондента)  
«Речь», СПб., 1911, 6 марта 333 [Читать](#_Toc207565713)

19. Бэн <Б. В. Назаревский>. «У жизни в лапах»,  
пьеса К. Гамсуна в Художественном театре  
«Московские ведомости», 1911, 11 марта 337 [Читать](#_Toc207565714)

20. Сергей Яблоновский. По поводу «Дяди Вани»  
«Русское слово», М., 1911, 11 марта 339 [Читать](#_Toc207565715)

21. П. Яр‑в <П. М. Ярцев>. «У жизни в лапах» Гамсуна на сцене  
Московского Художественного театра. 2. Как она представлена  
«Киевская мысль», 1911, 26 марта 342 [Читать](#_Toc207565716)

22. Влад. Азов <В. А. Ашкинази>. Театральные заметки.  
«Карамазовы» в Художественном театре  
«Речь», СПб., 1911, 4 апреля 345 [Читать](#_Toc207565717)

23. Юр. Беляев. Театр и музыка. Московский Художественный театр.  
«Братья Карамазовы». Вечер 1‑й  
«Новое время», СПб., 1911, 13 апреля 348 [Читать](#_Toc207565718)

24. Юр. Беляев. Театр и музыка. Спектакли Художественного театра.  
«Братья Карамазовы». Вечер 2‑й  
«Новое время», СПб., 1911, 15 апреля 349 [Читать](#_Toc207565719)

25. Влад. Азов <В. А. Ашкинази>. Театр и музыка.  
Московский Художественный театр. «У жизни в лапах»  
«Речь», СПб., 1911, 16 апреля 350 [Читать](#_Toc207565720)

26. Юр. Беляев. Московский Художественный театр. «Miserere»  
«Новое время», СПб., 1911, 20 апреля 352 [Читать](#_Toc207565721)

27. Л. К‑ов <псевдоним не раскрыт>. По театрам. Михайловский театр.  
Спектакли Московского Художественного театра. «Miserere»  
«Обозрение театров», СПб., 1911, 21 апреля 353 [Читать](#_Toc207565722)

28. Д. Философов. Иван и черт  
«Речь», СПб., 1911, 21 апреля 355 [Читать](#_Toc207565723)

29. Любовь Гуревич. Через Чехова к Достоевскому  
«Речь», СПб., 1911, 3 мая 357 [Читать](#_Toc207565724)

Сезон 1911 – 1912 363 [Читать](#_TOC207565725)

1. Н. Эфрос. «Живой труп» в Художественном театре.  
(От нашего московского корреспондента)  
«Речь», СПб., 1911, 25 сентября 365 [Читать](#_Toc207565726)

2. Александр Койранский. «Живой труп» на сцене Художественного театра  
[Неустановленное издание, после 7 сентября 1911] 370 [Читать](#_Toc207565727)

3. Эм. Бескин. Московские письма  
«Театр и искусство», СПб., 1911, № 40 373 [Читать](#_Toc207565728)

4. Кн. Сергей Волконский. Москва. «Живой труп»  
«Аполлон», СПб., 1911, № 14 375 [Читать](#_Toc207565729)

5. Александр Койранский «Гамлет» на сцене Художественного театра  
«Утро России», М., 1911, 24 декабря 380 [Читать](#_Toc207565730)

6. Н. Эфрос. «Гамлет» в Художественном театре  
«Речь», СПб., 1911, 24 декабря 385 [Читать](#_Toc207565731)

7. Бэн <Б. В. Назаревский>. «Гамлет» на сцене Художественного театра  
«Московские ведомости», 1911, 29 декабря 390 [Читать](#_Toc207565732)

8. Сергей Глаголь <С. С. Голоушев>.  
«Гамлет» на сцене Художественного театра  
[Неустановленная газета, 1911, после 24 декабря] 395 [Читать](#_Toc207565733)

9. Сильвио <псевдоним не раскрыт>. «Гамлет» в Художественном театре.  
(Письмо из Москвы)  
«Киевская почта», 1912, 8 января 398 [Читать](#_Toc207565734)

10. Эм. Бескин. Московские письма  
«Театр и искусство», СПб., 1912, № 1 402 [Читать](#_Toc207565735)

11. <Без подписи>. «На дне». (Художественный театр)  
«Утро России», М., 1912, 19 января 405 [Читать](#_Toc207565736)

12. Эм. Бескин. Тургенев на сцене. (в Художественном театре)  
«Раннее утро», М., 1912, 7 марта 406 [Читать](#_Toc207565737)

13. Н. Эфрос. Тургеневский спектакль в Художественном театре.  
(От нашего московского корреспондента)  
«Речь», СПб., 1912, 8 марта 408 [Читать](#_Toc207565738)

14. К. Арабажин. У рампы. Московский Художественный театр. —  
Тургеневский спектакль  
«Биржевые ведомости», СПб., 1912, 27 марта 412 [Читать](#_Toc207565739)

15. Юр. Беляев. Театр и музыка. Тургеневский спектакль.  
Московский Художественный театр. «Нахлебник», «Где тонко,  
там и рвется», «Провинциалка»  
«Новое время», СПб., 1912, 28 марта 414 [Читать](#_Toc207565740)

16. Смоленский <А. А. Измайлов>. У рампы. Гастроли Московского  
Художественного театра. — «Живой труп» Толстого  
«Биржевые ведомости», СПб., 1912, 28 марта 416 [Читать](#_Toc207565741)

17. Влад. Азов <В. А. Ашкинази>. Сцена. Московский  
Художественный театр. «Живой труп»  
«Современное слово», СПб., 1912, 29 марта 418 [Читать](#_Toc207565742)

18. К. Арабажин. У рампы. К постановке «Гамлета»  
«Биржевые ведомости», СПб., 1912, 5 апреля 420 [Читать](#_Toc207565743)

19. В. Брюсов. «Гамлет» в Московском Художественном театре  
«Ежегодник Императорских театров», 1912, вып. II 422 [Читать](#_Toc207565744)

20. Александр Бенуа. Художественные письма.  
Новые постановки Художественного театра  
«Речь», СПб., 1912, 6 апреля 432 [Читать](#_Toc207565745)

21. Александр Бенуа. Художественные письма.  
Мистерия в русском театре  
«Речь», СПб., 1912, 27 апреля 437 [Читать](#_Toc207565746)

Сезон 1912 – 1913 442 [Читать](#_TOC207565747)

1. Сергей Яблоновский. «Пер Гюнт»  
«Русское слово», М., 1912, 10 октября 446 [Читать](#_Toc207565748)

2. Н. Эфрос. «Пер Гюнт» в Художественном театре.  
(От нашего московского корреспондента)  
«Речь», СПб., 1912, 10 октября 451 [Читать](#_Toc207565749)

3. П. Ярцев. Театральные очерки. Постановочное время  
«Речь», СПб., 1912, 10 октября 457 [Читать](#_Toc207565750)

4. Александр Койранский. «Пер Гюнт». На сцене Художественного театра  
«Утро России», М., 1912, 11 октября 461 [Читать](#_Toc207565751)

5. Эм. Бескин. «Екатерина Ивановна». Художественный театр  
«Раннее утро», М., 1912, 19 декабря 464 [Читать](#_Toc207565752)

6. Сергей Яблоновский. Театр и музыка. «Екатерина Ивановна»  
«Русское слово», М., 1912, 19 декабря 466 [Читать](#_Toc207565753)

7. Александр Койранский. «Екатерина Ивановна»  
«Утро России», М., 1912, 19 декабря 468 [Читать](#_Toc207565754)

8. Н. Эфрос. «Екатерина Ивановна».  
(От нашего московского корреспондента)  
«Речь», СПб., 1912, 20 декабря 470 [Читать](#_Toc207565755)

9. Любовь Гуревич. Театр в 1912 г.  
«Русская молва», СПб., 1913, 1 января 474 [Читать](#_Toc207565756)

10. И. <И. Н. Игнатов>. Театр и музыка. Художественный театр.  
Мольеровский спектакль  
«Русские ведомости», М., 1913, 28 марта 476 [Читать](#_Toc207565757)

11. Дий Одинокий <Н. В. Туркин>. Дневник театрала  
«Московский листок», 1913, 28 марта 478 [Читать](#_Toc207565758)

12. Театрал <В. М. Дорошевич>. Театр и музыка. Мольеровский спектакль  
«Русское слово», М., 1913, 28 марта 481 [Читать](#_Toc207565759)

13. Н. Эфрос. Мольер в Художественном театре  
«Речь», СПб., 1913, 29 марта 482 [Читать](#_Toc207565760)

14. А. Измайлов. Театр и музыка.  
Московский Художественный театр в Петербурге  
«Русское слово», М., 1913, 17 апреля 487 [Читать](#_Toc207565761)

15. П. Ярцев. Театральные очерки. Натуральное художество  
«Речь», СПб., 1913, 27 апреля 489 [Читать](#_Toc207565762)

16. Д. Ф. <Д. В. Философов>. Мнимый или не мнимый больной?  
«Русское слово», М., 1913, 10 мая 492 [Читать](#_Toc207565763)

17. Н. Эфрос. Художественный театр. Вершина вершин  
«Одесские новости», 1913, 17 мая 494 [Читать](#_Toc207565764)

18. С. Н. П‑к <С. Н. Поляк>. О гастролях  
Московского Художественного театра  
«Воскресная вечерняя газета», СПб., 1913, 19 мая 499 [Читать](#_Toc207565765)

19. Лоренцо <Б. Я. Генис>. Гастроли Художественного театра  
«Одесские новости», 1913, 31 мая 500 [Читать](#_Toc207565766)

Сезон 1913 – 1914 504 [Читать](#_TOC207565767)

1. М. Горький. О «карамазовщине»  
«Русское слово», М., 1913, 22 сентября 509 [Читать](#_Toc207565768)

2. Чужой <Н. Е. Эфрос>. Театр и музыка. М. Горький и  
Художественный театр. (От нашего московского корреспондента)  
«Речь», СПб., 1913, 27 сентября 513 [Читать](#_Toc207565769)

3. П. Ярцев. Театральные очерки. Бесы  
«Речь», СПб., 1913, 28 сентября 514 [Читать](#_Toc207565770)

4. Саддукей <С. Г. Кара-Мурза>. Вл. Немирович-Данченко  
«Московская газета», 1913, 30 сентября 518 [Читать](#_Toc207565771)

5. Михаил Бонч-Томашевский. Общественное значение Художественного  
театра. (К пятнадцатилетнему юбилею художественного театра)  
«Актер», М., 1913, № 3 520 [Читать](#_Toc207565772)

6. Михаил Бонч-Томашевский. Общественное значение Художественного  
театра. (Окончание)  
«Актер», М., 1913, № 4 524 [Читать](#_Toc207565773)

7. Homo novus <А. Р. Кугель>. Заметки  
«Театр и искусство», СПб., 1913, № 42 526 [Читать](#_Toc207565774)

8. Игорь Грабарь. Художественные вести.  
Декоративная сторона постановки «Бесов»  
«Русские ведомости», М., 1913, 24 октября 529 [Читать](#_Toc207565775)

9. Сергей Яблоновский. «Николай Ставрогин» в Художественном театре  
«Русское слово», М., 1913, 24 октября 531 [Читать](#_Toc207565776)

10. Н. Вильде. Впечатления рецензента. Художественный театр —  
«Николай Ставрогин»  
«Голос Москвы», 1913, 25 октября 536 [Читать](#_Toc207565777)

11. Сергей Глаголь <С. С. Голоушев>. Из жизни искусства. — «Николай  
Ставрогин» («Бесы» Достоевского) на сцене Художественного театра  
«Голос», Ярославль, 1913, 26 октября 538 [Читать](#_Toc207565778)

12. Н. Ежов. Инсценировка романа «Бесы»  
«Новое время», СПб., 1913, 27 октября 541 [Читать](#_Toc207565779)

13. Чужой <Н. Е. Эфрос>. Достоевский в Художественном театре.  
(От нашего московского корреспондента)  
«Речь», СПб., 1913, 27 октября 543 [Читать](#_Toc207565780)

14. Юрий Соболев. Духовный реализм и «Бесы»  
«Руль», М., 1913, 28 октября 546 [Читать](#_Toc207565781)

15. П. Ярцев. Театральные очерки. Представление отрывков из «Бесов»  
«Речь», СПб., 1913, 29 октября 548 [Читать](#_Toc207565782)

16. Юрий Соболев. Юбилейный спектакль  
«Театр», М., 1914, 18 января 556 [Читать](#_Toc207565783)

17. Эм. Бескин. «Нарисованный нос»  
«Театральная газета», М., 1914, 19 января 557 [Читать](#_Toc207565784)

18. Эм. Бескин. Не то…  
«Театральная газета», М., 1914, 26 января 558 [Читать](#_Toc207565785)

19. Сергей Яблоновский. «Трактирщица» Гольдони.  
Художественный театр  
«Русское слово», М., 1914, 4 февраля 560 [Читать](#_Toc207565786)

20. Александр Койранский. Гольдони на сцене Художественного театра.  
(«Хозяйка гостиницы»)  
«Утро России», М., 1914, 4 февраля 562 [Читать](#_Toc207565787)

21. Эм. Бескин. Лорнет Бенуа  
«Театральная газета», М., 1914, 9 февраля 565 [Читать](#_Toc207565788)

22. П. Ярцев. Театральные очерки. Русское представление  
итальянской комедии  
«Речь», СПб., 1914, 23 февраля 569 [Читать](#_Toc207565789)

23. Серг. Мамонтов. «Мысль» Л. Андреева в Художественном театре  
«Русское слово», М., 1914, 18 марта 573 [Читать](#_Toc207565790)

24. Н. Эфрос. «Мысль» в Художественном театре.  
(От нашего московского корреспондента)  
«Речь», СПб., 1914, 19 марта 577 [Читать](#_Toc207565791)

25. Solus <К. И. Арабажин>. Московский Художественный театр.  
«Николай Ставрогин», отрывки из романа Ф. М. Достоевского «Бесы»  
«Биржевые ведомости», СПб., 1914, 8 апреля 581 [Читать](#_Toc207565792)

26. Омега <Ф. В. Трозинер>. Театральное эхо.  
Московский Художественный театр  
«Петербургская газета», 1914, 9 апреля 584 [Читать](#_Toc207565793)

27. Любовь Гуревич. Театр и музыка. Гастроли Художественного театра.  
«Мысль» Л. Андреева  
«Речь», СПб., 1914, 11 апреля 586 [Читать](#_Toc207565794)

28. Homo novus <А. Р. Кугель>. Заметки  
«Театр и искусство», СПб., 1914, № 18 588 [Читать](#_Toc207565795)

29. К. С‑кий <псевдоним не раскрыт>. Театр.  
Московский Художественный театр  
«Последние новости», Киев, 1914, 18 мая 591 [Читать](#_Toc207565796)

Сезон 1914 – 1915 593 [Читать](#_TOC207565797)

1. Юрий Соболев. «Горе от ума». (Художественный театр)  
«Театр», М., 1914, 29 и 30 октября 599 [Читать](#_Toc207565798)

2. Н. Вильде. Театры. Впечатления рецензента. Художественный театр.  
«Царь Феодор»  
«Голос Москвы», 1914, 30 октября 601 [Читать](#_Toc207565799)

3. Н. Ежов. «Горе от ума» и «Красная звезда»  
«Новое время», Пг., 1914, 31 октября 603 [Читать](#_Toc207565800)

4. Н. Эфрос. Московские письма  
«Театр и искусство», СПб., 1914, № 46 603 [Читать](#_Toc207565801)

5. Бэн <Б. В. Назаревский>. Театр и музыка. «Смерть Пазухина»  
«Московские ведомости», 1914, 4 декабря 606 [Читать](#_Toc207565802)

6. А. Измайлов. Художественный театр. «Смерть Пазухина»,  
комедия Щедрина-Салтыкова  
«Русское слово», М., 1914, 4 декабря 607 [Читать](#_Toc207565803)

7. В. Чарский. «Три сестры» (Художественный театр)  
«Раннее утро», М., 1914, 12 декабря 610 [Читать](#_Toc207565804)

8. М. Любимов <М. М. Дмитриев>. Эхо  
«Николаевская газета», 1914, 24 декабря 610 [Читать](#_Toc207565805)

9. Россций <А. М. Эфрос>. Декорации пушкинского спектакля  
«Русские ведомости», М., 1915, 27 марта 612 [Читать](#_Toc207565806)

10. Александр Койранский. Пушкин на сцене Художественного театра  
«Утро России», М., 1915, 27 марта 615 [Читать](#_Toc207565807)

11. Сергей Яблоновский. Пушкинский спектакль в Художественном театре  
«Русское слово», М., 1915, 27 марта 621 [Читать](#_Toc207565808)

12. Бэн <Б. В. Назаревский>. Пушкинский спектакль  
в Художественном театре  
«Московские ведомости», 1915, 28 марта 626 [Читать](#_Toc207565809)

13. Н. Эфрос. Пушкинский спектакль в Художественном театре.  
(От нашего московского корреспондента)  
«Речь», Пг., 1915, 28 марта 628 [Читать](#_Toc207565810)

14. Н. Эфрос. Пушкинский спектакль в Художественном театре.  
(От нашего московского корреспондента)  
«Речь», Пг., 1915, 29 марта 634 [Читать](#_Toc207565811)

15. Н. Эфрос. «Осенние скрипки». (Спектакль Художественного театра)  
«Русские ведомости», М., 1915, 15 апреля 638 [Читать](#_Toc207565812)

16. Сергей Глаголь <С. С. Голоушев>. Последняя премьера сезона.  
(«Осенние скрипки» Сургучева)  
«Голос Москвы», 1915, 15 апреля 641 [Читать](#_Toc207565813)

17. Homo novus <А. Р. Кугель>. Театр и музыка. Михайловский театр.  
(Спектакль Московского Художественного театра)  
«День», Пг., 1915, 1 мая 643 [Читать](#_Toc207565814)

18. Зигфрид <Э. А. Старк>. Эскизы. Московский Художественный театр  
«Петроградские ведомости», 1915, 2 мая 644 [Читать](#_Toc207565815)

19. Федор Сологуб. Забытое искусство  
«Биржевые ведомости», Пг., 1915, 3 мая 648 [Читать](#_Toc207565816)

20. Зигфрид <Э. А. Старк>. Эскизы. (Московский Художественный театр)  
«Петроградские ведомости», 1915, 5 мая 649 [Читать](#_Toc207565817)

21. Д. Мережковский. Неузнанный Пушкин  
«Биржевые ведомости», Пг., 1915, 8 мая 651 [Читать](#_Toc207565818)

22. Любовь Гуревич. Театр и музыка. Гастроли Художественного театра.  
«Осенние скрипки» «Речь», Пг., 1915, 9 мая 653 [Читать](#_Toc207565819)

23. Homunculus <псевдоним не раскрыт>. Петроградские письма  
«Киевская мысль», 1915, 12 мая 655 [Читать](#_Toc207565820)

24. К. Бальмонт. Пушкин у «художников»  
«Биржевые ведомости», Пг., 1915, 30 мая 657 [Читать](#_Toc207565821)

Сезон 1915 – 1916 659 [Читать](#_TOC207565822)

1. А. К. <А. А. Койранский>. «Месяц в деревне».  
(Открытие Художественного театра)  
«Утро России», М., 1915, 17 сентября. 661 [Читать](#_Toc207565823)

2. С. Я. <С. В. Яблоновский>. Театр и музыка.  
Художественный театр. «Месяц в деревне»  
«Русское слово», М., 1915, 17 сентября 662 [Читать](#_Toc207565824)

3. Эм. Бескин. Листки  
«Театральная газета», М., 1916, № 3 663 [Читать](#_Toc207565825)

4. Эм. Бескин. «Будет радость». (Художественный театр)  
«Раннее утро», М., 1916, 4 февраля 664 [Читать](#_Toc207565826)

5. Н. Эфрос. «Будет радость». (Пьеса Д. С. Мережковского  
в Московском Художественном театре)  
«Речь», Пг., 1916, 4 февраля 667 [Читать](#_Toc207565827)

6. Л. Козловский. Где же радость? (по поводу постановки  
«Будет радость» Мережковского в Художественном театре)  
«Киевская мысль», 1916, 5 февраля 672 [Читать](#_Toc207565828)

7. Тот <псевдоним не раскрыт>. Об уважении и Художественном театре  
«Театр», М., 1916, 6 марта 675 [Читать](#_Toc207565829)

8. Театрал <В. Е. Ермилов>. «Приказчичья критика»  
«Театр», М., 1916, 28 марта 677 [Читать](#_Toc207565830)

9. Homo novus <А. Р. Кугель>. Заметки  
«Театр и искусство», Пг., 1916, № 14 679 [Читать](#_Toc207565831)

10. Сергей Яблоновский. «На дне». Художественный театр  
«Русское слово», М., 1916, 26 апреля 682 [Читать](#_Toc207565832)

11. Юрий Соболев. Злословие или невежество?  
«Рампа и жизнь», М., 1916, № 24 683 [Читать](#_Toc207565833)

Сезон 1916 – 1917 686 [Читать](#_TOC207565834)

1. Театрал <В. Е. Ермилов>. Не стройте себе прочных жилищ!  
«Театр», М., 1916, 25 – 26 сентября 689 [Читать](#_Toc207565835)

2. А. К. <А. А. Койранский>. «Зеленое кольцо»  
«Утро России», М., 1916, 25 ноября 690 [Читать](#_Toc207565836)

3. Театрал <В. Е. Ермилов>. Цветение юности.  
(Новая студия Художественного театра)  
«Театр», М., 1916, 29 ноября 691 [Читать](#_Toc207565837)

4. <Без подписи>. <Художественный театр хоронят уже много лет>  
«Новости сезона», М., 1916, 1 декабря 693 [Читать](#_Toc207565838)

5. Вас. Сахновский. Романтическое начало в Художественном театре  
«Рампа и жизнь», М., 1916, № 51 693 [Читать](#_Toc207565839)

6. Homo novus <А. Р. Кугель>. Заметки  
«Театр и искусство», Пг., 1917, № 4 695 [Читать](#_Toc207565840)

Сезон 1917 – 1918 699 [Читать](#_TOC207565841)

1. И. Жилкин. Фома Опискин  
«Русское слово», М., 1917, 26 сентября 703 [Читать](#_Toc207565842)

2. Дон Аминадо <А. П. Шполянский>. Московский  
Художественный театр. «Село Степанчиково»  
«Раннее утро», М., 1917, 27 сентября 705 [Читать](#_Toc207565843)

3. Сергей Глаголь <С. С. Голоушев>. Театр и музыка.  
«Село Степанчиково». (На сцене Художественного театра)  
«Русская воля», Пг., 1917, 29 сентября 708 [Читать](#_Toc207565844)

4. Н. Эфрос. Московские отклики.  
«Село Степанчиково» в Художественном театре  
«Речь», Пг., 1917, 1 октября 709 [Читать](#_Toc207565845)

5. Эм. Бескин. Листки  
«Театральная газета», М., 1917, № 39 – 40 711 [Читать](#_Toc207565846)

6. Юрий Соболев. «Село Степанчиково». (В Художественном театре)  
«Театр», М., 1917, октябрь, № 2060 714 [Читать](#_Toc207565847)

7. Юрий Соболев. Театральный дневник. Художественный театр.  
Пушкинский спектакль  
«Вестник театра», М., 1918, № 19 717 [Читать](#_Toc207565848)

8. <Без подписи>. «Самоубийцы»  
«Вечерние огни», Пг., 1918, 30 апреля 719 [Читать](#_Toc207565849)

9. В. Чарский. «Оскорбленная вещь»  
«Театральная газета», М., 1918, 5 мая 719 [Читать](#_Toc207565850)

10. Божена Витвицкая. Театральный уголок. Быть или не быть  
Московскому Художественному театру  
«Петроградское эхо», 1918, 25 мая 722 [Читать](#_Toc207565851)

11. Н. Долгов. Что уходит?  
«Обозрение театров», Пг., 1918, 1 июня 723 [Читать](#_Toc207565852)

Примечания 725 [Читать](#_TOC207565856)

Указатели 837 [Читать](#_TOC207565853)

Указатель имен 838 [Читать](#_Toc207565854)

Указатель драматических и музыкально-драматических произведений 858 [Читать](#_Toc207565855)

# **{****3}** К читателю

Продолжение издания «Московский Художественный театр в русской театральной критике 1898 – 1905» охватывает следующий период: с 1906 по 1918 год, так называемый период истории России «между двух революций». Внутри него проходит трагическая граница между миром и войной, объявленной летом 1914 года.

Довоенная жизнь Художественного театра развивалась весьма интенсивно. Каждый сезон он ставил три-четыре новых спектакля. Репертуар был разнообразным: от исконной русской классики до современной европейской пьесы в духе символизма и строго отобранных новых произведений русских драматургов.

Положение МХТ в театральном мире, подкрепленное европейским признанием на гастролях 1906 года, было прочным. Художественный театр и, в частности, Станиславский, разрабатывающий свою «систему», следовали собственным убеждениям и верованиям в искусстве.

Однако рецензенты, с одной стороны соглашаясь с тем, что сценическое направление Художественного театра есть непреходящая величина и ценность отечественного искусства, с другой — требовали его обновления. Упрекать МХТ в академизме прессу все более и более подталкивали сравнения с поисками В. Мейерхольда, Ф. Комиссаржевского, Н. Евреинова…

Тенденция разочарования критики в Художественном театре обострилась с наступлением общего бедственного периода русской жизни. Мировая война и две революции, Февральская и Октябрьская, разрушили жизнь во всех направлениях, что, естественно, сказалось и на театре: за три сезона МХТ поставил всего пять спектаклей, но этот репертуар недостаточно соответствовал времени.

В основу данного издания положена коллекция отзывов печати, хранящаяся в Музее МХАТ.

В книге сохранены принципы публикации материалов, принятые в предыдущем томе, посвященном 1898 – 1905 годам.

При отборе материалов соблюдается правило, как можно полнее представить разные точки зрения на искусство МХТ, отразить атмосферу полемики вокруг него.

Здесь публикуются отклики на все без исключения премьеры. Печатаются рецензии о возобновлении старых спектаклей, таких как «Царь Федор Иоаннович», «Три сестры», «На дне», игравших свою роль на разных этапах творческой жизни МХТ.

Кроме рецензий на премьеры публикуются обзорные и проблемные статьи о МХТ, а также сохранившиеся в архиве Музея МХТ отзывы на его гастроли. Особенно щедрой являлась петербургская (затем петроградская) пресса, всегда выражающая свое острое мнение.

Материалы о возникших Первой и Второй студиях МХТ включаются в книгу тогда, когда в них впервые рассматривается проблема наследования студиями творческого направления театра, впервые затрагивается теоретическая оценка их искусства и метода. Рецензии на работы студий могли бы составить отдельный том, и потому здесь опускаются.

{4} Статьи располагаются по сезонам и по хронологии выхода в свет внутри сезона. Каждый сезон представляет собой главу, предваряемую вступлением, в котором рассматриваются задачи, поставленные перед собой театром, и отклики на них критики. Перечисляются даты премьер и постановщики спектаклей, раскрываются имена фактических участников работы, не приведенные в программе.

Материалы печатаются по возможности полностью. Необходимые сокращения обозначаются отточиями в угловых скобках и разъясняются в примечаниях. В угловых скобках также раскрываются псевдонимы и помещаются заголовки в случае их отсутствия в подлинниках. Минимальная правка текста или устаревших написаний не оговаривается.

В квадратных скобках по ходу текста даются переводы иностранных слов и выражений, приводятся пояснения устаревших слов и понятий, а в более сложных случаях — помещаются в примечаниях.

Как и в подлинниках, примечания авторов рецензий и редакций приводятся подстрочно.

Ссылки составителей на источники во вступлениях к сезонам и в примечаниях даются по ходу текста. Ссылки в примечаниях на архивные документы обозначаются шифрами и номерами Музея МХАТ, которые разъясняются в принятых сокращениях, открывающих раздел примечаний.

Краткие биографические справки об авторах статей и рецензий приводятся в примечаниях к первой публикации их текста в книге, которая отмечена в указателе имен полужирной цифрой. Если же статья этого автора ранее опубликована в предыдущей книге данного издания, то следует отсылка: см. «МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905».

С целью приближения к подлинникам сохранены полиграфические детали (отбивки, звездочки, линейки, нумерация статей автора в периодическом издании).

Примечания, указатели имен, драматических и музыкально-драматических произведений даны в конце книги.

Иллюстративные материалы взяты из фондов Музея МХАТ. Зарисовки спектаклей и шаржи репродуцированы из периодических изданий. Отдельные рисунки сохранились в виде вырезок из газет и журналов в личных коллекциях Г. С. Бурджалова и Н. Д. Телешова, однако без указания источников. К сожалению, издания, даты и имена художников удалось восстановить не во всех случаях.

Портреты критиков частью воспроизведены из фондов Музея МХАТ, а частью — из книг и журналов.

*О. Радищева*

# **{****5}** Сезон 1906 – 1907

Вернувшийся в Россию с европейских гастролей 1906 года Художественный театр испытал к себе двойственное отношение. С одной стороны, враждебность, с другой — признание и благодарность.

«Вы не можете себе представить, с каким злорадством и недружелюбным чувством относится к нам московская публика после заграничной поездки и успехов, — писал К. С. Станиславский. — Этот неожиданный результат — чисто московский. Очень маленькая группа гордится нами. Вся остальная масса жирных тел и душ ненавидит за успех и с иронией называет “иностранцами”. Пресса не поддается описанию. Она нагла, нахальна и лжива до цинизма. Чтоб сильнее оклеветать, она чуть не вторгается в частную жизнь» (КС‑9. Т. 8. С. 19).

Вместе с тем известный публицист и критик Н. А. Котляревский заявил о новой роли Художественного театра в отечественной и мировой культуре, о реванше, взятом им за провал России в русско-японской войне. Он писал: «Когда весной и летом этого года Станиславский и его труппа совершали свое победоносное шествие по Европе и заставляли на время умолкнуть те насмешливые и угрожающие голоса, которые сыпались на нас со всех сторон после неудачной кампании, некоторые публицисты на Западе стали утешать нас и говорили, что победы Станиславского должны в известном смысле вознаградить нас за поражения Куропаткина. Конечно, это милое утешение было насквозь пропитано иронией, — но для нас оно остается все-таки утешением, и при том без всякой иронии, а с долею истинного пафоса. За весь XIX век, когда мы были такими плохими дипломатами и политиками, — когда во внутренних распорядках наших мы служили примером всяческой отсталости и “варварства”, — один наш художник отстаивал и перед нами и перед всем миром наше право на звание вполне культурного народа» («Страна», 10 октября 1906).

Котляревский приравнивал Художественный театр к великим именам отечественной литературы, музыки и живописи — к «святителям искусства». Станиславский поблагодарил Котляревского за «ободрительные слова» (КС‑9. Т. 8. С. 22).

Развернувшийся сезон доказал, что театр, несмотря на все противоречия вне и внутри себя, находится в состоянии творческой активности. Прежде всего было выпущено три «программные» постановки: «Горе от ума» Грибоедова (26 сентября 1906), «Бранд» Ибсена (20 декабря 1906), «Драма жизни» (8 февраля 1907). В них театр хотел говорить на разных сценических языках: Грибоедова, Ибсена, Гамсуна.

{6} «Горе от ума» относилось еще к периоду предыдущих реалистических замыслов, закончившемуся до европейских гастролей. Великая пьеса объединила творческие усилия режиссеров Вл. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского, художников В. А. Симова и Н. А. Колупаева.

Уже эта постановка, не столь революционная по форме, только вдохнувшая в традиции исполнения конкретную жизнь и чувства, вызвала бурные споры. Особенно ожесточенными они были среди петербургской публики. Горячую атмосферу описывал А. Ст‑н <публицист А. А. Столыпин>: «Антракт. В буфете Михайловского театра что-то вроде литературного митинга. Юрий Беляев утверждает, что произошел позор, профанация Грибоедова, я возражаю, что “Горе от ума” в постановке Станиславского — один восторг. Кугель ораторствует о том, что погублен дух литературы того времени. Его окружают журналисты и публика, спорят знакомые и незнакомые. <…> Еще антракт — еще митинг. Боже мой — кто-то целую лекцию читает, а публика слушает! Никогда ничего подобного не происходило в Михайловском театре. <…>

Я слышу фразы: “Вас эти самые канарейки подкупили”, “это искусство портного и парикмахера”, “он не Фамусова играет, а Вячеслава Плеве”, “на месте Софьи я бы помелом прогнал такого дурака, как этот Чацкий”, “позвольте, это упрек Грибоедову, а не Качалову”, “вовсе не Грибоедову”…» Автор этой зарисовки уверял, что сам готов защищать постановку «на утоптанном поле с алебардою в руках» от своего же приятеля Юрия Беляева («Новое время», 27 апреля 1907).

Следующие премьеры были радикальнее, имели разные творческие задачи и принадлежали разным постановщикам. «Бранд» был осуществлен режиссерами Вл. И. Немировичем-Данченко и В. В. Лужским и художником В. А. Симовым. «Драма жизни» — режиссерами К. С. Станиславским и Л. А. Сулержицким, художниками В. Е. Егоровыми и Н. П. Ульяновым. Музыка к «Драме жизни» явилась экспериментом И. А. Саца.

«Брандом» и особенно «Драмой жизни» Художественный театр вмешался в главную дискуссию тех театральных лет — об условном языке современной сцены — в дискуссию о символизме и реализме, о стилизации и мистицизме.

Впечатления от величественных горных панорам «Бранда» и потока смелых сценических приемов «Драмы жизни» ошеломляли критиков. О спектакле «Бранд» думали, что это «подвиг». В необходимости постановки «Драмы жизни» для развития сценического искусства сомневались.

Непривычные краски «Драмы жизни» и реакцию зрителей описал в «Русских ведомостях» (9 февраля 1907) И. Н. Игнатов: «Стоны, раздирающие крики, истерический хохот, пестрое небо, северное сияние, пожар, выстрелы, музыка, трупы, символизм, декадентство, стилизация, справедливость… Под грудой таких впечатлений выходит зритель из Художественного театра после представления “Драмы жизни”. Шиканье одной части публики, бурные аплодисменты другой прибавляются к впечатлениям сцены». В рецензии на спектакль в той же газете, но от 10 февраля Игнатов откровенно признал себя неподготовленным к восприятию такого рода искусства.

Напротив, критики, сочувствовавшие новым сценическим поискам, относились к «Драме жизни» со всей серьезностью. Они рассматривали ее как продолжение незаконченных проб К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда в Театре-Студии на Поварской (1905). Они прибегали к сравнению того, что делают теперь в данном направлении эти режиссеры по отдельности: Станиславский — в МХТ, Мейерхольд — в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской.

{7} С иной точки зрения EXTER (Ал. И. Введенский) писал о том, что постановка «Драмы жизни» устарела для современности, интересы которой переместились «в общественно-социальные сферы», что она со своим символизмом производит впечатление «архаическое» («Московские ведомости», 17 февраля 1907).

Кроме соотношения режиссуры Художественного театра собственно с драматургией «Горя от ума», «Бранда» и «Драмы жизни» критиков беспокоил вопрос об актерах, действующих в условиях новых требований этой режиссуры. Центром споров стали В. И. Качалов и К. С. Станиславский. Мнения о том, следовало ли Качалову отступать от героических черт Чацкого и Бранда, наделяя их образы слишком индивидуальной конкретностью, или Станиславскому в Карено, обобщая чувства, использовать пластику барельефа — расходились.

Последняя премьера сезона — «Стены» С. А. Найденова (2 апреля 1907, режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, художник В. А. Симов) была воспринята прессой спокойно. И все же критики осуждали пьесу: ее литературную несамостоятельность, наличие в ней чужих влияний.

С европейских гастролей Художественный театр вернулся в другую Россию — разочарованную революцией 1905 года. Новые настроения отразились в откликах на старый спектакль «Три сестры» Чехова, показанный МХТ в Петербурге.

Одни критики, охваченные ностальгией, писали о благотворном слиянии зрителей с чеховскими образами, «как в храме», и восхищались совершенством исполнения спектакля. Другие, наоборот, считали пьесу и постановку — унылыми, устаревшими, ненужными. Им была созвучнее реставрация «Горя от ума».

## 1. Н. Эф. <Н. Е. Эфрос>[[1]](#endnote-2) «Горе от ума» в Художественном театре «Новый путь», М., 1906, 28 сентября

«“Горе от ума”… все живет своею нетленною жизнью, переживет и еще много эпох и все не утратит своей жизненности». Гончаров, самый восторженный среди критиков грибоедовской комедии, относил эти слова о бессмертии в одинаковой мере и к гениальному языку пьесы, и к картине московских нравов, и к драме в собственном смысле. Соль грибоедовского языка не выдохлась и не выдохнется никогда, навсегда впитанная нашею речью. Картина нравов, отходя все глубже в даль отжитого, не перестает и долго не перестанет привлекать и радовать меткостью изображения и яркостью красок. Но драма чувств и столкновений? Был ли пророком Гончаров?

Художественный театр, видя, как слабо захватывается зритель этою стороною комедии, пропускает мимо внимания перипетии истории любви Чацкого, осложненные его столкновениями со старой, фамусовской Москвой, — счел, что это — ошибка обычного исполнения. И, исправляя ошибку, сам совершил ошибку. Для меня несомненно, что он хотел особенно выпукло выдвинуть «драму» в «Горе от ума», психологию «миллиона терзаний», через которые проходит Чацкий в своей неудачной, обманутой любви {8} к Софье. С таким расчетом планировалась режиссерами роль Чацкого, в таких расчетах Софья намечалась богаче душою, привлекательнее и искреннее. Так все-таки можно было углубить любовный конфликт. Но и углубленный, он, — в этом нет никакого умаления гения Грибоедова, — уже не способен по-настоящему интересовать. При всех усилиях он остается наивным. Не может властно сказать душе страданиями Чацкого, не может втянуть в сеть своих перипетий.

Поэзия юношеской любви и ее крушений вечна. Ничто не разобьет никогда ее чар. Но самого Грибоедова она, на мой взгляд, интересовала здесь только как-то мимоходом. И зритель идет неизбежно мимо нее. Ей здесь не принадлежит «нетленная жизнь». И оттого, если бы эта внутренняя драма разыгрывалась в Художественном театре даже с гораздо большею силою искренности, увлечения и заразительности, она бы не дала все-таки эффекта, на который рассчитывал театр.

А г. Качалов[[2]](#endnote-3) — может быть, потому, что под бременем ответственности очень волновался, — на протяжении двух актов никак не мог найти своих, обычно так искренних, прочувствованных, от души идущих интонаций, не мог привольно раскрыть душу и ее обаятельную игру. Точно он чувствовал себя неловко и в чудаковатых камзолах, и в грибоедовских стихах. И искрящееся веселье первой встречи с любимой девушкой не искрилось, и порывистая молодость не была ни порывиста, ни молода. Был ясно виден замысел, он понимался, но не воспринималось его выполнение. Драма чувств не налаживалась.

Только в объяснении Чацкого с восхваляющей жалкие добродетели Молчалина Софьей, в этом единственном кусочке пьесы, где психолог властно взял верх в Грибоедове над сатириком, — и в Качалове взял верх артист. Стало живо, жизненно, драматично. Волна бала не могла не смыть настроения, и «французик из Бордо», несмотря на все усилия жить, чувствовать, болеть, был все-таки резонерским монологом, великолепным по многим интонациям, но ничего не прибавляющим к впечатлениям от «драмы». Опять заговорила душа, зазвучал миллион терзаний в последней отповеди и зря любимой Софье, и всему фамусовскому. Это было красиво. В голосе артиста столько прелестной музыки, в манере всегда столько благородства. Они дали полный успех. Но та личная драма, которую театр и артист хотели поставить в красный угол, и от этого выиграла мало; впечатление, которого ждали, не выкристаллизовалось с полною определенностью. Эта часть задачи так и осталась не разрешенной.

Постановка такой задачи требовала поднять Софью хотя немного из той пыли пошлости, в которую ее уронило традиционное исполнение, открыть в ней большее, чем будущая Наталья Дмитриевна, отнять характер выдуманного недоразумения у любви к ней Чацкого. Что будет, когда Софья Павловна станет полковницей Скалозуб, — неинтересно для пьесы. Сейчас она — с поэтичным настроением, с красивою наивностью, со всей романтикою первой любви, рядящей своего героя в цветы воображения. Это ясно проступает чрез весь декорум светской барышни и богатой невесты. Такою изображала ее г‑жа Германова, и это было по-хорошему оригинально, ново, это звучало искренно, и это позволяло делать правдивыми многие сцены, сменяя жеманность и жантильничанье сентиментальностью и мечтательностью во вкусе и стиле той поры.

Не произвел на сцене художественного впечатления и другой, уже социальный, конфликт драмы — столкновение двух поколений, двух строев миросозерцания. Несомненно, Чацкий — предтеча новых дней, глашатай новой для Фамусовых {9} и Скалозубов социальной правды. Было бы очень долго аргументировать здесь взгляд, что и для грибоедовского времени Чацкий как «предтеча» слишком запоздал. Жизнь и идеи даже той русской действительности давно обогнали его, глашатая грядущего. Попрошу лишь поэтому вспомнить, что современники Чацкого — декабристы, что через немного лет после «Горя от ума» было уже каре на Исаакиевской площади. Сам Грибоедов отрекся на следствии от солидарности с ними, признал их социальную идеологию — ересью. И стариком кажется пред ними Александр Андреевич со всем своим юношеским пылом и задором в фамусовской гостиной. Теперь же конфликт кажется столь же незначительным, исчерпывающимся солью эпиграмм, как наивен и конфликт любовный, столь же лишенным «нетленной жизни».

Много удачнее справился Художественный театр с бытописанием. «Нравы», ставшие историей, — да, они были реставрированы великолепно. И характер фамусовских комнат, и вся обстановка, и костюмы, гримы, тысячи деталей, все это доподлинно верно, все это — московские двадцатые годы. Конечно, такая картина интересна. Бал поднимает интерес ее до зенита. Может быть, театру надлежит заниматься и такими реставрациями… Но интерес их в театре всегда будет, на мой взгляд, несколько случайный, не тот, который — от существа театра, который обеспечивает истинное наслаждение от сцены.

Театр затратил на реставрацию внешности двадцатых годов, от трех жилеток на Фамусове, от аршинных цилиндров на гостях до чулка в трясущихся руках Петрушки, — гибель самого кропотливого труда, внимания, знания, изобретательности, вкуса. Газетного листа не хватило бы на перечень всех этих, доподлинно верных и говорящих любопытству, подробностей сценической живописи. Но я боюсь, что результаты не окупили и не могут, по самому существу театрального искусства, окупить таких затрат. Не думаю, чтобы такому театру, как Художественный, было важно и ценно аханье зевак из зрительного зала по поводу какой-то ротонды на красной подкладке на Чацком, или звона убираемой посуды после бала, или опущенной вниз бальной залы[[3]](#endnote-4). По существу, все это не должно бы обращать внимания, должно бы приниматься en bloc, как фон, как общий колорит. Он в театре достигается гораздо более простыми средствами, и чаще притом в гораздо большей мере. Впрочем, театр как будто хлопотал о нарочитой занимательности деталей, вырождая стильность в чудаковатость, особенно в костюмах на Чацком. Из мод той поры выбирались почему-то наиболее необычайные проявления ее прихотей, и это больше развлекало, чем помогало чувствовать Чацкого и его «стиль». Да и не одного Чацкого. Но раз театр так расточителен, что готов тратить массу лишнего труда и изобретательности, — его дело. Не выигрывая, он и не проигрывает. Чудаковатостей не так уж много. Они не портят значительно жанровой картинки, яркой и интересной. В ней — непререкаемая заслуга спектакля.

Слабее «живая старина». У нас уже было отмечено вчера[[4]](#endnote-5), что неожиданно в Художественном театре, большом мастере по этой части, ряд великолепных намеков и эскизов Грибоедова остались совсем неиспользованными. «Знакомые все лица» прошли бледными тенями, не выделились из общей сутолоки фамусовской вечеринки. К удивлению, почти не было характерных московских бар, завсегдатаев гостиных и клубов. Даже такие сочные образы, как Платон Михайлыч, Наталья Дмитриевна (зачем театр наградил ее смехом некстати, да еще, уж по вине артистки, так мало естественным?), {10} графиня-внучка (зачем театр или артистка наделили ее утрированным грассированьем?), графиня-бабушка Хрюмины, — лишились красок, остались незаметными, не выпуклыми. Не пойму, как это могло случиться в Художественном театре. И почему Загорецкий, все-таки — кость от кости московских салонов, свой в них человек, вхожий к самой Хлестовой, обращен г. Москвиным и по виду, и по ужимкам в Добчинского из города, откуда три года скачи — никуда не доскачешь?

Остаются несколько главных персонажей.

Любят спорить, — барин Фамусов или не барин. Блестящая традиция Малого театра узаконила барина. Г. Станиславский был больше чиновником, выбравшимся в баре, с департаментскою внешностью, с напускною грозностью, с самодовольством глупости, почитающей себя высшим умом. Несомненно, можно рисовать Фамусова и таким. Может быть, я скажу страшную ересь; для меня она — правда: стихи Грибоедова, этот «миллион, разменянный на гривенники», дороже грибоедовских образов. А текст г. Станиславский читал отлично, с очень умными, часто неожиданно оригинальными и вместе правдивыми интонациями, с новым освещением смысла давно знакомых фраз. И этим мне нравится он, как Фамусов, — не столько интерпретациею роли, сколько интерпретациею текста.

Наиболее по-новому играла г‑жа Лилина. Лиза — субретка. Так она и написана, по мольеровским рецептам. Да, может быть, и Софья Павловна держала у себя именно «субретку», хотя и из крепостных девок. Г‑жа Лилина вывела на поверхность крепостную девку, с модной французской прической и с ухватками из дворни, с простонародными интонациями. Даже не нужно «gratter» [скоблить — фр.], чтобы оказалась обычная Палашка. Замысел свой артистка выдержанно выполнила до конца, не сбиваясь, не допуская противоречий. Раз можно было это сделать, и оригинальный замысел — оправдан, хоть он, может быть, и не входил в виды Грибоедова.

Гг. Лужский и Адашев были добросовестными докладчиками текста ролей Репетилова и Молчалина — ни хорошими, ни плохими. Они как-то мало замечались, исчезли, не успев ничем заинтересовать. Заметили Скалозуба, г. Леонидова, увы, — из-за отрицательных сторон исполнения. Вся роль — на одной скучной, неестественной ноте. И оттого — сугубый шарж. Обличительная ценность такого шаржа, дерзкая насмешка, брошенная в лицо «созвездью маневров и мазурки», — она теперь очень умалилась. А за дешевым обличением потерялось живое лицо. Очень хорош только грим.

Художественный театр, театр исканий и новых слов, взявшийся за «Горе от ума», должен дать нечто необычайное, создать эпоху. Так думали и энтузиасты этого театра, и, кажется, сам театр. И это вредило и энтузиастам, и театру. Он заметно подчеркивал — «я делаю эпоху», они искали, в чем «эпоха», и не находили. И были разочарованы. «Ничего особенного»… Во-первых, театр вовсе не обязан делать «особенное»; во-вторых, в «Горе от ума» и сделать этого нельзя. Можно хорошо поставить и интересно сыграть классическую пьесу. Только с точки зрения таких требований, а не какого-то открывания новых эр я и судил Художественный театр, играющий «Горе от ума».

## **{****11}** 2. EXTER <Ал. И. Введенский>[[5]](#endnote-6) «Горе от ума» на сцене Художественного театра «Московские ведомости», 1906, 29 сентября

### I

Грибоедов, как известно, очень скуп на ремарки, предоставляя почти полную свободу режиссерам и исполнителям своей комедии. И, конечно, этою свободой, как нельзя более, воспользовались руководители Художественного театра. Вследствие этого получилась постановка комедии совершенно своеобразная, совершенно не похожая, в частности, на ту, к какой мы привыкли вот уже десятки лет на сцене Малого театра.

Начинаясь с внешности, так сказать, с периферии, различие между обеими постановками идет вглубь и отражается на основных тонах и оттенках исполнения.

На сцене Малого театра все взято в широких масштабах: большие и богато обставленные комнаты, нарядные костюмы, свет и золото, родовитая спесиво-барская чинность и чопорность… Напротив, на сцене Художественного театра все как-то серо и ординарно: ни золота, ни роскоши, — какой-то налет обывательской мелкопоместности, не только сероватой, но несколько даже и грязноватой.

Далее.

На сцене Малого театра над всею пьесой разлита стихия настоящего комизма, который решительно преобладает в пьесе и над внутреннею трагедией Чацкого, Да и вообще: важные простаки по своей близорукости попадают впросак, шлепаются в грязь, которая забрызгивает мишурную позолоту их вычурных костюмов, — нам смешно и местами даже прямо весело.

Напротив, на сцене Художественного театра преобладает сатира, помноженная на драму, и оттого пьеса уже не смешит нас, а скребет по сердцу, и иногда весьма больно: обличительно-дидактические мотивы здесь звучат порою уже слишком назойливо, тогда как там, на сцене Малого театра, они, хотя и слышатся, но как бы лишь под сурдинку.

Вот различие между обеими постановками с точки зрения общего впечатления от пьесы. Но, конечно, при этом есть и различия в деталях.

Что комедия Грибоедова не оказалась на Художественной сцене копией с постановки ее на «образцовой» сцене, это, конечно, не только не порок, но прямо-таки добродетель, крупная заслуга со стороны «художественников»: ведь драматург, как мы уже сказали, предоставляет полную свободу, — ну, и отчего же ею не воспользоваться?.. Чем больше разнообразия и изобретательности, тем лучше.

Однако я все-таки позволю себе спросить: по каким же именно соображениям и на основании каких данных инициаторы Художественного театра транспонировали комедию Грибоедова в другой, и именно в этот серовато-мутный и царапающий нервы тон?

Фамусов «управляет каким-то казенным местом». Место, конечно, могло быть важным и не важным, но скорее, по-видимому, все же было важным, потому что он живет на широкую ногу, имеет обширные связи со знатью; у него и гости-то все князья да графы… Правда, {12} у него Петрушка (г. Артем; — кстати: почему Петрушку нужно было изобразить *стариком*?) «вечно с обновкой, с разодранным локтем», — и на сцене Художественного театра, конечно, не преминули подчеркнуть этот эффект со всею яркостью. Но ведь у него кроме Петрушки еще целая свита других, «ливрейных», слуг. Зачем же, спрашивается снова, делать из него и его ближайшего антуража каких-то самых ординарных обывателей?

А между тем, в общем, получается именно такое серовато-мутное впечатление. Да и в деталях. Взять хотя бы камзолы, в которые Фамусов обряжен. Что-то уж чересчур «затрапезное»!

Кстати об их покрое: по фасону все камзолы на сцене, — и у Фамусова, и у Чацкого, и у других, — на мой взгляд, отодвинуты в глубь истории гораздо дальше эпохи действия грибоедовской комедии. И это, — с точки зрения исторической перспективы бытовой верности, воспроизводимой на сцене жизни — конечно, вещь не безразличная, особенно, если мы сопоставим костюмы со стилем мебели, которую я также затрудняюсь фиксировать исторически. В самом деле, преобладают кресла с большими овальными локотниками, довольно высокие и легкие, а иногда и вертящиеся. Исторически — довольно спорная меблировка: это скорее в стиле современного декадентствующего модернизма, чем во вкусах наших предков, которые, как известно, всё любили попросторнее, да поувесистее, да попрочнее…

В итоге, мне кажется, что если костюмы продвинуты слишком далеко вглубь истории, во всяком случае за эпоху грибоедовской комедии, приблизительно к Фонвизину, — то меблировка, наоборот, слишком продвинута вперед и подходит почти вплотную к нам. Получается, таким образом, какое-то смешение времен и стилей[[6]](#endnote-7)!

Останавливают затем на себе внимание некоторые детали, не только спорные исторически, но, пожалуй, несколько крикливые и с точки зрения чисто эстетической.

Например, этот замысловатый трельяж (в первом акте) из тоненьких полированных жердочек, из которых устроено что-то вроде триумфальной арки, ведущей из одной комнаты фамусовского обиталища в другую, из гостиной в зал! — Что это?.. Как-то уж чересчур затейливо и игрушечно. Словно птичья клетка!

Или эти синие фонари (в третьем акте), на которых вдобавок еще устроены канделябры: опять уже что-то чересчур экзотическое! Не забыты при этом и пороховые нитки, которыми в день бала опутаны свечи, как опутываются теперь у нас паникадила в церквях, чтобы легче было зажигать: была ли в них надобность, да и было ли тогда вообще в ходу это — пусть и не замысловатое — искусство?..

Или вот еще: в последнем акте парадная лестница освещается какими-то лампами, — керосиновыми, а может быть, и газовыми, — которые слуги «подвертывают», когда нужно было их гасить по окончании бального разъезда… И опять эти лампы, — для меня, по крайней мере, — историческая загадка!

Впрочем, я говорю обо всем этом не затем, чтобы уличать изобретательных художников-декораторов и костюмеров в исторических неточностях, — это лишь мимоходом, — но, прежде всего, затем, чтобы показать, как много затрачено ими на постановку комедии изобретательности, внимательной к самым микроскопическим мелочам.

Пусть иное и, может быть, даже многое не выдержит исторической критики. Но, во всяком случае, все эти мелочи в совокупности создают «настроение» и дают чувство сценической полноты, без которой иллюзия бытовой правдивости значительно понизилась бы.

### **{****13}** II

Перейдем теперь к внутренней стороне дела.

Как известно, комедия Грибоедова отнюдь не из числа тех пьес, которые дают исполнителям возможность, и даже как бы их подталкивают, брать, что называется, «с места в карьер». И артисты Художественного театра, действительно, «не взяли», — даже слишком не взяли.

Правда, г‑жа Лилина, исполнявшая роль горничной Лизы, достаточно подчеркнула свою наличность в предутреннем полумраке первой сцены, — и прической того времени, и платьем с очень высокою талией, и осторожною кошачьею поступью, и тихим, едва слышным, голосом доверенной субретки, особенно под аккомпанемент слабых и замирающих звуков флейты, едва доносящихся из комнаты, где уединились Софья и Молчалин.

Достаточно характерен оказался также и этот последний (г. Адашев). Но зато г‑жа Германова в роли Софьи Павловны сумела как-то сразу дать почувствовать, что она совсем не на своем месте, и это досадное чувство — увы! — так-таки и не изгладилось у зрителей до конца пьесы… В ней *слишком много* игры. Слишком много искусственности, сочиненности и деланности. Не говорю уже о том, — на это, однако, в антракте сильно налегали, — что и по своим внешним сценическим ресурсам артистка совсем не подходит к роли семнадцатилетней Софьи Фамусовой…

Принято думать, будто Софья Павловна с точки зрения целого, то есть общего, смысла комедии есть совсем второстепенный, а может быть, и прямо-таки аксессуарный персонаж. Притом драматург влагает в ее уста столько злых и злобных реплик по адресу Чацкого, что за ними почти совершенно исчезает обаяние едва распускающейся женственности, которая неумело нащупывает вокруг себя отзывчивую душу.

Выработался вследствие всего этого для Софьи своего рода сценический трафарет, достаточно-таки противный: трафарет «девицы коварной и с мелочными чувствами», как характеризовал ее еще Гончаров, видевший в ней характерное воплощение «мелкой порочности и пустоты людей ее круга». На этой точке зрения по какому-то странному недоразумению стоял даже и Белинский, который поэтому видел в Софье «не действительное лицо, а *призрак*».

Ну, и конечно, раз Софья «призрак», фальшиво-сочиненная роль, тогда и разговаривать не о чем! Тогда остается делать из нее амальгаму капризов и прихотей, на пошловатой подкладке интимности чуть не с лакеем. Вот почему на сцене вместо живого лица обыкновенно и получается какая-то мозаика, полная противоречий и несуразностей, — более или менее ярких, в зависимости от таланта или бесталанности исполнительниц.

На своем веку я много раз видал «Горе от ума», но никогда эта роль меня вполне не удовлетворяла. Не удовлетворила она меня и теперь в исполнении г‑жи Германовой. И причина этой неудовлетворительности исполнения заключается, на мой взгляд, в том, что артистка, по-видимому, совсем не ставила своею задачей разработать роль *как целое, в смысле ее основного тона и замысла*, нажимала педали по мотивам случайным, где и как придется, а не по требованиям идеи целого.

<…>[[7]](#endnote-8) К сожалению, у г‑жи Германовой, хотя она вполне сознавала трудность роли и много работала над нею, в итоге ничего не получилось, — не получилось ничего, так сказать, сверхшаблонного и сверхтрафаретного (sit venia verbo!) [не во гнев будет сказано — лат.], чего, однако же, от нее можно было бы и ожидать.

{14} А между тем такое или иное исполнение роли Софьи самым прямым и непосредственным образом должно отражаться и на роли Чацкого.

Г. Качалов, — нужно отдать справедливость этому высокоталантливому артисту, — был превосходен во всех тех моментах роли, в которых она имеет самостоятельное значение. В частности, мне чрезвычайно понравился в его произнесении заключительный монолог, — совершенно свободный от ложного пафоса и бестолковых криков, которыми его уродуют иные артисты. В заключительной реплике: «Карету мне, карету», сказанной голосом упавшим и как бы надорванным, слышалось, — как и следует, конечно, — изнеможение вконец измученной души, а не вызов тем, от кого Чацкий бежит… Все это прекрасно и заслуживает самой высокой похвалы.

Но в моментах роли зависимых, в репликах встречных и перекрестных, в отношении к репликам Софьи, порою чувствовался и в его игре диссонанс, как бы какое-то взаимное непонимание, обусловленное характером парной роли. Да ведь иначе и быть не могло. Ибо, уж конечно, артист не мог точно понимать того, что и для самой артистки все время оставалось непроницаемою тайной.

Из других исполнителей следует отметить гг. Москвина (Загорецкий), Лужского (Репетилов), Леонидова (Скалозуб), Вишневского (очень характерный по гриму князь Тугоуховский) и, конечно, Станиславского (Фамусов): г. Ленский на сцене Малого театра, конечно, неподражаем, но и г. Станиславский *по-своему* также превосходен.

Из женских ролей кроме упомянутой уже мною г‑жи Лилиной (Лиза) следует упомянуть разве лишь г‑ж Книппер (графиня Хрюмина-внучка) и Литовцеву (Наталья Дмитриевна Горич).

Знаменитые «шесть дочерей» князя Тугоуховского, что называется, пересолили {15} и производили совсем не эстетическое впечатление.

Вообще следует по поводу групповых сцен третьего акта заметить, что, хотя на их инсценировку, видимо, положено много забот, но они далеко не производили впечатления той непринужденности и слаженности, того уравновешенного изящества, к каким в этом моменте комедии приучила нас сцена Малого театра.

Но уж зато в заключительной сцене последнего акта, когда Фамусов — Станиславский энергичными пинками и подзатыльниками красноречиво доказывает жертвам своего гнева, что он вовсе не шутит, когда грозит провинившимся сослать и упечь, — в этой шумной и бурной сцене, ее «реализмом» Художественный театр, что называется, побил все рекорды…

## 3. Сергей Глаголь <С. С. Голоушев>[[8]](#endnote-9) Из жизни искусства. Художественный театр и «Горе от ума» «Московский еженедельник», 1906, 30 сентября

Художественный театр переживает трудное время.

Родившись на рубеже отживающего реализма и нарождающегося молодого искусства, театр волею-неволею стал служить двум богам, не всегда требовавшим одних и тех же жертвоприношений.

С одной стороны, памятуя заветы мейнингенцев[[9]](#endnote-10), театр хотел создать на сцене полную иллюзию действительности.

Все, как в жизни, как на самом деле.

С другой стороны, художественное чутье подсказывало, что этого уже мало, что нужно что-то еще, что-то новое.

Нужен сценический символизм, нужно создание на сцене чего-то, почти не передаваемого словом, но в то же время всесильно овладевающего зрителем и заставляющего его не только переживать мыслью все происходящее на сцене, но и *чувствовать* его…

В свое время я посвятил немало строк как задачам этого театра, так и разъяснению его колоссального успеха[[10]](#footnote-2), и останавливаться теперь на этом подробнее не место и не время.

Постановки первых лет как нельзя более подходили к задачам театра. Довольно вспомнить хотя бы «Потонувший колокол», проникнутый с начала до конца глубоким символизмом и в то же время немыслимый без реализации всего наполняющего его фантастического мира.

Затем Чехов. Его драмы до того подходили к задачам театра, что казались прямо для него написанными, а две из них и на самом деле были написаны для него. Наконец, Ибсен…

Иногда театр впадал в ошибки. Уходя, например, из театра после «Одиноких», публика не понимала Иоганеса, жалела милую покинутую Кэтэ и в глубине души негодовала на Анну Мар, а едва ли с этою целью написал свою драму Гауптман. «Гедда Габлер» осталась непонятой зрителем. «Правда» фанатика Грегерса в «Дикой утке» не увлекала зрителя, и он не был потрясен до глубины своей души, когда вдруг оказывалось, что без «лжи» «Дикой утки» нечем жить на свете…

{16} Все это были промахи, и промахи, крупные, но это не было изменой себе, не было сворачиванием в сторону или поворотом назад. Промахи происходили от ошибки в передаче символов, но все-таки это был символизм, и зритель, даже оставаясь неудовлетворенным, все-таки чувствовал себя в театре, ищущем новых путей, в театре, идущем к новым горизонтам искусства.

Но чем дальше шло дело, тем труднее становилось театру подыскивать необходимый репертуар. Произведений, в которых реальность перемешивалась бы с ярким символизмом, оказывалось все меньше и меньше. И у театра невольно явился соблазн: оставить в покое символизм и приняться за мейнингенство. Соблазн был тем больший, что это мейнингенство так доступно, и публика всегда от него приходит в такой необычайный восторг.

И вот начался ряд постановок, завершившихся «Юлием Цезарем» и «Иван Миронычем», то есть произошло уже не только сворачивание в сторону, но и буквальный поворот назад…

Правда, у театра был выход — обратиться к чистому символизму, но опыт в этом направлении, сделанный с постановкой Метерлинка[[11]](#endnote-11), волею-неволею заставил отказаться от дальнейших шагов. Оказалось, что и большая публика еще очень далека от восприятия такого символизма, да и сам театр еще не нашел форм, способных всецело воплотить этот символизм. Остановилось исканье этих форм и в новом театре «Студия»[[12]](#endnote-12), и снова Художественный театр между Сциллой и Харибдой.

С одной стороны, весь интерес театра, весь его raison d’être [смысл — фр.] в сценическом символизме. Отринуть эти искания и обратиться к чистому мейнингенству, значит изменить себе и вернуться к пути, который давно завел искусство сцены в тупой переулок.

С другой, — чистый символизм пока для театра невыполним, а того смешения обоих начал, которое было у Чехова, больше нет под руками. Какой же выход найдет театра из этого положения?

По-видимому, пока никакого, и жизнь его будет опять блужданьем в той же теснине. То противный ветер будет уносить его к водам оставшегося сзади реализма и мейнингенства, то новыми усилиями гребцов будет он подвигаться к волнам символизма, манящего его издали к себе. По крайней мере, так заставляет думать сопоставление таких двух произведений, как «Горе от ума» и «Драма жизни» Гамсуна Кнута.

Положение не из веселых, потому что как ни говори, а каждая мейнингенская постановка неизбежно приучает и публику, и театр к тому, чего совсем не нужно в символизме, и к каждой символической постановке и театр, и публика после мейнингенства подходят совсем не с тем, что нужно здесь.

Но выхода пока иного нет, что и нужно иметь в виду при оценке впечатлений, которые будут выноситься от постановок этого театра. А затем перехожу к первому представлению «Горя от ума».

В «Горе от ума» трудно найти материал для сценического символизма. Таким образом, от театра в этой комедии можно требовать только мейнингенской постановки[[13]](#footnote-3) и яркого, живого воспроизведения знакомых типов: Чацкого, Фамусова и пр.

И действительно, театр еще раз дает ряд таких картин, что прямо переносишься и в фамусовский дом, и во всю жизнь тогдашнего общества. Декорации до обмана воспроизводят колонны, печи, {17} толщину совсем настоящих стен и пр. Скомпонованы они стильно, красиво и очень оригинально. На сцене опять что-то совсем новое. Взять хотя бы третий акт, — вечер у Фамусовых. На сцене одна из гостиных с пересекающею ее колоннадой, дальше — зал, углубленный сравнительно с гостиной на несколько ступеней. Затем — опять колоннада и опять окружающий зал балкон. Мотив напоминает наше московское Благородное собрание. На сцене — типично, ново и удивительно красиво. Костюмы точно пробуждают московскую жизнь двадцатых годов и заставляют ее проходить перед нашими глазами. Все mises en scène тонко обдуманы, во многом новы, удивительно естественны и опять-таки красивы. О разных мелочах и говорить нечего. Сени в четвертом акте с отдельным ходом из подъезда в швейцарскую такие, что хоть переноси в настоящий дом, денщик, ожидающий Скалозуба и подающий ему шинель, девка-арапка, обмерзшие стекла подъезда и пр. — все это до обмана натурально. Одним словом, перед нами новый chef d’oeuvre постановки.

Придраться можно только вот к чему. Как бы ни было многое натурально на самой сцене, оно не всегда кажется таким же из глубины зрительного зала. Для зрителя, находящегося за десять, пятнадцать сажен, многое должно быть подчеркнуто, и от этого часто картонный кубок кажется зрителю натуральнее настоящего. В первом действии это не было принято во внимание, и настоящая карельская береза мебели кажется не то орехом семидесятых годов, не то чем-то еще, позолота издали совершенно пропадает, и в общем получается что-то не то, что-то, не уносящее в начало XIX века. Нельзя сказать, чтоб удовлетворял и стиль всей мебели и вообще обстановки. Допустим, что empire тогда еще не успел проникнуть в обстановку фамусовского дома, обстановка его старше, но тогда в ней должно быть многое грубее, должна быть какая-то неуклюжесть «екатерининского» стиля, какая-то особая громоздкость наших доморощенных Louis XV и Louis XVI. Возможно, что на сцене стоит самая настоящая обстановка 20‑х годов, но из зрительного зала она все-таки не кажется типичной, чего-то в ней не хватает, что-то не подчеркнуто, и комната Софьи выходит не тогдашней, а современной нам, *теперь* обставленной мебелью александровских времен. О других мелочах не говорю и перехожу к самой сути, к действующим лицам и их характеристике.

«Горе от ума» — классическое произведение русской литературы; оно давно разобрано до последнего слова, и за каждым действующим лицом давно установлена твердая его характеристика, но, разумеется, не для того поставил Художественный театр «Горе от ума», чтоб еще раз повторить каждое действующее лицо в том же виде, в каком оно появлялось тысячи раз на разных сценах. Театр, конечно, хотел вложить в их характеристику кое-что свое и сделал это, за что, разумеется, на него и обрушились патентованные авторитеты.

В чем же, однако, преступление театра? Начну с Чацкого. Общепринятое исполнение роли создает из Чацкого фигуру *героя*, рыцаря без страха и упрека и, благодаря этому, делает из него один из тех положительных типов, которые вылезают из всего остального, перестают быть живыми людьми и исполняют роль манекенов, нужных лишь для того, чтобы вложить в их уста речи автора. На это жаловался Гончаров еще тридцать пять лет назад, говоря, что «он (Чацкий) как будто пятьдесят третья, какая-то загадочная карта в колоде». И когда этот «герой» является в роли обличителя перед господами вроде Фамусова и Скалозуба, то, действительно, получается положение, {18} справедливо заставившее Пушкина отказать Чацкому в уме…

Но так ли это все? Не впадаем ли мы в ошибку, одевая «героя» непременно в какие-то романтические доспехи, и не окажется ли он гораздо большим героем, если он будет обыкновенным человеком[[14]](#footnote-4).

Художественный театр еще раз ответил на это утвердительно, и Чацкий — Качалов совсем не «пятьдесят третья карта в колоде». Он молод, удивительно искренен и прост и весел. Он сеет свои остроты так весело, почти шутливо, что вы совершенно понимаете, почему его выслушивают и Софья и ее отец. В нем нет и тени желания в чем-нибудь разубедить Фамусова. Он просто высказывает свои взгляды, которые кажутся ему такими ясными и простыми, и даже сам смеется остроте своих эпиграмм. Только задетый за живое в своем чувстве к Софье, он меняется; охваченный подозрениями, он становится желчным и едким, в свои остроты он влагает яд, и, наконец, в последний момент, обиженный, оскорбленный и совершенно разбитый, он бросает Софье горькие и незаслуженные упреки. Таков Чацкий — Качалов. Несомненно, он потерял кое-что как «герой». Его филиппики потеряли в силе. Это — не грозные и едкие обличения перед публикой всей выведенной перед нею среды. Это — не автор, вышедший на подмостки вместе с Фамусовыми, Скалозубами, Загорецкими и пр. Это — не Грибоедов, обличающий перед зрителем выведенных им действующих лиц. Но зато это действительный Чацкий, это — живой человек, вышедший из той же окружающей его среды, воспитанный в доме Фамусовых и влюбленный в Софью. Он — не гроза, разразившаяся над гнилым болотом, и не победитель; он — побежденный. Он — не величествен, но зато трогателен. Он не возбуждает восторга, но зато пробуждает в душе искренние, сочувственные слезы.

В конце третьего акта он так захватывает зрителя, что на момент даже забываешь — в театре ли ты, и, если вас охватывает при этом глубокое сочувствие его оскорбленной душе, а не одно только презрение ко всему окружающему, то я не знаю, что лучше.

Обличение фамусовской среды мне решительно не нужно; все это давным-давно и всем известно и вошло даже в прописи, но драма живой человеческой души мне всегда близка, она захватывает меня и дает мне гораздо больше, чем самые горячие филиппики.

Весьма возможно, что в 30‑е и 40‑е и даже [в] 50‑е годы Чацкого надо было исполнять иначе. Весьма возможно, что тогда центр тяжести надо было переносить действительно на силу и едкость его эпиграмм. Пусть Чацкий был ненатурален, пусть непонятно было, к чему кидает он эти обличения Фамусову и др. Дорого было не это. Дорого было слышать Чацкого, говорящим с подмостков *в зрительный зал*. Но ведь теперь этим уже никого не удивишь и не проймешь. Если теперь и нужны, то другие витии, и пора наконец нам бросить тот взгляд, который высказывает Скабичевский[[15]](#endnote-13), говоря, что «“Горе от ума” славится скорее как гениальная общественная сатира, чем как образцовая комедия и по своему типу… носит характер французской сцены». Пора понять, что «Горе от ума» — превосходная комедия (а может быть, и драма) жизни на сцене.

Однако довольно о Чацком. Перехожу к Фамусову и, сознаюсь, не могу сейчас же отделаться от двух довольно схожих образов Фамусова, оставшихся в моем мозгу от исполнения роли Самариным и А. П. Ленским. — Обе фигуры так ярки, так типичны, так всегда удовлетворяли и {19} так тесно срослись с представлением о Фамусове, что я с трудом могу их разорвать и, разбираясь в вопросе о том, верно или неверно передает Станиславский Фамусова, я все время ловлю себя на том, что разбираю вопрос: верно или не верно играет Станиславский Ленского или Самарина[[16]](#endnote-14).

Думаю, что и весь зрительный зал испытывал нечто подобное. Положение, разумеется, для Станиславского и трудное, и невыгодное, потому что в его исполнении Фамусов все-таки иной. Но едва ли он кое в чем не прав. Станиславский — Фамусов не вельможа и даже не барин, но так ли уж это неверно? Много ли барства и во всей окружающей среде? Да и как связать барство с преклонением перед каким-то армейским полковником Скалозубом только потому, что за ним дочь может оказаться генеральшей? Ведь это не придворная среда и даже не петербургский beau monde; это московское помещичье общество, преклоняющееся перед чинами и орденами. Откуда же тут барство? Если уж говорить о чем, то, скорее, о чванстве, и тут, пожалуй, можно кое в чем не согласиться со Станиславским. Пожалуй, и в самом деле в этом будущем бюрократе больше надутости, так хорошо уживающейся в людях с низкопоклонством. Недостает Станиславскому и того пустопорожнего благодушия, того безразличного хлебосольства и радости и «званым и незваным», которая так ярко передается А. П. Ленским. Несмотря на это, однако, Фамусов Станиславского все же удивительно яркая и живая фигура, а в отделке роли, в отделке каждой сцены, каждого диалога это прямо что-то неподражаемое. Все время точно не сцена перед глазами, а жизнь.

О Софье — Германовой трудно что-либо сказать. На обработку роли положено много стараний и труда, но все-таки это не Софья, потому что в самих данных артистки нет ничего для этой роли.

Лилина — превосходная и опять-таки новая Лиза. Это удивительное смешение деревенской крепостной и наивной Матрешки с плутоватой субреткой. Об отделке роли и говорить нечего. Лилина обладает таким даром перевоплощения, что ее даже и не узнаешь никогда сразу. Молчалин — Адашев — настоящий «домашний кот, мягкий, ласковый, который бродит везде по дому и если блудит, то втихомолку и прилично», как его определяет автор «Мильона терзаний»[[17]](#endnote-15). О Скалозубе лучше умолчать, до того он не в средствах артиста, хотя нельзя не отметить очень удачно найденного им тона для передачи всех знаменитых:

«Мы с нею вместе не служили»

или

«Фельдфебеля в Вольтеры дам» и т. п.

Всему этому придан характер острот. Скалозуб с грацией молодого слона острит и сам же хохочет своим остротам. В результате и естественно, и в самом деле остроумно.

{20} Наконец — гости третьего акта. Удивительно яркая, типичная живая толпа. На сцене опять сама жизнь, хотя от отдельных лиц хотелось бы кое-чего-то поярче.

Антон Антоныч Загорецкий (Москвин) опять удивительная, живая фигура. Такое неуязвимое паскудство, что дальше, кажется, уж и некуда идти.

Не могу только не придраться к внешности и, главное, к костюму. К чему это паскудство даже в цвете горохового фрака и пр. Это уж немножко шарж. Загорецкий по внешности все-таки приличен, артист же умеет вложить столько яркого и типичного в каждое слово, в каждый жест, в каждую ужимку и смешок, что дополнять это внешностью — излишне.

Репетилов — Лужский снова яркая и живая фигура. Удивительное сочетание приличной и как будто даже что-то говорящей внешности с обалделостью и невыразимой пустотой.

В заключение нельзя не сказать о превосходном чтении стихов. Такого чтения что-то и не запомнишь. Все время точно и не стихи, а какая-то особая удивительно красивая речь.

Вообще за всю постановку театру и хвала, и честь.

## 4. С. П. <С. В. Яблоновский>[[18]](#endnote-16) «Горе от ума» «Русское слово», М., 1906, 5 октября

### II[[19]](#endnote-17)

Итак, Художественный театр — дом построил  
С колоннами! Огромный! Сколько стоил!

Приспособил его к жилью, сделал уютным и ввел в него хозяев и их многочисленных гостей.

Надо понять, сколько изысканий, труда, наблюдательности, художественного чутья и вкуса потребовалось для того, чтобы вызвать из тьмы времен эти фигуры, лица без речей, но все одаренные жизнью, все имеющие свой характер, свою физиономию.

Бесконечно сложная задача выполнена изумительно.

Но, как это часто бывает с Художественным театром, — где его сила, там его и слабость. Оживив перед нами прекрасную картину, он в погоне за еще большей жизнью дал несколько таких штрихов, которые являются прямо нетерпимыми.

Таково, например, истерическое взвизгивание княжон, их невыносимые придыхания. Они были бы хороши, если бы княжны, купаясь, входили в холодную воду, или, — да простят мне стыдливые тени княжон! — задыхались в пламенных объятиях своих возлюбленных.

А ведь, в сущности, эти придыхания, эти ужимки старых весталок того времени вполне правдивы, прекрасно придуманы и находят себе оправдание в тексте; беда только в том, что деталь, которая должна находиться на третьем или четвертом плане, вылезла на первый, налазит на вас, кричит, вопит до такой степени, что зритель страдает самым положительным образом и думает: «Куда деваться от княжон!»…

Слишком уж нажата педаль.

{21} Еще более перемудрили с Натальей Дмитриевной. Вообразите себе очень милую барышню, которая ни на одну секунду не перестает хохотать чрезвычайно громким, раскатистым хохотом. Подаст реплику, и — «ха‑ха‑ха!», подаст другую, и — «ха‑ха‑ха!»

И так до бесконечности. Не женщина, a perpetuum mobile; впрочем, это относится только к смеху; в остальном она довольно неподвижна.

<…>[[20]](#endnote-18) Только отсутствием стихотворно-музыкального уха можно объяснить все эти отсебятины, в виде «хи‑хи», «ха‑ха», «ой», «о», «ну» и прочие междометия, подчас нехудожественно и грубо подчеркивающие и без того ясный комизм положения (восклицание: «Ну?» после слов старой княгини: «От женщин бегает и даже от меня»).

Я не говорю уже о таком святотатстве, как вкладывание для пущего реализма в уста действующих лиц фраз, которых у Грибоедова нет совсем.

Теперь о толковании Художественным театром всей комедии, то есть о том, что выдвинуто вперед, — личная ли, интимная драма Чацкого или извечная борьба нового со старым, никогда, нигде не прекращающаяся борьба за права человека?

Вряд ли кто будет спорить против того, что театр К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко предпочел первое толкование.

Я слышал и похвалу тому, что «цивический» Чацкий уступил место Чацкому, прежде всего влюбленному в Софью, главным образом занятому своей личной драмой.

Пушкин находил, что было бы гораздо интереснее перенести весь центр тяжести пьесы на ее роман.

На этот приговор возразили восемьдесят три года, прошедшие со времени написания трагедии: сколько чудеснейших и нежнейших романов за это время умерло и сдано в архив, и каким все более и более ослепительным светом горит «Горе от ума».

— «Чацкий не умен». Чацкий не живое лицо, а здравомысл пьесы, — так говорили, — и в старину говорили гораздо увереннее, чем теперь, потому что теперь нельзя этого сказать, не задавшись тут же вопросом:

— Почему же, однако, этот неумный человек или этот изготовленный в реторте homunculus до сих пор держит нас в плену непостижимой силой? Проходят годы, десятилетия, минул без малого век, а он не только перед нами, он в глубине нашего сердца. Многое из программы его для нас неприемлемо: «старина святая» уже натерла кровавые рубцы на наших ногах и руках, в «величавой одежде» пародируют большею частью господа Ознобишины[[21]](#endnote-19), мы вовсе не хотим занимать у китайцев «премудрого у них незнанья иноземцев», и все же Чацкий — наш, и — теперь уж это очевидно — навсегда останется нашим героем.

Не потому, что он любил Софью и не был любимым Софьей, не потому.

Фауст любил Маргариту. Гамлет любил Офелию, Дон Кихот любил Дульцинею, Акоста любил Юдифь, и в их душах, *для них*, любовь эта разрасталась подчас до того, что казалась им самым значительным в них, но с нами они срослись не этою стороной; точка соприкосновения не здесь.

Чацкий. Это звучит, как бранный клич, как вызов, бросаемый новым, всегда идущим вперед поколением застоявшейся, разложившейся старине.

Чацкий, это — «залог движения бесконечного». Это — наша надежда на свободное будущее, «наш патент на благородство».

Никогда не прекратится борьба мрака со светом, старой подъяремной жизни с молодою, пылкою, свободной, и никогда не умрет поэтому Чацкий, этот доблестный {22} воин, идущий в самых первых рядах среди добывающих свободу.

На спектакле, после третьего акта, наиболее великолепного по постановке, кончающегося лучшим монологом, я встретил одного молодого человека, любящего театр.

Он был грустен, и побеседовав с ним, я понял, что сегодня ограбили его душу; у него отняли того Чацкого, которого он любил со всем пылом чуткой к прекрасному юности.

И я подумал: пускай это сделано со мною; это не беда. Мои огни уже в достаточной степени подернулись пеплом; для меня существует самодовлеющая эстетика, которая позволяет, сказав по отношению к душе пьесы: «что ж делать?» — любоваться теми изумительными формами, телом и нарядом, в которые заключена ее неяркая, мало интересная душа.

Но за что у него, юного, отняли все то, что зажигает в пьесе —

«Необузданную, дикую  
К лютой подлости вражду  
И доверенность великую  
К бескорыстному труду»?..

### III

Таково общее толкование пьесы. Перейдем теперь к отдельным ролям, их толкованию и исполнению.

Чацкий — Качалов. По гриму — пожалуй, слишком много Качалова, несмотря на парик и — в третьем акте — очки. Физиономии не хватает стильности, но фигура интересная, дерзкая по отношению к установившимся традициям. Упокойники — исполнители Чацкого перевернулись в гробах, — и на здоровье, сказали бы мы, если бы это было применимо к мертвым.

Ново, интересно, естественно. Во-первых — юноша, каким и должен быть Чацкий; во-вторых, отнюдь не «первый любовник», не перекрахмален, не наглядное обучение светской вылощенности и хорошего тона, а характерная фигура. В первой беседе с Софьей то на скамеечку у ее ног сядет, то привстанет, пройдется, примет целый ряд живых, естественных поз; вы чувствуете, что он может и сейчас с Софьей лазить «по стульям и столам».

Позвольте интимное признание, маленькое хвастовство: лет двенадцать-тринадцать, как в старых номерах ростовской газеты «Приазовский край» погребен, — надо сознаться, чрезвычайно слабый, — мой рассказ, герой которого, играя Чацкого, сообщает ему как раз те же черты, уничтожая вылощенного jeune premier, сохраненного традицией.

Обрадовался ли я, увидев олицетворение своих мечтаний? Только вполовину. *Что* делал Качалов, в смысле придания образу большей жизненности, — мне очень нравится, но *как* делал он это, — мне не нравится почти вовсе.

Прежде всего — непосредственная сила захвата была очень невелика. Если захват цивического свойства ослаблен намеренно, то зато необходимо захватить силою душевных страданий, но и этого не было. И в этом виновато, пожалуй, излишнее опрощение. Например, объяснение в любви: «Но есть ли в нем та страсть, то чувство, пылкость та…» Произносится оно Чацким, прижавшимся к креслу, не смеющим поднять на Софью глаз. В застенчивости он трет спинку кресла, а интонации монотонные, певуче-плакучие.

Конечно, Чацкий не профессионал науки страсти нежной, как Онегин или Печорин, но чего же ему так уж смущаться, когда он, с одной стороны, уже множество раз объяснялся Софье в любви и в этот приезд («и все-таки я вас без памяти люблю!»), и раньше («потом *опять* прикинулся влюбленным»), а с другой стороны, Чацкий превосходно владеет речью, прирожденный оратор. (Правда, он говорит в том же объяснении: «Сам это чувствую, сказать лишь не могу», но ведь {23} это только значит, что чувство его сильнее, как и у всякого, его слов). Затем г. Качалов сознательно вычеркнул из тех средств, которыми располагает сцена, такое могучее орудие, как пластика. Им слишком злоупотребляли со сцены, но разве можно отбросить его совсем? Бывают моменты экстаза, когда каждый самый будничный человек силою поднимающего его чувства невольно становится в позу; напрягаются его мускулы, выпрямляется спина, голова держится твердо и высоко, глаза горят и слова бегут из уст без напряжения, не спотыкаясь. Это и есть моменты вдохновения, экстаза, которые так сродни душе Чацкого. Качалов же боялся хотя бы одну минуту остаться на ногах, не присев, не приняв самой будничной позы.

Эта боязнь стоять посреди сцены доведена до такой степени, что я серьезно начал думать, — не страдает ли г. Качалов тою болезнью, которая так и называется боязнью пространства. Я даже стал припоминать — видел ли я когда-нибудь г. Качалова стоящим среди сцены без опоры на что-нибудь. Вести последнюю сцену, изливать страстные вопли насмерть раненой души, постоянно меняя место для сидения то на одной лавке передней, то на другой, — это уже сектантство опрощения.

Что касается распланировки действия, то вряд ли Чацкому естественно уйти, не дождавшись прихода столь интригующего его Скалозуба, и уж совсем неприлично, придя потом, подслушивать беседу, не показываясь беседующим на глаза.

Точно так же в третьем действии первая фраза Чацкого говорит:

«Дождусь ее, и вынужу признанье»…

Казалось бы, нужно и дождаться, тем более, что приход Софьи прямо застает его на полуфразе:

«… а мне… Вы здесь? Я очень рад»…

Но Чацкий у г. Качалова «рассудку вопреки», обещав дождаться, не дождался и, перервав себя самого на полуслове, ушел из комнаты. Тогда вошла Софья, а за нею уже вторично появляется Чацкий.

Все это для того, чтобы еще раз показать, что Софья ищет Молчалина. Но это можно показать и проще.

Фельетон затягивается, а впереди еще много лиц, о которых не сказано ничего, и приходится сокращать речь.

Перейдем к Софье, внешность прекрасная. Вы верите, что ей, действительно, семнадцать лет; цветет прелестно, «лицо святейшей богомолки», лишь слишком модернизованное, но затем… затем — «по мысли ложь, и ложь по выполненью». По мысли — потому что Софья принижена, тогда как это, в сущности, прекрасная девушка, гордая, самолюбивая, смелая. Может быть, она потому и не пошла с сильным Чацким, а последовала за слабым Молчалиным, что сильна сама. Доказывать этого сейчас я не могу за неимением места, да и не скажешь лучше того, что сказал в своей чудесной статье о «Горе от ума» такой тонкий и проницательный знаток девической души, как Гончаров. Недаром он сравнивает Софью с Татьяной, видит в ней жертву той затхлой атмосферы, в которой ей суждено было заглохнуть, и жалеет ее почти наряду с Чацким.

В Художественном театре в первом акте Софья — плаксунья свыше всяких мер, а в последнем — ничтожна вследствие своей трусости, желания улизнуть. Маленькая Софья, не та, которая имеет право сказать о себе: «Вы знаете, что я собой не дорожу», которая сама готова разбудить криком всех в доме. Не страшны Софье ни отцовские крики, ни толки света: «Кем из них я дорожу? Хочу — люблю, хочу — скажу». Одного Чацкого ей было страшно — и это благородная черта, — но он уже знает, и бежать больше не от кого…

{24} По замыслу — маленькая Софья. По выполнению — неужели называется человеческою речью это вытягивание из себя слов, тягучих, как густой сироп? Если даже признать, что и Софья словечка в простоте не скажет, то необходимо, чтобы это было особенностью Софьи, а не артистки, играющей Софью.

Г. Станиславский потратил на Фамусова столько любви, столько добросовестности, труда, так полно отрешился от всего, что было до него сделано в этой роли, — что хочется крепко-крепко пожать ему руку, но, — Боже мой! — что ж делать, —

«… когда священный дар,  
Когда бессмертный гений — не в награду  
Любви горящей, самоотверженья,  
Трудов, усердия, молений послан»…

Ах, Станиславский! Он слишком добросовестен, он чрезмерно рассудочен, он так удивительно все придумывает, что непосредственному, наивному творчеству ничего не остается, как бежать; он так много внушает к себе уважения, что не хватает места для любви!..

И еще одна роковая черта: художественники всячески хотят уйти от самих себя, но, за немногими исключениями, в «Горе от ума» все они были сами собою, и более всех г. Станиславский был г. Станиславским. Из‑под маски грима на зрителя глядели такие характерные, такие особенные, ни на чьи другие не похожие, глаза Станиславского; улыбались его губы, опять не похожие ни на чьи другие губы. Он играл очень умно и интересно, он читал лучше и вдумчивее других; в его игре было меньше, чем у остальных исполнителей, черточек, вызывающих протест, но я все время видел не Фамусова, а отличного профессора, который показывал, как надо играть Фамусова.

Многие интонации прекрасны по своей новизне, но не обходится и без курьезов. Так, во фразе: «В сенат подам, министрам, государю!», в которой все исполнители достигают, вполне естественно, кульминационного пункта пафоса, — г. Станиславский вызывает гомерический хохот тем, что вдруг, бросив весь пыл, говорит эти слова совершенно деловым тоном чиновника. Вряд ли психологически верно, но ужасно смешно неожиданностью!

Много естественнее других Лиза — г‑жа Лилина. Для чего только такая фальшь, когда речь заходит о буфетчике Петруше? Надо проще и естественнее. Но многое у г‑жи Лилиной очень, очень хорошо, и эта быстроглазая Лиза живет настоящею жизнью.

Г. Адашев самым посредственным образом, но зато вполне правильно играет Молчалина.

Хороший Скалозуб г. Леонидов; я очень жалею, что не могу поговорить о нем подробнее, — нет места. Много очень интересных деталей, наряду с барабаненьем пальцами по столу в потугах найти тему для беседы, что очень идет к {25} застенчивому Подколесину[[22]](#endnote-20), но не в характере самодовольного и гораздого шутить Скалозуба.

При всей тщательности своих изысканий Художественный театр проглядел, оставил трафаретной фигуру Репетилова: г. Лужский недурно читал, очень смешно то снимал, то надевал шинель, но совсем не было показано, что Репетилов является в нашей литературе родоначальником кающегося дворянина, лишнего человека; что в нем, наряду со всеми его беспутствами есть истинно симпатичные черты; что он один не воздвигает гонения на людей, подобных Чацкому, один его любит, дольше всех не верит его безумию, искреннее и глубже всех его жалеет; что он, как ни страшно это вымолвить, имеет общие типические черты с Чацким; разница между ними такая же, как между домашнею кошкой и львом — ведь оба из семейства felidae [кошачьих — лат.]. Об этом стоило бы написать монографию.

Картавость г‑жи Книппер (Графиня-внучка) стоит смеха княжон и Натальи Дмитриевны. Не могут в Камергерском переулке не уродовать человеческой речи. «В этом безумии есть что-то методическое».

Остались третьесортные фигуры и фигуры без речей. Многие — великолепны.

Впервые я увидел настоящего князя Тугоуховского и понял негодование княгини на Чацкого:

«Послушать, так его мизинец  
Умнее всех, и даже князь Петра».

Когда князя играли ничтожным рамоли, это было ни к чему, но глядя на монументальную, окаменевшую в своем величии фигуру, сделанную г. Вишневским, вы понимали, что это значит. В нем уже все умерло и остыло, но вы чувствуете, что за кремень старого века был князь Петр.

Очень хорош и Петрушка, не только с разодранным локтем, но и с вязаньем в руке. Сидит, старый, как дитя простодушный, с чулком в руке, у двери, чтобы быть тут по первому мановению руки барина. Хорош и другой старый слуга.

Великолепна, необыкновенно живописна Хлестова — Самарова — одно из самых ярких пятен картины.

### IV

Вот отчет об игре, и только теперь я вижу, какой я старовер и как неумело я написал эту рецензию; я писал так, как нас приучили писать старые театры: все о внутреннем и почти ничего о внешнем. Вследствие этого и произошло, что в то время, когда я сам в совершенно искреннем восторге от постановки «Горя от ума», читатель вправе сказать: чем же тут восхищаться?

Но это уже моя вина. Нужно было просто и категорически указать, что комедия, давно уже нашедшая свою душу, теперь нашла и великолепное тело, да так об этом теле исключительно и вести речь, и вышел бы панегирик, как панегириками вышли мои две предварительные заметки.

Я нисколько не имею в виду иронизировать: неужели дать тело для великой, если не величайшей русской комедии, — малый и не заслуживающий оваций труд?

Берите от художников то, что они вам могут дать; не требуйте от Крамского[[23]](#endnote-21) упоительной прелести колорита, не ищите у Семирадского[[24]](#endnote-22) потрясающей силы душевных эмоций, и умейте любить их обоих.

La plus belle fille du monde ne peut pas donner plus, qu’elle a[[25]](#footnote-5).

## **{****26}** 5. П. Муратов[[26]](#endnote-23) Театр и музыка. «Бранд» на сцене Московского Художественного театра. (Письмо из Москвы) «Страна», СПб., 1906, 25 декабря

Поставить на сцене «Бранда» — большое и трудное дело. Надо дать в декорациях художественную иллюзию величественной красоты снежных гор и моря. Надо держать внимание зрителей на протяжении пяти длинных актов и многих картин среди бесчисленных монологов и диалогов, усеянных намеками и аллегориями. Надо создать и живущую в долине толпу, и видения, возникающие только на вершинах, в «снежном храме», и тот непостижимый голос, который заканчивает пьесу, говоря о «Deus caritatis»[[27]](#footnote-6). Но, кажется, труднее всего найти самого Бранда.

Где тот артист, который владел бы нечеловеческими силами этого героя Воли? С первых слов и до предсмертного возгласа Бранд пылает неугасимым огнем. Иногда тот огонь бурлит внутри, сжигая душу, в другие моменты прорывается наружу, испепеляет внешнее и взметывает к небу, точно пламенный столб. Но никогда не покоен Бранд. Ибо покой — это мудрость, он же не мудр и живет своей великой ошибкой. Молодой Ибсен создал Бранда, и разве не видна здесь страшная силища молодого гиганта, который ломит напрямик через леса и горы жизни? Вслушайтесь в этот необычайный язык, переполненный, загроможденный аллегориями. Не символами, которые тихо мерцают и навевают знание вещей, но именно аллегориями, которые горят и забрасывают как камни, выброшенные вулканом. Никто не произносит ни единого слова просто так, в сторону. Все, что говорят Агнес, Фогт, Эйнар и другие, все это вопросы самого Бранда, дающего на них готовый ответ. Тяжким молотом своей воли он кует все слова и мысли, как звенья одной огромной цепи, которая сгибает плечи тем, кто решится ее поднять. Таков Бранд.

Роль Бранда исполнял В. И. Качалов, артист, которого мы, москвичи, давно знаем и давно любим за его мягкое «чеховское» дарование. Здесь перед ним была одна из труднейших задач его искусства, и он разрешил ее с превосходным {27} художественным тактом. Артист видел перед собой бездну, которая может поглотить даже величайшие душевные силы человека. Он сумел найти ей границы, сумел искусно обойти невозможное и дать почти все то, что было возможно. Конечно, никто из живущих на земле не может так гореть, как горит Бранд молодого Ибсена. И Бранд В. И. Качалова не столь уже неистов, как тот; он смирнее, он покойнее, иногда он способен отдыхать. Это хороший, сценический, «реальный» Бранд.

Спектакль вообще удался и, очевидно, будет одной из популярных постановок Художественного театра. На этот раз М. Н. Германова была успешной Агнес, а исполненная С. В. Халютиной роль Герд задумана, бесспорно, умно. Были хороши массовые сцены. Когда толпа, увлекающая Бранда в последнем действии, начинает петь, это волнует и потрясает. То минута подъема и духовного соединения людей: такие минуты дороги и в жизни, и в искусстве. Вообще говоря, удачны и декорации, доставленные художником В. А. Симовым. При внимательной оценке можно было бы найти в них немалые недочеты, но всегда ли надо быть внимательным?

Для успеха Художественному театру пришлось кое-чем пожертвовать. Две картины, первая и та, где толпа покидает Бранда на горах, опущены. Но это, пожалуй, грех небольшой и вполне оправдываемый. Трудно оправдать зато бесчисленные пропуски в тексте пьесы и еще труднее — некоторые важные своевольные изменения. Допустим, что еще можно выпустить рассказ Фогта о короле Беле и последнее появление Эйнара. Но зачем изменять заключительный возглас, зачем вместо «Deus caritatis», связанного с важными и характерными словами Доктора о «quantum Satis [достаточном количестве — лат.] воли», зачем вместо этого какой-то оперный голос вразумительно сообщает о «Боге милосердия»? И без того довольно-таки неуклюжий перевод А. и П. Ганзен[[28]](#endnote-24) часто нарушает стройность пьесы. Вот один пример тому. Слово «компромисс», конечно, необходимый термин политической жизни. Но как непозволительно и некстати оно прерывает вдохновенные речи Бранда к народу.

## 6. Максимилиан Волошин[[29]](#endnote-25) Лики творчества. V. О театре. «Русь», СПб., 1907, 2 февраля

### (Разговор после представления «Бранда» в Московском Художественном театре)

— Ваше впечатление от «Бранда»?

— Очень плохое. Я и самую пьесу считаю слабой. А вам, конечно, нравится?

— Больше чем нравится. Я был потрясен. В некоторых местах даже слезы Давили горло. И в настоящую минуту за ваше отрицание питаю к вам ярую ненависть.

— Напрасно. Я прав и могу вам доказать последовательно и с логической неизбежностью, что «Бранд» поставлен плохо.

{28} — Наш спор не равен. Критическое отрицание — это высшее оскорбление для восторга. Анализ находит свое естественное выражение в словах, а восторг в действии.

— Вы хотите мне напомнить о том, как горевший священным восторгом Николай Чудотворец заушил скептика Ария на Никейском соборе[[30]](#endnote-26)?

— В сущности, это единственный ответ. В области споров отрицание всегда сильнее утверждения. Это основная истина эристики[[31]](#endnote-27). Когда в логическом споре восторг встречается с логикой, это ведет к неизбежным катастрофам. Я вполне понимаю и оправдываю св. Николая.

— Но вы не станете подражать ему? Отрицать того, что ибсеновский «Бранд» искажен — нельзя. Он укорочен почти на треть. Вы хотите сказать, что он слишком длинен и утомителен для сценической постановки в своем полном виде? Зачем же ставить именно его? У Ибсена много хороших пьес… Наконец, сокращения можно было бы сделать менее возмутительными. Выкинута лучшая сцена — побивание Бранда камнями. Пропущен такой значительный символический момент, когда он бросает ключи от церкви в ручей. Потом я утверждаю, что самая обстановка плоха. Я могу признать реализм, но я требую в таком случае, чтобы реализм был доведен до конца. Они меня должны заставить верить в то, что эти скалы действительно скалы, а не папье-маше и что это действительно волны бушуют в сцене второго акта, а не движутся две разрисованные полосы картона в разные стороны. Если б они делали так, чтобы воды совершенно не было видно, а волнение передавалось бы только беспорядочным движением мачт, тогда я имел бы иллюзию волнения. Наконец, движение воды можно передать посредством синематографа. Нет… если реализм в постановке, то реализм до конца. Я не признаю компромиссов. Все или ничего.

— Все или ничего? Ага, вы повторяете слова Бранда. И я ловлю вас на этом. Спектакль произвел на вас большее впечатление, чем вы хотите показать. Формально вы правы, но мне не нравится в ваших словах то, что я слышу в них отголосок общего московского отношения к Художественному театру. Меня удивляют эти намеренные придирки к мелочам, к слабостям и полное пренебрежение к действительным заслугам, к истинным завоеваниям.

— Художественный театр надоел. Видеть ежегодно одно и то же, одни и те же одинаково искусные приемы — это раздражает. Посмотрите на публику Художественного театра. Зачем она сюда приходит? Когда я бываю в опере, я вижу, что публика захвачена. Сюда приходят осуждать и искать ошибок. В Петербурге или в Берлине Художественный театр должен производить большее впечатление.

— Я чужд этих счетов с Художественным театром. Я не читал ибсеновского «Бранда» раньше; пропуски и искажения текста не оскорбляли моего чувства. Без всякой предвзятой мысли я мог отдаться развертывавшемуся сну.

Зрелище «Бранда» потрясло меня и встревожило, как неотвратимые призывы Роландова рога[[32]](#endnote-28) тревожат эхо горных ущелий. Но призыв этот не был голосом Бранда, а голосом самого Ибсена. Я слышал проповедь и обличение, произносимое многогласным зыком органа. Люди и горы развертывались, как чудовищные метафоры этой проповеди. Сам Бранд был только одной из риторических фигур в потоке этого нечеловеческого пафоса. Я не знаю, были ли повторны все слова, написанные Ибсеном, но я слышал голос Ибсена. Много ли можно припомнить театральных зрелищ, которые настолько сливались бы в единый организм, чтобы за голосами актеров был слышен голос самого поэта? Я утверждаю, что Ибсен в «Бранде» говорил настолько {29} же ледниками и лавинами Норвегии, насколько и монологами Бранда. В декорациях «Бранда» не меньше лиризма, чем в проповеди. В постановке Художественного театра и то, и другое слилось для меня воедино.

— Вы удовлетворяетесь малым.

— Это значит только то, что я сумел остаться зрителем и избег опасности стать ценителем. Вы не чувствуете, что отношение аналитическое противоречит самой основе восприятий искусства? Каждое произведение требует, чтобы вы отдались ему хотя бы на мгновение, но всецело, бездумно, безраздельно. Иначе как сможет оно расцвести в вашей душе? Вы, утонченные и требовательные ценители, сами лишаете себя меда цветов, а он доступен каждой наивной душе. Когда я вижу людей, растроганных безвкусными стихами, наслаждающихся зрелищем безграмотной живописи, потрясенных до слез плохой мелодрамой, я не презираю, а завидую им. Силе их творчества завидую. Плохое и несовершенное они преображают и закаливают в своей душе, делая его совершенным и прекрасным. Тот, кто приходит в экстаз перед заведомо бездарной вещью, еще не доказывает этим своего безвкусия. Его восторг — признак того, что он сам творец и художник.

Момент восприятия перед лицом искусства настолько же священен, как момент творчества. Восприятие — это жертва.

Нельзя быть потрясенным, не отдав душу свою целиком вихрю драматического действия. Театр требует от зрителя полного отречения от своего «я». Священное значение театра в том, что действие созерцаемое вынимает нас на несколько мгновений из нашей личной скорлупы и растворяет наше «я» в ином мире.

Анализ и критика не позволяют личности отречься от себя. Они замыкают душу в непроницаемые брони. А трагическое видение может вырасти только в том, кто пришел с открытой и беззащитной душой. Тому и судить. Прежде всего надо признать ту истину, что театр совершается не на сцене, а в душе каждого отдельного зрителя. Кроме ответственности театра есть еще ответственность зрителя. В неудаче пьесы зритель может быть виноват настолько же, насколько автор, режиссер и актеры. Как хотите вы испытать драматическую эмоцию, когда вы сами утверждаете, что театр вообще не действует на вашу художественную впечатлительность?

— Да. Я вообще мало реагирую на впечатления сцены. Но я объясняю это несовершенством и устарелостью сценических приемов. Не говоря уже о театре упрощенном и символическом, который, разумеется, мог бы дать новый трепет моей душе, я нахожу, что и реальный театр далеко еще не исчерпал все свои средства.

— Конечно… Если бы появился режиссер, совмещавший в своем лице физика и художника… Леонардо да Винчи.

— Нет. Просто все условия современной сцены еще до сих пор не исчерпаны. Почему, например, мы обречены на существование рампы и кулис?

— Как же вы уничтожите их? Греческая орхестра? Сцена на открытом воздухе?

— Зачем? Мы сейчас говорили не о создании совершенно нового театра по образцу старых, а о продолжении, о развитии существующего. Не выходя из имеющихся архитектурных форм, мы можем уничтожить рампу и кулисы, устроив сцену несколькими ступенями, так, чтобы она постепенно спускалась вниз под партер. И тогда для выхода актеров были бы открыты все четыре стороны, а не три традиционные. Для массовых сцен, для изображения толпы это чисто архитектурное и притом техническое усовершенствование {30} может иметь громадное значение. Этим естественно уничтожится рампа и все связанные с ней условности.

— Рампа настолько вошла в организм нашей сцены, что я бы совсем не хотел уничтожить ее.

— Рампа создалась случайно. В бедных или импровизированных театрах ставили ряд свечей. Нам трудно в настоящее время представить себе театр времен Шекспира, когда первые ряды — аристократы, театральные habitue’s [обитатели — лат.], — сидели на самой сцене, и актеры, играя, спотыкались об их ноги.

— Нет, для меня рампа — световая занавесь, отделяющая сцену от зрителя, имеет внутреннее значение. Физиологическое, быть может. Вы знаете, что я рассматриваю театр как сонное видение… Случалось вам анализировать и наблюдать процесс возникновения снов? Не знаю, общий ли это закон и у всех ли так бывает, но у себя я наблюдал четыре ступени при возникновении видений, живущих по ту сторону глаза. Первая ступень: когда закрываешь глаза и видишь различные цветовые и световые симметричные узоры — вроде узоров обоев. Это, конечно, обусловлено движением крови и отблесками света, проникающего снаружи. Вторая ступень — это различные простейшие формы предметов — воспоминания глаза. Один за другим вдруг возникают одинокие предметы: дерево, ветвь, жертвенник, комната. Иногда это — отрывочные воспоминания глаза. Иногда они кажутся условными знаками, символами, иероглифами какого-то разрозненного древнего алфавита. Они недвижны, как рисунки. Появятся и уйдут. Третья ступень — это движущиеся образы. Вы наверно наблюдали их в том промежутке между бодрствованием и сном, когда сознание еще не заснуло, а сны уже плывут по поверхности глаза. Они изменяются и плывут постепенно и независимо от моей воли, как цветы мыльных пузырей. Они ярки и в то же время прозрачны. Точно отражение неба и облаков на поверхности прозрачной воды, когда снизу сквозит дно. Иногда видишь сон, а в то же время еще можешь наблюдать обстановку и стены комнаты, в которой лежишь. Это третья ступень. После наступает полный мрак, точно спускаешься быстро в колодец. Это уже сон. Но при упражнении можно пройти этот черный коридор, сохраняя сознание. И тогда наступает четвертая ступень. В глубине возникает необыкновенно четкое видение. Более четкое, чем обычное видение глаза. Четкое, как фотография. Его можно остановить, можно наблюдать, даже можно вернуть, когда оно прошло. И его особенность в том, что оно как-то не занимает всего поля зрения, а одну небольшую, отделенную рамкой часть среди мрака, в то время, как оно само очень ярко освещено. Вот это именно видение мне и напоминает впечатление театра и световой завесы рампы. Это быть может чисто субъективное впечатление, но оно роднит меня с самой идеей рампы.

— А дальше за этой четвертой ступенью?

— Я думаю, что коридор этот ведет в те области, где начинается ясновидение. Но вернитесь к основным формам сцены.

Когда вы говорили о театре времен Шекспира, где публика сидела по обеим сторонам сцены, мне пришло в голову, что возможно полное отречение от всех обстановочных форм, которые, по-видимому, совершенно не дают вам никаких корней для иллюзии. Но для этого сцену нужно сделать круглой, как круг цирка. Зрители будут кругом со всех сторон. Декорации, таким образом, уничтожаются совершенно.

Остается не картина, не барельеф с лицами актеров, обращенными неизбежно к зрителю, как на портретах, а свободная {31} скульптурная игра всего человеческого тела. Мимика лица переходит в мимику движений. Из предметов на этой круглой сцене, видимой со всех сторон, неизбежно остаются только те, что необходимы по ходу действия. Обстановка же — комната, пейзаж — будут возникать только в воображений зрителя. При этом можно ввести в практику старинный способ провозглашения перед началом акта ремарок автора. Область ремарок у современных драматургов обратилась в особый род поэтических форм. Искусство описания достигло в этой области своих наивысших степеней и поразительной сжатости. Зрители не должны быть лишены этого лица современной драмы. И я вполне согласен с идеей Федора Сологуба, который предлагал при постановке «Балаганчика» Блока, чтобы ремарки автора провозглашались им самим как заклинания и вслед затем чтобы возникало сценическое действие. При круглой сцене это станет необходимым и совершенно логичным.

— Как же относитесь вы к попыткам упрощения театра Комиссаржевской[[33]](#endnote-29)?

— В принципе я им очень сочувствую, но результаты не удовлетворяют меня. Я боюсь, что Мейерхольд слишком фантазер, слишком литератор, а не актер. Если бы нам нужно было самим провести в жизнь те смелые перестройки сцены, о которых мы только что говорили, то, конечно, нам бы этого не удалось. У нас нет достаточного знания традиций и психологических условий сцены. Есть ли у Мейерхольда священный трепет перед традициями? Надо любить то, что ломаешь. Только тогда на этом месте можно строить. В разрушении должна быть жертва, иначе разрушение не имеет смысла.

— Но Мейерхольд, — разве он так безжалостно ломает и разрушает?

— Нет. Практически вся его тенденция сводится к тому, чтобы дать сцену как плоскость. Всю систему декораций свести до живописного панно, а актеров слить с ним, сделать плоскими, условными, барельефными. Если бы он сам был живописцем, то это, быть может, удалось бы ему, и мы имели бы весьма любопытное и красивое зрелище. Но это была бы только одна из многих возможностей сцены, а не реформа театра. Но театр Комиссаржевской прибегает к декоративным талантам художников московской группы — Сапунова, Судейкина, Денисова[[34]](#endnote-30). Всех их можно ценить как колористов, но ни у одного из них нет таланта конструктивного. Они не умеют рисовать. А живописная конструктивность, архитектурность — вот что необходимо для проведения в жизнь идей Мейерхольда. Той же конструктивности не хватает и в барельефных группах актеров. Почти не чувствуется руки живописца и скульптора. В упрощении обстановки я не вижу последовательной логичности. Далеко не все детали сцены обусловлены необходимостью сценического действия. На упрощение есть только намеки, но истинного упрощения я не вижу.

— Постановки в театре Комиссаржевской мне представляются игрой любителей.

— В них мало чувствуется внутренней радости. Что, например, страшно иллюзирует в постановке «Бранда» — это сосредоточенная сила, связавшая все — театральное зрелище и декорации, и слова — в единый сценический организм. Я не согласен в принципе с приемами Художественного театра, но они производят на меня несравненно большее впечатление, чем приемы Мейерхольда, с которыми в принципе я согласен.

— Спектакли Мейерхольда все-таки только одна из репетиций в Художественном театре.

— Я с большим нетерпением жду постановки гамсуновской «Драмы жизни» в Художественном театре, в которой он {32} должен применить новые приемы упрощения, выработанные в театре «Студия», в котором работал и Мейерхольд. И от Художественного театра я жду более последовательного и законченного проведения в жизнь этих принципов.

## 7. Скиф <псевдоним не раскрыт> Сцена. «Драма жизни» «Вечерняя заря», 1907, 8 февраля

Вот спектакль, из которого можно извлечь массу самых разнообразных знаний. Как спекулируют на недрах земли и что из этих спекуляций получается. Как растет эпидемия нервной горячки и каковы формы ее проявлений. Как проходят норвежские ярмарки и как на похоронных шествиях устраивается карусель. Можно видеть северное сияние, слышать, как о шхеры разбиваются волны, и еще многое другое. Позволительно, однако, спросить руководителей Художественного театра, кто им дает право так развязно относиться к контекстам авторов, имеющих несчастье обращать на себя внимание нашего театра. Есть ли какое-либо оправдание, например, той узурпации над Ибсеном, которая позволила выкинуть кардинальную сцену избиения камнями Бранда, учиняемого толпой согласно подлиннику пьесы. Есть ли какое-нибудь основание превратить гамсуновскую «Драму жизни», эту скупую на детали, почти схематическую философскую поэму мистического лирика, в трескучее представление с шествиями, с трупами, со световыми эффектами и силуэтами, с музыкой и каруселями, в представление, достойное подмостков какого-нибудь электрического театра.

Зачем было превращать ярмарку в третьем акте в какой-то морг? Ведь на то, что на сцену приносятся трупы, у автора буквально нет ни одного указания, а ведь на сцене Художественного театра шествие с трупами на носилках было такое же беспрерывное, как шествие оперных солдат в «Фаусте». Эта антихудожественная, в самом грубом смысле, игра на нервах зрителей вызвала в зале совершенно справедливое негодование, и вместе с аплодисментами слышались сильно протестующие свистки. И как мог примириться с таким произволом театра переводчик пьесы С. А. Поляков, издатель «Весов», так ревниво оберегающих литературную культурность[[35]](#endnote-31)!

И как согласовать ту почтительную бережность и то благоговейное отношение, которое театр проявил к грибоедовским стихам, с топорной работой над «Брандом» и более чем легкомысленной лубочной иллюминацией Гамсуна?

Для исследования текста «Горя от ума» мобилизуется целый штат специалистов-профессоров, а для постановки пьесы Гамсуна приглашается г. Сулержицкий[[36]](#endnote-32), известный тем, что имел случай сопровождать в Канаду кавказских духоборов, — ценз, едва ли вполне достаточный для воссоздания норвежской поэмы.

Декорации г. Егорова[[37]](#endnote-33), написанные в давно оставленной на Западе манере пуантиляжа, производят неприятное впечатление. Небо, усеянное телеграфными знаками, и облака в виде опрокинутых блюд только раздражают зрение. Сравнительно лучше декорация 3‑го акта работы г. Ульянова[[38]](#endnote-34).

{33} Что сказать об исполнении?

Г‑жа Книппер в роли истерической загадки, фрэкен Терезиты, в начале пьесы слишком злоупотребляла движениями сфинкса, модной теперь в Петербурге «барельефностью»[[39]](#endnote-35). Но впоследствии нашла нужный облик и дала яркий драматический образ. Прекрасен был в роли обезумевшего приобретателя г. Москвин[[40]](#endnote-36). Драму жизни этого благочестивого буржуа, превратившегося в безумного Гарпагона[[41]](#endnote-37), г. Москвин выявил вопреки всем фокусам режиссуры, затемнявшим действие пьесы. Г. Станиславский, нашедший для своей роли отличный грим, в образе «Саардамского плотника»[[42]](#endnote-38) сообщил зрителям довольно расплывчатое и бледное представление об истинном характере Карено. Интересны в эпизодических ролях гг. Бурджалов и Артем[[43]](#endnote-39).

Пора, однако, понять гг. режиссерам, что в пьесах, где интерес произведения по преимуществу психологический, там нужно оставить в стороне дешевый арсенал всяких принадлежностей феерии и балета, лишь искажающих смысл пьесы.

## **{****34}** 8. W. <Ф. Ф. Трозинер>[[44]](#endnote-40) Художественный отдел. Стилизованная драма в Художественном театре «Новь», СПб., 1907, 10 февраля

Делясь со снисходительным читателем своими чисто субъективными взглядами и впечатлениями, я заранее самым искренним образом соглашаюсь на всевозможные оговорки и уступки.

Я готов очень сочувствовать всем тем, кому «Драма жизни» на сцене показалась смешной, противной, досадной; готов извинить им, что, забывши мудрое «не любо, не слушай», они очень мешали своим иначе настроенным соседям.

С другой стороны, по совести принимая на себя упрек в том, что ничего не понимаю в «Драме жизни», я охотно соглашусь со всеми, кому доступны и понятны: смысл вывороченных ног у Тю, красота кучи скорченных лопарей (почему лопарей?), какой-то лестадианец (что такое — лестадианец?)[[45]](#endnote-41), соглашусь с теми, кто видит непонятные мне новую красоту и сокрытый смысл именно во всем этом обильном материале для старого, бесполезного вышучивания.

Кнут Гамсун, большой художник страсти, прозрачно простой в своих повестях и рассказах, непонятно туманен в драмах, все же ярко блещущих сильным, своеобразным талантом. Точно что-то очень значительное и близкое на чужом, едва понятном языке.

Раз уж Художественному театру непременно хотелось создать постановку в новом стиле, ему трудно было найти более благодарный материал.

Театру-мастеру представлялась задача не только чуждая, но как раз диаметрально противоположная всему тому характеру творчества, которым создал он свои молодые художественные традиции. Театр, создавший гармонию настроений, под сумеречной оболочкой обыденности глубоко скрывающих горячие ключи драмы живой души, взялся за изображение драмы, в которой воплощаются на сцене даже не души, а лишь какие-то механизмы самих страстей, движущих душами. Театр не искал более или менее естественного ключа для реального толкования драмы, а мобилизировал все свои художественные силы для того, чтобы загипнотизировать зрителя и заразить его фантазией Гамсуна со всей ее смутностью.

Постараемся поддаться этому гипнозу, будем, как во сне, ничему не удивляться: пусть под звуки своеобразной музыки, на фоне примитивных картин неестественных тонов движутся перед нами плоские фигуры, застывающие в резких изломанных позах, пусть говорят они о чем-то неясном, то как будто задушевно близком, то болезненно непонятном.

Не увидим ли, не поймем ли мы душу искателя истины Карено, душу Терезиты, безумно алчущей любви чистой от зверского инстинкта? Не заставит нас содрогнуться низость скупости, мучительно убивающей открытую душу Отермана? Не оледенеем ли мы вместе со всей ярмарочной толпой от ужаса надвигающейся неумолимой смерти?

Чисто субъективное впечатление, в котором так трудно убедить другого, говорит мне, что Художественный театр верно уловил тона, которые захватывают и приковывают к себе внимание, отвлеченное от естественности.

{35} Еще труднее по субъективному впечатлению давать сколько-нибудь основательную оценку отдельным исполнителям, отдельным моментам и деталям.

Я мало сочувствую довольно распространенному взгляду на Художественный театр как на театр второстепенных ролей, мелких деталей и эффектов обстановки, но мне кажется, что постановкой «Драмы жизни» театр более чем когда-нибудь заслужил именно такой оценки.

Странные, фантастические, примитивно написанные декорации и оригинальная музыка за сценой дают больше впечатления, чем движения и речи артистов.

Публике, по-видимому, более всех нравилась Книппер — Терезита, на мой взгляд, игравшая как раз противоположное тому, чего хотел Гамсун. Красивая, сильная фигура, полная крови и огня, дышала чувственностью, которой не должно быть в Терезите.

Москвин — Отерман до последней степени ярок и жив, но прорывающаяся реальность тона выбивает его из общего стиля.

Странное впечатление производит красивая стилизованная фигура Станиславского, читающего роль знакомыми тонами Брута, Вершинина и доктора Астрова[[46]](#endnote-42).

Вишневский сочно и сильно изображает страстного Енса Спира.

Живописны Тю — Подгорный и красавец рабочий — Леонидов.

Только умышленно поддавшись гипнозу, можно не видеть многого, что дерзко дразнит здравую логику; понятна поэтому та двойственность отношения, с которой встретила «Драму жизни» публика.

Восторженные овации с цветочными подношениями, с одной стороны, и шиканье, протестующие возгласы и уходы среди акта, с другой.

## **{****36}** 9. I. ЭМБЕ <Э. М. Бескин> II. Ш. <Н. Г. Шебуев>[[47]](#endnote-43) Кнут Гамсун у Станиславского «Трибуна», М., 1907, 9 и 10 февраля

Вчера на «Драме жизни» Кнута Гамсуна Художественный театр сделал первый опыт «стилизованной» постановки. Мнения публики о ней резко разошлись, особенно после сцены ярмарки, когда одна часть аудитории усердно аплодировала, другая столь же усердно шикала. В общем постановка интересна. Подробному анализу ее у нас будут посвящены особые статьи.

Ввиду большого интереса и острого отношения публики к первому опыту «стилизованной» постановки Художественным театром «Драмы жизни» Кнута Гамсуна редакция «Трибуны» помещает две статьи своих постоянных сотрудников гг. Эмбе и Ш., расходящихся в оценке «нового пути» театра Станиславского и Немировича-Данченко.

### I

Живет ли человек исключительно интересами кармана, интересами желудка, полон ли он, наоборот, исканий чистого духа, стремлений, разбив материальное, постичь высшее, — все равно, каждая жизнь есть драма, крушение, катастрофа. Такова основная мысль «Драмы жизни» Кнута Гамсуна, иллюстрируемая собственно двумя параллельными драмами: историей богатства г. Отермана и историей сердца его дочери Терезиты. Я не буду останавливаться на подробном изложении содержания интересной пьесы Кнута Гамсуна, это дело рецензента, мне бы хотелось лишь поделиться мыслями о постановке ее, о новом и смелом шаге вперед театра Станиславского, отказавшегося в «Драме жизни» от прежних натуралистических приемов сценической интерпретации в пользу так называемой стилизации…

Хронологическое первенство в смысле «стилизованных» постановок принадлежит театру Комиссаржевской в Петербурге, вернее режиссеру этого театра г. Мейерхольду, известному и Москве как бывшему актеру того же Художественного театра[[48]](#endnote-44).

Что же такое стилизация?

Быт умер, быта нет… В эту формулу обычно укладывают определение стилизованного искусства. Задача искусства — стоять над жизнью, выше ее, толковать и преломлять ее в сложной призме человеческого «я», человеческих настроений, человеческих впечатлений. Эту цель должна преследовать и драматическая сцена как вид искусства…

Таковы общие положения «стилизации», в дальнейшей разработке развивающиеся на два толкования.

Несомненно, копирование жизни, фотографирование ее должны быть исключены из сферы искусства. Это — вредный натурализм, убивающий, принижающий человеческую личность, гордое, самоцветное, человеческое «я». Это — шарманка искусства, а не победный гимн его. Тщательно описанный Золя кончик торчащей из панталон Нана рубашки может иметь значение только для белошвейки, но не для тех проблем Вечности, исканий Духа, которым сильно и самодовлеюще искусство[[49]](#endnote-45). Конечно, достигнуть этих вершин искусство может лишь чрез то конкретное, чрез то телесное, {37} вне которого нет нашей мысли и чувства, чрез образы и символы, доступные нашему психофизическому восприятию, понятные ему. Но отсюда одинаково далеко как до того толкования искусства, которое ставит в основу здания исключительно бытовую сторону, рассматривая и человека лишь как частицу общего быта, как вещь, ничем не отличающуюся от комода или стола, и потребную для *верности* картины, для фотографической точности ее, — так и до того толкования, которое в крайнем увлечении формулой «умер быт» совершенно уничтожает его и ставит картину на плоскость барельефа, без перспективы, в наивной аркадской оголенности и простоте, думая ущемить дух в его бестелесности, в его отдельности от материи.

Представителем первого направления чистого натурализма был до сих пор Художественный театр, представителем противоположного ему, крайне левого, совершенно уничтожающего «натуру» толкования является петербургский театр Комиссаржевской. И тот, и другой, как я уже заметил, отстоят на одинаковом расстоянии от той середины, которая должна быть названа *реальным* искусством в смысле разрешения задач Духа, исканий Вечного и Красивого чрез понятные нашим душевным переживаниям образы внешнего, образы жизни. Конечно, в центре такого искусства стоит индивидуум, стоит «гордо звучащий» человек с его сложной гаммой интимно-мистических настроений, с его музыкой души. Быт является лишь рамкой ему и должен быть «стилизован», то есть доведен лишь До той грани внешней передачи, которая, Давая впечатление известных конкретных данных, не отвлекала бы наше зрение и чрез него мозг от мелочей и вместе с тем подчеркивала бы известным построением форм, красок и линий идейную сущность драмы. Это и есть *стилизация*, Истинный реализм искусства.

Театр Станиславского до сих пор не *творил*, а *работал* в смысле полного перенесения биологической, если можно так выразиться, жизни на сцену. Его толпа жила, то есть была, как на площади, его сверчки были совсем, как за печкой, его колокольчик был совсем, как на дуге, его занавеска была совсем, как на окне, и даже колебалась от ветра. Если бы он поставил переделку «Нана» Золя, то потратил бы две недели на воспроизведение того кончика рубашки Нана, на котором, как я уже заметил, с такою тщательностью остановился сам автор. Театр Станиславского поставил «Горе от ума» так, что, будь жив сам Грибоедов, он бы ахнул, до того точно была воспроизведена Москва двадцатых годов прошлого столетия. Все, все, до мельчайших деталей, до газет эпохи. Это было торжество натурализма, парад исторически-архивной работы гг. Станиславского и Немировича-Данченко. Но «стилизации», создания духа эпохи, настроения, психологической сути путем комбинирования типично внешнего с типично внутренним, субъективным, — не было.

Театр Комиссаржевской в Петербурге — противоположный нашему Художественному полюс. Здесь формула «смерть быту» принята во всей ее голой неприкосновенности. Жизнь в ее внешней, обстановочной стороне совсем изгнана со сцены. Все просто и схематично. Вся постановка исходит как бы из прямой линии в ее простейших, наивнейших комбинациях: плоскость, прямой угол, острый угол, неуклюжий, звучащий болью перелом, детский зигзаг. Без перспективы. Действующие лица вытянуты в струну и образуют группы барельефа. Жест медленен и как бы с трудом исходит из той же прямой. Зрительные восприятия, самые примитивные, строятся на бесхитростнейшей симметрии. Таким путем, по мысли этого театра зритель должен совсем забыть о сутолоке бытия и {38} всецело окунуться в область одного только Духа и искания Вечного. Конечно, такая интерпретация не менее уродлива, чем натурализм, и не может произвести впечатление на рядового зрителя, привыкшего мыслить и чувствовать образами из жизни. И это не стилизация, а какая-то стерилизация, чистка до полного уничтожения объекта чистки.

Театр Станиславского и Немировича-Данченко, как уж давно сообщали газеты, решил с «Драмы жизни» Кнута Гамсуна начать целый ряд «стилизованных» постановок. Оставалось предположить, что чутье «художников» подскажет руководителям должные границы, и «стилизацией» театр порвет с натурализмом своего «вчера» и даст красивый реализм нового «сегодня».

Постановка «Драмы жизни» принесла, увы, полное разочарование. И в своем «стилизаторстве» гг. Станиславский и Немирович-Данченко остались теми же натуралистами, просто заимствовав у Комиссаржевской внешнюю часть и даже ее, как всякое непрочувствованное заимствование, не сумев провести цельно и последовательно. Много осталось старого, типичного для этого театра, много взятого на подержание, на прокат, и в итоге какая-то двойственность, ломанность, какая-то попытка отстать от старого берега и неумение пристать к новому.

Начнем с первого акта. Авторская ремарка: «Северный ландшафт с невысокими горами. Сланцевая гора направо и посредине переднего плана загораживает почти весь вид, виднеется только часть высоко поднимающегося мыса налево. На самом переднем плане тропинка, пересекающая сцену справа налево. Летний вечер. Бледный свет солнца, не бросающий никакой тени». Декорация театра не стилизовала настроения северного летнего вечера, с его бледными, серыми, умирающими тонами. Наоборот, пестрая, яркая, с преобладанием красного, она скорее давала тропическое, экзотическое впечатление и не подчеркивала того сравнительного покоя, в котором находятся пока действующие лица. Загораживающий почти всю сцену и имеющий большое символическое значение «высоко поднимающийся мыс» — место будущей башни Карено — не был достаточно рельефно выделен. Открывается действие группой трех лиц: на сланцевой горе Отерман и Карено разговаривают о месте для башни, тут же сидит, свесив ноги с обрыва, Терезита. У автора Терезита выходит, правда, несколько позже, «одета она в черное и ходит, сильно выворачивая ноги», меж тем г‑жа Книппер сидит уже с самого поднятия занавеса, одета не в черное, а в лиловое и ходит стройно, не выворачивая ног. Конечно, такое отклонение от авторской ремарки никакого значения не имеет, и вряд ли бы картина выиграла, если б стройная г‑жа Книппер стала бы выворачивать ноги. Но во втором действии оставлены слова Енса Спира, обращенные к Терезите: «Ваши каменные глаза действуют на меня, ваши *вывернутые ноги* и ваши длинные руки». Слова «ваши вывернутые ноги» следовало выкинуть, а то они невольно заставляют зрителя улыбнуться своей странностью. Это уж прямо режиссерский недосмотр, которого в Художественном театре могло и не быть. Из открывшей действие группы сразу выделилась г‑жа Книппер — Терезита. Это был действительно стиль. Застывшая, точно камея, с мечтательно устремленным сначала в одну точку взором, с резким, но пластичным жестом, потом порывистая в своей змеиной грации, — она дала сразу то балованное, красивое, свободное и гордое дитя Севера, какой ее рисует автор. С первого появления она несла в себе уже драму жизни, драму свободного {39} сердца, разбивающегося в конце концов о какую-то мещанскую «справедливость». Артистка была великолепна. Хотелось бы сделать одно замечание: резкий хохот и слишком громкие окрики местами выводили ее за рамки «стиля» и натурализовали роль[[50]](#endnote-46). Впрочем, это было по преимуществу в тех местах, где вся постановка сбивалась на натурализм.

Очень хороша группа музыкантов, — выдержана.

Зато сам Станиславский — Карено вовсе не напоминал человека, стремящегося выстроить «башню» новой справедливости и «привести себя в такое состояние, в котором увидел бы действительность измененной». Его Карено напоминал не то Штокмана[[51]](#endnote-47), не то просто больного расслаблением двигательных мускулов. Парение Карено, желание подслушать «двери вещей», видеть сегодня дальше, чем видел вчера, воспринимать все предметы плоскими в то время, как другим они кажутся выпуклыми, — все это не было передано Станиславским, упростившим и совершенно исказившим Карено, сделавшим его не поэтом, а какой-то механической куклой.

Второе действие в статическом его состоянии заслуживает того же упрека, что и первое: мыс с выстроенной на нем башней Карено не был подчеркнут. Я, по крайней мере, сидя с левой стороны партера, не видел ее тогда, когда она должна доминировать над всей сценой. Импрессионистская декорация дома Отермана, надо признаться, очень хороша. Начинается действие с полной внешней стилизации, вернее, модернизации. Группировка происходит у передней плоскости, изображающей отвес гранитного фундамента — террасы, на которой выстроен Дом Отермана. Растягивание действующих лиц в одну линию здесь не режет глаза и даже красиво, особенно группы рабочих в разговоре с Отерманом. Но уже к концу действия, в сцене бури, внешняя стилизация переходит в обычный для этого театра натурализм с полной темнотой, с идеальным завыванием ветра и тому подобными аксессуарами. Быть может, в зависимости от этого и г‑жа Книппер натурализует это место и передает его простым, сильно драматическим подъемом.

Мне лично это действие понравилось больше всех других и, отметив двойственность его, я имел в виду иллюстрировать этим лишь нецельность всей постановки «Драмы жизни», мозаичность ее.

Третье действие вызвало самое острое отношение к себе публики, часть которой неистово аплодировала, другая же не менее неистово свистела. В смысле внешней стилизации, — я употребляю обычный термин, хотя на деле это только модернизация, — это действие выдержано от начала до конца. Пред зрителем театр марионеток. Ярмарочные лари поставлены к публике задней стороной и, освещенные сзади же, дают какие-то китайские тени. Наверху карусель, покрытая парусиной и освещенная изнутри. На переднем плане застывшие фигуры, образующие впоследствии пластические группы. Действие происходит по двум линиям: передней и средней. Движения застывшие. На ярмарке появляется эпидемия. Торжественно проносят мертвых. У автора же имеется такая ремарка: «Ярмарка на участке г. Отермана, лавки, палатки, лотки. Купцы, моряки, лопари, квены, мужчины и женщины. Труппа музыкантов из первого действия, горнорабочие. Зимний вечер. Светит луна, северное сияние. Снег. Фонари зажжены. Народ движется в беспорядке по базарной площади». Где же гг. Станиславский и Немирович-Данченко[[52]](#endnote-48) нашли указания, что ярмарку надо заморозить? Это «стиль»? Но тогда следовало в таких тонах вести всю пьесу и не ставить зрителя {40} в тупик неожиданностью. Тогда с этим можно было бы соглашаться или не соглашаться, но такое внезапное нажатие педали в одном акте никакими художественными приемами оправдано быть не может. Мне не хочется резко говорить о гг. Станиславском и Немировиче-Данченко и потому перехожу к 4 акту, в котором замечалась та же половинчатость, что и во втором. Рядом с красивой стилизацией г‑жи Книппер, в общем идеальной Терезитой, г. Москвин фотографировал судороги из «Федора Иоанновича». Из исполнителей назову еще отдельно г. Вишневского, создававшего своим Енсом Спиром удачный дуэт г‑же Книппер.

В общем, жаль Художественного театра, так близко стоящего к истине и так не умеющего уловить ее в смысле создания истинно реального искусства, красивого, настоящего «стиля», а не уродливого извращения его. Середина между натурализмом «Горя от ума» и мейерхольдовщиной третьего акта «Драмы жизни», и — Художественный театр создаст нечто действительно великое, чистое и красивое. У него есть все для этого, и ум, и талант, и душа.

### II

<…>[[53]](#endnote-49) Постановка «Драмы жизни» открывает собой, может быть, новую полосу в направлении Художественного театра.

Это — пожалуй, целое событие в театральной жизни Москвы, вызвавшее дружные, *радостные* приветствия одной части публики и резкое негодование другой.

Тем лучше!

Новые слова, новые пути в искусстве всегда встречают подобное отношение.

А здесь, действительно, прозвучали новые принципы сценической интерпретации, раскрылась новая физиономия театра.

Внешняя типичность явлений на сцене, пресловутый быт уступили здесь место проникновенному *мистическому* реализму, интимной правде души.

Нет той оскорбительной пестроты, той мелкой ряби, к которым мы так привыкли в прежних постановках Художественного театра. Тут чувствовалось искание со стороны режиссера внутренней мистической сущности пьесы, стремление найти ее собственный, индивидуальный *стиль*, фиксирующий внимание зрителя на едином и важном.

И на наш взгляд, это вполне удалось Художественному театру. Даже в третьем акте пьесы, представляющем ярмарку, режиссер так верно уклонился от жанра — и это большая заслуга К. С. Станиславского.

И если постановка «Драмы жизни» является не случайной попыткой «стилизации», а твердым решением, которое не поколеблется перед возможными нападками реакционной прессы, то мы от души приветствуем это новое направление.

Давно пора!

Этой постановкой Художественный театр победил самого себя.

Она говорит нам, что у него есть славное будущее — и мы его ждем…

Это стремление не разбиваться на типичные мелочи, а — так сказать — обобщить образ, подчеркнуть в нем его стихийную сущность сказалось и в исполнении отдельных ролей.

И тут самый яркий, полный образ дала г‑жа Книппер в роли Терезиты.

Не менее интересную фигуру старого Отермана, одержимого великим грехом *жадности*, создал г‑н Москвин.

Г‑н Станиславский пытался в роли Карено создать образ, полный какого-то внутреннего таинственного смысла, пытался подчеркнуть в нем это вечное трепетное искание внутренних ценностей жизни, но роль не удалась талантливому {41} артисту, Карено вышел каким-то бледным, бескровным, однообразным.

Енса Спира играл г‑н Вишневский.

Роль, в общем, проведена удачно, цельно, образно.

Момент слепой страсти во 2‑м акте передан артистом талантливо.

Интересно задуман образ Тю г‑ном Подгорным.

К сожалению, молодой артист часто сбивался с тона.

Из остальных исполнителей выделялся в незначительной роли крестьянина, одержимого припадком горячки, молодой артист Карцев[[54]](#endnote-50). Его исполнение произвело большое впечатление.

Декорации — стильны, музыка вполне гармонирует с общим тоном пьесы.

## 10. Бор. Зайцев[[55]](#endnote-51) Московский Художественный театр. «Драма жизни» К. Гамсуна «Товарищ», СПб., 1907, 15 февраля

На «Драму жизни» и на Художественный театр накидываются все рецензенты, шумят, свистят, бранятся и прочее. Какая-то злостность и пустяковость есть в этих нападках. Вероятно, здесь дело в том, что слишком на этот раз театр смело «двинул», никого не спрашиваясь, как положил Господь на душу Станиславскому. А если Станиславский за что возьмется, все выходит значительно и незабываемо; здесь спектакль также оказался «gala» [торжество — фр.] в лучшем смысле, он так ударил по мозгу, что нескоро эта рана затянется.

Самое первое, самое общее, что остается, — «Драма жизни» получилась в ином колорите, чем у Гамсуна. Вышло «ярче», образней, выпуклей. Пьеса написана сухо, с белизною и севером; в ней есть своя атмосфера, тонкий свой дух. Но и свои недостатки, свои угловатости, бедность постройки, кое-где устаревшие приемы «символизма».

Это театр все видоизменил. Он поступил своеобразно; как будто заимствовал тона у Гамсуна — романиста, новеллиста, и применил сюда. Поэтому фигуры получились огненные, пышнее текста. Возможен такой ход мысли: «Настоящий Гамсун — Гамсун “Пана” и “Виктории”[[56]](#endnote-52), где безумие любви и жизни облито кровью и пылающей трагедией (“Что такое любовь — это желтый блуждающий огонь в крови”. “Любовь адски пламенная музыка”. “Но все ее дороги исполнены цветами и кровью, цветами и кровью”). “Драма жизни” — уклонение от сердцевины Гамсуна, некоторый побочный его аспект. А нашему сердцу ближе дать кровавого Гамсуна; в тонах пьесы мы не выдержим, получатся тени — попробуем дать то, что наше».

Быть может, никто так и не думал, может быть, дерзко было браться при таких условиях — но перед нами факт: «… отсвета бледной, страшной тишины и разреженного воздуха, в котором много беззвучия», на сцене мы не видим. Перед нами котел человеческого сумасбродства, клокочущий рок, forte и fortissimo. С первого же шага Терезите дано г‑жой Книппер физическое обличье зверюги, нескладной слегка, «косолапой», угластой, с бешеным сердцем и злобным воплем: вопль почти природного, лесного существа, которому оторвали лапу. (Но {42} не только это. Высокий аристократизм бьет из каждой ее жилки — гордый дух лейтенанта Глана[[57]](#endnote-53).) Образ дан очень оригинально, местами скульптурно; опять, может быть, Гамсуну эта скульптура мало нужна, но это сильно и по-своему сделано. Также яростен, рыж Енс Спир, и Отерман: все время бродят по сцене такие ягуары — «только что на людей не бросаются». Среди них Карено — Станиславский, высокий, немножко струящийся, в черном сюртуке, седой, с детскими отложными воротничками. И вот идет беспредельное кипение этих сердец человеческих, влюбляются, отдаются, гибнут от первой горячки, безумеют от жадности, рвутся сердца, души сминаются — и в нужный момент во всю эту окровавленную сумятицу, как коршун с неба, слетает карающая Немезида[[58]](#endnote-54): то губит людей страшной болезнью, то стреляет пистолет ее слуги Тю в Терезиту. Горит башня Карено, сгорают дети Отермана, сам он сходит с ума и Енс Спир уходит с последним зарядом пистолета справедливости: за сценой он сумеет разрядить его. Один Тю остался: палач или ангел смерти? Так столкнулись в огненном цикле люди, факты, положения, — и то, что выше и жесточе их, наделив их страшными же качествами, — само и взорвало, и разметало все это в щепки.

*Это-то театр и дал*.

Если нет колорита, то есть трагедия, — буря трагедии. Скажут: трагедия Гамсуна сдержанна, суховата. Возможно, но таланты расшивали по-своему канву, и получилось неплохо. В бурном трепете оставляет зритель свое место. С первого действия сердце бьется и стучит, и все резче и жарче. А когда задрожат глубокие «озера души», всколыхнется, заходит весь дух — и художник, и человек, — значит, перед глазами крупное.

Есть в искусстве мастерство — ювелирство, чекань, гармония, — светлый восторг перед совершенством формы, рожденный совершенным переживанием. Но есть и темные ураганы; они взбаламучивают все вокруг — в них не может быть все безукоризненно, стройно с формальной стороны, ибо чувства, их породившие, не такие чистые и гармоничные чувства. И думаю, «Драма жизни» у Станиславского именно такая. Можно без конца упрекать за частности, за некоторую разноголосицу, которую, конечно, нетрудно найти; но общего впечатления этим не убьешь: крупная вещь, хорошее событие — этот спектакль. Некто сильный и неуклюжий провел оркестровую партию — с честью.

Два слова о декорациях. Такого второго и четвертого действия не видано было давно и вряд ли скоро увидим. До того благородно, красиво и сдержанно. Первое несколько крикливо, третье мелочно как-то, заплаточно, но интересно. Во всяком случае, художники Егоров и Ульянов за себя постояли.

## 11. А. Кугель[[59]](#endnote-55) Театральные заметки «Театр и искусство», СПб., 1907, № 7

Московский Художественный театр сделал также попытку «стилизации» постановки («стерилизации», как написал один бойкий, но не совсем грамотный провинциальный режиссер) в «Драме жизни» Гамсуна, и насколько можно судить {43} по отчетам московских газет, попытку постигла неудача. Справедливость требует, однако, сказать, что, вообще, вся эта затея, так бездарно представленная в Петербурге г. Мейерхольдом, имеет источником происхождения Московский Художественный театр. Как говорят, на средства г. Станиславского в Москве был устроен театр «Студия», где г. Мейерхольд, в лаборатории уединенного алхимика, целый год, а то и больше, проливал пот трудолюбивой посредственности. Затея эта будто бы обошлась в 75 000 р.[[60]](#endnote-56) Ну, московские «тысячи», как и московские миллионы «маленькие». Однако несомненно г. Станиславский потратил и деньги, и усилия на достижение результатов, которые в корне, в самом основании, должны были разрушить всю работу, сделанную его театром с самого начала его существования. Нынешним летом г. Станиславский в беседе с одним моим знакомым актером сказал: «Мы пришли к стене». Сказать «я пришел к стене» — значит сказать: «я шел ложною дорогою». Прямая дорога искусства ни к какой «стене» прийти не может, потому что она бесконечна, как небесный горизонт: всегда видится край неба, и всегда этот край отодвигается по мере приближения к нему.

Но, действительно, Московский Художественный театр и в постановках, и в приемах сценического исполнения пришел к «стене», потому что шел не дорогою идеала, ведущего к небу, а дорогою действительности, ведущей к земле. На землю он и спустился, и даже под землю ушел. В газете «Парус» по поводу постановки «Драмы жизни» я читаю:

«Художественный театр дебютировал “Царем Феодором”. У бояр были рукава в Двенадцать аршин длины. Так, говорят, носили в ту пору. Театр дознался в точности и воспроизвел, не отжилив у исторической правды ни одного вершочка. Эти двенадцать аршин, вся эта скрупулезная историческая точность, — тот же натурализм на сцене, то же “настоящее вишневое дерево”, от которого во время оно захлебнулся от восторга Эмиль Золя. Художественный театр начинал с крайнего натурализма. Мода или принцип, все равно, но такова была отправная точка. Движение театра шло не по прямой линии, зигзагом, и оно пришло к постановке “Драмы жизни”, к самому категорическому отрицанию этих двенадцати аршин, к утверждению противоположного, — к художественному намеку в декорации, к барельефу, плоскому профилю. Как идеал — ирреальность, полный разрыв с натурою. Старый кумир повергнут в прах, и дерзко смеется над ними новый бог. От полюса к полюсу. Для пожара, к инсценировке которого еще недавно здесь приглашали брандмейстеров, теперь довольно одного красненького огонька, значка; для бури, от которой недавно ходили ходуном корабли и вздымались, пенясь, валы, — одной музыкальной гаммы, звукового значка, заменяющего все детали картины; для пейзажа фиорда, гор и скал, еще недавно изумлявших фотографическою верностью, — красные и желтые пятна. И вместо лица, на котором прежде была скрупулезно выгримирована каждая морщинка, бородавка, — темный силуэт его, еле отступающий от фона. Не символизация даже, а сигнализация действительности, достигающая своего апогея в сцене ярмарки, где эффект ужаса должны дать промасленные транспаранты и на них китайские тени»[[61]](#endnote-57).

Многих поклонников Художественного театра эта «ирреализация» искусства, впавшая в явную манерность, ударила как обухом по голове. В первых своих заметках о похождениях г. Мейерхольда я писал, что не вижу принципиальной разницы между столярно-малярною работою г. Станиславского и столярно-малярною работою г. Мейерхольда. И в {44} этом вся суть: в подмене таланта актера столярно-малярною работою, а не все ли равно, в какую сторону столярно-малярная работа обращается, в сторону того, чтобы все было, «как в жизни», или в сторону того, чтобы ничего не было, «как в жизни»? Все это штукмейстерство: один штукмейстер таскает монету из бороды, другой — из шляпы, но это только разновидности фокуса… Суть в том, что в театре центр тяжести перенесен из игры актеров в область постановки, а постановка — это механика, и эта механика вместо того, чтобы занимать приличествующее механике место, заняла командующую позицию и превратилась в самодовлеющее искусство, для которого актеры стали просто декорациею: не грим стал дополнением к лицу, а лицо дополнением к гриму, не костюм — дополнением фигуры, а фигура — дополнением костюма, не жест дополнением интонации, которая и есть музыка души, а интонация явилась дополнением сочиненного жеста.

Штукмейстерство в натуралистическом роде, подобно всякой игрушке, надоело. Что же еще можно было прибавить к двенадцати аршинам боярских рукавов? Тринадцатый аршин? И тогда явилась «стена». И с таким же легким духом, с каким Московский Художественный театр полагал, что «суть» «Консула Берника»[[62]](#endnote-58) в том, чтобы публика видела дырявый корабль, на котором плывут обреченные жертвы жадности, алчности, подлости, лицемерия буржуазного общества, а не в том, чтобы публика в душе актера читала эту трагедию корабля, отправляемого на дно морское, — с тою же легкостью этот театр пробует, нельзя ли отвести глаза зрителя китайскими тенями так, чтобы и тут он проглядел суть театрального искусства — творчество актера. Что изменилось? Ничего!

Но вы думаете, может быть, что это, то есть все прошлое направление режиссуры Московского Художественного театра, было не штукмейстерством, но символом художественной веры, проявлением духа святого, художественным прозрением, органическим влечением художественного миропонимания? Но тогда как же можно вдруг, внезапно сжечь то, чему поклонялся, и поклониться тому, что сжигал? Ведь если г. Станиславский мыслил и чувствовал искусство в натуралистических подробностях и этнографии, если двенадцатиаршинные боярские рукава были не пришиты на живую нитку к его режиссерскому кафтану, а являлись органическою частью его тела, — разве он мог бы их так оставить? Как же он завел «Студию», в которой готовил динамит, долженствующий взорвать дело всей его жизни? Против своей собственной «правды» замышлял измену? Что вы, господа! Я понимаю натуру, склонную к художественному эклектизму и способную, по французской поговорке, «брать свое добро везде, где его находишь», но такие натуры никогда не бывают революционными, крайними. Они мягки и податливы, боятся всего резкого и шумного и всегда идут среднею дорогою. Но когда по сцене волочатся двенадцатиаршинные рукава — это дерзость, которую можно простить фанатику сценического революционизма, или это просто длинный шлейф картонного штукмейстерства. Можно сказать и наоборот: Langer Rede kurzer Sinn[[63]](#footnote-7)…

Прошу, однако, заметить разницу: штукмейстерство, а не шарлатанство. Я нисколько не намерен умалять дарование и облик г. Станиславского. Я думаю, что он — человек крупный и «без лести преданный» искусству. И если его редкостная по энергии, трудолюбию и таланту режиссерская деятельность представляла, к сожалению, часто образец штукмейстерства, то это проистекало не из {45} пошлых и мелочных житейских расчетов, но из основной ошибки режиссерского самообожания. Несчастье в том, что театр стал храмом режиссера вместо храма поэта, каковым является писатель и актер. Представьте себе государство, где совершенно искренно господствует убеждение, что человеческое общество есть дело рук городового. Да такие государственные теории — не в грубом виде, разумеется, — и существуют. Городовой, как известно, полагается для порядка, а тут городовой является самоцелью, источником социальной жизни. Так вот и режиссер приставлен для порядка, никаких ценностей он творить не может, и всякий избыток его деятельности, выходящий за пределы необходимого зла по водворению порядка, — есть уже зло абсолютное.

Современная режиссура — это идеал полицейского государства, обожествление городового. Получается та чистенькая немецкая деревня, по которой, благословляя своего «шуцмана» [полицейского — нем.], ходит аккуратный «мальчик в штанах», радуется на свою аккуратность и издевается, — над «мальчиком без штанов». «У нас хоть шаром покати, а занятно», отфыркивается «мальчик без штанов»… У мальчика же в штанах хоть и преизбыточествует благополучие, а скучно…

Только потому, что по существу своему режиссер аналитик, механик, ну, скажем, любитель искусства, и при этом человек со вкусом, а никак не творец положительных ценностей искусства, только на этом основании он и может себе позволять такую, если можно выразиться, «амплитуду качания» (будем придерживаться терминов механики) от натуралистической, надоедливой вылизанности к голой «сигнализации», по меткому выражению критика «Паруса»[[64]](#endnote-59). Поэт, будет ли то живописец, литератор, актер или музыкант, так качаться не может. У всякого творца художественных ценностей в истинном смысле слова есть свой основной тон, свой лейтмотив, от которого ему отступиться просто невозможно, как невозможно уйти от собственной шкуры. Но, например, кондитер или даже «файнер-кондитер», он в своем прикладном «искусстве», точно, не имеет никаких границ. То он сделает из сахара браунинг, а то колокольню Ивана Великого, а то станет подражать «под» статую Родена. Ибо он файнер-кондитер, сахарный механик в области прикладного искусства. Так и режиссер: сегодня он может лепить так, а завтра этак… И чем разнообразнее он лепит, тем он лучший кондитер. Против этого спорить нельзя, да и незачем. Важно только, чтобы файнер-кондитер понимал, что материалы его лепки — предметы неодушевленные, не считал себя больше кондитера и не налагал своей кондитерской руки на поэзию…

Вот, например, г‑жа Комиссаржевская на днях объясняла интервьюеру, что посреди итальянской природы она прозрела и поняла, что она вовсе не Лариса из «Бесприданницы», а сестра Беатриса. Кроме того смягчающего вину обстоятельства, которое представляет итальянская природа, тут есть еще нечто помимо флорентийских ночей. Она сама подтверждает, что некоторые критики верно указывали на отсутствие в ее Ларисе натуры. И точно, русской натуры в г‑же Комиссаржевской никогда не было, и переход от Ларисы к сестре Беатрисе есть позднее — даже слишком позднее раскаяние. Роли, не требующие ни характерности, ни стиля, ни типа, но лишь одного обнаженного нерва — были всегда ее настоящим делом. Так что переход артистки — откровенный и ясный — к убежденному нытью и нервозности не есть разрыв с прошлым, но истинное влечение ее души и истинное назначение ее голоса. Так рано или поздно (в данном случае поздно) разоблачается истинная сущность артиста. Режиссер же не нуждается {46} ни в итальянской природе, ни в позднем раскаянии. Ему не нужно ни объяснять, ни оправдываться. Поэтому он, не подвергая ни малейшему подозрению свою искренность, может качаться от натурализма к китайским теням. Ибо и тут, и там он только выдумщик, помогающий своим кондитерским мастерством поэзии, но никак не творящий ее.

В театре есть автор и актер. А затем целая группа файнер-кондитеров. Если нет автора и нет актера, нет и искусства, какие бы режиссерские пули ни отливали файнер-кондитеры. Когда же файнер-кондитер превращает себя в центр и налагает руку на автора и актеров, тогда вместо театра получается просто кондитерское заведение, если хотите художественное кондитерское заведение, но никак не «храм искусства». Тогда греза поэта засыпает. Тогда публика с приятностью сосет карамель, а греза спит, спит, и Бог знает, когда проснется!..

## 12. С. П. <С. В. Яблоновский> «Стены» «Русское слово», М., 1907, 4 апреля

«Стены», — вероятно, г. Найденов[[65]](#endnote-60) этим символическим названием своей пьесы хотел подчеркнуть ту внутреннюю духоту нашей жизни, которая заключена в высокие, грязные, отвратительные стены, точно так же, как замкнут со всех сторон стенами огромного столичного дома физический кругозор его обитателей.

Идея, по настоящему времени, богатейшая. И стен сейчас больше, чем когда бы то ни было, и чувствуется их ненавистный гнет гораздо мучительнее, чем раньше.

Люди уже вдохнули в себя свежего, чистого воздуха, ощутили уже всю безграничную радость простора — и вдруг, пожалуйте, снова пространство, со всех сторон загороженное стенами.

Это большая трагедия переживаемого нами времени. Какое великое множество людей всех профессий, вчера чувствовавших себя окрыленными, предвкушавших надежду жить светлой жизнью и работать настоящую, а не мертвую работу, сегодня брошены опять на дно каменного колодца, и со всех сторон стены, стены, ненавистные стены, о которые можно с отчаяния расколотить голову…

Тема богатейшая, но автор воспользовался ею странно и далеко не в полной мере.

Многие из действующих лиц пьесы к «стенам» не имеют никакого или почти никакого отношения.

Не играют стены роли ни в жизни содержательницы дома свиданий Ольги Ивановны, ни в жизни ее компаньонки Прасковьюшки; не давят они ни девушку Лизу, ни смиренную Матрешу. Бессознательно ищут у них защиты такие бессознательные личности, как жена Кастьянова и жена Копейкина. Твердым, желанным оплотом являются эти стены для паразитирующих Осокина и старика Суслова.

Ярче всего, казалось бы, должен был проявиться их гнет на учителе и на пострадавшем вследствие забастовки Копейкине. Здесь можно было бы ярко показать, как гибнут, выбрасываясь за борт, силы, но автор и Касьянова, и Копейкина {47} показывает уже выведенными из жизни не властью стен, а властью — в одном случае — старости, в другом — болезни.

Только Елена да Артамон задыхаются в воздухе, стиснутом громадою стен. Но Елена очерчена, может быть поневоле, слишком общими, шаблонными чертами и быстро уходит из-под власти стен; только одному Артамону придется принести свою юную и годную на что-нибудь лучшее жизнь в жертву стенам.

Я понимаю, что нет ничего бесполезнее и несправедливее, чем говорить автору: отчего вы написали то, что вы написали, а не то, что мне хотелось бы увидеть написанным?

Я и не хочу делать такого указания. Я только замечаю, что власть стен не представлена в том могучем, трагическом конфликте с жизнью, в каком она предстоит нам в наши тяжелые, темные, предрассветные дни.

Мне кажется, что отчасти этим можно объяснить неуспех пьесы; отчасти же и главным образом он объясняется тем, что пьеса попросту неталантлива, о чем я уже и писал.

Кстати, об успехе или неуспехе: одна очень почтенная газета, устами, вероятно, тоже чрезвычайно почтенного сотрудника, говорит: «Пьеса имела успех»[[66]](#endnote-61). Для чего это? Конечно, не ради каких-нибудь дурных целей, а единственно из желания быть деликатным и приятным. Но какую же ценность имеют тогда рецензии? Тогда лучше расшаркаться раз навсегда — и конец. Во всяком случае, этой строке не поверят ни присутствовавшая в театре публика, ни исполнители, ни автор[[67]](#endnote-62). Все они прекрасно знают, что такого неуспеха в Художественном театре не было за все время его существования. Не было даже похожего на такой неуспех.

Мне представляется, что театр гг. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко должен этому радоваться, так как происшедшее 2 апреля свидетельствует только об одном: публика предъявляет к нему повышенные требования, которые и должны предъявляться к высокому искусству. Я лично не разделяю мнения весьма многих, утверждающих, что «Стены» — исключительно слабая вещь. Я думаю, что пьеса эта слаба лишь в отношении к Художественному театру и что та же публика в другом театре хлопала бы ей гораздо дружнее.

И уж, конечно, вызвала бы режиссеров и декоратора.

Вл. И. Немирович-Данченко и В. В. Лужский, ставившие пьесу, заслуживают большой похвалы; это умная, тщательная, сложная и стильная постановка. Уход от трафарета и отсутствие вычурности, масса свойственных этому театру деталей, и нет загроможденности, удаляющей автора от зрителя. Большое чувство меры, заставившее, между прочим, отказаться от целого ряда фраз и положений в первом акте, ничего не дающих в смысле психологического углубления, но оскорбительно грубых по излишней обнаженности.

Говоря об исполнении, мне хотелось бы раз навсегда сделать оговорку: судя художника, я становлюсь временно на его точку зрения, то есть определяю, чего достиг он в том направлении, по которому шел, насколько приблизился к тому, к чему хотел приблизиться. Только с такой точки зрения и возможна критика. Иначе пришлось бы каждый раз снова и снова поднимать старый, как сам театр, спор о том, какой путь правильнее: мочаловский или каратыгинский. Спор весьма интересный и глубоко волнующий всякого любящего театр, но ему место в отдельных специальных трактатах.

Теперь же мы должны Художественный театр «с тем взять»: объективность, а не субъективность творчества; всякая роль, прежде всего, сделана без отношения к индивидуальности артиста.

{48} Посмотрим же, насколько удачно сделано.

Совсем хорошо, в высокой степени типично сделал г. Москвин старика учителя, идеалиста-шестидесятника. Какая-то особенная чистота, и внешняя, и внутренняя; весь он так и светится, как стеклышко. Одному из знакомых в театре я сказал, что знаю в провинции точь‑в‑точь такого учителя; оказалось, и знакомый мой тоже знает такого; и все, вероятно, знают. В этом и состоит секрет типичности. Правда, «сделанность» и тут давала себя чувствовать: например, Кастьянов не садился, а Кастьянова бережно сажал г. Москвин и старался сделать это возможно типичнее.

То же и относительно ног Кастьянова г. Москвин очень заботливо старался, но все же это только маленькие пятнышки на прекрасной в общем картине. Обращали внимание не только ноги, но и голова, взгляд, голос — то, чем артист осветил Кастьянова изнутри.

Очень хорошо сделал умирающего от чахотки Копейкина г. Качалов. В конце концов в этом артисте есть огромное обаяние, то, что артисту необходимее всего и что французы передают словом charme. С Качаловым мне хотелось бы спорить более, чем с кем-либо другим, потому что он более, чем кто-либо другой, уходит от самого себя, от своей артистической сущности, но зато и люблю я его более, чем других артистов Художественного театра, и в том огромном успехе, которым он пользуется, особенно в этом сезоне, я если и вижу некоторую переоценку, то все же от души радуюсь ему.

Копейкин — Качалов был глубоко симпатичен и трогателен. Не очень помешало артисту и уснащение образа чертами малоросского типа, а местами это уснащение даже сыграло хорошую службу.

Г‑жа Савицкая была очень типична в роли жены Кастьянова. Настоящая старая институтка, и, по странной шутке судьбы, точь‑в‑точь такая же была жена у того учителя, которого мне напомнил г. Москвин.

Я не буду перебирать по порядку всех действующих лиц пьесы и укажу только на тех, кто представлял собою что-нибудь новое, интересное или уклонялся резко в сторону плюса или минуса.

Очень интересно, оригинально, непривычно для сцены задумано исполнение девочки Тани. Это чахлое, уродливое растеньице, выросшее между стен, без солнца, на отвратительной почве. Здесь дано совершенно новое разрешение, ушедшее за десять верст от обычных технических приемов сцены; но задумать еще не значит выполнить. В своей чрезвычайно трудной задаче г‑жа Халютина была все время на границе между прекрасным и… недопустимым. Еще какую-то черту — и это будет чудесно, но черту в другую сторону — и готова нестерпимая фальшь. Иногда граница эта даже переступалась.

Хорош был г. Лужский. Ясен, прост; все контуры очерчены правильно и уверенно.

Но вот мне приходится указать на совсем пустое место в пьесе благодаря исполнению: это Матреша в изображении… г‑жи Лилиной. Я не мог удержаться от этого многоточия, — так странно мне писать подобным образом об этой даровитой артистке. Как играла г‑жа Лилина? Плохо? Хорошо? Нет, эти определения не подходят. Она не произвела никакого впечатления, не захватила, не заставила заинтересоваться собой. Думается, произошло это потому, что не оказалось точек соприкосновения между ролью Матреши и теми сторонами натуры артистки, которые особенно в ней значительны.

Огромною ошибкой, спутавшей все взаимоотношения и психологическую перспективу, было поручить роль черносотенного мясника г. Артему. В кровожадность и мрачную силу г. Артема никто {49} не поверил, — уж очень для этого надо быть доверчивым, — и было очень жалко видеть, как сильный сын бьет такого слабенького и только притворяющегося грозным отца.

Центральные фигуры пьесы — Елена и Артамон — нашли в г‑же Косминской и г. Грибунине средних исполнителей: недурно, кое с чем можно поспорить, кое-что похвалить, но ничего особенно интересного. Тоже и г‑жа Помялова; впрочем, на ее долю выпала исключительной трудности роль содержательницы дома свиданий, и она, видимо, много вложила в роль труда, выказав большое чувство меры.

## 13. Я. Р. <Я. Л. Львов>[[68]](#endnote-63) «Стены» С. Найденова на сцене Художественного театра «Новости сезона», М., 1907, 4 апреля

После смелого шага вперед, после дерзко брошенного вызова рутине, после Гамсуна Художественный театр опять возвратился к искони любезному ему реализму, к будничной, серенькой пьесе, к хлопающим дверям, к поющему самовару — ко всему тому, что еще недавно было краеугольным камнем всякой постановки этого театра.

Театр поставил пьесу С. Найденова «Стены».

Найденов — драматург не очень большого размаха. После удивительно удавшихся «Детей Ванюшина» он не дал ничего интересного, яркого, покоряющего. «Авдотьина жизнь», «№ 13», «Богатый человек», «Блудный сын» — все это не новые победы. Не прибавят лавров ему и «Стены». По-моему, даже наоборот. Это самая слабая его вещь, наводящая на размышления весьма печального для автора характера. Это унылая, нарисованная грязной и скучной серой краской картина Жизни маленьких, убогих людей. Пьеса написана под несомненным влиянием Чехова, но, увы, ей слишком недостает чеховского изящества и чеховской грусти.

Маленьких, жалких людей, приютившихся где-то на дне пятиэтажного колодца, гнетут со всех сторон тусклые, безжалостные, властные стены, и только избранные могут выйти из колодца наверх к синему небу, к сверкающим звездам, где можно свободно и привольно вздохнуть полной грудью. Остальные же должны задохнуться в смрадных стенах, которые своим рабам не дадут пощады.

Вот основная мысль автора — мысль, правда, интересная, но, увы, не особенно талантливо и увлекательно трактованная г. Найденовым. Особенно печально то, что автора главным образом, по-видимому, увлекает неблагодарная задача представить жизнь как она есть, во всех мелочах. И вследствие этого за деревьями не видно леса — за мелкими натуралистическими подробностями, за вывесками двора не видно главного.

Семья чахоточного конторщика Копейкина, его сварливая несчастная жена, дочь, озлобленная, жалкая, уродливая — настоящий причудливый цветок заднего двора — а также учитель в отставке Кастьянов с женой обрисованы довольно шаблонно, а последние и слишком бледно.

В лице Елены, дочери Кастьянова, автор, очевидно, хотел дать фигуру нового сильного человека. Тут даже много намеков {50} на современность, жгучую и острую, но намеки эти слишком уж слабы.

Если нельзя писать об этом смело, ярко — то не надо лучше писать ничего.

А то это оставляет только досадное впечатление.

Фигура Артамона Суслова, жадно ищущая правды, мучительно рвущаяся из «стен», тоже, очевидно, не совсем уяснена автором и производит довольно сумбурное впечатление. Совершенно не связан с пьесой 1‑й акт в «гостеприимном» доме.

Словами же самого автора можно сказать, что он человек «маленькой любви» и, очевидно, не удастся ему увлечь за собой толпу и стать ее пророком.

Поставлена пьеса с мастерством, доходящим в театре Станиславского при постановке таких пьес до виртуозности. Но я думаю, что «Стены» еще раз ярко докажут театру, что не в этом путь к возрождению, не этому вывести из мрачного тупика на светлую и радостную дорогу.

Играли пьесу не совсем ровно. Очень удалась роль Елены Кастьяновой — г‑же Косминской. Образ получился цельный, увлекательно красивый. Правда, в исполнении замечается некоторая холодность, но все-таки впечатление получается большое. Мягко, искренно, с большим размахом играет г. Грибунин Артамона. В его исполнении страдания этого «большого ребенка» так близки, так понятны всем. Характерную фигуру делает из Копейкина г. Качалов, но, к сожалению, артист местами значительно переигрывает. Сплошная истерия получается у талантливой г‑жи Халютиной[[69]](#endnote-64). Не знаю, на ком лежит вина за это: на артистке или на режиссере, навязавшем ей такое толкование роли. Душевно играет Кастьянова г. Москвин. Довольно интересную фигуру дает г. Лужский в роли Осокина, дворянина, управляющего домами мясника, хотя подходит он к роли не совсем правильно, по нашему мнению. Хорошо, хотя несколько слащаво, играет г. Лилина белошвейку Матрешу. Хороши и г‑жи Савицкая, Раевская, Помялова и г. Артем[[70]](#endnote-65).

Пьеса у публики успеха не имела.

## 14. Влад. Азов <В. А. Ашкинази>[[71]](#endnote-66) Театр и музыка. Московский Художественный театр. «Горе от ума» «Речь», СПб., 1907, 25 апреля

Я смотрел «Горе от ума» в Художественном театре и думал: «это не “Горе от ума”, это — горе от умничанья, или, если хотите, от рационализма. “Горе от ума” надо играть в стиле “Горе от ума”; а это стиль комедии, comédie». Грибоедов, когда писал Чацкого, видел перед собою Альцеста[[72]](#endnote-67), когда писал Лизу — видел Дорину[[73]](#endnote-68), а Софью заставил читать французские романы и жеманничать, кисейную барышню, напичканную книжным романтизмом. Я думал: нет драмы в любви Софьи к Молчалину, и Чацкий, хотя и «влюбленный в Софию», не герой романа. Чацкий — публицистика, дидактика, мораль. И хорошо играл Чацкого бурно-пламенный Горев[[74]](#endnote-69), актер красивого жеста и смелого монолога, с авансцены, лицом к царской ложе. Я думал: если мы произвели «Горе от ума» в чин классического произведения русской литературы, то, во-первых, из-за языка этой комедии, а {51} во-вторых — из-за щипательной сатиры, которою она явилась. Из‑за Загорецкого, из-за Репетилова, из-за Скалозуба, из-за Фамусова, из-за Молчалина — квинтэссенции типов, из-за Чацкого — предтечи декабристов. Я думал: нет, пожалуй, другой пьесы, в экономии которой любовная интрига занимала бы столь третьестепенное место. И вот пришли рационалисты и взяли комедию на примитивный критический цугундер [расправу — нем.]. «Монолог! Монолога не может быть, ибо человек сам с собой не разговаривает. Монолог надо замаскировать или превратить его в диалог!» Взяли на цугундер Лизу. «Крепостная девка, а говорит словно мольеровская субретка[[75]](#endnote-70). Надо ей придать характеристические черты. Пусть она на часах плохо разбирает, — это подчеркнет ее крепостное состояние». Взяли Скалозуба. «Плохой остряк. Сам смеется своим остротам». Взяли Софью — и решили, что любовь (амур это был, а не любовь!) Софьи к Молчалину — драма. Взяли Чацкого с его монологами. «Чехов сделал бы Чацкого естественнее и проще». Пришли рационалисты, и заслуженная пьеса потеряла свой удельный вес — искрометной комедии, едкой сатиры, поблекла, померкла, разменялась на детали и потеряла смысл своего бытия. Тогда ее, «разъясненную» во всем зловещем значении этого слова, признали достойной постановки. Поистине это было горе от умничанья.

Я не поклонник декоративно-обойного искусства. Цилиндр Чацкого пусть будет на два вершка ниже, лишь бы сам Чацкий не был ниже себя. Пусть в комнате Софьи стоит мебель сороковых годов, лишь бы сама Софья похожа была на девушку двадцатых. Дом Фамусова изображен был хорошо. А вот еще я видел в Вене «Venedig im Wien» [«Венецию в Вене» — нем.] с каналами и настоящими гондолами. Это было хорошо.

Плохо было то, что в центре пьесы стоял роман Софьи с Молчалиным и что к любовной неудаче Чацкого был отнесен его «миллион терзаний». Плохо было, что знаменитый монолог на балу Чацкий шептал Софье, в высшей степени внимательно слушавшей. Что был модернизированный Чацкий, по-чеховски мягкий, по-чеховски лирический, по-нынешнему усталый. Что был неяркий, лишенный красок Фамусов, «управляющий казенным местом», но не «низкопоклонник-тесть». Плохо было, что переместился центр комедии, сатира перешла в эпос, испарилась мораль. Едва ли эти прегрешения можно искупить каким угодно совершенством декоративно-обойной части.

Мне искренно жаль высокоталантливого г. Качалова, создателя целой вереницы незабывающихся образов. Он не для Чацкого — и Чацкий не для него. Его сфера лирика, его область — современная усталая душа, вся в нюансах, вся в полутонах. Мне обидно было смотреть на г. Станиславского, из которого вышел бы дивный Скалозуб, тогда как Фамусова не надо отнимать у В. Н. Давыдова, да и все «Горе от ума» — от казенных сцен. Мне страшно было смотреть на г‑жу Германову. Играть Софью в тонах густой драмы, глубоких переживаний — и притом играть скверно. Какому богу здесь служат? Богу обойщиков и декораторов? Был ли на сцене Молчалин[[76]](#endnote-71)? Да, было что-то в высшей степени бесцветное и неопределенное, как будто Молчалин не выгравирован на меди острым резцом, уверенной рукой, а набросан бледной акварелью привыкшего к намекам современного художника. Глаз отдыхал на г. Москвине — Загорецком, на г. Лужском — Репетилове, на г‑же Книппер — графине-внучке, на ярких и характерных г. Вишневском — кн. Тугоуховском, г‑же Самаровой — Хлестовой, Артеме — Петрушке. А Скалозуба как не бывало. Да {52} разве Скалозуб — остряк, гг. рационалисты? Ведь Скалозуб — страшен, а Скалозуб г. Леонидова был только забавен.

«Горе от ума» потопили в умничаньи, в безделушках, в поисках новых интонаций, в перемещении центра тяжести пьесы. Художественный театр прошел такой славный путь. Перед ним — такая широкая дорога. Зачем сбиваться со своего настоящего пути — с драмы настроений, нюансов, символов? После «Юлия Цезаря» «Горе от ума». Разве нужен еще «Ревизор», чтобы окончательно отрезвиться[[77]](#endnote-72)?

Театр был переполнен. Исполнителей и декорации принимали восторженно.

## 15. Н. Лендер <Н. Н. Рейхельт>[[78]](#endnote-73) Театр и музыка. Михайловский театр. Гастроли Московского Художественного театра «Россия», СПб., 1907, 25 апреля

<…>[[79]](#endnote-74) Но представьте, Московский Художественный театр доказывает нам, что мы не видели еще на сцене настоящего «Горя от ума» в подлинной реальной обстановке начала XIX столетия, и он доказывает это с блестящим успехом. Посмотрите, какую оригинальную, какую назидательную для наших сценических деятелей картину дало представление этой пьесы в Михайловском театре. Прежде всего, вся постановка ее соткана из мелочей — тех мелочей, на которые у нас вообще мало обращают внимания, но из которых неизменно складывается общее впечатление. Действие «Горя от ума» происходит в Москве через десять лет после войны 1812 года, то есть в 1822 году. Несмотря на протекшие десять лет, в первопрестольной столице все еще полно воспоминанием о нашествии французов, о пережитых испытаниях, о пожаре Москвы… И вот Художественный театр дает вам полное и живое изображение этой эпохи. Взгляните на этот ряд типичных старых портретов в золотых рамах, украшающих дом Фамусова, все эти старомодные портреты, все эти глядящие с них лица сановников и генерал-поручиков — все это старая Москва, старая Россия!.. Типическая строгая старина — в костюмах, в прическах героинь, во всех этих фижмах, буклях, косичках. Чацкий в первом действии приходит в дом Фамусовых в оригинальном дорожном халате старого помещичьего покроя, который одним своим видом уже говорит о том, что этот человек действительно «верст больше семисот пронесся» в дорожном дормезе[[80]](#endnote-75). Как характерны эти мелочи… Как они оживляют пьесу, как помогают цельности впечатления… А этот вид старой занесенной снегом Москвы, который открывается из окон фамусовского дома… Приземистые домишки, низкие кровли, Москва еще не вполне оправилась от потрясений Отечественной войны, но она поправляется, и в обстановке возрождающейся столицы получают особый смысл слова Скалозуба:

«Пожар способствовал ей много к украшению»…

Обстановка фамусовского дома в Художественном театре — цельная картина. Старая мебель, старые нравы, традиции во всех этих книксенах и приседаниях… Все переносит вас в эпоху патриархальной Москвы… Пьеса возобновлена с археологической {53} тщательностью, и в этом несомненная заслуга московского театра.

Но и не в этом только!..

У нас всегда ставили «Горе от ума» по шаблону: Чацкий — герой, позер, протестант, Скалозуб — карикатура, Молчалин — приниженная личность, Софья — черствая девица, бездушная эгоистка.

Совсем не такова комедия в толковании московской труппы. Тут вы видите даже не комедию, а скорее драму, о существовании которой вы ранее и не подозревали: тяжелую драму, мучительную… Чацкий — не позер, не резонер, это страдающий влюбленный, несчастная страсть которого ставит его иногда в положение трагическое, точно Онегина, прозевавшего и проглядевшего свое счастье… Чацкому Художественного театра не до позировки: он мучительно страдает, видя, что Софья отвернулась от него, а он так горячо ее любит… Его негодование, его насмешки, его протесты против всего и всех — это вопль истерзанной души, у которой исчезло все ценное и дорогое в жизни. Чацкий Художественного театра не учитель, не проповедник… Его отчаяние толкает его и на упреки, и на протесты… Он глубоко несчастен, он, подобно пушкинскому Онегину, может воскликнуть: «Позор, тоска, вот жалкий жребий мой»… Чацкого-героя в Художественном театре нет… С таким толкованием можно не соглашаться, можно оспаривать правильность взглядов вдохновителей этого театра, но нельзя отрицать, что все это удивительно жизненно, просто, красиво, и вся пьеса в исполнении московской труппы приобретает особую черту: задушевность, которой она остается чужда при Чацких героях и колерах[[81]](#endnote-76). Да и вообще надо заметить: в литературно-художественном театре героев нет. Это удивительная манера сценической ситуации: перед вами проходит жизнь, в которой все: и великое, и малое перемешано — нет ярлыков, которые гласили бы: «герой» и «не герой»… Здесь, если хотите, все герои или все не герои; в Художественном театре окончательно исчез часто вредный искусству индивидуализм… Жизнь несется во всей пестроте красок, во всей ее нескладности; в минуту борьбы герой и не подозревает о своем геройстве… И почему Чацкий непременно должен быть героем? — спрашивает вас Художественный театр и решает вопрос наперекор всем привычным театральным традициям. Нравоучительные тирады Чацкого приправлены личным озлоблением на общество, на окружающую обстановку, в которой торжествуют другие люди иного образа мыслей, чем он. Он не склонен плакать, он негодует, и вот только в этих рамках негодования он и является протестантом. Но Чацкий Художественного театра — не обличитель, он слишком придавлен личной душевной драмой, чтобы быть обличителем-громовержцем. Софья Художественного театра — не сухая и черствая московская барышня, разыгрывающая от безделья роман с Молчалиным. Это влюбленная, живая, страдающая душа вроде Татьяны в «Онегине». Когда раздается ее истерический крик при падении Молчалина — зритель чувствует глубину ее психологии, и все последующие перипетии любви Софьи к Молчалину становятся вам так понятны, так близки, как они никогда не бывают понятны при изображении Софьи черствой и бездушной эгоисткой. Повторяю, можно не соглашаться со всеми этими толкованиями, но это толкование Художественного театра — интересно, правдиво и совсем не идет в ущерб классической комедии Грибоедова.

## **{****54}** 16. Зигфрид <Э. А. Старк>[[82]](#endnote-77) Эскизы. Гастроли Московского Художественного театра «Санкт-Петербургские ведомости», 1907, 26 апреля

<…>[[83]](#endnote-78) Итак, в понедельник Московский Художественный театр начал ряд спектаклей, — начал, конечно, с гвоздя своего сезона, грибоедовской комедии «Горе от ума»… В свое время я столько говорил на этих же столбцах о личном впечатлении, вынесенном после двукратного лицезрения означенной постановки еще в Москве на 18‑м и 20‑м представлениях[[84]](#endnote-79), что теперь мне остается лишь дать отчет о том, как начались гастроли здесь, в Петербурге, и какое впечатление «Горе от ума» произвело на нашу публику.

С тех пор, как я видел «Горе от ума» в Москве, прошло без малого шесть месяцев. Было это в конце октября. И тогда я смотрел 20‑е представление, теперь — 50‑е[[85]](#endnote-80). Подумайте только: пятьдесят представлений в один сезон, и не какой-нибудь острозлободневной пьесы, трактующей аграрный вопрос, а комедии Грибоедова!

В каком другом театре возможна подобная вещь? Только в Московском Художественном!

И вот теперь, проверяя, спустя столь длинный промежуток времени, свои впечатления, я с чистой совестью и большой радостью могу сказать, что ничего я не преувеличивал, ни в чем не хватал через край, не сгущал никаких красок тогда, в ноябре прошлого года, когда писал об этой удивительнейшей постановке[[86]](#endnote-81). Могло случиться наоборот. Вполне естественным было бы, если бы оказалось, что тогда играл большую роль слишком сильный восторг, слишком яркое действие нового, еще не виданного, теперь же первоначальное ощущение должно было бы утратить свою остроту, уступив место более холодной, спокойной рассудительности. И что же? Я ничего такого не чувствую. Я по-прежнему остаюсь при том убеждении, что Московский Художественный театр дал нам до него невиданную постановку бессмертного произведения, которая смело может стать и наверно станет образцом для других театров, и что в ряду его собственных постановок это — одна из самых ярких, глубоко продуманных и цельных в художественном смысле. Здесь виртуозное мастерство режиссера или режиссеров, так как неизвестно в точности, кто именно ставил «Горе от ума»[[87]](#endnote-82), чудеснейшим образом соединилось с таким же, если еще не большим, мастерством актера, так что, смотря прошлый раз на сцену, я все чаще задавал себе вопрос: Бог мой! Кто выдумал такую глупость, будто в Художественном театре нет актеров, есть только режиссер и… марионетки?! Что же, в самом деле, Качалов вам — не актер, Станиславский — не актер, Москвин — не актер, Леонидов, Германова, Лилина и другие — тоже не актеры? Марионетки, что ли? Да ведь, если бы упомянутые и другие члены этой труппы не были бы актерами, да еще и очень талантливыми актерами (заметьте это себе: «очень талантливыми»), они не в силах были бы создать те типы, которые, точно по волшебству ожившие из глубины старины, проходят перед нами в «Горе от ума». Посмотрите на Загорецкого — Москвина: как он юлит, точно скользящий угорь между гостями, как он в один момент и здесь, и там, как уморительно смеется он {55} в ответ на характеристику Горича, — и скажите, разве это — не тип, живой, художественный тип, главное строго художественный тип, где никакой, самый придирчивый анализ не откроет малейшей черточки, которая была бы фальшива либо страдала отсутствием настоящей жизненной реальности? Или взгляните на Фамусова — Станиславского: на все его манеры уверенного в себе человека, а особенно послушайте его монологи, ну хотя бы о дяде Максиме Петровиче или о прелестях Москвы, где каждая интонация — своего рода чудо творчества, самого живого, самого натурального, — и скажите, разве такой Фамусов не есть художественное создание, осуществить которое под силу лишь актеру с огромным талантом? Я уж не говорю о Качалове, создавшем Чацкого на удивление и в образец длинному ряду сценических деятелей настоящего и грядущего, я оставляю в стороне и всех прочих его сотоварищей, из которых каждый дает более или менее яркую характеристику, служа необходимым звеном общего грандиозного целого. Чего стоит один Артем в безмолвной роли Петрушки, так и просящийся на картину какого-нибудь художника-жанриста, или г. Вишневский — князь Тугоуховский? И это все — не таланты? Но ведь без них не было бы никакого целого, ничего не было бы, не существовало бы и самого Художественного театра; и это — чистейший вздор, будто тут все дело в режиссере, что таланты здесь вовсе не нужны, а существующие тщательно обезличиваются.

Какое же все-таки впечатление произвело это 50‑е, а для Петербурга 1‑е представление «Горя от ума»? Да вот могу сказать одно: страшно счастлив, что видел его раньше в Москве, и следовательно, причина некоторого несовершенства этого первого у нас спектакля, для меня по крайней мере, оказалась вполне ясной. Бог мой! Ну можно ли так волноваться, можно ли в такой степени растеряться, чтобы совсем сбиться с тона. И чего казалось бы? Разве вы приехали к нам сдавать экзамен на диплом великого художника? Ведь даже Европа, — эта кто что ни говори, а куда же более нас культурная и тонко понимающая, — выдала вам упомянутый диплом, так что вы теперь имеете право на большую самоуверенность, которая избавляла бы вас от волнения, никому не выгодного, — ни вам, ни публике. Мы, посетители 1‑го абонемента, имеем право вчинить вам иск о неисполнении обещания и потребовать у вас даже безвозмездно добавочного представления «Горя от ума», которое прошло бы уже без всякого волнения. А то что же это такое? Ну, хорошо, я видел вас в Москве, наберется еще десяток-другой таких же, а остальные?.. Они что скажут? На вопрос, — «как вам понравилась Софья — Германова?» — они ответят: «ничего, но только зачем же у нее в продолжение всего I акта такой плаксивый тон и такие однообразные интонации»? — на что я должен буду объяснять, что г‑жа Германова только очень разволновалась и, вследствие того, действительно сбилась с тона, который и поймала чуть ли не к самому концу спектакля. А вдруг мне не поверят?! То же самое случилось и со Станиславским, с Качаловым, с Леонидовым: каждый из них, вступая первый раз на сцену, робел и не давал той настоящей яркости красок, какая на самом деле должна быть и есть. Так что весь I акт и в значительной степени II прошли далеко не так хорошо, как они проходили в Москве. Даже в дивной, роскошной сцене бала чувствовались кое-какие зацепки. Стройнее остальных вышло 4‑е действие, хотя и здесь в своем заключительном монологе Качалов может дать больше теплоты и больше рвущего за сердце страдания. Я думаю, что волнение вполне исчезнет, и художественники войдут в настоящую колею лишь к субботе, {56} 28 апреля, когда назначено внеабонементное представление «Горя от ума».

В общем, постановкой комедии Грибоедова театр этот снова доказал всю гибкость своего художественного темперамента, все богатство сосредоточенных в нем интеллектуальных сил, всю яркость талантов, и если теперь последует «Ревизор», то это будет такой подарок в сокровищницу русского театрального искусства, дороже которого не сыщешь и не придумаешь.

## 17. Юр. Беляев[[88]](#endnote-83) Театр и музыка. «Горе от ума». (Московский Художественный театр) «Новое время», СПб., 1907, 26 апреля

Русская сцена переживает теперь кризис: вырождение актеров. Старые таланты уходят, молодые не показываются. Если так будет дальше, наш театр придет в полный упадок. Об этом надо подумать, надо позаботиться. Актеры — душа театра, без них ничего не поделают авторы, хотя бы гг. режиссеры и разубеждали их в этом. Ах, эти режиссеры: они систематически губят театр, о чем так красноречиво было оповещено миру на недавнем съезде драматургов[[89]](#endnote-84). Современные режиссеры — диктаторы сцены. Они морально подавляют актеров, уничтожают их инициативу, приучают их к бездействию, к готовым формам и прочему. Жили-были два режиссера. Они так мудрили по своей части, что их актеры перестали походить на живых людей и напоминали манекены, а театр обратился в кукольную комедию. Знаете ли вы этих режиссеров или не знаете? И не рассказать ли сказочку с начала?..

Художественный театр, превознесенный досужими панегиристами за свою якобы «культурно-прогрессивную» деятельность в русском искусстве, сыграл в отношении актеров печальную и вполне законченную роль. Это он уложил недавних Незнамовых, Счастливцевых и Несчастливцевых[[90]](#endnote-85) на мягкие подушки режиссерской заботливости, приучив их к лености, к сибаритству. Полуграмотные, полуневежественные актеры, провинциальные дикари, чуть ли не рыцари больших дорог — все почувствовали себя в полной безопасности за спиною деятельных и образованных режиссеров. Что бы ни случилось, за все отвечали гг. Станиславские и Немировичи-Данченки. Я выражаюсь широко, предполагая, что к настоящему времени каждый маломальский культурный театр обзавелся своими Станиславскими и Немировичами. Подлинники московские, равно как и весь Художественный театр, тут ни при чем, но за ними потянулись разные захолустные пигмеи и монстры, недавние приятели ветхозаветного Шмаги[[91]](#endnote-86) и ныне вершители судеб сценического искусства. Ничего более уродливого, более противоестественного не наблюдал я, как это внезапное и наглое завладение русской сценой и хозяйничание на ней непризнанных мейнингенцев из Царевококшайска, режиссеров и актеров, набранных с бору по сосенке по всему лицу земли русской. Можно сказать, что никогда русская сцена не демонстрировала такой коллекции нравственного убожества и {57} морального упадка, как за последнее время Это — собрание насекомых, спесивых и заносчивых, не замечающих по глупости своей, что руководит всеми ими какой-нибудь таракан-режиссер, культивирующий известную комедию дрессированных блох. Но это еще не все. Сценические мошки и букашки, независимо от емкости их маленького тела, обладают громадной отвагой играть решительно всюду, куда только на театральный огонек ни стекается публика. Все наши сцены, большие и маленькие, заняты бездарностями обоего пола, которые раньше носа не смели бы показать в провинциальном городе, а теперь лицедействуют в столице. Почему это? Да все по той же причине: режиссерской заботливости, которой на руку беспрекословные бездарности, выдвигающие на первый план работу маленьких Станиславских и Немировичей.

Вот мысли, которые пришли мне в голову у москвичей. После такого невеселого вступления печальна будет и вся повесть. Я считаю дело Московского Художественного театра конченым, если только он дальше пойдет по тому же пути, по которому шел все время и с которого наконец так опрометчиво сбился в «Горе от ума». Этот мелочный, буржуазный реализм, который простофили принимали за возвышенное искусство, надо раз навсегда бросить, если хочешь достойно завершить то большое дело служения родному театру, которое было написано девизом этого художественного предприятия. Искусство вечно совершенствуется, вечно обновляется. Оно сильно своим горением, двигательной работой творческого кратера, а не реалистической заплеснью, не стоячим болотом режиссерских предрассудков. Ну, показали нам «прозаические бредни, фламандской школы пестрый сор» — и будет. И довольно. Довольно! — кричу я от всего моего театрального сердца, видя, куда довело москвичей их непреодолимое тяготение к реалистическим «тупикам».

С грибоедовской комедией случилась поистине «скверная история». Режиссеры непонятно по каким причинам провидели в ней все те элементы «нового искусства», которыми они в течение стольких лет удивляли публику обеих столиц и даже демонстрировали за границей. Старинный комедийный склад «Горе от ума», вероятно, был принят ими за склад старинной мебели, за лавку антиквария, в которой приятно покопаться и извлечь из пыльных недр ее забытые раритеты. Сказано — сделано. Во-первых, решили играть по обновленному, восстановленному тексту, для чего, если верить слухам, собрали специальную комиссию ученых[[92]](#endnote-87). Ученые вообще плохие знатоки в искусстве, и в данном случае они едва ли удружили Грибоедову архивными поправками и вставками, которым может радоваться только доцентский вкус. Но обновленная редакция, принятая москвичами, может составить предмет специального исследования, и потому воздержимся от частных препирательств и перейдем к общим задачам.

Псевдоним Чацкого — Альцест, псевдоним Лизы — Дорина и так далее. Но кто осмелится сказать наоборот? Французское происхождение их поминутно разбивается о русский склад мысли и походит на те редкостные заморские прививки, которые наши прадеды выписывали в свои оранжереи и которые со временем на почве крепостных деревень перерождались в яблони и груши местного налива. Подобно им и Альцесты и Дорины были в русской жизни и исчезли только тогда, когда разрушились прадедовские оранжереи… Говорю это к тому, чтобы показать, с какой сложностью генеалогического корня нужно считаться при постановке «Горе от ума». Одной местной старины недостаточно, надо показать {58} еще старину прошлую, раскрыть французские псевдонимы и объявить русскую душу. Пусть комедии не хватает независимости склада, пусть связана она устарелыми формами псевдоклассицизма, перенесшего мольеровские образы на домашний театр, но эта наивная, откровенная и подражательная формула составляет неотъемлемый букет грибоедовской пьесы. Лишить ее этой исторической закваски — значит лишить прошлого. Не быт, который восторжествовал здесь в конце концов над выписной прививкой, надо сохранить здесь, а именно прививку. Быт силен сам по себе, а прививка требует исключительного ухода. Москвичи поняли «Горе от ума» только как бытовую комедию и, мало считаясь с ее родословной, показали только московскую старину 20‑х годов прошлого столетия. Реставраторы они превосходные, и все старьевщики Москвы не сумели бы так сконцентрировать свой ветхий товар, как сделали это чудодеи Художественного театра. Но за всем тем они обошлись с Грибоедовым безбожно. Они лишили его всякой индивидуальности, всякого личного вкуса, симпатий, увлечений — словом, сделали то, что делают со всяким, кто попадет на их сцену. Грибоедов любил Мольера, подражал ему, заимствовал у него — отнять у Грибоедова Мольера! Грибоедов чувствовал себя новичком в театральном деле, путался в mise en scène, был не тверд в технике — развязать Грибоедову руки! Одним словом, как только Грибоедов дождался чести быть поставленным на Художественном театре, он мог не опасаться, что его будут упрекать в подражательности или что герои его не будут знать, куда деваться. Гг. Станиславский и Немирович-Данченко взяли его под свое покровительство и покорнейше просили не вмешиваться не в свое дело.

И был спектакль. И на том спектакле я скорбел от всей души. Литература, милая литература, я понимаю историю твою не как официальный послужной список отличий, но как живую летопись событий и равно люблю каждый твой шаг, будь он опрометчивый или вдохновенный. Почему у всякого искусства может быть история, а вот гг. московские режиссеры говорят, что у тебя ее нет? А ведь они говорят это и доказывают наглядно. Они лишают грибоедовскую комедию ее стиля только потому, что стиль этот не представляет, по их мнению, «нового слова». Какое заблуждение! Разве воспроизведение этой театральной старины не есть интереснейшая задача современной «стилизации»? И разве в угоду высшему вкусу поступились они наивной прелестью забытых форм, реализовав и модернизировав свое исполнение? Они заставили Чацкого быть современным неврастеником, слезливым, растерянным и по своей незначительной внешности более смахивающим на Хлестакова, чем на Чацкого. Излюбленное публикой и освещенное театральными традициями житейское мудрствование Фамусова они принесли в жертву какой-то ходячей карикатуре не то на крепостничество, не то на бюрократизм. Софья у них — кисейная барышня, Лиза — дворовая девка, Молчалин — бледное пятно, Скалозуб — громогласный дурак, Загорецкий — явный сыщик, Репетилов — пьяница. И так далее. А над всем этим вывеска «Магазин старинной мебели и разных вещей Станиславского и Немировича из Москвы».

Бедный Чацкий! Он вчера был принижен и обездолен до крайности. Г. Качалов, согласно режиссерской указке, изобразил его просто-напросто впечатлительным молодым человеком приятной наружности, который, вернувшись из заграничного вояжа, успел натворить в Москве таких глупостей и бесчинств, за которые его, вероятно, не помиловала бы старинная управа благочиния. Это не герой и не резонер, не фантазер и не скептик. {59} Это — просто Александр Андреевич Чацкий, с переменой стильных сюртуков и галстуков, придумавший новые сценические «переходы» — и только. Он обезличивает своего героя до того, что становится совершенно незаметным в роскошной картине бала, и скомканного монолога его никто не слушает. Да и все остальное в том же роде. Г. Качалов более других исполнителей отступает от исторического стиля комедии и вопреки уже всем традициям театра низводит Чацкого до степени заурядного чудака. «Горе от ума» было без Чацкого. Не было того, кто исстари приковывал восхищенное воображение и тревожил его проблемами русского мятущегося героизма. Не было даже актера, который читал бы горячо и увлекательно. Взамен всего этого был очень заурядный юноша, которого никто в старой Москве и слушать бы не стал, особливо если своими замашками он так походил на разночинца. Любой, самый заурядный актер даст в этой роли больше, если, не мудрствуя лукаво, по старым добрым традициям, сыграет Чацкого. Мне приходит на память много исполнителей столичных и провинциальных: все они были выше г. Качалова и только потому, что не задавались какими-то «потусторонними» целями московского актера. Правда, понимая Чацкого прежде всего театральным героем, который декламирует и часто сбивает на пафос, они добросовестно читали его монологи и часто перекладывали по части чувства, но никогда не сводили роли на нет, как это сделал г. Качалов. Потом, смотря по степени своей даровитости, они разбирались в характере, выдвигали более или менее новые черты, развивали Душевную драму героя и в большей или меньшей степени увлекали публику. Г. Качалов кропотливо обдумал все входы и выходы Чацкого — прежде всего; затем обратился к мелочам; затем старался избегать декламации и всякого героизма, а наиболее театрального. В результате получилась пешка, знающая ходы, дробная характеристика, слабая, чуть не ученическая читка с шипящими и свистящими звуками — органический недостаток этого актера — и, наконец, полное «опрощение» Чацкого, лишение его всякого подъема и всякой увлекательности. Нет, грибоедовский Чацкий должен быть не таков. Эта романтическая натура не создана для того, чтобы глотать слова, поворачиваться лицом в стену и все старание свое полагать на «переходы». Бедный Чацкий! — повторяю я. Он был вчера так окургужен, как давно не усердствовали ножницы московских Тришек, меряющих на свои жидкие плечи кафтан из любой пьесы.

{60} Почему Фамусова играл «сам» г. Станиславский? Не потому ли, что главе московских выдумщиков и фабриканту бутафорских сверчков не возбранялось показать в первом действии кальсоны Павла Афанасьевича? Кальсоны-то он показал, а Фамусова не было. Да и внешний портрет был мало типичен. Беременная горилла какая-то[[93]](#endnote-88). Стихи он читает плохо и заметно кокетничает вставочками «обновленной» редакции.

Г‑жа Германова — Софья. Она эффектна по внешности, хотя это и не московская барышня, а дочь Рамзеса 36‑го. Дикция слезливая, монотонная, ученическая.

Лиза — г‑жа Лилина. Она — типичная сенная девушка и, пожалуй, наперсница своей барышни, да не такой, какой была Софья Павловна. Эта ведь, что называется, «поднимай выше». Субретки были в русской жизни, хотя назывались не Доринами, а Стешами или Матрешами. Лиза — субретка. Ее сценическая задача — показать бытовую сторону, но и сохранить происхождение из французской комедии. Г‑жа Лилина последнее опускает, согласно принятому москвичами общему толкованию пьесы, да и по части быта несколько пересаливает. Ее «Пяятруша», произносимое нараспев, по-московски, с оттяжкой, с кваском этаким, неприятно поражает ухо.

Молчалина как будто не было вовсе. Скалозуб неудачен. Хороши г. Москвин (Загорецкий), г. Лужский (Репетилов) и г‑жа Книппер (Графиня-внучка). Безупречны декорации и аксессуары, такие замечательные и типичные, что глаза разбегаются. Не нахожу слов для похвал дивной картине бала и первой декорации. Но на фоне этих красноречивых аксессуаров старины еще бледнее и незначительнее кажутся актеры…

Кончаю. Хитроумная проделка москвичей с Грибоедовым могла бы, пожалуй, вызвать негодование, но на самом деле все их представление является достаточным возмездием за подобное отношение к литературе. Грибоедов сам заступился за себя и отстранил непрошеных опекунов-режиссеров. «Горя от ума», как такового, не было на сцене, а была какая-то иная комедия, неудачно скомпонованная из чужих реплик и приукрашенная нарядной обложкой художественных реставраций. Вначале мне казалось, что «мильон терзаний» огорченного театрала грозит увеличиться до миллиарда, а теперь видно, что цена всему волнению — медный грош. Еще мне ясно, что нельзя идти далее по проторенной дорожке реалистического утилитаризма и учитывать старое и новое вдохновение готовыми формами и приемами, которые находятся на всякий случай у запасливых москвичей в их прославленных мастерских и кладовых. Одно дело — Найденов, другое — Грибоедов. С душевным прискорбием узнал я из газет, что к открытию в Москве памятника Гоголю Художественный театр собирается «обработать» и «Ревизора». То-то запоют канарейки в клетках, затрещат сверчки и на первом плане заблестит косточка незабвенного лабардана! В ожидании этого печального события я постараюсь приготовить назидательную повесть о бутыли с настойкой, которую Гоголь собственноручно поставил на сцену при первой постановке своей великой комедии. А пока счастливо оставаться.

## **{****61}** 18. А. Вергежский <А. В. Тыркова>[[94]](#endnote-89) Москвичи «Речь», СПб., 1907, 28 апреля

По сцене тоскливо бродили, ныли и плакали три сестры, серые, смятые жизнью, безнадежно протягивающие бессильные руки к маленькому и все-таки недоступному миражу. В Москву! В Москву!

И чем дальше клубились перед нами туманы чеховских настроений, тем яснее становилось, что это уже не то. Давно ли, три-четыре года тому назад этих «Трех сестер» смотрели с затаенным дыханием, из-за них горячились, спорили, волновались, видели в них не только крупное драматическое произведение, но и источник каких-то новых переживаний и ощущений.

Когда теперь смотришь эту пьесу, то испытываешь такое чувство, точно кто-то поднес к твоему лицу зеркало, которое беспощадно говорит: посмотри, как ты постарел…

Может быть, это мое индивидуальное впечатление, но на меня так и пахнуло какой-то устарелостью, наивностью, чем-то безвозвратно отжитым. И слава Богу, что отжитым… Самая игра московских художников, достигающая высшей точки наиболее законченного мастерства в чеховских вещах, точно подчеркивала эту архаичность. Они до мельчайших подробностей повторяют ту постановку, в которой пьеса первый раз вышла из их рук. Это не только их право, но, пожалуй, и их обязанность. Ведь они ставили «Трех сестер» под непосредственным Руководством самого А. П. Чехова[[95]](#endnote-90), и всякое изменение теперь было бы несправедливостью по отношению к покойному писателю. Он ушел в царство мертвых, пусть же его творение останется таким, каким он сам увидел его в первый раз на сцене.

Но эта незыблемость невольно увеличивает расстояние между нами и «Тремя сестрами». Зрители умели пережить за это время войну и поражения, восторг и ужас революции, первое упоение новорожденным парламентаризмом[[96]](#endnote-91) и горечь длящихся разочарований, успели за три года пережить такую громадную и бурную историческую полосу, от которой даже молодая голова может посеребриться. Все было тут: и волнения, и негодование, и ненависть, и любовь, и надежда, и отчаяние, — только нытья не было ни следа. Некогда было. Надо было спешить, надо было успеть взобраться на крутой перевал, пока не повернулось колесо истории, отбрасывая вниз все, что так жадно стремилось в высоту.

Не высоко мы взобрались, а все-таки возврата нет.

«Недоступная черта меж нами есть…  
Напрасно чувство возбуждал я»…

Не вызвать уж тех чувств и горечи, и тоски, и романтических порываний, с которыми мы так недавно смотрели и комментировали мечтательное бытие трех сестер. Смотришь и только с жутким недоумением думаешь:

— Как мы могли жить в этой атмосфере, среди этого травяного прозябания? Как мы это вынесли?

Пожалуй, у многих шевельнулась еще более испуганная мысль:

— Неужели можно вернуться, опять вернуться к этой мертвой плесени?

Тут не отдельные люди страшны, а то целое, тот воздух их жизни, который так {62} неподражаемо умеют воплощать в сценические образы Станиславский и Немирович-Данченко. Но от этого страшного мы все-таки ушли и можем смотреть на медленное угасание трех сестер без надрыва, без тоски, как зрители, почти как зрители исторической картины.

Это не наша жизнь, это наше прошлое.

И мне казалось, что «Горе от ума», с его буклями и крепостными, с его чубуками и арапками, со всем тем ароматом двадцатых годов, от которых пахнет смесью фиалки и Жукова табаку[[97]](#endnote-92), гораздо ближе мне, чем «Три сестры»[[98]](#endnote-93).

Петербургские рецензенты сурово встретили постановку грибоедовской пьесы. Каждый из них с аппетитом говорит о недостатках и небрежно, вскользь указывает на кой-какие достоинства. Неласково обошелся с москвичами и мой коллега, Вл. Азов[[99]](#endnote-94). Он увидал в зимнем Художественном театре только сухое умничанье. Никто из исполнителей главных ролей не удовлетворил его.

Не знаю, может быть, для рецензента так и нужно быть строгим до конца. Но я имел счастье быть в театре, не думая о рецензии. Я просто сидел и наслаждался прежде всего любовным умением Станиславского делать из сцены кусочек настоящей, доподлинной жизни. Я не только глазами видел, но как-то всем существом почувствовал, где и как жили и росли и Пушкин, и Лермонтов, и Грибоедов, и декабристы — вся эта могучая, гениальная молодежь, давшая слепой России счастье первого озарения. Ведь мы до сих пор питаемся ими, их мыслями и переживаниями. И когда Качалов-Чацкий, молодой, восторженный, красивый романтик, сыплет свои парадоксы и меткие словечки, сверкая перед Софьей всеми переливами нежности и неистощимого колючего остроумия, тогда мне кажется, что это воскрес Бестужев[[100]](#endnote-95), или Лунин[[101]](#endnote-96), или, может быть, Чаадаев[[102]](#endnote-97), с которого, говорят, Грибоедов и писал Чацкого. Он кажется близким, и понятным, и своим, гораздо более близким, чем Вершинин или барон. И хочется слышать каждое слово, понять каждое движение. А слова Грибоедов нашел такие, что до сих пор они вливаются в душу. Так старые мастера умели высекать из камня линии четкие и незабываемые.

Сумели ли москвичи передать всю эту четкость, я не знаю. Быть может, неутомимые созидатели быта и целого, они недостаточно цельно воскресили ту гармонию быта отдельных и законченных характеров, которая составляет одну из особенностей грибоедовской комедии. Погнавшись за общим, они не сосредоточивают наше внимание на отдельном, на индивидуальном. И это жаль.

И все-таки такого «Горя от ума» и такого Чацкого мы еще никогда не видали. И все-таки это истинный художественный праздник.

## 19. Ч. <Г. И. Чулков>[[103]](#endnote-98) Театр и музыка. Спектакли Московского Художественного театра. «Три сестры» Чехова «Товарищ», СПб., 1907, 28 апреля

Вчера шли «Три сестры» Чехова. Это девяносто седьмое представление. Я был в Москве, когда «Три сестры» шли в первый раз[[104]](#endnote-99). И тогда, и теперь я слушал с {63} волнением напевную речь сестер, странные мечтания слепцов, жаждущих солнца с волнением смотрел на этих людей, тоскующих о жизни невозможной, о жизни небывалой… Тогда жив был Чехов: свои страдания он принес нам жертвенно и эту жертву мы приняли. Но поэты, как сестры, могут сказать: «Страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас». Такую тихую радость, как белый траур, испытывал я теперь, когда смотрел в Художественном театре «Трех сестер». Вечер 26 апреля — один из тех редких вечеров, когда непосредственно познаешь чудо непреходящего искусства. Один только Художественный театр раскрыл тайну творчества Чехова. Как оценить, как измерить это благо, эту нечаянную радость! Где тот натурализм и «надуманный» реализм, о котором не устают писать «критики»? В постановках пьес Чехова утверждается музыка, ритм, не в смысле внешней размеренности диалога, а в смысле внутренней гармонии действия. Впрочем, я не стану писать на этот раз о технике постановки, о режиссере и об игре актеров. Об этом напишет другой наш сотрудник в одном из ближайших номеров «Товарища»[[105]](#endnote-100). Я поделюсь только общим впечатлением, какое у меня осталось от спектакля 26 апреля.

Театр Чехова — Станиславского — событие в истории русского общества. Мудрый гуманизм, которым была проникнута вся русская литература, нашел себе завершение и идеальное воплощение в Чехове. Но Чехов уже не только гуманист, который связан узами любви с прошлым русской интеллигенции, он Уже провидец новой эпохи, вестник новой жизни, восстающей их пепла грядущей всемирной революции. Напрасно иные думают, что Чехов вместе с героями своими мечтал о «русской конституции и не более того». Говорить так, значит, не понимать поэта: никакая конституция не удовлетворила бы его души, открытой для последней тайны обновленного мира. «Через двести, триста, наконец, тысячу лет, — *дело не в сроке*, — говорит Чехов устами Вершинина, — настанет новая счастливая жизнь». Это не уход в иной, бесплотный мир: это *земная* жизнь, но раскрывшаяся, как святое чудо, как победа в труде, творчестве и борьбе над косностью мира, скованного необходимостью. В этом смысл и тайна того великого дела, какое делал Чехов и какое продолжает теперь делать Художественный театр. «Жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней»… Театр Чехова — Станиславского весь исполнен этим предчувствием, ожиданием и непрестанной мечтой.

Вокруг — страшный, неподвижный, тяжелый и глупый быт, вокруг — добрые идиоты Кулыгины, Федотики, Родэ, злые и несчастные Соленые, бессильные мечтатели Вершинины и Тузенбахи, негодяи Протопоповы и гнусные мещанки Наташи, и в этом хороводе нелепых масок только *три сестры* воздевают руки к неведомой, еще незримой звезде, что должна привести их в обетованную землю. Сестры стонут: в Москву! в Москву! — но сестры знают, что и в Москве они также трепетно и жадно будут ожидать иной жизни, прекрасной, как любовь.

Но эта будничная жизнь непохожа на любовь; любовь умирает в ее глубине, не успевая подарить миру махровые цветы. Прозоров женится на Наташе, и его жизнь развертывается как глупая мещанская канитель. Ирина и Ольга тоскуют, не зная любви и лишь мечтая о ней, а сумасшедшая Маша сгорает в одном страстном порыве и также, как сестры, не ведает, что творит. И все же слепая страсть Маши — лучшее, что может дать эта жалкая, бедная, бездарная, полумертвая жизнь. {64} Страсть рождается внезапно и легко, когда любовники сходятся, как Вершинин и Маша, напевая «трам-трам» и махнув на все рукой. Но как трудно и страшно приблизиться к ослепительной страсти, когда веют уже иные сны новой небывалой любви. Эту любовь предчувствуют Ирина и Тузенбах, но как они жалки и смешны, как они похожи на бессильных и преждевременно одряхлевших, когда они протягивают друг к другу свои слабые руки! «О, я так мечтала о любви, — говорит Ирина — мечтаю уж давно, дни и ночи, но душа моя, как дорогой рояль, который заперт и ключ потерян». — «Et la clef tomba dans la mer»[[106]](#footnote-8), — как поет Метерлинк. В одной из его песен также ведь выходят на башню *три сестры*, также тоскуют и ждут небывалого света и также странно звучит припев: «Espkrons encore»[[107]](#footnote-9)… «О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем… Если бы знать, если бы знать!»

Так надо смотреть на театр Чехова-Станиславского sub specie aeternitatis[[108]](#footnote-10), и исторически, *относительно*, этот театр является крупнейшим *культурным* событием в эпоху дореволюционную[[109]](#endnote-101). Чехов не вмешивался в социально-политическую борьбу, в суету партийной работы; не кричал о революции, но он знал об ее приближении, и предсмертные слова его были о ней. «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка»… Но и в ней, в этой желанной революции, Чехов как поэт видел всегда прекрасное, вечное, нетленное лицо той «Чистейшей Жены», о которой мечтали пророки и мудрецы всех времен. Чехов уже слышал шуршание ее шагов, дыхание ее уст, шелест ее багряных одежд.

## 20. Влад. Азов <В. А. Ашкинази> Театр и музыка. Московский Художественный театр. «Три сестры» «Речь», СПб., 1907, 29 апреля

В шестой или седьмой раз смотрю я «Трех сестер» в исполнении москвичей и не могу разрешить загадки: что внес Чехов и что внес театр в это удивительное произведение искусства, которое называется «*Три сестры» в постановке Художественного театра*? Кому я обязан этим сладким волнением, этими слезами? Кто творец этой мистерии, в которой слова стоят пауз, а паузы стоят слов? И мне начинает казаться, что у произведения искусства с таким длинным названием два равноправных творца: Чехов, родивший мелодию, и Художественный театр, создавший оркестровку. Два творца у этой пленительной симфонии, которую хочется слушать без конца и, слушая, грезить, смотреть без конца и, созерцая, мечтать. Волшебник Чехов. Волшебник театр.

Когда я смотрю «Трех сестер» в Художественном театре, мне не верится, что вот опустится в последний раз занавес, актеры разгримируются и пойдут ужинать, а на сцену явятся плотники и превратят {65} в куски холста и номерованные раскрашенные доски дом, в котором жили, страдали и мечтали три сестры. Разве это было представление? Откуда же эта щемящая сладкая грусть моя? Откуда эти упоительные слезы? Нет, это был не спектакль, это было таинство рождения искусства, чудесным образом возникшего из раскрашенных холстов, из реплик, звуков, движений актеров, освещения, пауз и жестов. Это было колдовство. Я жил одною жизнью с тремя сестрами. Это не было созерцанием. Это было причащение. Мы творили все вместе: Чехов, театр и зрители, как в храме. Это простая вещь — искусство, и непонятная. Оно — сродни молитве. «Три сестры» шли третьего дня в 97 раз. Мейерхольда сменил Качалов, г‑жу Андрееву — г‑жа Литовцева, г. Громова — г. Леонидов[[110]](#endnote-102). Кое-какие перемены произошли в декорациях и в звуковых эффектах. Остальные и остальное по-прежнему.

Г‑жа Лилина не переигрывала раньше в первом акте, г. Вишневский[[111]](#endnote-103) в первом же акте не «комиковал». Зачем одна сгущает теперь краски в разрез с общим тоном исполнения, да и с логикой изображавшегося лица, а другой интересуется дешевыми лаврами? Я призываю священную традицию. Да снизойдет она к сотому представлению «Трех сестер» и да сообщит непоколебимую основу прекрасному произведению искусства, которое называется: «Три сестры» в постановке Художественного театра.

## 21. А. Суворин[[112]](#endnote-104) Маленькие письма. DCXCIX «Новое время», СПб., 1907, 29 апреля

Постановка «Горя от ума» гг. Станиславским и Вл. Немировичем-Данченко останется крупным фактом в истории русского театра. Надо было много труда и любви к своему делу, чтобы восстановить в изящных внешних чертах быт и фигуры того времени. Недостатки этой постановки, где внешность почти уничтожает внимание к тексту комедии, указаны в горячей статье г. Беляева[[113]](#endnote-105). Но интерес публики к этой постановке совершенно понятен: она никогда не видела «Горя от ума» в таких декорациях, в таком убранстве комнат, в таких костюмах. Все тут ласкает зрение и все ново. Это как бы музей домашней обстановки первых двух десятков лет прошлого столетия с движущимися фигурами. Прекрасны первые два акта, особенно первый, и эффектны группы в 3‑м акте на балу. Четвертый акт мне показался совсем скучным, и я предпочитаю обстановку старую этой новой.

Не говоря об артистах современных, я помню Сосницкого в роли Репетилова, Каратыгина 2‑го в роли Загорецкого, Щепкина и Самарина в роли Фамусова. Это были мои молодые впечатления, и они очень ярки. С ними сравнивать некого в труппе Художественного театра. Начну с Репетилова. Это прежде всего враль большого света, и из него вышел Хлестаков. Враль более сложный и более интересный, чем Хлестаков. Сосницкий[[114]](#endnote-106) не снимал шубу и не надевал ее несколько раз, как г. Лужский в труппе Художественного театра, не садился то на одно место, то на другое, не бросался из стороны в сторону, как все это делает г. Лужский. Спустив шубу с одного плеча и {66} только изредка ее поправляя рукою или движением плеча, Сосницкий брал эту сцену своим талантом. Он говорил свои монологи выразительной скороговоркой, сам заслушиваясь ими, как соловей своей песнью, и давая понять, что он много выпил шампанского, которое искрилось в его монологах и в этой полупьяной скороговорке. Хлестаков врет тоже вполпьяна — это еще точки сравнения между Репетиловым и более мелким, Хлестаковым. Сцена шла быстро и увлекательно. Г. Лужский сделал ее скучною, и только конец ее с Загорецким вышел несколько лучше. Великие поэтические произведения непременно требуют талантов для своего исполнения.

Г. Станиславский — актер гораздо большего размера, чем г. Лужский, но и он не дал Фамусова. Он дал несколько интересных костюмов, несколько хороших движений и хороших сказанных фраз, но не дал этого олицетворения умного, лицемерного и фальшивого бюрократа, который жив до сих пор, хотя носит другие костюмы. Он по-своему либерален, ибо Верховную власть он обманывает и не уважает ее: это ясно из рассказов его Чацкому о Максиме Петровиче и о «Высочайшей улыбке». Перед этой властью надо лицемерить, надо ей льстить, кувыркаться перед ней, и она дает за это чины, ордена и всякое благополучие. Он совсем не думает, что это хорошо, но таков порядок вещей, очень полезный для карьеры. О Максиме Петровиче он говорит, что он был «смышлен», то есть умел подделаться, льстить, лицемерить, вызвать «Высочайшую улыбку» и, жертвуя своим затылком, не думать о достоинстве и власти своего Государя. Фамусов весь фальшив, и с Лизой, и с Чацким, и со Скалозубом, и с Софьей. В душе своей он понимал либерализм Чацкого; для него он вовсе не был новостью, но либерализм был на худом счету и мог повредить самому Фамусову. Есть очень заметные оттенки в его речах с Чацким, со Скалозубом, с Хлестовой. У г. Станиславского этого нет. Он старается произнести некоторые фразы с эффектом, он обдумал каждый стих, каждый жест, каждый костюм, но характера он не дал. Работая над деталями, он упустил важное и даже совершил непростительные ошибки относительно характера, гоняясь за деталями и реализмом. Так, в заключительной сцене комедии он уходит вскоре после своих слов, кстати оригинально и хорошо сказанных: «в сенат подам, министрам, государю», оставляя Чацкого, Софью и прислугу. Разве Фамусов мог это сделать во время такого скандала? Грибоедов этого не допускал. У него Фамусов остается на сцене до конца. Но г. Станиславский поправляет Грибоедова. Он находит, что Фамусову необходимо уйти куда-то с фонарем и явиться из швейцарской как раз в то время, когда Чацкий, проговорив половину своего монолога Софье, обращается к Фамусову: «А вы, сударь, отец… вы, страстные к чинам» и так далее. По-моему, со стороны Фамусова это было бы глупо, и Грибоедов это прекрасно понимал, но г. Станиславский нашел, что со стороны Грибоедова и Фамусова это глупо, а потому требует поправки. Надо было осмотреть, нет ли где бомбы и нелегальной литературы, и он пошел обыскивать. Так что ли? Или Фамусов, по примеру [Полония] в «Гамлете», прячется в швейцарской, чтобы подслушать разговор дочери с Чацким? Возможно и это, ибо Чацкий говорит Софье почти шепотом. Во всяком случае, это совсем нехорошо.

Что сказать о Чацком? Мне жаль талантливого артиста г. Качалова. По своей или по режиссерской указке он играет, не знаю. Но с самого появления на сцене он чувствует себя не в своей тарелке. Я того мнения, что Чацкий — личность героическая, романтик, байронист, {67} большой и оригинальный ум. Замечательно, что Грибоедов назвал свою комедию сначала «Горе уму», а потом сверху написал *от* и *у* поправил на *а*. Горе уму, то есть непременно большому вдохновенному уму, а не рассудку, не рассудительности, практичности, которых у него не было. Он целой головой выше всех, он увлекается, бичует, проповедует в пустыне, как пророк. В большом этюде[[115]](#endnote-107) я доказывал, что Пушкин был не прав, сказав, что Грибоедов умен, а Чацкий не умен. Нет, Чацкий вдохновенно умен, он поэт, сатирик, он пророк. Г. Качалов, очевидно, взял в основание слова Пушкина и старался сделать Чацкого умным. Средства для этого оказались очень дешевые, именно Чацкого надо обратить в весьма обыкновенного смертного, который говорит то боязливо, то плаксиво, то шепотом те самые монологи, которые написаны лучшей кровью поэтического дарования Грибоедова, блистательным, горячим стихом, который так и просит вдохновенного голоса и всего темперамента артиста. Ничего, что монологи пропали, что они не производят никакого впечатления на публику, но зато Чацкий умен, он знает, что в большом свете не возвышают голоса, что всякое умное и горячее слово надо так говорить, чтоб его не слыхали, чтоб оно было, так сказать, *про себя*. В большом свете говорят только глупости и каламбуры, соблюдая меру, а все остальное неприлично. Пушкин *именно с этой стороны* критиковал Чацкого как человека, который не умеет себя вести в обществе Фамусовых, князей Петр Ильичей, Тугоуховских и так далее. Только потому он сказал, что Грибоедов умен, а Чацкий не умен, то есть не практичен, не рассудителен, теряет слова свои даром, бросает бисер свиньям. И вот Художественный театр сделал Чацкого умным, то есть совершенно бесцветным. И по моему мнению, Чацкий мог бы обратиться к г. Станиславскому или к г. Вл. Немировичу-Данченко как режиссерам с теми самыми словами, с которыми он обращается к Софье:

«Вот я пожертвован кому»!

жалкому, слабому человеку, неврастенику, истеричному. Какой он имеет смысл? Ведь без него нет комедии, нет ее бьющей сатиры, нет смелого и горячего героя, который заставил бы усиленно биться сердца публики. Даже первое свидание Чацкого с Софьей лишено всякого одушевления, а он сам в конце комедии характеризует это свидание как «*страстное* расточительство нежных слов». По-моему, в этом свидании весь Чацкий. Он приехал с радостью, с восторгом, он мечтает, что и встретят его так же. А она смущена, молчит, едва может скрыть досаду. И вот он напрягает весь свой ум, все чувство. Говорит о себе, о своем нетерпении видеть ее — не действует. Вспоминает прошлое, шутки, игры, ласки — не действует. Начинает характеризовать московское общество, с блеском и остроумием, которое должно же показать Софье, какой блестящий молодой человек перед нею — не действует и с той стороны, но он уж не останавливается. Ее замечания только подзадоривают его. Он несется, как конь, закусив удила, и не пощадил Молчалина. И Софья злится явно, и он это замечает. Что же сделал г. Качалов? Он все это проговорил вяло, прилично, почти не возвышая голоса, не одушевляясь, как может только говорить тот «умный» человек, которого Грибоедов и не думал создавать.

Софья в лице г‑жи Германовой была красива, изящна, очень мило одета, в душегрейке или пальто, отороченном мехом, и очень хорошо ходила, мелкими шажками. Выразительно проводит она сцену с Чацким перед балом, сидя у колонны, когда говорит о Молчалине. Это лучшая ее сцена. Все остальное посредственно.

{68} Гончаров мне говорил после своей превосходной статьи «Мильон терзаний», что он собирается написать статью о Софье, которую никто не понимает. Софья «Горя от ума» такое же значительное лицо в русской литературе, как и Татьяна «Евгения Онегина», по его мнению. «Они должны быть поставлены рядом», — сказал он. Статьи этой он не написал, и ни одной артистке не удалось доселе осветить это лицо какими-нибудь новыми чертами. [Софья] в исполнении г‑жи Германовой как будто намекает на черту искренности в характере Софьи именно в той сцене, которая у нее лучшая.

Скалозуб (г. Леонидов) не представляет ничего нового; фигура его задумана по-старому, но интересна в некоторых деталях и жестах, например, выбивание дроби рукой на столе, когда он говорит с Софьей после ее обморока. Скалозуб вовсе не глуп, и дурацкий смех исполнителя я считаю неудачным. Он и моложе. Он служит с 809 г., по его словам; действие комедии было около 821 г. В службу тогда вступали рано, лет 16 – 17, стало быть, Скалозубу лет 26 – 27, не более. Начало сцены его с Фамусовым, когда они сидят друг против друга на превосходных диванах с трубками, очень хорошо и у г. Станиславского, и у г. Леонидова, потом несколько слабее.

Но зато в активе сценической постановки Художественного театра стоит — знаете кто? — Лиза. Я видел не г‑жу Лилину, которая вчера не играла, а г‑жу Косминскую[[116]](#endnote-108). Но г‑жа Лилина талантливая артистка и не могла играть хуже. Во всяком случае, г. Станиславский создал им прекрасную раму, и в ней они, вероятно, обе хороши. Эта русская Лиза, крепостная горничная, ухаживающая за своей барышней, как за ребенком, вечно занятая, вечно находящая себе работу, умненькая, миловидная, хитрая, бойкая. Она не противится барину, когда он ее обнимает, но не противится с тактом крепостной; она вытирает зеркало, покрывает салфеткой столик, подает барышне пузырек с солями и платок, когда отец барышню бранит и барышня плачет, она выносит изящную юбку барышни и начинает ее штопать, она брызжет на барышню целым ртом воду, когда барышня падает в обморок, она ловко зовет Молчалина, прекрасно слушает, когда он рассказывает ей, что у него для нее «есть вещицы три», выразительно говорит о Петруше, сидя на полу и что-то вытирая. Она так выразительно поставлена, что весь первый акт вертится около нее, хотя Грибоедов меньше всего этого ожидал. Лучшей и более милой Лизы я никогда не видал, хотя она может быть и не Лиза Грибоедова. Но мне это все равно, ибо я думаю, что «Горе от ума» не устарело и в талантливом исполнении его можно давать и в костюмах нашего века. Почему режиссерам Художественного театра удался тип Лизы? Потому что он им очень хорошо известен. Тогда как другие пришлось *сочинять* и отгадывать, а это очень трудно, так как актер живет психологией и наблюдательностью настоящего, изучает человека по себе самому и по своим современникам. Даже внешний вид прошлого трудно передать: походку, поклоны, манеру носить костюм, жесты и так далее. При выборе костюмов прошлого надо много вкуса, чтобы не остановиться на исключительных костюмах и не впасть в оригинальничанье. Костюмы Чацкого мне кажутся изысканными. Ведь важно уловить стиль костюма, а не точную его хронологию. Женские костюмы лучше подобраны, чем мужские. На балу у Фамусова — прямо модная выставка. Замечу, что на этом балу я не видел женщин, нюхающих табак. А тогда они нюхали и табакерками щеголяли. У Пушкина есть стихотворение, обращенное к красавице, нюхающей табак. Это была княжна С. М. Горчакова, впоследствии Хвощинская, сестра нашего {69} канцлера и товарища Пушкина по лицею. Стихотворение написано в 1814 г. Пушкин выражал желание обратиться в табак,

«Рассыпаться на грудь, под шалевый платок».

Если были нежные барышни, княжны, нюхавшие табак в 14‑м году, то все вероятия за то, что они нюхали и позднее. Конечно, на балу они не нюхали, но старухи не расставались со своими табакерками и на балах. Тогда было убеждение, что нюханье табаку сохраняет зрение.

Что, если бы Художественный театр заставил Софью нюхать табак? Я говорю это потому, что Художественный театр стремится к реализму своими деталями уж слишком усердно, а иногда и противно. Князь Тугоуховский (г. Вишневский) показывает, например, язык, ворочая им во рту, сидя перед публикою. Это очень грубо, если даже г. Вишневскому доподлинно известно, что Тугоуховский имел эту привычку. Мало ли какие привычки и потребности бывают. Пушкин был очень дружен с княгиней В. Ф. Вяземской, женой друга его и поэта, кн. П. А. Вяземского. «Бывало, рассказывает современник, зайдет к ней Пушкин поболтать, посидит и жалобным голосом попросит: “Княгиня, позвольте уйти на суденышко!” И, получив разрешение, уходил к ней в спальню за ширмы» и затем возвращался и продолжал болтать. Это в большом свете даже. Но ведь такой реализм не был бы удобен на сцене. А верченье языком перед публикою г. Вишневским еще хуже этого, ибо совсем никому не нужно и только противно. А если это позволительно, то отчего и Софье не нюхать табак, когда нюхала его даже красавица княжна Горчакова…

Об этом следует подумать… в интересах реализма.

## 22. Смоленский <А. А. Измайлов>[[117]](#endnote-109) Около рампы. Гастроли Московской Художественной труппы. «Бранд» Ибсена «Петербургская газета», 1907, 3 мая

<…>[[118]](#endnote-110) Поэма Ибсена, как все философические поэмы, легче в чтении. Даже «Фауст» скучен на сцене. Огромная и выливающаяся больше в монологи, чем в живые сцены с нарастанием действия, поэма Ибсена тяжела на сцене, и в театре чувствовалось утомление, даже скука[[119]](#endnote-111). Кто пошел бы знакомиться с театром Станиславского по «Бранду», вынес бы совсем ошибочное впечатление.

В значительной степени это обусловливалось чисто техническим неудобством — неприспособленностью сцены для «чистых» перемен[[120]](#endnote-112). Все семь картин идут с антрактами.

При сценических воспроизведениях философских поэм, где лица — символы и воплощения, всегда наибольшая опасность в том, что сцена утолщает линии, опрозаивает образ, выдвигает реально-грубое и осязаемое на место тонких и воздушных образов. Один шаг, — и из поэтического образа получается смехотворный.

При первой постановке «Чайки» сценически неопытный Чехов настаивал, чтобы две появляющиеся тени в пьеске Треплева изображались живыми людьми. Когда на репетиции вышли двое театральных мужиков в белом, их появление {70} вызвало смех. В зрительном зале был бы уже хохот, уничтожающий пьесу, если бы опытный режиссер не исправил ошибки[[121]](#endnote-113).

Заслуга «москвичей» в том, что они не низвели «Бранда» с его поэтической высоты ни в игре, ни в постановке. Декорации селений при фиордах, горных громад и высот дают грозный и строгий фон для трагедии Бранда. Виды эти необычны для русского глаза и часто превосходны.

Выделяется постановка первой картины 2‑го акта — берега внизу у фиорда, где потом разыгрывается буря. Судно, колыхающееся в фиорде, дает впечатление настоящего. Условия постановки в чужом театре лишили режиссеров возможности поставить его ниже уровня рампы, как ставится в Москве.

Очень хорошие декорации художника г. Симова вообще дают чрезвычайно реальное представление о норвежских горных поселках.

Подернутая туманом, первая картина горных высот вводит в настроение поэмы, действительно сплошь подернутой дымкой фантастического.

Г. Качалов — Бранд ведет свою роль в тонах героической трагедии, единственно идущих ибсеновскому символу протестующей души. Он подчеркивает не пыл и страстность Бранда, а его суровую решимость. У него много декламации, как и вообще у всех исполнителей, старательно преподносящих стихи. Это, конечно, не дает иллюзии, но какая же иллюзия возможна при постановке поэмы, автор которой чистейший фантаст? На постановку «Бранда» может быть только одна точка взгляда как на сценическую иллюстрацию философии.

Всякая попытка перепростить роли, выйти из несколько приподнятых тонов, игра на подчеркивании реальных мелочей — была бы ошибкой. И «станиславцы» на этот раз, повторяю, дают мало характерный для них спектакль. Деталь не выдвинута, не закрывает философии.

Не режет поэтому глаза и придуманность деталей. Взятки эффектности или красивости ощущаются редко, хотя режиссеры не вовсе от этого свободны.

Так, во второй же картине — сочиненная подробность: бегство Агнес от Эйнара. Агнес бежит в лодку Бранда по прямой кратчайшей линии. Эйнар бросается за ней, но не по той же линии, гарантирующей успех, как требует здравый смысл, а под прямым углом, мимо рампы, как требует режиссерский расчет эффекта. Да, так, конечно, красивее — пробежать по первому плану, растолкать локтями толпу, дать ей движение и т. д. «Публика не заметит». Но если заметит, то это смешно и неправдиво.

Неправдив заливчатый смех Фогта — г. Лужского. Это пустое и дутое характерничанье, ничем у Ибсена не подсказанное, да и не идущее к месту там, где Фогт серьезен и говорит о серьезном с человеком, у которого умирает мать.

Трудно выделиться г‑же Германовой в роли Агнес. Автор ставит ее иногда в мучительнейшие для артистки положения, простительные только совершенному новичку в драматургии. Агнес, например, чуть ли не в продолжение целой сцены стоит без одного звука, слушая разговор Бранда с матерью.

Недурно вышла у артистки сцена страданий Агнес над платьем умершего ребенка.

В тоне пьесы играли г‑жа Бутова, Грибунин, Муратова, Адашев[[122]](#endnote-114). В причудливой роли Герд, полуреальном воплощении совести, г‑жа Халютина сумела ни разу не соскользнуть в область смешного, хотя ей приходится и прыгать, и ежиться, и кричать зегзицею [кукушкой].

Исполнителей много вызывали. Спектакль был длинным, академичным, несколько вялым, но торжественным.

## **{****71}** 23. Homo novus <A. Р. Кугель> Сцена. Спектакль Московского Художественного театра («Бранд») «Русь», СПб, 1907, 4 мая

<…>[[123]](#endnote-115) Несмотря на многие недочеты постановки и исполнения, нельзя иначе, как с величайшим уважением отнестись к работе Художественного театра. Задача, поставленная им, — колоссальна, и если она выполнена удовлетворительно, это огромная заслуга. В первых актах много ненужной натуралистической мелочи, как, например, эти качания лодок и бестолково суетящаяся, будто бы «как в жизни», толпа. Бранда совершенно не видно. Отъезд его на лодке в бурю не производит впечатление. В постановке этой картины нет молитвы, нет строгих, возвышенных красок и линий. Зато превосходно поставлена последняя картина. Обвал сделан чудесно — без грохота и шума, воздушно и тонко. Вот, собственно говоря, стиль, каким следовало ставить всего «Бранда»: без шума и воздушно.

Роль Бранда необычайно трудна. Она под силу была разве Поссарту[[124]](#endnote-116) с его удивительным дыханием и удивительной декламацией или актеру с бешеным и неукротимым темпераментом, который бы сделал из Бранда натуру огневую, солнечную, а не резонерскую, как у г. Качалова. La plus belle du monde ne peut donner que ce qu’elle a[[125]](#footnote-11). Этот комплимент вполне приложим к г. Качалову в роли Бранда.

Безусловно плоха г‑жа Бутова в роли матери Бранда. Она переходила из тона в тон и изобразила какую-то ведьму, которая не то что 9/10 отдает бедным, а на 9/10 покупает человеческого мясца. Безусловно хороша г‑жа Муратова — цыганка. Благородно, просто, без всяких грубых приемов, свойственных многим в этом театре, она сыграла свою роль. Также понравился мне г. Грибунин — Пробст. Я бы, пожалуй, одобрил и г. Лужского — Фогта, если бы не сделанный для «типа» какой-то взвизгивающий собачий лай вместо смеха. Разве смеяться по-собачьи значит символизировать «буржуазную» душу? Можем упомянуть еще о г‑же Халютиной в роли безумной Герд. Главную женскую роль Агнес играла г‑жа Германова. Она была несколько монотонна. У нее милый печальный голос, иногда западающий в душу. Но изобразительные средства недостаточно развиты.

## **{****72}** 24. Л. Вас‑сий <Л. М. Василевский>[[126]](#endnote-117) Театр и музыка. Московский Художественный театр. «Драма жизни» «Речь», СПб., 1907, 6 мая

<…>[[127]](#endnote-118) Если от спектакля останется все же напев в душе, если образы и мысли драмы еще долго не забудутся и будут волнующе звенеть где-то за порогом сознания, то это в гораздо большей мере надо отнести на счет постановки исполнения, чем на счет самой пьесы. От той стилизации, о которой в прошлую зиму так много говорили по поводу постановок В. Мейерхольда, стилизованная постановка «Драмы жизни» отличается очень существенно: она блещет вдохновением, яркостью, проникновенностью в дух пьесы и красотой. Удивительно красива пунктированная декорация 1 акта (работы В. Егорова), которая, впрочем, ввиду отсутствия точечного рисунка в декорациях остальных актов, стоит как-то особняком. Очень оригинальна также постановка 2 и 4 актов (дом Отермана и открытый вид с башней в отдалении) и особенно смелая композиция 3 акта (ярмарка и лавочки торговцев, работы Н. Ульянова). По обыкновению, масса тонких и правдивых деталей: не стройная, но полная странной грусти игра странствующих музыкантов, ярмарочная карусель, горящая башня, перезвон бубенцов, ветер на море и прочее. Во всем этом много иллюзии, правдоподобия и стильности. Превосходно инсценированы также массовые сцены — лопари, ярмарочные торговцы, рыбаки, горнорабочие. Все эти штрихи и нюансы идут «в ногу», стройно и выдержанно.

Но главное, что придает напевность этому спектаклю москвичей, — это, конечно, игра и прежде всего игра Станиславского — Карено. Карено был именно «как луна», по выражению Терезиты; чувствовалась какая-то воздушная отрешенность в слабо сложенных на груди руках артиста, в его медленных, плывущих движениях и особенно в его глазах, мечтательно, точно сквозь пелену, устремленных вдаль. Удивительно воплощал Карено и самый облик артиста, бессильно красивый и замкнутый. Что-то трогательное есть в том, что этот большой ребенок такого высокого роста. Так воплотить столь разнородные образы, как это делает г. Станиславский в Фамусове, Вершинине и Карено — под силу только крупному, тонкому и очень гибкому художнику сцены.

Много страсти, вдохновения и изящной пластики в игре г‑жи Книппер — Терезиты. В первом акте артистка даже несколько злоупотребляет пластическими позами, и когда одна поза сменяется другой, то иногда получается впечатление гимнастики. Но во втором и особенно в четвертом акте артистка положительно захватывает. Все ярче развивается этот именуемый Терезитой клубок из дерзости, инстинкта, скрытого безумия и греха; а сцена четвертого акта, когда Терезита, прекрасная в своем оливковом платье и с белыми лилиями в руках, идет навстречу этому маленькому жалкому Бреде — прямо великолепна. Таких удивительных сцен у г‑жи Книппер много.

Хорош и Москвин в трудной роли Отермана, трудной потому, что автор не дает артисту достаточно времени для того, чтобы ясная и открытая душа богача Отермана превратилась в темную нору, где прячутся скупость, духовное разложение {73} и безумие. В первом акте артист плохо координировал свою игру со «стилизованной» игрой г‑жи Книппер и Станиславского, но в дальнейшем вполне овладел тоном и темпом игры. Мало удовлетворил нас г. Вишневский в роли Енса Спира: артист, в сущности, не дал ничего, кроме лукавства и скрытого цинизма. Очень стильный и тонкий рисунок роли дает г. Подгорный в роли Тю.

## 25. Смоленский <А. А. Измайлов> Гастроли Московской Художественной труппы. «Драма жизни» Кнута Гамсуна «Биржевые ведомости», СПб., 1907, 6 мая

— Я хочу создать ложный свет. Наши глаза видят все предметы выпуклыми. Я попробую видеть плоскости…

Эти слова говорит в пьесе Гамсуна ее главный герой, ученый Карено, который давно пишет трактат по философии, но не может дописать главы о справедливости.

Тот эксперимент, какой он хочет попытать над физикой, московские художники следом за Комиссаржевской хотят попытать над драмой. Нельзя ли инсценировать пьесу в иной плоскости, чем принято? Да, как это ни удивительно для театрала, привыкшего к реальнейшим принципам «станиславцев», на этот раз ему приходится знакомиться с попыткой «стилизованной» постановки в жанре г. Мейерхольда.

Опыты г‑жи Комиссаржевской подготовили нас к постановке «Драмы жизни». Она не звучит для нас необычайностью. Но я имел удовольствие видеть вчера одного петербуржца, сохранившегося настолько, что он никогда не видал «станиславцев» и не был у г. Мейерхольда. О, что это была за физиономия!..

Я продолжаю упорствовать в своем взгляде на «стилизованные» постановки. Я продолжаю — и еще с большею решительностью — утверждать, что это — *не прогресс* искусства, что это — *шаг назад*, что сила и красота сцены в предоставлении артисту самого неограниченного простора для проявления темперамента, мимики, жеста, что принцип — настойчиво приводимый принцип — намеренного превращения игры в лубок, жеста в окаменелость, фигуры в барельеф намеренного переупрощения, охолащивания внешнего ради оголения идеи есть принцип ложный, ложный, ложный, что по этой тропинке искусству некуда идти. Некуда идти потому, что здесь нет никаких новых горизонтов, а есть упрямый московский тупик, упирающийся в до-реализм, в греческую мистерию, в тот до-шекспировский театр, где человек изображал стену, а его растопыренная ладонь — трещину…

Но я могу понимать и уважать всякую попытку искания, если вижу в ней не шарлатанский расчет на сенсацию и не мелкопробный фокус антрепренерского спекулянтства. Все виды искусства хороши, кроме скучного.

В литературе есть род имитаций, мозаик. Лесков стилизовал рассказы по прологу. Сейчас какое-то неоархаическое направление в искусстве. Вячеслав Иванов возродил державинский эпитет. В одинаковом спросе виньетки модных художников под старый стиль масонской эпохи и ювелирные изделия под старую бронзу и {74} старое серебро. Существует живопись шелками, выжиганием. Мы восторгаемся шитым ковром, охотно мирясь с условностью зубчатых носов и бровей.

Отчего не применить эти принципы к сценическому искусству, у которого могут быть свои разновидности. Если это красиво, почему не признать raison d’être [право на существование — фр.] такого опыта? Искусство — не департамент, где весь мир уложен в заготовленные печатные бланки. Пускай Айседора Дункан[[128]](#endnote-119) танцует босая, а на александринской сцене восстанавливают «Эдипа» в античной обстановке[[129]](#endnote-120). Лишь бы то и другое было талантливо, красиво, со вкусом.

Г. Мейерхольд ставил реальнейшую пьесу Юшкевича в плоскости[[130]](#endnote-121). Это было безвкусно. Действие сосредоточивалось на кончике сцены. Это было нелепо и неудобно. Декоративные полотна цвета павлиньего пера ничего не говорили глазу. С несравнимо большим вкусом ставит московский театр свою пьесу, но пьесу, дающую ему немного преимуществ.

Небо на декорациях москвичей разрисовано черточками, как матрас. Таково оно на виньетках «Грифа» и «Скорпиона»[[131]](#endnote-122). Горы у них, как рыжие пятна на мраморной переплетной бумаге. Но у этих декораций есть даль, перспектива. Если прищурить глаза, черточки на алой полоске зари можно принять за далекие деревья. Здесь может быть иллюзия при явной условности рисунка и тонов.

Это, конечно, не большое достоинство декораций, если для иллюзии нужно прищуриваться. Но, во всяком случае, это не фиолетовая пестрядь г. Мейерхольда с электрическими фиалами[[132]](#endnote-123) по сторонам.

В постановках театра Станиславского и Мейерхольда — явная родственность. Видно, что та и другая вышли из одного кабинета, из одной общей беседы. Но Станиславский и Немирович ставят тоньше, {75} талантливее. Может быть, скажут, что Мейерхольд ставил более смело. Я бы сказал, что здесь ставят более умно.

И как там, так и здесь не выдержан до конца принцип. В первом акте — небо черточками, в декадентском стиле. Почему же ему быть без черточек в декорации второго акта, которую без особенной натяжки можно целиком перенести в реальный театр, не подвергающий себя никаким экспериментам?

Совершенно то же и в игре. Г‑жа Книппер — Терезита усвоила в совершенстве принцип стилизации. Она давала удивительно красивую, изящную декадентскую гибкостью и пластикой фигуру девушки, не дающей покоя соприкоснувшимся с ней мужчинам. В ее намеренно резком жесте, распростирании рук, как у распятой, порывистых опусканиях на землю и скульптурных распластываниях по плоскости — было что-то отвлеченное от конкретного образа, что-то стильное Для символа.

И рядом г. Москвин (Отерман) с совершенно определенными приемами актера-бытовика, с заметно российским говором. Хоть сейчас из Гамсуна в драму Островского. «Стилизация», оголение идеи, отрешение от детали, вообще мне кажется такою же преимущественною трудностью для актера московской труппы, привыкшей к «характерничанью», как приспособление рыбы к летанию по воздуху.

Естественно, что и у других в игре проскальзывали такие черточки, какие совсем не в стиле постановки. Давно, например, известно, что в московском театре актер смеется так, как среди обыкновенных смертных смеется один чудак из миллиона.

Так смеется г. Москвин, забирая тонкий звук откуда-то «из нутра». Дети Отермана взвизгивают так, как ребенок может взвизгнуть только нарочно.

Пьеса Гамсуна резко разделилась во вчерашнем исполнении на две, совершенно различные по впечатлению половины. Первая имела несомненный успех. Вторая произвела впечатление такого безумного хаоса, что сцена положительно {76} превратилась в бедлам, в палату № 6, а в зрительном зале, несмотря на все Уважение к гостям, слишком явное шиканье врезалось в довольно вялые аплодисменты.

Автор «Драмы жизни» — настоящий, но капризный талант. В его пьесе — умный идейный замысел и прелестные блески глубокой психологической вдумчивости.

Но во второй ее половине Гамсун перескакивает даже за грани ибсеновского символизма. И в простом чтении эта ее часть оставляет спутанное и причудливое впечатление. Москвичи сгустили его до полной дикости и хаотичности.

Какие-то гигантские белые метелки завесили часть сцены, на которой мутными очертаниями расположились ярмарочные палатки.

Надо было долго всматриваться, чтобы понять, что это за мутные тени. Потом зритель решительно потерялся…

Когда одного за другим какие-то черные тени стали уносить со сцены сраженных эпидемией, — это показалось не жутким, а смешным. Карусели с лошадками, разумеется присочиненные «москвичами», — завертелись под сумасшедшую музыку.

Госпожа Карено появилась раз и другой со своим бессмысленным «тахи‑та‑хо», которое она повторяет, с тою же рефлекторностью, с какою Маша в «Трех сестрах» говорит о дубе у лукоморья.

Когда наконец пришел юродивенький Тю «в фантастических башмаках, надетых, по авторской ремарке, пяткой наперед, носком назад», — наступило то царство несусветного сумбура, где все, имеющее здравый смысл, чувствует себя растерянным, и остается место для восторгов только таких «критиков», как г. Чулков, у которых мозги вывернуты не хуже башмаков юродивого.

Конец пьесы запутывает ее смысл. Что значат вывернутые башмаки Тю, музыканты, идущие на север, и тому подобное и почему г‑жа Карено должна повторять «тахи-тахо», — я не знаю. Но можно понимать и с сочувствием следить красивую и глубокую первую половину драмы.

Я думаю только, что московские художники напрасно выдвигают с такою силою физическое влечение героини к Карено. Это перемещает центр пьесы, понижает порыв Терезиты, воплотительницы «вечно женственного», к мужчине как вечно обаятельной духовной силе, заслоняет самого Карено, который — ничуть не меньший герой этой символической драмы, чем и Терезита.

В значительной степени это заслонение Карено, вероятно, обусловлено яркостью г‑жи Книппер и чрезвычайною бледностью г. Станиславского (Карено). Вот неудачнейшая из ролей этого талантливого артиста! Окаменивший себя, сознательно отказавшийся от жеста, длинный, вялый, с обесцвеченным лицом, артист своими появлениями в последних актах вечно следом за Терезитой, вечно со сложенными на груди руками — положительно вызывал улыбки.

Г. Вишневский из Енса Спира, роли, способной захватить зрителя в реальной игре, сделал мелкого Мефистофеля с оскаленными зубами, почему-то предпочитающего неудобнейшие, скорченные позы. Вся сила и своеобразная красота его неукротимого порыва исчезла в ужимках и прыжках голодного самца.

Совершенно деланной вышла фигура Тю, не говорившего, а вещавшего. Характерна фигура инженера Брэде[[133]](#endnote-124).

Былою славою «станиславцев» веяло от постановки второго акта. Усадьба Отермана великолепна, и здесь ни при чем «стилизация». Красиво загорается башня-маяк Карено. С удивительной натуральностью разыгрывается и конец акта — буря на море. Это место имело положительный {77} успех. Но это опять — прекрасные старые тона реального воспроизведения.

Некоторые моменты спектакля, отдельные группы просились под фотографию. Они дали бы стильные картины в жанре Рериха, Бакста, Сомова, Билибина[[134]](#endnote-125). Барельефные группы (рабочие, народ на ярмарке) давали впечатление крайней деланности.

## 26. Старик <Н. Е. Эфрос> О «Драме жизни» «Театр и искусство», СПб., 1907, № 19

«Драма жизни» — наиболее революционная постановка Художественного театра. И потому, удачна она или нет, способна ли доставить светлую радость эстетического наслаждения или только раздраженное разочарование, — она самая интересная. Она — несомненная веха на пути искусства сцены. Этою смелою постановкою Художественный театр после долгих колебаний обрубил канаты и пускается в открытое море какого-то нового, малоизведанного сценического искусства, навстречу великим художественным неожиданностям, рискуя, может быть, и своею популярностью.

Старое, ортодоксальное искусство, для которого и Художественный театр был и мастерской и храмом, — с каждым днем все более теряет своих верных поклонников, точно дерево — осенние листья. Что-то в этом искусстве несомненно и бесповоротно отмерло. Накипает новое. И потому нельзя равнодушно относиться к попытке театра определить эту новую Дорогу, оформить первые результаты революции.

О, эта революция не вдруг забушевала на Художественной сцене, она подготовлялась исподволь, она уже глухо грохотала в недрах театра, когда он еще делал со всей фанатической страстью свое старое Дело, последнее дело теперь предаваемого анафеме реализма. Я считаю, что за Художественным театром — заслуга неумирающая: он раздвинул рамки сценического искусства и углубил его, обогатив сцену «настроением», прежде плохо улавливавшимися оттенками чувств и красок жизни. Это — чеховское — было последним завоеванием сцены. И часть его принадлежит театру московских бунтарей. А рядом с передачею тончайших нюансов, тех нежных окрасок чувств, что не видны на грубом, семицветном психологическом спектре, театр платил последние дани своему исходному увлечению — скрупулезной правде, историческому и бытовому натурализму. Reductio ad absurdum [Сведение к абсурду — лат.] — сильный полемический прием; Художественный театр вел точно какую-то самополемику, и самого себя, и свои принципы доводил до пагубного absurdum. Помните, когда театр ставил «Власть тьмы» — много шутили по поводу скульптурной грязи. Думаю, ее выдумали газетные острословы, любившие пародии на Художественный театр[[135]](#endnote-126). Но надо сознаться, это была удачная выдумка. Скульптурная грязь — это во вкусе театра, это один из его принципов, доведенный ad absurdum, сам себя пожравший. Это — видоизменение тех двенадцатиаршинных рукавов у боярских кафтанов, которыми так гордился театр в самый первый свой спектакль[[136]](#endnote-127), полагая, что {78} двенадцать аршин способны лучше всего другого выразить душу, самую подоплеку эпохи и ее размашистых нравов.

Так сплетал театр, кипевший порывами, богатый исканиями, свое кружево из этих двух разноценных нитей, высшего реализма и низшего натурализма, из нежных, как цветы, чувств и докучливых сверчков, из тонких полутонов и скульптурной грязи. А там, за дверями театра, уже металось что-то совсем новое, презирающее старую правду, опрокидывающее недавних богов. Я вовсе не хочу заглядывать за кулисы и выносить оттуда в публику какие-то домашние секреты. Но я думаю, можно и не заходя за кулисы, лишь внимательно присматриваясь к самим постановкам, заметить, что там, в самом центре этого театрального механизма, борются две силы, консервативные и революционные, идет борьба между отстаивающими старую позицию и рвущимися с нее как можно дальше, между утверждающими и отрицающими прежний основной принцип. Я предлагаю петербургскому зрителю сравнить только две сцены, прошедшие перед его глазами с промежутком в какие-нибудь три-четыре дня: фиорд в «Бранде» и фиорд в «Драме жизни». Вы ясно видите, как тот же театр молится тут разным богам, в первой сцене заботясь о всей полноте реалистических подробностей, о том, чтобы подойти вплотную к правде жизни, дать и цвет волн, и скрип снастей, и так далее; во второй — отрекаясь от всего этого, как от ненужного хлама лишнего багажа, который надо заменить только намеком. Для меня отсюда несомненно, что идет внутренняя война двух начал, и «Драма жизни», с ее декорациями, стилем игры — уступка началу новому.

Читатель, вероятно, помнит прошлогоднюю попытку с московскою «студией». Она не удалась, лопнула, не дожив ни до одного настоящего спектакля и оставив лишь по себе в наследство Мейерхольда. Я не знаю спектаклей Мейерхольда в петербургском театре Комиссаржевской. Я только об них читал и много слышал. И смею думать, что г. Мейерхольд взял все принципы этой молодой станиславщины, все цветы богатого вдохновения и воображения самого К. С. Станиславского, но остриг их под свой уровень, окарнал у фантазии и мысли крылья, но усердно прибавил в них ярко-пестрых крикливых перьев. «Мейерхольдовщина» — это пена «станиславщины».

Прошу простить отступление. Но оно было уж и не так лишнее для основной задачи этих строк. Не устроившись на стороне, революция вернулась в самый театр и пока оттягала себе лишь часть его. «Бранд», — не говорю уж о «Горе от ума» — был еще поставлен вполне по-прежнему, доступно восприятию «старого» зрителя. И в будущем сезоне на «Ревизоре» — не будут испытывать новые приемы. Для них, по-видимому, отводится «Синяя птица» Метерлинка, сказка, в которой среди действующих лиц — «хлеб», «сахар», «лошадь» etc. Театр, не рискуя еще целиком отдаться во власть своему новому богу, имя которому — ирреальность, поделил царство между обоими богами. Но зато в постановке «Драмы жизни» — самое категорическое отрицание былых принципов, и утверждаются принципы противоположные — художественный намек, барельеф, плоский профиль, словом — разрыв с натурою, даже попытки выпрыгнуть из трех измерений.

Старый кумир повергнут в прах, и дерзко смеется над ним молодой бог. От полюса к полюсу. Прошу сравнить пожар в «Драме жизни» с пожаром в «Трех сестрах», благо и эта чеховская драма входит в репертуар петербургских спектаклей. И вы на этом примере ясно поймете, какая бездонная пропасть между двумя принципами инсценировки. В постановке {79} пожара в «Трех сестрах», вероятно, участвовал в качестве эксперта брандмейстер. А теперь — маленький, красненький огонек как знак пожара — и довольно.

Вместо всех фокусов пиротехника — легкий штрих. То же и со всем другим — с декорациями норвежских скал, моря, облаков. Со всего совлечена реальность, близость к природе. Взамен какая-то сигнализация. И я должен сказать, что многое здесь близко подходит к удачному разрешению задачи. Декорационный импрессионизм, ничего не убавив в силе впечатления, спасет театр от вавилонского пленения декораторами, машинистами и бутафорами. Аппетиты публики ненасытны. И декоратор понемногу совсем стал бы царем сцены, как уже стал в феерии. Но и возвращаться к первобытной простоте, к декоративным «примитивам» было невозможно. Импрессионизм, то, что испробовано в «Драме жизни», открывает возможность прекрасного выхода. Пусть «настоящие» деревья, круглые стволы останутся для панорамы. И нам дали не только намеки, но возможное удачное разрешение. Многое уже добыто и в настоящем. В первом и втором актах много прямо красивого, ласкающего.

Но рядом поспевает и уродство. И его больше всего, когда от декораций, от мертвой природы театру приходится обратиться к живой, к человеку. Ах, господа, «ирреальным» актер никогда не будет. Зачем же так усиленно стараться расплющивать его и отнимать у него {80} третье измерение? Это недостижимо, а потому, ей-богу, глупо из-за этого лезть вон из кожи. И это совершенно ни к чему. Какой блазированный [пресыщенный — фр.] вкус нашептал, будто три измерения хуже двух, и какая сумасбродная фантастика подсказала, будто отрекшееся от третьего измерения искусство одолеет тайну четвертого измерения? Приблизить группы живых людей к барельефу — это только фокус. Когда по сцене проходят коричневые каменщики или черные музыканты, — кругом шепчут: «Прелесть! Совсем барельеф!» Но не кажется ли вам, что это не столько «прелесть!», сколько «глупость!», и что еще прелестнее было бы выкрасить этих музыкантов, для вящей барельефности, в белую краску. Вот вроде того, как это делают изображающие пикантные живые барельефы на сценах кафешантанов. И еще, не кажется ли вам, что эта барельефность, одна плоскость и так далее, — совершенно той же природы, что и недавняя скульптурная грязь или гуммозная шишка Митрича, заслонившая некогда для г. Станиславского всю прелестную роль[[137]](#endnote-128)? Художественный театр революционен, но, как это часто бывает с революционерами не в одном театре, он в то же время всегда идолопоклонник. Менялись боги, но оставался без перемены характер отношения к ним. И фанатизм какой-то демонстративный, чтобы каждый в зрительном зале видел, — вот мы кому молимся. Этот страх — а вдруг не заметят? — всегда нашептывал злые советы Художественному театру; и теперь он придал подчеркнутость новшествам. Только в такой психологии инсценировавших спектакль можно, думается, найти разгадку постановки ярмарки. Когда читаешь Гамсуна, — это сурово, это почти грандиозно. Очень сбивчиво, калейдоскопично — но кончаешь чтение почти потрясенный, бежит в воображение вереница образов, жутких и заманчивых, движутся целою тучею мысли, подправленные чем-то безысходно-горьким. Всю драму писал великий пессимист, который, подведя итог жизни, нашел, что этот итог — бессмыслица. Говорят, у Гамсуна «Тю» означает не «Справедливость», как переведено по-русски, а «Итог». Холодный, жесткий итог. Ему бы только подравнять кредит и дебет жизни. И сцена ярмарки особенно помогает такому впечатлению от пьесы, такому ее пониманию. Вместо этого у Станиславского явилась какая-то затея дать blanc et noir [белое и черное — фр.]. И пошли просаленные транспаранты, силуэты, визг, лязг. Смешная неразбериха. Китайские тени, разменявшие большую, при всей смутности, концепцию автора на мелочь новаторской выдумки.

Новые принципы были применены к исполнению. Вместо тонизирования — схематизирование, таков первый закон этой новой игры. И вторая — внешняя красивость впереди интересного смысла, причем условием стилизованной красоты начинается мнимая бесплотность, линии и плоскости вместо фигур, профили вместо полного лица. И в этих приемах есть возможность красоты. Когда подняли занавес, и на красной четырехугольной скале стояли спинами к зрителю Станиславский с Москвиным, а у края массы вырисовалась в профиль фигура г‑жи Книппер, — все это, и по краскам, и по контурам, было смело и красиво. Были минуты красоты и дальше. Особенно в пластичной игре г‑жи Книппер. Но еще чаще хотелось крикнуть: «Да будет, бросьте эти эстетические, стилизационные чудачества! Они не украшают, а губят самую душу исполнения». Больше всех выдерживал этот новый курс сам его инициатор, г. Станиславский, и больше всех пострадал. Его Карено не стал как-нибудь по-новому красив или обширен, но перестал быть живым и интересным. Меньше всех выдерживал новый курс, {81} по-моему — от начала безнадежно махнул на него рукою, Москвин, — и был выше всех, развернув в неожиданной глубине и силе всю трагедию скупости. Если бы я считал, что г. Станиславский определенно бездарен, а г. Москвин — исключительный гений, я бы счел себя обязанным признать, что мое сопоставление ровно ничего не доказывает, кроме того, что хороший актер играет хорошо, а плохой — плохо. Но ведь это не так. И я смею заключить: новое, что хотели дать в «Драме жизни», не улучшает, но портит исполнение, что произведенная революция не сделала настоящих завоеваний для искусства сцены.

Может быть, вы правы, — реализм изжил себя, сделав свое дело, и ему время тлеть. Но не вашим новым затеям — цвести. То, что вы предлагаете взамен, — нет, оно не годится, оно противно природе сцены. Может быть, далее у вас — грандиозная задача — вырваться из тесной оболочки живой жизни; но вы не осуществляете этой задачи. Вашим хлебом не утолить поднявшегося голода. Только глупцы будут вас казнить за то, что вы в жажде новой правды бросились ее искать, но не нашли и по дороге растоптали старую. За то, что вы ищете, — вам не хула, а слава. Но только льстецы или путающие искание с найденным будут говорить: вы не только ищете, вы нашли. И оттого, что я боюсь, что и вы сами, всегда немного самовлюбленные, готовы так думать, считать за найденное — негодное, за путь — распутье, хочется особенно сильно сказать вам, как вы не правы. Та революция, которую вы произвели, кончилась ничем. Начинайте какую-то новую. Очень талантливые, — будьте очень искренними. И вам, может быть, еще суждена великая честь и великое счастье — найти…

# **{****82}** Сезон 1907 – 1908

Сезон отличался противоречивыми тенденциями. Обозреватели, с одной стороны, наблюдали равнодушие общества к театру вообще, с другой — прилив творческой энергии среди художников сцены. Тема духовной жизни человека в его стремлении к миропознанию и свободе заменила социально-освободительные вопросы, отошедшие с революцией 1905 года.

Художественный театр собирался вести свою деятельность в двух направлениях: традиционном и новаторском. Идею «общедоступности» он намеревался осуществить в проектируемом филиальном отделе, который бы распространял по провинции принципы актерской школы МХТ и повторял лучшие постановки. Сам же практиковал новейшие подходы к сценическому искусству.

Имея в виду «Драму жизни» прошлого сезона и готовящийся репертуар, П. Д. Боборыкин отмечал некий перелом: «В настоящий момент Художественный театр переживает нечто еще небывалое в истории своего развития.

До сих пор этот театр хотя и был новатором, но стремился, в сущности, “к последнему слову” реалистического *импрессионизма* в понимании и воспроизведении вещей, из которых даже и те, что были с налетом символизма, все-таки же принадлежали и принадлежат реальному творчеству.

В прошлом сезоне только пьеса скандинавского писателя Гамсуна подала повод попробовать нечто, как бы выходящее из рамок строго реального воспроизведения.

Но теперь скоро явится уже более решительный опыт с “Жизнью Человека”, даже и после постановки пьесы в петербургском Драматическом театре.

И это тотчас после “Бориса Годунова”, где почти исключительным притяжательным элементом спектакля признана блистательная *бытовая* сторона театральной иллюзии.

Момент в высшей степени интересный <…>» («Слово», 6 декабря 1907).

Однако не все критики уловили своеобразие момента. Значительная часть писавших о «Борисе Годунове» (режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко и В. В. Лужский, художник В. А. Симов, премьера 10 октября 1907) рассматривали постановку, как в прошлом сезоне «Горе от ума», — путем сравнения с пьесой. Они не восприняли новую трактовку образа Самозванца, предложенную Немировичем-Данченко и Москвиным. Они не вдавались в цель театра добиться, чтобы спектакль стал «как бы исторической легендой, поэтической песней о Борисе и Гришке Отрепьеве» (Письма‑4. Т. 1. С. 662). В этом Немировичу-Данченко чудилась «какая-то новая нота романтизма, которой так удивительно помогают чудесные стихи Пушкина» (Там же).

{83} Н. Е. Эфрос подошел к оценке постановки уже с другими мерками: он отметил переход МХТ от «исторического натурализма» к «историческому импрессионизму» («Столичное утро», 11 октября 1907).

С появлением на афише МХТ рядом с «Борисом Годуновым» Пушкина «Жизни Человека» Леонида Андреева (режиссеры К. С. Станиславский и Л. А. Сулержицкий, художник В. Е. Егоров, премьера 12 декабря 1907) рецензенты трактовали творческое состояние театра как колебание между двух полюсов: реализма и символизма. В связи с этим критик и драматург А. И. Косоротов говорил о деятелях МХТ в докладе «Кризис театра»: «Они всецело захвачены тревогой новых исканий, и именно в том направлении, какое указал Мейерхольд» («Театр и искусство», 1908, № 17). Это был путь к условности и символизму в технике актера.

И все же Художественный театр пытался быть самостоятельным в своем движении к данным целям, сохраняя собственные средства в искусстве, не примыкая к тому, что уже получило у некоторой части критиков прозвание «мейерхольдовщины». О поисках глубин актерской техники свидетельствует ценное наблюдение Л. Я. Гуревич. Она заметила, что после «Драмы жизни» Станиславский и Книппер в своих старых ролях стали играть более утонченно.

Рассуждения критиков о Художественном театре из сферы сравнения его с Малым, теперь покорно признавшим свое второе место в московском театральном мире, переместились в область соперничества двух режиссерских имен: Станиславского и Мейерхольда. Это подогревалось и гастролями в Москве Драматического театра Комиссаржевской с постановками Мейерхольда, и его лекциями, читанными в обеих столицах, когда он критиковал творческий метод МХТ, и наконец, совпадением репертуара двух театров. Естественно, что сравнение разных постановок «Жизни Человека» становилось темой большинства рецензий.

Увидев андреевскую пьесу в постановке Станиславского, Н. Е. Эфрос поверил в возможность символизма на театре, в чем ранее сомневался. Однако сомневавшихся оставалось достаточно. Спор о том, чья постановка «Жизни Человека» — Мейерхольда или Станиславского — вернее отвечает теории символизма, получал решение и в пользу МХТ. Так, газета «Час» (14 декабря 1907) утверждала, что после того, как Мейерхольд прочел «отходную» Художественному театру, театр этот на другой день его «побил», показав «ему осуществление его мечты».

Продолжением приобщения МХТ к драматургии Ибсена явилась в сезоне 1907 – 1908 года постановка Вл. И. Немировичем-Данченко пьесы «Росмерсхольм» (художник В. Е. Егоров, премьера 5 марта 1908). Современные опыты новой сценичности также коснулись этого спектакля, но не получили поддержки среди критиков. Те обвинили театр в упрощении выразительных средств и в некоем оттенке общего равнодушия участников к собственной работе. Только А. Р. Кугель считал, что «Росмерсхольм» — лучшая постановка Немировича-Данченко.

Интерес критики привлекли к себе два старых спектакля Художественного театра: «Доктор Штокман» Ибсена и «Иванов» Чехова. Отдельные рецензенты потребовали в «Докторе Штокмане» большей политической четкости. По их мнению, анархизм Ибсена заменен здесь либерализмом. В более резкой форме повторялись прошлые упреки, высказанные театру еще после премьеры в 1900 году.

«Иванов», наоборот, показался критике поставленным слишком жестко, что соответствует стилю раннего Чехова, но лишает того «лиризма», каким прославился Художественный театр во всех своих чеховских спектаклях.

{84} В периодической печати итог сезону 1907 – 1908 года в Художественном театре подвел Авель <Л. М. Василевский>. Он подчеркнул, что москвичи разделяют «искание синтеза старой и новой драмы», каким увлечен современный театр («Свободные мысли», 28 апреля 1908).

Изнутри театра итог виделся по-иному. Станиславский не скрывал: «“Жизнь Человека” — это понравилось рецензентам, но не нам самим» (КС‑9. Т. 8. С. 81). Подробнее о существующем разрыве между внешними и внутренними оценками явлений он писал в другом письме: «Что сказать о нас? Все то же самое. Ругают нас — больше уж невозможно, но сборы огромные, несмотря на то, что мы приехали без всякого репертуара. “Жизнь Человека” — это один ужас, гадость, а не пьеса. “Росмерсхольм” хоть и хорошо поставлен Немировичем, но мало сценичен. Остальное — старье» (Там же, с. 84).

Настроение по окончании сезона не было оптимистичным. Немирович-Данченко писал: «Газеты едва пробегаю. Театральными новостями и предсказаниями заинтересоваться не могу» (Письма‑4. Т. 2. С. 21).

## 1. Н. Эф. <Н. Е. Эфрос> В Художественном театре. («Борис Годунов») «Столичное утро», М., 1907, 11 октября

Пять часов спектакля; двадцать две картины, то — широкой, размашистой кисти, то миниатюры, сжатые тесною рамою, говорящие сдержанным намеком; нескончаемый калейдоскоп фигур, ярких, характерных; море звуков, море красок, все причуды светотеней…

И под конец сверх всех впечатлений легла чрезвычайная усталость. Переполненное воображение уже не в силах вбирать в себя новые образы, чувство отказывается реагировать. И так трудно разбираться. Надо разбивать оковы усталости.

Пока отмечу поэтому лишь немногое в этой сложной, многообразной постановке «Бориса Годунова», которой Художественный театр начал свой десятый сезон.

Вспоминается «Царь Феодор», с которого театр начал свое, затем так блестящее, полное громких побед, существование. И напрашивается сравнение. Оно — я имею сейчас в виду только постановку — с громадною убедительностью говорит, что театр сделал весьма и весьма большой шаг вперед. Мейнингенство, кропотливая забота об исторической точности, о детальном воссоздании бытовой старины, бывшее тогда высшим, все себе подчинявшим законом, — уже потеряло свою самодержавную власть. Исторический натурализм и даже исторический реализм уступили значительное место, так сказать, историческому импрессионизму. И в декорациях, и в деталях постановки. Часто вместо всей изощренной копировки — одно яркое пятно, один смелый штрих. И от того правда воспроизведения не пропадает, напротив — углубляется, яснее вскрывается сущность, душа воспроизводимого. Зачем вся полнота исторической картины, когда один ее краешек, умело вырванный клочок, вернее служит той же цели и даст зрителю и характер эпохи, и смысл момента в трагедии.

Впрочем, иногда этот импрессионизм и эта плоская картина вместо обычных трехизмеренных декораций не вполне {85} удавались, и порою казалось, что на картину наклеены люди. Были недочеты и в самих картинах, оказывавшихся ýже рамы; и потом от чередования старого и нового приема, от этого pêle mêle [путаница — фр.] манер и стилей получалась какая-то сбивчивость настроений. Я не успевал приспособиться к одному, как уже надо было приноравливаться к другому. И это путало, это мешало.

Однако отмеченные минусы не из особенно существенных, и они не могли значительно ослабить прелесть и интерес постановки, внешней, так сказать, части спектакля. На нее потрачено гибель вкуса, внимания, вдумчивости, выдумки, труда, таланта. Надо думать, — и денег. И эти великие труды не оказались напрасными, бесплодными. И если была некоторая расточительность, если все великое преклонение пред святынею пушкинского текста все-таки не мешало с успехом оставить вне сцены две‑три картины[[138]](#endnote-129), — не поставим этой художественной расточительности в вину.

Есть грех гораздо более крупный. И с ним преклонение пред Пушкиным, который вчера опять чаровал силою своего гения и неизрекаемою красотою и мощью своего языка, — с этим грехом оно не хочет мириться.

Прекрасная вещь — художественная постановка; прекрасная вещь, с большим будущим, декоративный импрессионизм; очень интересно просмотреть коллекцию мастерских гримов и выставку эффектных костюмов и прослушать идеально воспроизведенный кремлевский перезвон. Но для трагедии Пушкина, которая опускается в глубины человеческой души, есть более важное, если не единственно важное, — эта самая человеческая душа. И преломляясь сквозь все исторические призмы, она остается сама собою. И требует своего воссоздания, глубокого, проникновенного, объединенного художественною цельностью, когда каждое движение сводится к своему общему корню. Самое важное, если не единственно важное, — трагедия души Бориса, источенной сознанием преступления. И с какой гениальностью вскрыта эта трагедия, великая общечеловеческая, в монологе «Достиг я высшей власти». Истинный, чуткий артист легко разглядит все этапы этого разложения души муками совести. Пушкинский текст — неисчерпаемо богатый и исключительно выразительный материал. А у г. Вишневского был отличный грим, была эффектная фигура, яркий голос, было даже царственное величие, но не было трагедии души. И шапка Мономаха была ему тяжела только, так сказать, физически, и был зритель глух и слеп к мукам его совести. И распускалась в безразличности, в театральных вздохах и метаньях вся громадная сложность этой трагической души, выплетенной из стольких запутанных нитей.

Может быть, я предъявляю требования, которые слишком выше уровня дарования г. Вишневского? Но как же ставить «Бориса», не располагая талантом, который способен ответить этим законнейшим требованиям? Можно ли вынимать из произведения, которое — гордость нашей драматургии, его истинную сердцевину?

Лучше другой центр трагедии — Самозванец. Уже по одному тому, что в г. Москвине живет большой талант, совсем иного разбора, чем дарование г. Вишневского. Но артиста убил совершенно не выясненный замысел. Какого он хотел Самозванца? Ему, очевидно, мерещилось что-то очень сложное психологически, необычное исторически. Какая-то сверхъестественная осененность, избранность. Как некий ангел-мститель должен он пронестись над Россией и Борисом. Можно было угадывать такой замысел. Только угадывать. Потому что, когда артист принялся его осуществлять, {86} переводить художественную идею в художественный образ, он средствами для того выбрал лишь болезненность, почти патологическую экстазность и растерянность. Какой-то психоз глядел все время из странных глаз Самозванца, звенел в его голосе и интонациях. Самозванец получался как бы на подкладке Достоевского. И часто лицо Лжедмитрия было ближе к лицу Франца Моора[[139]](#endnote-130). Не знаю, может быть, возможен и такой сценический комментарий, поближе и неврозу и Достоевскому. Но ведь тут кричащее противоречие между целью и средствами. Я так и не мог до конца разглядеть, как же сам Самозванец смотрит на свою миссию, где мера его веры в свою избранность[[140]](#endnote-131). И еще меньше чувствовал, что собирает вкруг него сторонников — личный расчет или его обаяние…

Гораздо больше повезло с образами меньшего значения в экономии пьесы. Какой прекрасный Пимен — г. Качалов! Один недостаток — молодой голос, который был в противоречии с изможденным, старческим лицом, с потухшими глазами, с великолепными интонациями великого утомления жизнью.

Зато как много скорби в этом голосе, какая трогательная печаль, высшая, духовная красота на всем облике монаха-летописца, творящего свой тихий суд над злом мира.

Отличный Шуйский — г. Лужский. Поистине «лукавый царедворец», тонкий, умный. Артист великолепно использовал все паузы. И его тонкие губы молча говорили, его полузакрытые глаза рассказывали про всю сложную подоплеку этого будущего царя на день, таящего гордые мечты.

Удачные фигуры — Варлаама и Мисаила, которых играли гг. Уралов и Грибунин с большим комизмом и с сильною рельефностью.

Вообще сцена в корчме — одна из немногих, которая кончилась под сильные аплодисменты. При большинстве же — «народ, безмолвствовал». Потому ли, что было слабо впечатление, или потому, что решение «не выходить» было понято как «не аплодировать», — не берусь сказать.

Конечно, зрительная зала была переполнена. Опять — «вся Москва»; все — на тех же местах. Но нет того оживления, возбужденности, к каким мы привыкли на прежних премьерах этого театра. Как-то не замечалось обычных здесь споров в антрактах, страстных дебатов. Ближе к концу настроение стало и совсем вялым.

## 2. С. Потресов <С. В. Яблоновский> Художественный театр. «Борис Годунов» «Русское слово», М., 1907, 12 октября

Настоящее очарование началось с десятой картины; такое очарование, какое может производить только Художественный театр. Самозванец, в богатом рыцарском костюме, еще таком непривычном. Он страшно волнуется; дерзость борется с трусостью; он, беглый инок, дебютирует в роли претендента на российский престол.

Около него патер Черниковский, точно шаляпинский Мефистофель.

*Самозванец*. — Сказать: мы принимаем.

{87} Это произносится с огромным волнением, сорвавшимся голосом, как вызов судьбе.

И затем наступает волшебная сказка. Зрители следят, затаив дыхание или распустив свои лица в восторженные улыбки; слышатся сдержанные возгласы:

— Как великолепно! Какая красота!..

Художественный театр вступил в область, где нет ему равных, — в область, где не существует автора, а есть режиссерский гений, умеющий по когтю воссоздавать льва.

У Пушкина: «*Входит толпа русских и поляков*». И только. Шутка сказать: «и только». Для нас с вами это «и только», а для режиссеров Художественного театра это могучий толчок для творчества.

Откуда они набрали таких изумительно великолепных поляков? Что за фигуры, за лица, за жесты! Каждым можно восхищаться долго-долго. Это оргия фантазии. Картинные, благородные, словно кровные скакуны, принимающие такие театральные позы, изысканно-вежливые и в то же время несомненно глубоко презирающие косолапого московита — что это за великолепие! А их аплодисменты словам царевича! Попробуйте усомниться в чистоте крови этих высокородных шляхтичей.

И тут же — русские. Корявая черноземная сила. Те выгибаются, подбочениваются, запрокидывают голову к самому небу, и нет мгновения, когда бы они не любовались собою; эти — гнутся к земле, вот‑вот от всего усердия повалятся на брюхи, и ни малейшей заботы о том, как это выглядит со стороны.

А затем — Карела. Среди всех репинских запорожцев вы не отыщете такой изумительной фигуры. Ведь он, подлец, {88} в этой бесшабашной, отчаянной фигуре преподносит всю историю вольных донских казаков.

А тип? Великолепно-плачевная фигура пресмыкающегося сына богов!

Взрывы рукоплесканий после этой сцены. Зрители восхищены. Театр одержал большую победу.

Затем — еще незабываемые фигуры — патриарха и святителей, волею цензуры превращенных в иноков. Особенно второй, у которого вместо рук мощи и в которого нельзя не поверить. Иллюзия была так поразительна, что как я ни старался убедить себя, что это — актер, что он загримирован, — я так и не сумел этого сделать.

Три «инока» — новая победа театра[[141]](#endnote-132). Правда, для того, чтобы они ярче запечатлелись, пришлось к Пушкину присочинить целую сцену: у Пушкина, когда Борис, только что избранный, просит бояр верою служить ему, бояре просто отвечают ему: «Не изменим присяге, нами данной!» Но разве можно так просто? Ведь это значит ограбить Художественный театр. Он не так легко позволит нарушить священное право собственности на «детали», и вот начинается:

Сначала встает патриарх, поднимает пальцы руки для присяги и возглашает: «Не изменим присяге, нами данной». За ним встают бояре, поднимают руки и повторяют: «Не изменим присяге, нами данной». Сели. Встает другой святитель, которого, по Пушкину, и на сцене нет. Поднимает пальцы. Новая проникновенная интонация старческого голоса: «Не изменим присяге, нами данной». И опять встают бояре, снова воздевают руки: «Не изменим»… Сели. Но вы уже знаете, что и третий святитель, стоящий как свечечка перед Господом, сейчас проделает то же самое. Ничего, интересно; яркий момент, только нужно ли трижды приводить к присяге после того, как присяга принята уже? Впрочем, мое дело — указать на подачу Пушкина в исправленном и дополненном виде, а насколько это правдиво — дело компетенции знатоков древнерусского быта.

Великолепен юродивый. До боли реальна уродливая группа калек.

Затем Пимен. Вот он сидит. «Как я люблю его спокойный вид»… Пишет; долго, неторопливо… Проходят минуты. Вы загипнотизированы благостным обликом глубокого старца. Вам самим хочется узнать, о чем он пишет, но — «ни на челе высоком, ни во взорах нельзя прочесть его сокрытых дум. Все тот же вид — смиренный, величавый».

Между тем моментом, когда восприняли этого старца глазами, и тем, когда вы начали его слышать, проходит много времени. В течение этого времени вы создаете разбитый, старческий голос, который должен выйти из старой груди, вы слышите эти стариковские звуки, — и вдруг… Густые, бархатные, мощные волны великолепного органа. Качаловский удивительный голос, с которым не так-то легко справиться. Впоследствии артист его сдержал, и уже ничто не мешало наслаждаться. И все внешнее, с чуть заметным трясением головы в моменты волнения, и все внутренне — это благостность, душевная чистота, глубины чувства, — все было умилительно.

Ничто не мешало наслаждаться… кроме г. Москвина — Григория, слишком театрального, с фальшивым тоном.

Великого циника дал г. Лужский в лице Василия Шуйского. Все истлело в этой душе, глядящей через крошечные отвратительные глазки на мертвом лице. Никаких движений в сердце у человека — одна математика. Много ума у этого Шуйского, много жестокости, и мастерски все это сделано, но не слишком ли уж много мертвенности. Должна же вспыхнуть хоть какая-нибудь искорка, хотя бы зависти при мысли, что «вчерашний раб, татарин»… возьмет венец и бармы Мономаха.

{89} Затем очень хорош Варлаам — г. Уралов — хорошее дарование, настоящий бытовой тон, большое чувство меры[[142]](#endnote-133). В сцене в корчме тоже исправили Пушкина, заставив Варлаама подраться с Отрепьевым. Вероятно, это для психологии, чтобы мотивировать Гришкин поклон, но я думаю, что относительно достаточности мотивировки о Пушкине особенно заботиться не приходится.

Прекрасна сцена на веранде. Веранда дана вместо ряда покоев у Мнишек на балу. Здесь опять торжество режиссерского искусства, прелесть и очарование, а Мнишек и Вишневецкий так импонируют.

Массовые сцены задуманы оригинально: они поставлены на заднем плане, в раме, словно быстро проходящие наброски; но это не удалось: рама слишком тесна, и слишком очевидно, что вместо народа фигурирует десятка два сбитых в кучу людей.

Другие сцены, поставленные в таком же отдалении и задернутые вуалью, тоже более остроумны, чем художественны. В той, где на крошечном пространстве стоят две живые лошади, все время опасаешься за седоков, кстати, слишком игнорирующих поводья; в той, где на первом плане лежит чучело коня (Пушкин не думал о сценическом воплощении пьесы и все же поместил коня *в отдалении*), оно слишком развлекает, и к тому же зрителю очевидно, что это бутафория. Вот еще общее замечание относительно ряда задернутых кисеею картин: то, что вуалировано для глаза как происходящее вдалеке, должно быть вуалировано и для уха, а между тем исполнители в этих сценах и давали полную волю своему крику.

Очень красивая сцена в уборной Марины; красивая Марина, едва ли не более красивая Рузя, красивые служанки, красивая обстановка, красивые туалеты, — только почему Марина так неестественно неподвижна, точно восковая фигура в паноптикуме[[143]](#endnote-134)? Положим, кавалер характеризует ее как «мраморную нимфу», «глаза, уста без жизни, без улыбки», но ведь это только светское злословие в угоду соперничающей с ней даме. Самозванец же рисует совсем иной:

«И путает, и вьется, и ползет, скользит из рук»…

Жаль, разумеется, пропуска двух сцен, но надо сознаться, что и те двадцать, которые были поставлены, при идеально быстрой смене картин, при красоте одних и оригинальности других все-таки утомляют зрителя и длятся пять часов.

Я еще не сказал ни звука ни о Борисе Годунове, ни о Самозванце. Я был вправе поступить так, исходя из того положения, что сначала следует отметить наиболее важное и значительное, Борис же и Самозванец Художественного театра были именно незначительны. Сейчас я перечитал без конца знакомый знаменитый монолог: «Достиг я высшей власти» — и насколько впечатление сильнее, чем то, которое получилось со сцены. Ведь вот она где, трагедия Бориса, более грозная, более значительная, чем его борьба с Дмитрием, — она внутри его. Сильный, могучий человек думал перешагнуть через труп — и споткнулся. И нет спокойствия его душе, и нет для него счастья, и ничто не может веселить его. Идет страшная, разрушительная работа сильного, но изнемогающего духа. В этом монологе вся напряженность, смертный приговор Борису уже произнесен и подписан им самим. Ужасом должно веять от этого слоняющегося по ночам, убегающего от самого себя человека. Вместо этого — никакого внутреннего захвата, точно внутри у артиста все пусто, и ему скучно читать монолог. Лег и в полудремоте, словно гоголевский Осип[[144]](#endnote-135), сам с собою рассуждает. И так на протяжении всей роли. Если этого нельзя объяснить волнением первого дебюта, то я не знаю, чем {90} это должно быть объяснено. И опять поправляют Пушкина: Пушкин нашел возможным написать: «Я ускорил Феодора кончину», но г. Вишневский не считает возможным допустить такое ударение и говорит: «Я ускорил Феодора кончину». Поверьте, господа, что Пушкин знал русский язык не хуже вас, а стихов без размера не писал, и это «ускорил» так же оскорбило его ухо, как оскорбляет всякого любящего стихи.

Самозванец — г. Москвин слаб в первом действии, гораздо интереснее в сцене приема и совсем плох в знаменитой сцене у фонтана. С этой сценой перемудрили; хотели дать не условного вздыхателя из нежненьких идиллий, а некрасивого и неуклюжего юношу, неопытного в науке страсти нежной. Замысел хорош, но выполнение… Слишком условный лунный свет, ярко озаряющий белое потное лицо, какое-то разлагающееся лицо мертвеца. И потом — разве можно так сидеть? Она: «Вся кровь во мне остановилась», — здравый смысл велит устремиться навстречу Марине, но режиссер велел сидеть. «Волшебный, сладкий голос» — и все-таки сидит. Наступает момент сильнейшего напряжения, с уст срывается безумное признание, душевный разряд должен перейти в физическую энергию, а он сидит. «Прощай навек» — и все-таки сидит. «Теперь иду» — сидит. «Постой, царевич», но для чего же «постой», когда он не двигается с места. Затем в этой сцене, где стих достигает высших пределов музыкальности, особенно ярко сказалось то, что в Художественном театре не чувствуют, не понимают музыки слова, гармонии стиха.

Dixi [Я сказал — лат.]. В итоге, как я уже говорил в заметке, много почтенного труда, много прекрасных деталей и отсутствие центральных фигур.

## 3. Зигфрид <Э. А. Старк> Эскизы «Санкт-Петербургские ведомости», 1907, 3 ноября

Продолжаю свои московские впечатления[[145]](#footnote-12).

Мой приезд в первопрестольную столицу необыкновенно счастливо совпал с открытием Художественного театра, что для Москвы является самой животрепещущей злобой дня чуть ли не во всем сезоне. И оно понятно — театр этот слишком крупное художественное учреждение, на него возлагаются наши самые страстные упования, и потому всякая новая его постановка приветствуется как наиболее радостное, долгожданное событие.

В этом году открытие Художественного театра вызывало в сердцах театралов, особенно же друзей, некоторую смутную тревогу. Театр объявил первой своей постановкой «Бориса Годунова» Пушкина. И это обстоятельство только лишний раз заставляло преклониться перед этим театром за то, что он так свято блюдет однажды намеченную им задачу: стоять на страже чистого искусства, охранять его интересы и давать нам возможность, сидя в зрительном зале, забывать все на свете, будучи убаюканы красотой чистейшей поэзии. Кроме того, в данном случае интерес увеличивался еще тем, что нам предстояло увидеть на сцене {91} произведение, которое никогда не появлялось перед нашими глазами, с которым, стыдно сказать, мы знакомы в театре только по либретто одноименной оперы Мусоргского.

И вот желанный вечер наступил… пролетел… и я вышел из театра смущенный, с трудом верящий собственному впечатлению…

Не то, совсем не то, что обычно привык находить в этом театре! И как горько это сознание, что высший художественный восторг не посетил тебя в тот вечер.

В чем же дело? Неужели вся колоссальная творческая работа, которой был предан театр в течение многих месяцев, ни к чему, неужели пропал весь труд, кропотливый, вдумчивый, затраченный труппою и ее руководителями?

Увы! Почти что так…

Трагедии не удаются Художественному театру. Вот сущность того впечатления, которое выносишь в душе после «Бориса Годунова». Вспомним «Юлия Цезаря» в постановке этого театра. Там был Рим, удивительный, великолепный, бесспорный исторический Рим, чудом воскресший перед глазами зрителя; но там было очень мало Шекспира, и трагический дух, который проникает собою все произведение, почти вовсе отсутствовал. Точно такая же история приключилась и с «Борисом Годуновым»: внешняя обстановка была превосходна, тонкохудожественна, картина старой Москвы была воссоздана приемами подчас весьма оригинальными, смелыми и новыми; яркая эскизность некоторых сцен, написанных как бы широкими крупными мазками, получила отличное, вполне соответствующее истинной сущности воплощение. Но духа, — живого, трагического духа, проникающего собою до конца произведение Пушкина, который Должен захватить и потрясти зрителя, — Художественному театру постичь не удалось. Произошло это потому, что доселе театр всегда имел дело с такими пьесами, где требовалось передать или тихую затаенную грусть, или нервный излом души, тоску и скорбь маленьких, заброшенных людей, едва уловимые настроения, разлитые в природе вокруг нас, подметить которые может лишь тонко развитая натура, — одним словом, с таким материалом, для воплощения которого нужна была какая-то особенная интимная манера исполнения, так сказать, очень тонкое и нежное письмо, уподобляющееся в живописи миниатюрам. И эта особенная манера исполнения действовала на душу, заставляя зрителя отдаваться во власть очарования, веявшего со сцены. Теперь не то. В «Борисе Годунове» нужны другие краски, иные приемы исполнения. Здесь нет тихой грусти и подавленной тоски. Напротив, тут бушуют страсти, страдание здесь острое, рвущее на части грудь. В монологе Бориса «Достиг я высшей власти» нарастание чувства постепенно доходит до высшего трагического пафоса, от которого зрителю делается и холодно, и томительно-жутко. Это — чисто шекспировская сцена по ширине размаха вдохновения, с каким она вылилась у поэта. Сцена у фонтана — это помимо проникающего ее чувства страсти единоборство двух сильных характеров, из которых ни один не желает уступить другому. Словом, вся драма Пушкина должна быть ведена в более скором темпе, в более горячих тонах, гораздо страстнее, гораздо живее, чем это сделал Художественный театр, слишком понизивший тон его исполнения, сообщивший всем персонажам драмы какой-то медлительный, точно бы сонный характер. Тут скрывается, очевидно, некоторая предвзятая идея — дать на сцене настроение Московского царства, охарактеризовав его, как нечто именно сонное, неподвижное, тяжелое: хмара какая-то точно висит над Москвой и застилает солнце… Такую точку зрения можно понять, хотя подобное {92} настроение мало чувствуется у Пушкина, а во-вторых, даже допуская его во всей полноте, следует признать, что на фоне его могут быть отдельные вспышки, точно молния прорезывающие мрак. Да вот хотя бы сам Борис Годунов! При всем желании, я не могу представить его себе иначе, как человеком большого темперамента и страстной души. Что он все это очень ловко маскировал — это несомненно; но, вероятно, в то время, как он притворялся, хитрил, изворачивался, изображал собою человека, скованного из стали, внутри-то у него все кипело, клокотало и уж наедине… наедине-то он сбрасывал маску. И вот такого-то Бориса, — с большим душевным содержанием, человека с исключительным характером, совершенно не похожего на окружавших его бояр — и не оказалось в Художественном театре… Они, если можно так выразиться, слишком принизили Годунова, сделали его обыкновенной личностью, почти ничем не отличающуюся от окружающих, благодаря чему яркость его страданий потускнела.

Подробности — до следующего раза.

## 4. Зигфрид <Э. А. Старк> Эскизы «Санкт-Петербургские ведомости», 1907, 10 ноября

Продолжаю о «Борисе Годунове» в Московском Художественном театре[[146]](#footnote-13).

Бориса играет г. Вишневский. На долю этого артиста выпала работа такой трудности, какой не было во все продолжение его службы в Художественном театре. Многие, как известно, отрицают в нем почти совершенно всякий талант, удивляются, почему он играет такую видную роль в театре, и потому, конечно, крайне скептически, даже с отчаянием отнеслись к факту исполнения им роли Годунова. Говорили: «Пушкинский “Борис Годунов” без самого Бориса! Что же остается?» Я бы этого не сказал: Борис, несомненно, был, но такой, какой был нужен Художественному театру в силу известных взглядов на тон исполнения пушкинской драмы. Так как последний весь был очень пониженный, чересчур тягучий, без ярких вспышек, то естественно, что и Борис оказался совершенно в тоне общего исполнения. Я нахожу, что он был какой-то уже слишком тихий, чересчур скромный, мало заметный царь Борис. Нельзя, отнюдь, сказать, будто Вишневский играл нехорошо, — нет, потому что артист, несомненно, страшно много потрудился над ролью, продумал каждый стих, каждое слово, но он работал при известном освещении. Я не могу вообразить себе Годунова без орлиного полета, возвышающего его над всей окружающей царя кликой царедворцев, без печати глубокого страдания в каждой складке его лица. Между тем у Вишневского именно не чувствовалось такого страдания, острой боли раненого сердца и того страха и ужаса, который тяготеет над царем в силу его нечистой совести; муки его, о которых он сам говорит:

«… как язвой моровой  
Душа сгорит, нальется сердце ядом,  
Как молотком стучит в ушах упреком,  
И все тошнит, и голова кружится,  
И мальчики кровавые в глазах»…

{93} Эти муки должны быть ужасны: при одном воспоминании о них переворачивается сердце; здесь сила актерского переживания должна быть такова, чтобы зрителю сделалась вполне ясной картина душевного переживания несчастного царя, чтобы эта картина потрясла зрителя, захватила его внимание. Вместо же всех этих глубоких, сложных и ярких оттенков у Вишневского основной нотой через всю роль проходит тихая грусть, что-то меланхолическое и подавленное, — такое настроение, которое мы привыкли встречать в театре Чехова, но которого нет и в помине у Пушкина, и не могло быть у самого подлинного Бориса Годунова. Задумчивый, мечтательный тон, не покидающий Вишневского во все время, что он произносит монолог «Достиг я высшей власти…», явился как следствие тех режиссерских указаний, которые имели своей задачей возможно более сгладить условность, присущую всякому монологу, сделать сцену в этот момент более приближающейся к жизненной правде[[147]](#endnote-136). И вот я сейчас невольно вспоминаю «Горе от ума». Там эта режиссерская работа увенчалась полным успехом; всякая сцена с монологом получила крайне правдивый, осмысленный вид, и в то же время самый монолог ничего не потерял со стороны своей характерности и вложенных в него переживаний. Позы и движения актера были в это время просты, естественны и соответствовали тому душевному состоянию, в каком находилось данное драматическое лицо. В «Борисе» же эта работа совершенно не удалась. Нельзя актера, произносящего вышеупомянутый монолог, содержащий в себе самые разнообразные переживания, Укладывать на все время его произнесения в самой спокойной, невозмутимой, именно мечтательной позе, на лавке под окном, с головой, опирающейся на левую руку. Так можно именно только тихо мечтать или без особого волнения думать о каком-нибудь мелком житейском деле, но никак уже не размышлять на ту тему, что все усилия осчастливить народ остались тщетны, и совершенно бесполезно искать его любви. Ведь здесь каждое воспоминание точно огнем жжет царя, оставаться таким спокойным, как это делает Вишневский, немыслимо, нужно проявить гораздо больше разнообразия в тоне речи, в произношении отдельных слов, нужно больше гибкости и живости, наконец, больше темперамента и душевной муки, которая теряется в исполнении Вишневского. Вообще все более спокойные места, где требовалась теплота, задушевность, мягкий лиризм, удавались Вишневскому гораздо лучше; особенно трогателен он был в сцене прощания с сыном.

Неудачен вышел в Художественном театре и Самозванец, несмотря на то, что играл его Москвин, один из лучших актеров труппы. Он, прежде всего, тоже вышел какой-то нудный и скучный, без проблеска той живой энергии, которая заставила его окунуться с головой в трудную и рискованную авантюру; он просто был похож на крайне вялого пономаря, очень недалекого, почти тупоголового, который является лишь послушною игрушкою в других, более ловких руках. Положим, если склониться, действительно, к тому мнению, что Самозванец был лишь слепым орудием в руках поляков, иезуитов, не без прикосновенности сюда даже самого Ватикана, и то нужно будет признать, что подобным орудием все-таки мог быть исключительно человек, от природы богато одаренный, умный, смелый, увлекающийся, подвижный, горячий. Роль, которую ему навязывали, была слишком трудна, чтобы ее мог удовлетворительно разыграть человек со средними способностями. Ау Москвина Самозванец вышел именно в таком роде, с некоторой даже как бы придурковатостью и уж вовсе без всякого {94} темперамента, без тени какого бы то ни было увлечения, так что, глядя на него, очень плохо верилось, чтобы он мог из монашеской кельи сбежать «к украинцам, в их буйные курени, владеть конем и саблей научиться» и, наконец, назваться Димитрием, явиться в Польшу и поляков безмозглых обмануть.

Совершенно не на месте и Германова в роли Марины. Ну кто видал когда-нибудь таких полек? Что она красива и даже очень, это бесспорно, но вовсе не имеет ничего общего с типом польской женщины, как он рисуется нам по истории, по романам, по действительной жизни, наконец. Всегда и везде польские женщины представляются нам, может быть, не столько даже красивыми, сколько беспредельно изящными, легкомысленными и веселыми; в них есть какой-то особенный, пикантный шик, и недаром кто-то прозвал их северными парижанками. Пушкинская Марина — не исключение отсюда. Марина же Германовой вышла чересчур величественной и важной, медлительной и напыщенной, без намека на тонкое лукавое кокетство, грацию и завлекательную прелесть, в ней было что-то восточное, что-то почти даже египетское, и это исключало малейший намек на действительность в том виде, как она вылилась у Пушкина. Медлительная, слишком важная, почти цедящая слова сквозь зубы, Марина и такой же неподвижный, вялый Самозванец сделали то, что сцена у фонтана, этот яркий турнир двух сильных и горячих существ, потеряла всю свою привлекательность, свой колорит, вышла растянутой и просто скучной.

Но кто действительно был хорош, это Лужский в роли Василия Шуйского. Вот где оказались на месте и пристойная важность, и медлительные движения, и тягучесть речи, и какая-то рыхлость и неподвижность, создававшие настроение того, что с подобными господами русскому государству далеко не уехать. В его гриме самое удивительное были глаза, смотревшие из-под полуопущенных век так, что никогда нельзя было понять, видит ли что-нибудь этот постоянно себе на уме человек или не видит. Вся манера его исполнения, тон, дикция были неподражаемы, фигура получилась чрезвычайно художественная, едва ли не самая интересная во всем спектакле.

## 5. Зигфрид <Э. А. Старк> Эскизы «Санкт-Петербургские ведомости», 1907, 17 ноября

Оценивая постановку пушкинского «Бориса Годунова» в Московском Художественном театре[[148]](#footnote-14), я до сих пор говорил только об отрицательных сторонах этой постановки. Между тем для полноты картины и для того, чтобы мое впечатление не оказалось каким-то однобоким, я должен теперь остановиться на том, что в означенном спектакле являлось истинно прекрасным с чисто эстетической точки зрения. Художественный театр настолько высоко стоит над всеми остальными учреждениями подобного рода, что во всякой его работе, которую он подносит на суд публики, всегда имеется огромная доза интересного и оригинального, даже в тех случаях, когда общее впечатление, как, например, от «Бориса Годунова», не {95} слишком удачно, не захватывает зрителя. Часто даже бывает, что детали искупают неудачи целого.

Сейчас, когда сила непосредственного впечатления, часто поспешного и одностороннего, улеглась, с особенным удовольствием вспоминаешь те сцены, где творческий дух руководителей театра заявил о своем удивительном проникновении в характер пушкинского шедевра. Вот, например, сцена в келье Пимена. Сколько здесь настроения, вытекающего из самого текста драмы, из каждой фразы, вложенной поэтом в уста престарелого отшельника, и как хорошо, с какой бесподобной тонкостью, какими мягкими и спокойными тонами воспроизведена в театре вся эта сцена! Правда, что тут в сильнейшей степени помог и сам исполнитель, г. Качалов, давший пример самого полного сценического перевоплощения, начиная с внешности интересного благообразного облика смиренного и тихого летописца и кончая голосом, этими трогательными, спокойными интонациями речи, произносимой человеком, который, действительно, давно уже отрешился от всего земного, от всего окружающего и погрузился душою в минувшее. Интересно сделан переход к этой картине: только что перед глазами зрителя были Кремлевские палаты, сцена присяги Борису Годунову, торжественный выход царя ко «гробам почиющих властителей России» при трезвоне соборных колоколов; занавес задвигается, колокольный звон продолжается, но все тише, тише и наконец, когда он смолкает совершенно, открывается келья Пимена, это — прекрасный эффект.

Хороша также сцена в корчме на Литовской границе. Здесь интересно было появление нового актера в труппе Художественного театра, г. Уралова. Артист этот, обладающий прекрасным, хотя и несколько односторонним талантом, служил с большим успехом у Комиссаржевской; но «искания» г. Мейерхольда выгнали и его, подобно многим другим талантливым величинам, из труппы драматического театра, и он очутился у Станиславского… Уже по этому его первому появлению в роли Варлаама можно было судить, насколько театр сделал в его лице хорошее приобретение. Грим, походка, жесты, мимика, интонация, его пение — все было чрезвычайно просто, выразительно и вполне художественно. Тому же артисту поручена в драме еще одна роль, правда, очень маленькая, но нужно было посмотреть, что Уралов из нее сделал! В финале пьесы он играет Мосальского; слова у него только следующие: «Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы. Что ж вы молчите? Кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!» Тут вся прелесть заключалась в необыкновенной физиономии этого боярина. На сцене представлен закрытый переход в терем Марии Годуновой; через небольшие окна видно, как проходят один боярин, другой, потом Мосальский, наконец, несколько стрельцов. В решительный момент окошко на площадку, переполненную народом, распахивается, и оттуда показывается огромная голова с лицом, совершенно заросшим густой, широкой бородой темного цвета; небольшие злые, скверные такие глаза тупо как-то уставляются в толпу и потом недоумело, без малейшего проблеска мысли переходят с одного на другого. Так и видно, что это — просто дикое, сильное животное, которому совершенно нипочем было задушить собственными руками кого угодно.

Но верхом красоты постановки является картина XI: Краков, дом Вишневецкого. У Пушкина после слов Самозванца: «сказать: мы принимаем», — следует такая ремарка: «Отворяются двери, входит толпа русских и поляков». Как видите, довольно коротко. Но нужно было посмотреть, {96} что сделал режиссер из этой толпы. Несомненно, что к Самозванцу стекались отовсюду самые разнородные личности, и если с одной стороны находился сын Курбского и другие благородные русские изгнанники, зато с другой — объявлялись разные политические проходимцы, авантюристы без совести, вообще люди, которым решительно нечего терять, смотревшие на Самозванца, на весь этот затеваемый им поход как на хорошее средство, хоть и с большими опасностями, обеспечить себе сытое существование. Режиссер так и взглянул на дело и на этом основании создал целую галерею на редкость живописных, оригинальных, колоритных фигур, заставив каждого даже безмолвного статиста прямо сыграть целую роль. Особенно хороша была одна личность, произносящая всего три слова: «Собаньский, шляхтич вольный», и при этом драпирующаяся в свой рваный плащ с такой гордостью, которой позавидовал бы любой магнат[[149]](#endnote-137). Общий подъем, с каким прошла эта сцена, нервное настроение, вложенное в нее, были неподражаемы.

Оригинально, совершенно по-новому поставлены народные сцены в начале драмы. Так как, ввиду коротких картин и частой их смены, невозможно было поставить толпу так, как это обыкновенно делается, с широким размахом, заняв ею всю сцену, то прибегли к особенному фокусу: например, III картина «Девичье поле» производила такое впечатление, как будто вы смотрите откуда-то из-за угла… вам плохо видно и вы напрягаете все усилия, чтобы хоть что-нибудь разглядеть и расслышать; вы видите только кусочек толпы, видите спины, бока, но не целиком отдельные фигуры, — видите, как этот кусок толпы точно одно огромное многочленное тело колышется взад и вперед, уступая какому-то стихийному напору извне, и догадываетесь, что дальше, за горизонтом вашего зрения происходит что-то невероятное, что там стеклась великая сила народная. Впечатление, которого добивался режиссер, было вполне достигнуто, и получилась огромная экономия во времени: через две‑три минуты после этого вращающаяся сцена сделала оборот, и перед вами открылись Кремлевские палаты, великолепно расписанные, в полном радостном убранстве, с толпою бояр в светлых платьях, с духовенством, с самим Борисом на престоле. Здесь заслуживает быть отмеченною одна деталь, именно поразительное проникновение, с каким произносились слова: «не изменим присяги, нами данной», говорит сначала один «инок», потом подхватывают все бояре, и так повторяется три раза, по очереди, тремя «иноками», голоса которых, кстати сказать, подобраны так, чтобы не производить дисгармонии.

В общем, несмотря на все указанные выше недочеты, даже весьма крупные, не позволяющие зачислить эту последнюю работу Художественного театра в ряд лучших, постановка «Бориса Годунова» все-таки составляет событие в культурной жизни страны, все-таки интересна, возбуждает любопытство, дает повод к разговорам и спорам, как всякое крупное, выдающееся по своему размаху творческое дело. Счастлива Москва, у которой есть такой театр! Там теперь все по очереди бегают на «Бориса Годунова», а нам здесь не на чем остановить внимания.

## **{****97}** 6. С. Потресов <С. В. Яблоновский> «Иванов». Художественный театр «Русское слово», М., 1907, 7 ноября

Вместо новой постановки Художественный театр вторым спектаклем предложил абонентам чеховского «Иванова».

Вряд ли это особенно обрадовало абонентов; во-первых, потому, что от Художественного театра всегда ждут с нетерпением новинок, а «Иванова» все успели уже перевидать; во-вторых, потому, что «Иванов» как произведение *старого*, то есть, молодого Чехова далеко не является кульминационным пунктом его творчества, в‑третьих же, и главное, потому, что и исполнение его в Художественном театре являлось далеко не лучшей победой его.

Немало пустых, хотя оплаченных, мест в партере свидетельствовало об этой нерадостности публики. Вряд ли, однако, господа абсентеисты [уклоняющиеся] были правы: вчерашнее исполнение было несравненно выше того, что мы видели при первой постановке пьесы, если не ошибаюсь, в сезоне 1904 – 1905 гг.

Сделал ли театр большие шаги вперед? То есть, выросли ли его артисты? Или просто мы, рецензенты, осужденные на то, чтобы смотреть пьесы исключительно при первой постановке, когда еще не все налажено и все волнуются, увидели твердую, уверенную игру, отделку после нескольких десятков представлений? Не знаю, но все преимущества на стороне вчерашнего представления. Особенно Резка эта разница в г‑же Книппер. Ее прежняя Сарра, по сравнению со вчерашней, была только «разыгранный Фрейшюц перстами робких учениц». Из всех ролей, в которых мне до сих пор приходилось видеть эту артистку, роль Сарры едва ли не самая лучшая: сила драматизма соединена здесь с большой простотой, что у «буйных сектантов»[[150]](#endnote-138) встречается не так часто, и большим чувством меры.

Этот «чижик» в первом акте и вся сцена третьего акта захватили весь зрительный зал.

Станиславский — также шаржированная фигура Шабельского, что и раньше, но этому шаржу теперь придан такой блеск законченности, что вы любуетесь и уже не спорите о замысле, подчиняясь виртуозности передачи. Впрочем, есть смягчения, в смысле придания Шабельскому большей трогательности.

Такие же похвалы нужно принести и г. Лужскому; этот артист за последнее время вообще ушел вперед и, кажется, нашел свою художественную сущность[[151]](#endnote-139).

Минуя остальных исполнителей, находящихся приблизительно на той же высоте (исключение, и опять в пользу вчерашнего спектакля, надо бы сделать для г. Москвина)[[152]](#endnote-140), перейдем к Иванову — г. Качалову. Два года тому назад этот артист мало удовлетворил нас: бессильный нытик, ни одного намека на прежнего сильного Иванова, психопатология на месте психологии — все это давало бледное, неудовлетворяющее впечатление.

Первые два акта вчерашнего спектакля произвели на меня такое же грустное впечатление: чего-то не было в исполнении, чего-то, дающего художественному произведению внутренний свет, красоту и ценность. Однообразие мелодраматической позы с правою рукой, прислоненной к левому боку, голос с однообразными, специфически качаловскими интонациями, слишком много болезни, {98} слишком мало глубины чувства. И голос сам, с одной стороны, слишком мужественный, с другой — ни на одну секунду не принимающий бодрого выражения, что бывает и у самых больных людей.

Трогала Сарра, смешил и трогал Шабельский, нравились Лебедев, Боркин, Самарова, Бутова, Муратова[[153]](#endnote-141) — и оставлял холодным Качалов.

Так было два акта. В других двух замысел, на мой взгляд, неправильный, остался тот же, но внутри загорелось, явилось не изображение страдающей души, а сама страдающая душа — и все преобразилось. Большой и пленительный талант артиста проснулся. Дальше все было прекрасно, и, господа провозвестники новых путей, прекрасно именно потому, что было по-старому, то есть сыграно на струнах души, с огромным нервным подъемом.

Художественники не выходят раскланиваться, чтобы не нарушать иллюзии; господа поклонники этого театра хотят быть более католиками, чем сам папа, и шиканьем останавливают всякие попытки аплодировать. Это излишне и вносит каждый раз неприятный элемент протеста.

«Принимая с благодарностью аплодисменты как выражение сочувствия…».

Так говорит Станиславский[[154]](#endnote-142).

## 7. Ч. <Г. И. Чулков> Театр и музыка. «Иванов» Чехова на сцене Художественного театра. (Письмо из Москвы) «Товарищ», СПб., 1907, 15 ноября

Московский Художественный театр возобновил постановку «Иванова». Мне впервые пришлось увидеть эту постановку только теперь и, несмотря на то, что я почти наизусть знаю эту драму, спектакль произвел на меня неожиданное впечатление. Всегда трудно мириться с постановкой, если она не отвечает замыслу и плану, которые сложились в душе заранее, до спектакля, — и надо встретить в театре что-нибудь необычайное, чтобы покориться и отказаться от своих мечтаний. Я шел в театр с надеждой увидеть «чеховский» спектакль, услышать тихие слова, оправданные и осветленные лирикой. Надежда моя не оправдалась: театр отказался от попытки найти в «Иванове» те музыкальные элементы, из которых слагаются драмы «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» и «Чайка». Постановка «Иванова» задумана на иной лад, но этот замысел все-таки неожиданно покорил меня, и я принял его, несмотря на острую боль, которая ужалила мне душу во время первой сцены и продолжала меня мучить в продолжение всего спектакля.

«Иванов» поставлен в Художественном театре в манере «гауптмановских» спектаклей, по типу «Извозчика Геншеля»: в постановке преобладают черты грубого реализма, и все в ней подчеркивает мотивы тупого ужаса, которым проникнута эта драма. Если в других драмах Чехова преобладает печаль, в этой драме раскрывается отчаяние; боль от безысходного горя становится материальной, бесстыдной и циничной. Постановка не умаляет этого уклона, а преувеличивает его, доводит его до последнего предела.

{99} Страдания разрешаются в лирике и в трагедии. Ни того, ни другого нет в «Иванове»; Художественный театр не побоялся громко прочесть эту мрачную страницу творчества Чехова.

Качалов играл Иванова, следуя общему строю постановки, обнажая это тяжелое сердце, ритм которого нарушен. Все в Иванове болезненно, подавлено и самые страдания его мертвы и тупы. И первый истерический крик на Мишу, и сцена с женой, когда отчаяние заставляет его крикнуть: «Ты скоро умрешь!» — и даже последние судорожные движения головы, на полу, после рокового выстрела, — все это под каким-то тяжелым и темным знаком боли, «человеческой, слишком человеческой».

Что-то косное и свинцовое есть в этой ужасной и мучительной драме; без надежд на иную жизнь, без любви к этой жизни проходят медленно мимо нас эти полупьяные люди, уже давно, в сущности, мертвые, с душами, опустошенными и слепыми.

Один из этих людей — граф Шабельский. Это лучшая роль Станиславского. Он гениально играет этого расслабленного аристократа. Циничные слова и детский смех, злые насмешки и слезы о «бедной жидовочке» — все волнует и мучает, как давно знакомый, но страшный сон.

Прекрасна и О. Л. Книппер в роли Сарры. В образе этой печальной чахоточной еврейки как будто сосредоточились все муки гонимого народа. Она как тень надвигается на влюбленных и как тень исчезает с их пути, чтобы снова явиться бледным призраком в день сумасшедшей свадьбы: она — в могиле, но кто-то слышал ее шепот — и плачет граф, и Шурочку и сам Иванов спешит покончить счеты с так называемой жизнью.

«Иванов» — это драма великой скуки: все погибает вокруг бессмысленно и дико, потому что души заблудились в лабиринте, мучительно однообразном. Это — «один из уездов *средней* полосы России». Начало и конец жизни в этой «*средней* полосе». Честность, воплощенная в лице земского врача Львова, — тупа и глупа; подлость — труслива и мелочна; герои — «по целым дням Лазаря поют». И, конечно, над ними «смеются птицы, смеются деревья»…

И любовь — «средняя», без восторга и поклонения, без страсти и сладострастия. Любит по-настоящему одна только Сарра, но и то потому, что она уже обречена на смерть: она любит по-осеннему, предсмертно.

Когда чувства тусклы, когда любовь тлеет без надежды, нет иного пути, кроме смерти. Но и этот путь не спасет человека, когда звезд уже не видно: все побурело, почернело в ночи: человек бредет ощупью вдоль уездного плетня.

Со спектакля уходишь с мучительной болью в сердце. Если бы Чехов не написал после Иванова иных драм, трудно было бы примириться с этим страшным часом его творчества и его душевной жизни.

Художественные произведения, исполненные великого отчаяния, не страшны только тогда, когда в них есть лирический или трагический пафос: если же нет пафоса, если боль *тупа*, если нет в сущности произведения острого яда, мы влечемся вслед за таким произведением к той «средней» полосе, где похоронили люди и любовь, и отвагу.

Но мы знаем, что Чехов ушел прочь от уездного кладбища. Он разгадал чары музыки и спас душу свою и свое сердце, «похожее на большую арфу». — «Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем»…

Художественный театр не захотел в «Иванове» раскрыть трагическое и лирическое начало. Но в плане задуманной постановки спектакль поражает {100} силою и стройностью игры. И если в этом спектакле нет истинного *театра* (то есть, трагического *действия*), зато в нем есть художественное зрелище, власть которого над душою человека необычайна.

## 8. Максимилиан Волошин «Борис Годунов» на сцене Московского Художественного Театра «Русь», СПб., 1907, 11 декабря

Постановка пушкинского «Бориса Годунова» на сцене Художественного театра была неблагоприятно встречена театральной критикой московских газет, которые почти всегда судят об этом театре пристрастно и несправедливо.

Однако на этот раз они оказались правы.

С самого начала и до самого конца пьесы чувствуется разлад режиссерского замысла, тенденции с духом и стилем поэта, мучительное отсутствие ритма, постоянное несовпадение образцов пушкинской драмы и сценических картин.

Последнее ощущение, разумеется, субъективно, но мне думается, что можно дать ему и объективные обоснования.

Несмотря на все недостатки, драма смотрится с неослабевающим интересом.

Так как неудачи Художественного театра столь же интересны и поучительны, как и его успехи.

Наиболее драгоценное из достоинств его — это *дар осуществления*: редкий талант доводить до конца реализацию своих замыслов.

Поэтому с ним приходится считаться и при неудачах; с ним можно серьезно спорить, когда он грешит против старого вкуса.

Этого *дара осуществления* совсем не было, например, у Мейерхольда. У него были идеи о театре, и прежде осуществления он проповедовал их. Но на сцене ни одна идея его не была доведена до конца, не осуществлена с необходимой тщательностью, не доведена до неизбежности.

Тогда мейерхольдовские постановки возмущали вкус, нельзя было дать себе ясного отчета, что виной этому: неискусность ли режиссера, небрежность ли в постановке, играли актеров, декорации ли художников или ложный замысел самого режиссера?

Поэтому нельзя было ни защищать его до конца, ни до конца спорить с ним.

В Художественном театре и речи не может быть ни о недоделанности, ни о небрежности, ни о какой-либо *случайной* неудаче.

Этот театр глубоко честен в своих реализациях, и поэтому зритель всегда поставлен лицом к лицу с основным замыслом его.

Его успехи и провалы одинаково неизбежны и почетны. Постановка пьес Метерлинка три года тому назад потерпела такую же неудачу, как «Борис Годунов» теперь[[155]](#endnote-143).

Театр задумал *стилизовать* «Бориса», понимая идею стилизации исключительно в духе модернизма. Он дал бояр стилизованных по сказкам Билибина[[156]](#endnote-144). Народные сцены были стилизованы по-мейерхольдовски: с однообразными манерными жестами. А между тем стихи произносились вполне реалистично, без декламации и без подъема.

{101} Декорации были написаны реально — без условностей.

Можно ли вообще стилизовать «Бориса Годунова»?

Во время спектакля решительно отвечаешь себе: «Нет!», но перечитывая пушкинский текст: «Да. Можно».

«Борис Годунов» — произведение переходного периода поэта.

Стремление к народной простоте перемешано в нем еще с романтической декламацией и романтической же склонностью к Шекспиру.

Но романтизм в нем явно преобладает над бытом и народностью.

Пушкин еще не достиг в нем той молниеносной краткости, до которой немного спустя стал он сжимать свои драмы на двух-трех страницах.

В «Борисе» эта краткость и законченность заменены конвульсивной быстротой, внезапными и отрывочными скачками, я бы сказал, «синематографичностью» картин, переносящих нас от одного края исторической эпохи к другому и озаряющих на мгновение лица и слова романтических героев в судороге страсти.

«Борис Годунов» несценичен. Прежде всего это драматическая хроника, а не трагедия. Действие его идет не нарастая. В самом Борисе, в его угрызениях совести нет ни трагической, ни исторической правды.

Он — честолюбец кровавого века убийств и казней, первый министр Иоанна и зять Малюты, вероятно ли, чтобы он так страдал по убиенном Дмитрии и не нашел бы себе никакого оправдания в этом грехе молодости?

Смерть Бориса у Пушкина лишена трагической неизбежности.

Но я понимаю и представляю, как Пушкин сам видел свою драму. Как *лирически* проносились перед ним буйные народные сцены, мятежные крики московской черни, честолюбивые, алчные, властные и умиренные тени Самозванца, Марины, Бориса и Пимена.

Да, «Бориса Годунова» можно *стилизовать*. Но стилизовать ни по-билибински, ни по-васнецовски, ни по-мейерхольдовски, нет, — в романтическом декламаторском стиле той эпохи, в которую он был написан.

Идею о том, что это осуществимо, навеяла мне постановка тех сцен, что происходят в Польше — в доме Вишневецкого, бал у Мнишек, сцена у фонтана.

Здесь вся обстановка, все массовые сцены, весь грим были именно той изысканной, идеализированной, рыцарской Польшей, какой должен был себе представлять ее Пушкин.

В декорации сцены у фонтана, с этой непомерно высокой стеной польского замка, затканной лунным светом и свисающими ветвями деревьев, в самой манере письма чувствовалась несомненная подлинность пушкинской мечты.

И в этой же сцене, быть может, с наибольшею яркостью проступала неверная тенденция к реалистическому толкованию главных ролей.

Самый ложный декламаторский пафос был бы здесь уместнее и художественнее, чем эта серьезно и психологически продуманная, но совершенно лишенная темперамента и подъема игра Москвина-Самозванца.

Эти стихи нельзя читать медлительным голосом, сидя на мраморной скамье. Слова: «Тень Грозного меня усыновила», нельзя произносить задумчиво, стоя на коленях перед Мариной.

В этих стихах есть нечто, что требует произносить их стоя, с гордо поднятой головой, хотя бы это и было психологически неверно, условно и банально.

Главная, роковая и неисправимая ошибка постановки — это неверно взятый ритм действия.

Вместо синематографической быстроты в действии, в речах и в сменах картин {102} они взяли медлительный темп чеховских пьес, полных паузами и немыми сценами; вместо порывистой и вдохновенной декламации пушкинских стихов — разговорный язык, в котором дробилась и исчезала воля стиха.

Вместо романтически-величественной старой московской Руси, какой еще мыслил ее Пушкин в эпоху «Бориса Годунова», — стиль кустарного искусства.

Вместо шекспировского языка страсти и воли — язык бытовой комедии.

Ошибки Художественного театра вызывают не гнев, а боль.

Русский театр переживает теперь годы великой смуты, и в исканиях новых возможностей утерялись все критерии хорошего вкуса.

Но новые приемы стилизаций и символизации уж настолько окрепли, что требуют уже себе присяги на верность.

«Стилизация» уж становится как бы обязательной для каждого театра, уважающего себя, и в то же время усваивает себе особые канонические формы, как будто стилизация есть особый стиль сама по себе, а не обобщение любого стиля и любых приемов, реалистических ли, классических, романтических или символических, упрощенных до своих наиболее характерных и типичных форм.

Из самого метода упрощения органически вырастают символы, независимо от того, какой род, какое направление в искусстве символизируют они.

Постановки чеховских пьес в Художественном театре — настолько же стилизация русской жизни, насколько пьесы Островского были стилизацией московского Малого театра, и символы их говорили зрителю не меньше, чем стилизации Ибсена и Метерлинка в театре Комиссаржевской, внушенные идеей, может, более верной, но менее законченные, менее осуществленные.

## 9. А. Тимофеев[[157]](#endnote-145) «Жизнь человека» «Голос», М., 1907, 13 декабря

С чего начинать?

С выражения ли горькой досады на Л. Андреева, что писатель, которому не нужно ни лишней славы, ни лишних похвал, ни лишних толков, решился опубликовать и даже поставить на сцене произведение — явно неудачное?

Или с оценки той блестящей победы, того смелого и прочного завоевания в деле исканий новой сценической красоты, новых сценических форм, новых приемов сценического творчества — одним словом, с оценки той высокой и оригинальной художественности, которой отмечена постановка и исполнение в Художественном театре «Жизни Человека»?

И именно потому, что Художественный театр сумел найти, действительно, новые пути для театра, создать новый стиль постановки, так хорошо, так тонко вскрывающий сущность нового театра, новой драмы, — все недостатки пьесы Андреева выступают особенно ярко, обидно резко…

По мысли Л. Андреева, «Жизнь Человека» должна была прежде всего явиться драмой, сущность и смысл которой не зависит от эпохи, национальности, от всего того, что зовется бытом.

{103} «Жизнь Человека» — это художественное произведение, в котором каждый, кто бы он ни был и когда бы он ни жил, должен найти отражение своей судьбы, своей жизни, самого себя, — и все это, уловленное, схваченное схематично, в самых общих чертах, в самых широких мазках.

Как «жизнь» вообще, так и «человек» вообще, взятые Л. Андреевым, вдвинуты в сухие и холодные рамки безотрадного миросозерцания — все неведомо, все непонятно; человеческий мозг слаб и ничтожен, чтобы понять окружающее; человеческая сила и воля — иллюзии. Все совершает круг железного предначертания. И Некто в сером — судьба ли это, рок, бог ли (кто знает?) — холодно, невозмутимо производит и сжигает жизнь человека, с ее темным началом и темным концом.

Из неизвестности появляется человек и в неизвестность уходит. И все для человека — загадочная неизвестность…

И вот, поставив так философски, так схематично-отвлеченно, так антиконкретно проблему воссоздания всей жизни каждого человека, Л. Андреев не сумел, не смог выполнить своего замысла. Он загромоздил психологическую сущность драмы мелочными, конкретными, самыми обыденными пустяками, которые не только не общи каждому человеку, а как раз наоборот — у каждого и могут, и должны варьироваться. Л. Андреев не справился с красками, со стилем — он уступил старым методам старого творчества, переплел отвлеченность обилием слов, пытаясь ими оживить сухость и схематичность своего построения.

Кроме того, неновая философия судьбы, неумолимого рока не захватила душу и вдохновенье писателя глубоко — в пьесе много риторики, много натянутости, много деланной серьезности и мрачности.

Вообще — досадно и странно, что такой тонкий и смелый, такой умный художник, как Андреев, решился допустить постановку на сцене «Жизни Человека».

К. С. Станиславский, ставивший драму Л. Андреева, вдохновенно и глубоко проник в ее суть, в стиль, в характер драматического творчества, отлившегося в новые формы.

{104} На сцене также нет ничего бытового, ничего конкретизирующего тот или иной момент, ничего временного, ничего, что можно к чему-нибудь приурочить. Все взято обобщенно, отвлеченно, схематично.

Пролог… Из темной бездны сцены грозит зрителю высокая, мрачная, в неуловимых складках, сливающаяся с бездной, с темнотой, без лица фигура — схема безжизненного человека, схема трупа, скелет, закутанный в мягко свивающийся бархат.

Первая картина — рождение Человека… Не какая-нибудь данная, конкретная, определенная комната в том или ином стиле, взятом из прошлого или настоящего — а схема комнаты. Сцена представляет комнату углом с ярко подчеркнутыми гранями, где сходятся стены и потолок, с нарисованными серебрящимися окнами, кошмарными, уродливыми. Схематичные стулья, серебряные, простые, схематичная этажерка, сливающиеся с фоном стен и пола кошмарные фигуры бесшумно передвигающихся старух… Все — не простая, яркая, угловатая действительность, а *эхо*, отголосок, сон, бред действительности.

И так — все сцены.

Жизнь всегда была отмечена, всегда характеризовалась полнотой, нагруженностью, обстановочностью, обыденностью, тысячами мелочей, деталей, предметов. Также и психология человека — в ней важное и пустое, глубокое, длительное, обдуманное, перепутано с мгновенным, случайным, мелким.

В «Жизни Человека» — из психологии, из мыслей, из мечтаний, из сердца человека вынуто все это лишнее, оставлено лишь извечное, — также из «жизни» удалено все преходящее, минутное, изменчивое.

Вот лейтмотив драмы Л. Андреева.

Вот суть постановки, исполнения, игры этой драмы в Художественном театре.

В этом отношении особенно характерны две сцены — «любовь и бедность» и «бал у Человека».

В первой картине перед зрителями — три гладкие, голые бархатные стены, гладкий, голый бархатный потолок, в глаза резко и подчеркнуто бросается желтый стол и два желтых стула, стоящие посередине сцены, и с желтыми четырехугольными переплетами окно по середине средней стены. И больше ничего. Все пусто, голо, все — скелет обстановки, скелет быта. Изъяты все подробности, все крупное и мелкое. Но возьмите эти мелочи, это житейское, это бытовое, возьмите какого угодно стиля, какого угодно исторического момента и вдвиньте в эти голые стены — и вы можете получить комнату — богатую или бедную, французскую или русскую, XIX века или X — опять, словом, дана схема и только схема…

«Бал у Человека» — это уже оголение, схема, скелет человеческой природы. Здесь, разбитые в ряд человеческих фигур, воплощены и поставлены перед зрителями отдельные черты психологии «Человека». Зависть, тщеславие, мелочность — все то, что в тысяче мимолетных изменений играет и пульсирует в психике каждого из людей, — тут выделено, воплощено в самостоятельный, самодовлеющий образ-схему.

И, конечно, раз Человек вообще ничто, то и картина, где каждое из его свойств представлено отдельно, в общем итоге дает зрелище мелочности, ничтожества, бессилия…

С досадой и грустью я думаю о том, что у меня нет больше возможности разбирать теперь, ночью, работу и смысл постановки «Жизни Человека».

Вчера Художественный театр открыл и показал нам новый стиль в театре, новые формы театрального искусства, повел {105} нас смело, твердо, уверенно на новый путь сценического творчества.

Подражание жизни, воспроизведение ее на сцене, театр как подобие действительности, со всеми ее мелочами, со всей беспредельностью ее обстановочности — на этом поставлен крест.

Открыто новое — то, что жизнь можно воспроизводить, давая ее схему, ее скелет, а *вдохновенью, творческой работе каждого зрителя* предоставляется и возможность, и право, и обязанность заполнить ее конкретными подробностями, как этого ему, каждому зрителю, хочется.

К новому театру, к его созданию призван отныне каждый, кто идет в театр. Введен, таким образом, тот элемент, который всегда был необходим в настоящем искусстве, но о котором не помнил современный театр — творчество зрителя. Театр, воссоздавший жизнь во всех ее подробностях, закрывал всякую возможность для фантазии зрителя — там зрителю все давалось, далей для творчества не было. Теперь — каждый приобщается к сценическому искусству, к работе режиссера, автора и актера…

Да здравствует новый театр! Хвала Художественному театру, сумевшему открыть новые пути, вернее — укрепить, расширить, превратить в дорогу те тропинки, которыми блуждали Станиславский и Мейерхольд в театрах «Студия» и «Драматический театр»[[158]](#endnote-146).

Первый и прочный камень театра будущего заложен…

Всего два слова об игре. Играли все хорошо, а г‑жа Барановская — Жена Человека — великолепно.

Шумно, даже восторженно публика приветствовала Л. Андреева и все время вызывала К. С. Станиславского, который больше писателя повинен в успехе «Жизни Человека».

## 10. Старый друг <Н. Е. Эфрос> «Жизнь человека» «Театр», М., 1907, № 131

### I

Я не буду долго и подробно разбирать самую пьесу или, как назвал автор, — «представление» Леонида Андреева.

«Жизнь Человека» слишком хорошо знакома читателю, давно, конечно, им прочитана и продумана. О ней уже так много писали, когда она была напечатана в альманахе «Шиповника». И я буду останавливаться на пьесе лишь в той мере, в какой это мне нужно, чтобы разобраться в сложном впечатлении от спектакля Художественного театра.

Позвольте начать немного издалека. Мне довелось прочитать в первый раз «Жизнь Человека», когда она была еще в рукописи. И тогда же был у меня разговор с Вл. И. Немировичем-Данченко на тему о том, выдержит ли такая пьеса сценическую постановку, осуществим ли необозримо широкий замысел автора в условиях и рамках театра?

Признаюсь, мое первое впечатление было не очень в пользу пьесы. А главное, казалось, что театру с ней, во всяком случае, делать нечего, что именно чрезмерная широта замысла встанет непреодолимым препятствием перед сценою. Не в недостатках техники дело. Я знал, Художественный {106} театр изобретателен. Но мне представлялось, что на театре «Жизнь Человека» непременно обратится в жизнь одного человека, что неизбежно эта жизнь на сцене, у актеров индивидуализируется. Театр, исполнители нальют схему конкретным содержанием. Что же получится? Ведь как конкретное, это — неинтересно. Вместо *обобщения* — только наивное *упрощение* громадной сложной жизни.

Я не уполномочен передавать тогдашние взгляды моего собеседника. Да и выражал он их мне без особой определенности. Могу только сказать, что по коренному вопросу, о пригодности для сцены, он думал приблизительно так же. И оттого тогда же забрезжила у него мысль, как будто — такая странная, что это можно поставить только грубо, «как петрушку». Таково подлинное выражение. В этом было ясное признание, что обычные театральные средства тут обанкротятся, нужно что-то совсем иное. Что, — это еще не вырисовывалось.

Потом я несколько раз читал «Жизнь Человека». И с каждым разом впечатление было все больше в пользу самого произведения. Вовсе я не хочу сказать, что так оно глубоко, что нужно с усилием проникать в его идеи, в его сокровенную красоту. Смысл пьесы от начала ясен и прост. «Вот пройдет перед вами вся жизнь Человека, с ее темным началом и темным концом». И все символы пьесы предупредительно объяснены, раскрыты в прологе, как раскрыто и основное настроение безнадежности, раскрыта та тоскующая философия, из которой родилась эта драма. Но нужно очень вчитаться, чтобы не мысль, а чувство приняло эту черную схему, чтобы это и перестало быть алгеброю и вместе не стало заурядною конкретностью. Где-то я прочитал, что «Жизнь Человека» — вроде назидательных лубочных картин, пугающих наивное изображение и щекочущих наивную совесть. И в этом сравнении есть своя доля правды, потому что в пьесе Андреева есть элементарность, упрощенность. Лишь при очень внимательном, чутком чтении упрощение начинает подниматься на степень обобщения, пьеса приобретает истинную всеобъемлемость. Но возвышалась лишь пьеса. Мысль же, что сцена низведет ее к упрощению, не расставалась со мною. И «петрушка», которою обмолвился Вл. И. Немирович-Данченко, укрепляла в таком опасении.

Все это воспоминание приведено мною лишь для того, чтобы стало возможно более ясным, какая основная задача стояла перед театром, когда он, поколебавшись, наконец решил принять «Жизнь Человека» в свой репертуар и принялся за сценическое воплощение замыслов Леонида Андреева.

По моей короткой вчерашней заметке, написанной второпях, сейчас после спектакля — какой это ужасный обычай, эти ночные заметки! — читатель знает, что опасения мои оказались напрасными[[159]](#endnote-147). Если и не во всем, то во многом театр сумел разрешить великой трудности задачу. При первом чтении она мне казалась какою-то театральною квадратурою круга. У руководителей театра, прежде всего — у К. С. Станиславского, — нашлась не только совершенно исключительная фантазия, но и громадная чуткость к самому существу андреевской драмы. И я смело говорю, — мы присутствовали при первом истинном опыте сценического осуществления обобщенной драмы. То, что делали здесь раньше, в «Драме жизни» Кнута Гамсуна, что делал г. Мейерхольд в московских спектаклях Комиссаржевской, — было совсем не то. И то, что делалось, укрепляло меня в моем староверстве, в убеждении, что театру эти пути заказаны. Он может очень хотеть, но из пут реализма ему не вырваться. Стилизация не поможет. И если драма {107} уходит от реализма, порывает с ним, узаконивает новый прием воссоздания жизни и ее смысла — театру придется погибнуть. Пред такими новыми задачами, как, положим, символизм, он бессилен. И впервые я поколеблен в этом основном взгляде на театр и его будущее постановкою «Жизни Человека». Тут мне было доказано, что есть возможность раздать рамки театра. О, и сейчас весьма многое для меня еще под большим сомнением. Но я увидал первую возможность. Я увидал, хоть в зародыше, торжество нового приема. И оттого я так приветствую победу Художественного театра и так мало печалюсь тем, что не удалось, что сделанное по новому приему не дало положительного результата.

Для кого же не ясно, что общее важнее частного, конкретного? Что одна картина Штука «Война»[[160]](#endnote-148) говорит о войне во много раз больше и существеннее, чем десятки батальных полотен, положим, Верещагина? Насколько тип выше фотографии индивидуального изображения, насколько символ выше типа. Не нужно по французской пословице, вместе с водой выплескивать из ванны ребенка. «Жизнь Человека» в известной мере грешит этим. И когда театр делает неожиданно удачную попытку подняться над типическим, — он делает великий шаг вперед. Вот почему я и считаю себя вправе сказать, что, может быть, Художественный театр постановкою «Жизни Человека» начинает новый этап в эволюции сцены.

Очень много говорят: зачем черный бархат? У Андреева во второй картине «светло-розовые стены, местами покрытые фантастическим и красивым сплетением сырых пятен». Может быть, можно было и без бархата, а еще с чем-нибудь. Я только знаю, что было невозможно с обычной декорацией. Это было бы конкретизирование. А оно убивает пьесу Андреева, оно делает его драму незначительной. При помощи черных бархатных стен с белыми контурами окон и дверей Художественный театр сумел дать громадную обобщенность, сумел заставить принять именно так то, что происходит в этих стенах. Следовательно, театр прав. Следовательно, и белые контуры оправданы. И потом, через несколько минут эта обстановка стала уже такой привычной, что она не завлекала, не заставляла думать о себе. Она не замечалась, как что-то отдельное. Не говорю уж о чисто зрительной красоте. А это — идеал, это то, что нужно от декорации. Мне скажут, — и просто комната не очень бы замечалась. Конечно. Но тогда достигалась бы сторона отрицательная. Требовалась и положительная. Ее старая постановка дать не могла, не могла прибавить обобщенности. Вовсе не значит, что впредь всюду или хоть во всех отвлеченных пьесах, символических и других, я рекомендую пользоваться бархатом и белыми контурами. Может быть, для других понадобится другое. Для «Жизни Человека» это дало то, что нужно. В театре говорили: Гоппе, Клингер, Ропс[[161]](#endnote-149). Может быть, и так. Я не знаю, кто, какой художник подсказал эту idèe maîtresse [главную мысль — фр.] постановки. Ноя знаю, что она позволила, не выходя из того же стиля, быть постановкой то наивной, то трагичной и всегда обобщенной. В этом — победа.

Но мало было обобщать среду. Того же требовали и люди. И тут театр держался, по-моему, двух различных приемов. Для одних персонажей он признал, что высшая искренность и живая простота дадут высшее обобщение. Играйте так, чтобы лишь душа говорила. Играйте так, чтобы зритель забыл об одевающей ваши чувства и мысли плоти. Так захватите его, зрителя, чувство, чтобы на это ушло все внимание. Иначе, — играйте по старому методу, но истинное в этом старом методе доведите до высшего совершенства. {108} Отсюда само собою родится новое. А мы обстановкой, аксессуарами вам поможем. И это удалось. И это меня убедило, что та часть театрального искусства, которая принадлежит актеру, нуждается не в революции, но только в развитии. Что «стилизовать» или там «символизировать» собственно игру нельзя и не надо.

— Позвольте, — возразят мне, — как же это? Алгебраическая декорация и конкретная игра?

Почти что так. И в этом нет противоречия потому, что в конкретном чувстве заключено и чувство, если можно так выразиться, алгебраическое. Это — душа души. Ее выявить на сцене можно. Да к этому всегда стремились все лучшие артисты. Но по характеру исполняемых драм дробили внимание между ею, душою души, и индивидуальными, потом — типичными чертами. Новая драма позволит им сосредоточиться на ней одной.

Это требует еще пояснений. Отложу и их, и разбор другого метода изображения людей, какой был применен в «Жизни Человека», метода стилизованной карикатуры или карикатурной стилизации, — до второй статьи. Постановка «Жизни Человека» стоит того, чтобы к ней отнестись с большим вниманием и не бояться утомить читателя.

Надо лишь ее усовершенствовать в глубине и непосредственности.

## **{****109}** 11. С. Потресов <С. В. Яблоновский> «Жизнь человека» «Русское слово», М., 1907, 14 декабря

Это происходило два вечера подряд.

В первый вечер, во вторник 12 декабря, Художественному театру сказали:

— Подсудимый, встаньте.

Художественный театр сидел на скамье подсудимых, а Вс. Э. Мейерхольд два с лишним часа читал ему обвинительный акт[[162]](#endnote-150).

— «Тупичок… абсурдность приемов… Путь, который, может быть, приведет театр к гибели»… — слышалось в этом обвинительном акте.

— Подсудимый, что вы имеете сказать в свое оправдание.

Художественный театр ответил.

Ответил не на эстраде Литературно-художественного кружка, где г. Мейерхольд читал свой реферат и где один из режиссеров театра, г. Сулержицкий, с неловкостью человека, привыкшего делать, но не говорить, запутался в лабиринте собственных слов, — он ответил на другой день.

— Что я имею сказать в свое оправдание? Вот что.

И он раздвинул занавес и показал постановку «Жизни Человека».

Так должен отвечать художник.

Собственно говоря, только так и может отвечать художник.

Г. Мейерхольд, ведя беседу после своего реферата, делал отвод против тех оппонентов, которые указывали на практические результаты его деятельности. Выходило так, что:

— Не судите о том, что я, режиссер, делаю как режиссер; судите о том, как я, режиссер, пишу рефераты.

Вот в чем коренная ошибка г. Мейерхольда, ибо хорошо, если режиссер хорошо пишет, но еще лучше, если режиссер хорошо режиссирует.

Пускай г. Сулержицкий не победный оратор, — ему этого не надо: на вчерашней афише Художественного театра стояло: «Режиссеры К. С. Станиславский и Л. А. Сулержицкий» — этого довольно.

Постановка «Жизни Человека», — действительно, блестящий, непосредственный ответ на обвинения в натурализме.

От натурализма эта постановка за тысячу верст.

Погрешностей против натурализма много.

Один зритель возмущенно говорил мне:

— Зачем хлеб положили на самом видном месте. Разве не нелепо, что голодный человек видит цветы на столе и не видит хлеба?

Но разве это важно там, где вовсе не стремятся обмануть реализмом?

Не о хлебе едином тут речь.

Интересно, что в постановке «Жизни Человека» было нечто от мейерхольдовской постановки «Балаганчика». Я думаю, что Художественному театру это нужно поставить в заслугу: тот, кто отворачивается от действительно интересного лишь потому, что оно не им первым сказано, обнаруживает только упрямство — признак не ахти какого ума.

Но, несмотря на преемственность, постановки «Балаганчика» и «Жизни Человека» несоизмеримы.

Мне вспоминается Вторая симфония Чайковского, ее основная тема — фраза малорусской песни: «Такий, сякий журавель, журавель», — послушайте, что из этой довольно тривиальной и неприличной {110} (по своей роли в свадебном обряде малороссов) песенки сделал Чайковский.

То же и Художественный театр: он взял мелодию из «Балаганчика» и создал великолепную симфонию.

Лично меня стилизация в искусстве не захватывает, не увлекает; может быть, это — староверчество, присущий людям мизонеизм [рутинерство], но мне, когда я гляжу на стилизованные произведения, представляется, что это гораздо более занятно, искусно, чем серьезно и искренно, и мне жаль жизни, настоящей жизни, с ее горячей кровью, подлинной мускулатурой, полно бьющимся пульсом.

Разумеется, было бы нелепо навязывать искусству собственные симпатии; его надо брать и ценить с точки зрения задач, поставленных себе художниками.

Леонида Андреева можно упрекнуть только в невыдержанности стиля, что было много раз уже указано в критике. Вторая и четвертая сцены платят слишком большую дань реальному. Отсюда и двойственность исполнения: с одной стороны — марионетки: гости Человека, родственники Человека, друзья и враги Человека, музыканты; с другой — живые люди, Человек и его жена.

Какая из этих сторон в постановке была выше и интереснее? В смысле новых слов, конечно, — первая. Бал у Человека — это кульминационная точка спектакля. Это не из жизни, так в жизни не бывает, но когда вы после этой сцены смотрите на живых людей, вы невольно переноситесь к этой сцене. Не жизнь наложила на нее свое клеймо, а она клеймит жизнь. Все гости, музыканты — такие законченные произведения, что вжигаются глубоко в мозг. Многое тут от А. Бенуа. Слабее другого — последняя сцена, особенно ее первая часть, и тут, мне кажется, театр имеет право, по крайней мере, половину вины поставить в счет автору. «Некто в сером, именуемый Он» — воплощение этого образа почти непреодолимо трудно[[163]](#endnote-151) Театр интересно и довольно успешно разрешил эту задачу, но все же ему удалось достигнуть только того, что «Некто в сером» не расхолаживал, не вносил фальши; дать нечто, нависшее над людьми, как готовая каждую минуту рухнуть скала, дать —

«Одно лицо, без образа и вида,  
И без речей, которое безмолвно,  
Неудержимо, холодно их губит,  
И что в трагедии зовется Роком», —

этого не удалось. Кошмарной жути не было.

Реальная сторона пьесы прекрасно передана г. Леонидовым и г‑жой Барановской.

Г. Леонидов был очень хорош во второй картине, голодным, талантливым, молодым. Много правды, искренности, силы, — и веришь, что его Человек имеет право ходить в венке. Еще лучше был он в предпоследней сцене стариком. Раза два он несколько терял тон, но в общем это было трогательно-художественно. Зазвучало пребывавшее в таком гонении «нутро».

Тою светлою радостью, которую испытываешь при неожиданной встрече с новым, ярким талантом, пахнуло на зрителей от г‑жи Барановской. До сих пор ее видели только в крошечной роли Рузи в «Борисе Годунове», и этот находящийся на заднем плане образ она сумела крепко запечатлеть в памяти. Теперь она появилась в такой большой и ответственной роли, как жена Человека, и это было большим и приятным сюрпризом со стороны Художественного театра.

Не блещущее особенной красотою, но прекрасное, выразительное, чрезвычайно подвижное лицо, послушное тонким оттенкам чувства; ясный, красивый, гибкий голос, необыкновенная легкость переходов из настроения в настроение, та простота, с которою птицы поют свои песни, — все это заставляет надеяться, что {111} мы встретились с новым, крупным явлением в искусстве. Дай Бог не ошибиться. Много вызывали Леонида Андреева, и он выходил раскланиваться. Много вызывали и режиссеров, но они не выходили, и напрасно: какую иллюзию они могли бы нарушить своим появлением?

## 12. Сергей Глаголь <С. С. Голоушев> «Жизнь человека». Художественный театр «Час», М., 1907, 14 декабря

Драма Леонида Андреева — обобщение и отвлеченность. Это не жизнь, а ее «далекое и призрачное эхо». «Человек» — вовсе не человек, индивидуализированный в каком-нибудь, хотя бы самом типичном образе. Это то же далекое и призрачное эхо чего-то человеческого, живущего в каждом из нас и вдруг принявшего реальные очертания.

Иначе драму понимать нельзя; не мог иначе понять ее и театр, и потому с самого начала надо условиться, что перед нами на сцене не жизнь, а ее схема. Если порою и у автора, и на сцене это «призрачное эхо» вдруг на несколько минут становится явственно слышным, если люди кажутся настоящими определенными людьми, то это только уступка вашему привычному методу восприятия жизни. Несколько минут еще, — и снова призрачность далекого эхо вступает в свои права.

Но живые артисты во плоти и крови не могут стать призраками, и вот, волею-неволею приходится постановку стилизовать, приходится найти такие реальные образы, которые передавали бы те черты, которых требует эта призрачность. Нельзя показать призрачную жизнь и в реальной обстановке обыкновенных комнат, и вот вокруг действующих лиц Должно создаться что-то, рисующее эту же призрачность. И это все уже должно быть созданием сцены, созданием режиссерского искусства, потому что у автора, кроме намеков на то, что должно происходить на сцене, перед глазами зрителя, ничего нет. Справился с этою трудностью Станиславский снова очень оригинально, ново и очень умело. Если действующим лицам пришлось придать характер некоторой кукольности и манекенности, которые уже не являются теперь новостью, то все окружающее — уже создание самого Станиславского. И вот среди беспросветного мрака, окружающего действующих лиц, возникают на сцене едва намеченные белым пунктиром контуры комнаты, очертание окон и подобие какой-то мебели. Горят среди этих очертаний призрачные же, едва намеченные светильники, но свет их не проникает в окружающую жуткую пустоту. И с первых же моментов жизни ждет Человека «этот родивший его мрак, ждет для того, чтобы поглотить его, не оставив даже и следа его недолгого и неизвестно для чего понадобившегося существования»…

Особенно сильно передано это в третьем, наиболее призрачном акте бала у Человека. Весь этот акт — какой-то тягостный кошмар. Перед зрителем ряд наряженных в черное, белое и золото фигур, точно перенесенных с рисунка Бердслея. Это и люди, и не люди. Они говорят обычным голосом, говорят довольно обычные человеческие слова, но если бы {112} эти фигуры вдруг исчезли, растаяли в пустоте или бы у них на плечах вместо людских появились хогартовские птичьи, рыбьи и звериные головы[[164]](#endnote-152), то и это бы никого не удивило. Мимо этих людей призраком проходит Человек со своей женою, его друзья и его враги; над ними, на черной [подставке], похожей на роскошное подножие гроба, жуткие очертания трех, то неподвижно, то мерно, как куклы, движущих руками музыкантов. А дальше, за всем этим белые контуры окон плерезами [траурными нашивками] прорезают окружающий мрак, делая эту большую залу похожею на колоссальный катафалк. И с эстрады музыкантов льются плачущие звуки тоже призрачного танца, под который мерно движутся, странно диссонирующие со всем остальным, белоснежные девы. И вдруг среди тишины оборвавшихся звуков такие знакомые людские речи, полные пошлости, зависти, чванства, глупости и тщеславия. Многое в этом акте не было ясно и сознательно воспринято всей публикой. Он не вызвал той бури аплодисментов, которой можно было ожидать, но вот что странно. Как-то вдруг, сразу в осветившемся зрительном зале стало все-таки не по себе. Как-то всем точно стало немножко стыдно смотреть друг другу в глаза, и, кто знает, может быть, такое впечатление и для автора, и для сцены дороже всяких бурных аплодисментов…

Было ли, однако, все в постановке одинаково сильно и стройно стилизовано? Было ли все приведено в одно гармоничное и целое? На это приходится ответить отрицательно. В стиле постановки была пестрота, но только едва ли виноват в этом театр и, наоборот, не доказывает ли наличность этой пестроты именно большую и тонкую его чуткость?

Если призрачность и стильность сменялись вдруг реальностью, если одна вмешивалась в другую и моментами создавала пестроту, то вину этого правильнее искать в самом произведении, а не в постановке, да и вопрос еще, есть ли в этом какая-нибудь вина?

Легко создать стиль для сцены, которую представляешь себе в виде марионеточного театра. Легко стилизировать и артистов этой сцены, облекая их в большей или меньшей степени в образ марионеточных кукол, но само собой разумеется, что тогда придется стилизировать и самые переживания этих кукол, их мысли и чувства. Но когда куклы на сцене вдруг превращаются у автора в настоящих людей, страдающих всею сложностью их души, когда их человеческое сердце вдруг истекает настоящею горячею кровью, где стиль для изображенья? Может быть, Леонид Андреев и найдет когда-нибудь его, может быть, когда-нибудь его призраки и в самом деле заплачут настоящими горючими слезами, но пока он тоже этого стиля не нашел. Проходящая пред нами далеким и сумрачным эхом жизнь, когда переживания человека достигают своего апогея, вдруг начинает приближаться к нам. Она проясняется наподобие картины волшебного фонаря, то туманной, то изумительно определенной и резкой, когда фонарь наводят на фокус. Эхо почти воплощается в реальность. Оно принимает осязательную форму. Отвлеченное и призрачное становится действительным, и что же делать театру, если не идти рука об руку с автором и не давать рядом со странным стилизованным кошмаром образов реальной жизни? И сидя в театре, я не чувствовал от этого никакого ущерба. Разве в кошмарном сновидении нет того же смешения реального и призрачного? Напротив, быть может, в этом смешении даже есть какая-то особенная жуткость.

Таким образом, нельзя ставить театру в упрек, что стильные родственники первого акта смешиваются с реальным отцом Человека и доктором, что после призрачного третьего акта бала — совсем {113} реальный четвертый акт, затем снова кошмарный акт смерти, а при этом смешении нет ничего странного и в том, что в четвертом акте в призрачной комнате очерченного белым контуром пространства появляется совсем не призрачный диван, стол с совершенно реальным игрушечным паяцем и Человек плачет горькими реальными слезами. А вот в том, что старуха со своим: «Мне все равно» или странный доктор, вечно ошибающийся дверями, просты и реальны, то в этом уже есть что-то неверное. Здесь нет оправдания их реальности. Она ни для чего не нужна. Фонарь автора здесь снова не в фокусе, изображение снова теряет определенность своих очертаний, и в создающейся призрачности чудится, что среди комнаты уже не старая няня, а само бесстрастное ко всему равнодушное Время, а в потерявшихся очертаниях странного доктора чудится какой-то мятущийся дух человеческого состраданья, обреченного всегда ошибаться дверями…

Вообще, наиболее отвлеченные образы драмы оказались наименее удачными. «Некто в сером», например, едва ли кого удовлетворил. Артист сделал все, что было в его силах, но человек даже и с самым богатым бытовым дарованием все-таки бессилен создать такой грандиозный в своей отвлеченности образ, и как только раздавался в зале голос артиста, напоминавший все, что хотите, но уж никак не величие мирового мрака, так «круг железного предначертания» таял и начинал исчезать вместо того, чтобы своими душными объятиями захватывать зал.

Едва ли удачно найдено и зрительное впечатление в прологе. Когда среди мрака вырисовывается колоссальная тень, она создает впечатление чего-то в самом Деле величественного, но когда у ног ее обозначается фигурка «Некто в сером», то невольно является разочарование. «Ах, так вот он какой маленький». И наконец, что это за тень? Тень всегда на что-нибудь ложится. В пространстве черной пустоты ей лечь не на что, и если она все-таки ложится, то невольно начинаешь думать, что под нею не пустота…

Но Бог с ними, с недочетами. Постановка потребовала колоссального напряжения сил театра, потребовала такой долгой подготовки, что многое чувствуется на сцене даже и теперь еще не доведенным в своей обработке до конца. Но и то, что достигнуто, так велико и говорит о преодолении таких трудностей, что, действительно, понимаешь публику, позабывшую свое намерение не вызывать и бурно аплодировавшую и автору, и режиссерам, и артистам…

Об исполнителях главных ролей, Человека и его жены, можно только сказать, что едва ли могли бы они исполнять эти роли еще искреннее, еще талантливее и еще сильнее. Все разнообразие сцен, начиная с веселой легкой комедии второго акта и кончая сильной драмой четвертого, проведено ими с завидным тактом и большим темпераментом. Зрительный зал все время переживал с ними каждую перипетию их жизни, а в этом и вся суть.

Исполнителям разных ролей во всем, что происходит вокруг Человека, тоже грешно не отдать полной справедливости. И здесь (в особенности же на балу) каждая фигура — целый законченный и очень обдуманный художественный образ. Только большая, серьезная любовь к искусству приводит артиста к созданию таких образов даже в каждой самой маленькой, едва заметной рольке и только этот театр умеет вдохнуть в душу артиста такую любовь.

## **{****114}** 13. Старый друг <Н. Е. Эфрос> «Жизнь человека» «Театр», М., 1907, № 133

### II

По принципу наибольшей простоты и естественности исполняются в Художественном театре роли Человека, его жены и старухи, начинающей своим длинным монологом картину «Несчастье Человека». Театр ясно сознал, что стилизация, неподвижность, барельефность, все те сценические ухищрения, в которых будто бы спасение от узкости реализма, тут не дадут никаких благих результатов. Они освободят от оков конкретности, но на ее место не поставят ничего ценного. И, сознав, театр дал полную волю душе, темпераменту исполнителей. И г. Леонидов — Человек, и г‑жа Барановская — жена прекрасно воспользовались этой свободою, добились такой большой выразительности и такой кристальной ясности. Причем у г. Леонидова с большим совершенством вышла четвертая картина, где судьба уже опрокинула на Человека свои бессмысленно жестокие удары, у г‑жи Барановской — вторая, где еще смеется жизнь весною и обливает горячею радостью бытия. И у г. Леонидова задумано все в этой картине «Любовь и бедность» очень хорошо, схвачены все элементы кипящей юности, все краски весны жизни. Но в речи хочется больше музыки, в чувствах — больше кипучести, в движениях — больше легкости, в лице — больше вдохновенности. И на всем облике — больше наивности. Воображение рисует, когда читаешь эту картину, образ изящнее и духовно тоньше. Г‑жа Барановская тут безупречна. Очаровательная наивность, от которой вся, конечно — умышленная, у автора старомодность манеры письма делается такой привлекательной, трогательной. Большая, непосредственная грациозность. И потом, такой прелестный голос — ровный, как нитка дорогого старого жемчуга, хрустальной звучности. «Весна смеется», — вспоминалось все время из какого-то стихотворения, пока была перед глазами эта хрупкая фигурка и звучал этот чистый голос.

Четвертая картина предъявляет к исполнителю Человека очень высокие требования. Необходима громадная, но не размашистая, рвущаяся, но сосредоточенно-углубленная сила темперамента. Потому что нужно дать почувствовать вершину человеческого горя, трагизма жизни, нелепости судьбы. Меньше, чем где-нибудь, годится здесь «рвать страсти в клочья». И г. Леонидов нашел в себе такой углубленный темперамент, нашел такие простые и неожиданно эффектные формы для его проявления. И когда он говорил с паяцем, и когда, разбитый и гордый, молился этою поразительною у Андреева молитвою, и когда посылал страшные «проклятия Человека», — везде с громадною силою ударяли слова в самую больную часть моей души, думаю — всякой души, туда, где не умирая живет ужас перед обреченностью человека, пред неизбежностью роковых концов. Позвольте не подымать запутаннейшего вопроса, над которым столько бились все теоретики, начиная от Аристотеля, почему высшая мука, переданная искусством, дает и высшее наслаждение. Я испытывал эту муку. И когда Человек {115} говорил: «… даже о таланте не просил я» когда говорил: «… ты женщину обидел», — было больно до нестерпимого. Боялся, что вот прорвутся слезы. И от этой муки была какая-то высшая радость. Я знаю, тут в громадной мере заслуга Андреева. Все это написано могуче и с той искренностью, которая доступна только очень большим талантам. Но был нужен для такой передачи и очень большой талант актера.

Г‑жа Барановская в этой страстной сцене очень хороша простою, художественною сдержанностью. Но тут могла бы найти приложение и большая степень переживания, тут могла бы быть и большая степень заразительности. Трудно и спрашивать ее от юной артистки, почти что дебютирующей на сцене[[165]](#endnote-153). Для нее и такая передача — очень большая победа, говорит о настоящем таланте, только не способном еще подниматься до трагической высоты.

Старуху играла г‑жа Савицкая. В чтении ее монолог производит очень сильное впечатление черным зловещим бесстрастием. При первом чтении мне именно он дал наибольшее впечатление, этим «мне все равно». Тут — что-то калибановское. В передаче со сцены впечатление много слабее. Во-первых, монолог для театра чрезмерно длинен. И потому становится скучным. Затем г‑жа Савицкая заменила его великую мрачность и леденящую бесстрастность унылою монотонностью, каким-то злым ворчанием. И монолог оказался как будто ни к чему. Он даже не прибавил густоты колориту сцены. Может быть, тут замысел Андреева — вообще не осуществимый для актера? Тогда лучше совсем выпустить эту часть «представления». Но, Думается, глубоко вжившись в эти фразы, можно добыть какие-то звуки и какие-то интонации, которые сохранят всю силу впечатления и дадут потребный эффект.

Еще сыграны по методу простоты и естественности маленькие рольки соседей Человека. Вся их сцена красива, нежна и трогательна и дает отличное вступление к дуэтам Человека и его жены.

По второму принципу сыграны остальные роли — родственников в первой картине, гостей на балу. Я отлично понимаю, что обычные приемы сценического изображения, так сказать — реалистической типизации — могли казаться тут совершенно непригодными. Сам автор требовал другого. И оттого не боялся шаржа, напротив, хотел его. В искании новой формы режиссеры Художественного театра дошли до мысли о стилизованной карикатуре и до кукольности.

Такую попытку мы уже видели в «Балаганчике», инсценированном г. Мейерхольдом[[166]](#endnote-154). И гости на балу приводили на память «мистиков обоего пола» Мейерхольдова сочинения. Только в Художественном театре много богаче и совершеннее выдумка, много талантливее самые карикатуры. Некоторые были очень удачны — метки, ясно выдавали те уродства человеческой души, которые обступают Человека. Но или самый принцип — негодный и никогда не поможет достигать на сцене высших обобщений отрицательного, или, при всем таланте, в Художественном театре не сумели с этим принципом справиться. У г. Мейерхольда карикатуры были скучны и нелепы, у г. Станиславского — занимательны, и в некоторых был яркий смысл. Но и там, и тут надлежащего эффекта не получилось. Не погружалась через них мысль и воображение в квинтэссенцию людской пошлости, тривиальности, чванства, суетности, мелочности, тупости, грубого эгоизма. В первой сцене фигуры вообще слабы, невразумительны, не говорят вниманию, а только раздражают, как неудачный фокус. На балу неизмеримо лучше. Но задача, из-за которой применялся этот необычный прием, не разрешалась. {116} И Художественному театру, если он убежден, что попал на верный путь, придется еще много бродить по нему и искать. Кстати, среди бальных карикатур была одна, которая выпадала из общего уровня, которая не соединяла карикатурность с марионеточностью. Та старуха, которою была так поразительно мастерски загримирована г‑жа Лилина. И от ее соседства другие карикатуры очень проигрывали, выдавали то излишество, какое было в них допущено.

И уж совсем напрасно по обе стороны карикатурного ряда поместили прекрасных дев в белом, точно снятых с эллинских ваз. А сами по себе эти четыре изящные фигурки с золотыми волосами и красивыми, нежными лицами были очень прелестны. И они так грациозно повторяли позы и жесты Айседоры Дункан. И для них было даже дано особое печальное колено польки. Но никак нельзя было ее пристроить к целому картины.

Я знаю, режиссеры думали этим показать, что среди всего царства пошлости, что захватила Человека и засорила его жизнь, есть все-таки и кусочки красоты. Но это можно было, особенно если подскажут со стороны, понять, но это не воспринималось непосредственно. Это было лишнее. И когда четыре белые девы с золотыми волосами скорбно прикрывали рукою лица, точно чтобы не видеть пошлости бала — это производило впечатление только режиссерского ребячества. Это был «символизм» не то что плохого тона, но очень уж большой наивности. И говорило о недостатке вкуса…

Пока этими замечаниями ограничусь. Хочу посмотреть спектакль еще раз. И тогда попробую суммировать впечатления. Тогда же поговорю о «Некто в сером»: на первом спектакле случились какие-то бутафорские недоразумения, и это мешало, портило общее впечатление от этой важной фигуры.

## 14. В. Малахиева-Мирович[[167]](#endnote-155) Театр и музыка. «Жизнь человека» на сцене Московского Художественного театра «Речь», СПб., 1907, 29 декабря

12 декабря Москва увидела андреевскую мелодраму в стенах Художественного театра. Декорации — Егорова, постановка — Станиславского. Петербург видел эту пьесу у Комиссаржевской, читал в альманахе «Шиповник». О литературной стороне ее можно не распространяться. Тем более, что это напрасный труд. У Андреева есть свои ценители и даже поклонники, которые совсем не в шутку называют его русским Метерлинком. Кто сопоставляет владимирского богомаза с Рафаэлем, [тому] трудно объяснить, каково между ними расстояние и чем именно Рафаэль превосходит богомаза. Кто ту разницу уже постиг, тому и без художественной критики ясно, что «Жизнь Человека» — худшее из всего написанного Леонидом Андреевым. В этой вещи больше, чем во всех других, сказалось обычное для него вопиющее несоответствие между замыслом и средствами к выполнению. Я не могу отойти от сравнения с владимирским богомазом, который порешил бы написать свою собственную дрезденскую Мадонну[[168]](#endnote-156). Шутка ли — «Жизнь Человека»? — ведь это не меньше гетевского замысла. Ведь такую {117} тему среднеталантливому писателю можно брать лишь как арабеск, как шутку, как Блок написал свой «Балаганчик». И от этого маленький «Балаганчик» прозвучал как горькая, значительная и изящная шутка по поводу необъятной трагедии человеческого существования на земле. А «Жизнь Человека» — драма, задуманная в размерах гетевского «Фауста» со всеми своими пышными словами и философскими монологами превратилась в лишенную всякой внутренней жизни, всякого внешнего изящества скучную мелодраму, которую странно и горько видеть на сцене Художественного театра. С этим театром, вернее с именем Станиславского, мы привыкли соединять представление о вершинах художественного вкуса в области сцены. И для нас навсегда останется непонятным, почему мы видели в его театре «Детей солнца», «Иван Мироныча», «Стены»[[169]](#endnote-157), а теперь, наконец, и «Жизнь Человека».

И в какой постановке! Поскольку эта пьеса усыновлена Станиславским — постольку она и его дитя, — она пугает и волнует глубинами и красотой своей режиссерской стороны. Но какое это злое недоразумение жизни, какое святотатство почти — тратить гений Станиславского на мертворожденную, лубочную вещь. Создать эту бездонную черную тьму неведомого вместо стен комнаты, дать ритм тоски повторяющихся дней в сцене бала, одеть гостей на балу с бердслеевской тленной, торжественной и карикатурной пышностью[[170]](#endnote-158), оттенить их безобразие, убожество и скуку их веселья чарующими образами эллинской красоты — четырьмя юными фигурами в хитонах, в красивом ритме движущимися под бледную однообразную музыку, — мог только один Станиславский. Мы научились уже угадывать его кисть часто в режиссерской работе и мы знаем, какой волшебной властью оживления и возведения «в перл создания» пьесы обладает она. Но не там, где вместо действующих лиц — картонные фигуры и марионетки — это было бы хорошо, это было бы стильно, если бы действовали в «Жизни Человека» марионетки. Этим же людям из папье-маше даны бытовые «черты, сделаны попытки оживить, индивидуализировать их», и моментами так болезненно ощущаешь, как живая творческая задача режиссера, как птица в тесной клетке, бьется о решетки тесного и убогого авторского предначертания.

Вопреки авторской ремарке, которая говорила о серой комнате и сером свете, пьеса начинается в полной темноте, в которой смутно обрисовывается слабо освещенная сзади гигантская фигура Рока (Некто в сером). И эта темная беспредельность, откуда приходит и куда должен уйти Человек, бесконечно больше дает воображению, чем тот водянистый, многословный монолог, который раздается из уст г‑на Уралова. К тому же Уралов произносит его сытым протодьяконским басом, что сразу вносит комическую ноту. Второй комический и чрезвычайно безвкусный штрих очень скоро прибавляет одна из старух (г‑жа Помялова), вздумавшая вещие слова мифологической Грани[[171]](#endnote-159) произносить интонациями свахи Островского…

Сцена, где родственники поздравляют родителей с новорожденным, и сцена бала, со сценической стороны великолепны. Зияющая пустота, лежащая под человеческими развлечениями и на дне человеческих ценностей, и нищета духовного уровня человечества выдвинуты постановкой с необычайной рельефностью. Как отдельные — и главные — действующие лица, вспоминаются комнаты всех действий, — страшные комнаты с черной бездной тайны вместо стен, с трогательно-бедными аксессуарами человеческого богатства, могущества, молодости, счастья.

{120} Людей тоже мало, и чувствуется в этом, какая маленькая горсточка их в мировом пространстве, на том темном шаре, который отведен им; и чувствуешь их одиночество, их иллюзорность — как призраки они, и призрачны их блага.

Если бы не раздавались в этих действиях ходульные мелодрамные слова, — как зрительное впечатление они дали бы много. И сколько раз хотелось в течение пьесы, чтобы вместо потока слов остались только безмолвные страшные черные стены и на фоне их безмолвно движущаяся загадка человеческого существования. Слова так безбожно мешали сосредоточиться на ней, такую скуку вносили своим дешевым пафосом. Для роли Человека выбрали Леонидова, и он был в этой роли менее вульгарен, чем всегда. Жена Человека — Барановская — была грациозна и свежа и внесла что-то свое милое, трогательное, юное и бесконечно женственное в свою бесцветную роль. Это молодая артистка, кажется, первый год выступившая на сцену. Есть непонятность, взволнованность в ее игре, но в тесной связи с этим и то свежее, непосредственно эмоциональное, что бывает у неопытных актрис и в чем есть своя прелесть, стираемая впоследствии опытом и тонкостью разработанной техники.

Ее игра была бы потеряна, если бы Леонид Андреев одним странным приемом не лишил артистов возможности заинтересовать зрителя. Прием этот заключается в том, что почти во всех действиях всегда кто-нибудь заранее расскажет, в чем суть последующей сцены — и появившимся артистам остается только иллюстрировать недавно узнанные зрителем события, а не творить их самим.

Массовые сцены — прием в день рождения Человека, бал и сцена в трактире, в ансамбле своем прошли чрезвычайно стильно, и не в андреевском стиле, а в Станиславском, без тени вульгарности. Все, что у Андреева было дано преднамеренно отвратительного в изображении полупомешанных от пьянства людей, было лишено реальности (были, верно, и купюры)[[172]](#endnote-160), стерто местами внезапно набрасывающейся на действующих лиц пеленой мрака (с помощью одного оптического приема) и этим же самым углублено и доведено до впечатления кошмара. Вся сцена получила смысл последнего предсмертного сновидения Человека, уронившего голову на стол среди этих галлюцинаторных призраков, кривляющихся, прыгающих, то исчезающих во тьме, то внезапно вырастающих в ней.

Эта сцена могла бы дать нечто интересное и страшное как заключительный аккорд земного существования, как предел скорби и падения, ибо тут и собственный дух его изменил Человеку, а не только друзья, слава, молодость и богатство.

И Грайи кстати пришли со своими напоминаниями для умножения скорби свыше меры. И кстати этот напев, который они воскрешают в его памяти, напев, под который танцевала в дни их юности его жена, прелестная в розовом платье, с открытой шейкой — теперь ушедшая в землю, убитая смертью сына. Это все кстати, ибо нет большей казни, как «вспомнить былое блаженство в час пытки». И не потому, что блаженства жаль, а потому, что и оно в такой час становится призраком.

И вот когда, подобно дыму, унесенному ветром, развеялась в темном пространстве жизнь Человека — и Некто в сером протодьяконским басом (о, каким реальным!) сказал:

— Тише! Человек умер!

Автору для чего-то понадобилось, чтобы старухи начали «бешено возиться вокруг мертвеца, топая ногами, визжа, смеясь непрерывно диким смехом» (авторская ремарка).

И они сделали это — и внесли под конец еще одну грубо комическую ноту, {121} ибо, не говоря о бессмыслии этих танцев и «бешеной возни» над мертвецом, такие утрированные эффекты приводят к уничтожению всякого впечатления, ибо они уже за порогом того, что называется искусством.

## 15. С. Потресов <С. В. Яблоновский> Художественный театр. «Росмерсхольм», драма Ибсена «Русское слово», М., 1908, 7 марта

В спектаклях Художественного театра всегда интересуют две стороны дела: оригинальность сценического замысла, вернее — техника игры, часто совершенно расходящаяся с теми приемами, которые выработаны уже давно и потому вызывают в некоторой части публики враждебное к себе отношение, как трафарет, — и обстановка, всегда поражавшая в этом театре необыкновенной роскошью, характерностью и нередко таким переполнением деталей, которое отодвигает на задний план самую пьесу, как это случилось, например, с «Горем от ума».

Пренебрежение старыми техническими приемами уничтожало так называемое амплуа, которое и есть, в сущности, трафарет. Герои Художественного театра наделялись не родовыми, а видовыми признаками, и казалось, в этом отношении не будет конца-края разнообразию.

— Попробуйте-ка угадать, не зная заранее, кто будет в Художественном театре играть ту или иную роль: никогда не отгадаете, а в Малом театре возьмите любую пьесу, и вы сразу скажете: это Ермолова, это Лешковская, Южин, Ленский, Рыбаков.

Так говорили сторонники этого театра.

— Погодите же немного, — отвечал я. — Малый театра мы видим из десятилетия в десятилетие, его артисты переиграли перед нами многие сотни ролей; не мудрено, что мы знаем их дарования вдоль и поперек, и каким бы боком они к нам ни повернулись, мы видим знакомые очертания. Художественный театр имел слишком мало постановок, и поэтому ему можно говорить до поры до времени о полном перевоплощении.

Так говорил я несколько лет тому назад. А теперь самые ярые поклонники этого театра уже не будут более говорить о «полном перевоплощении» гг. Станиславского, Качалова, Москвина, Вишневского и других, мы уже охватили диапазон их перевоплощаемости и уяснили себе, что представляет собою художественная индивидуальность каждого из них.

И уже теперь, представляя себе «Росмерсхольм» на сцене Художественного театра, я наверное знал, что Росмера будет играть г. Качалов, а Ребекку — г‑жа Книппер.

Таким образом, легенда о полной перевоплощаемости если не исчезла окончательно, то исчезает. Говорю я это вовсе не в суд и не в осуждение, потому что художественное творчество, сценическое, как и всякое иное, полагаю не в способности отрешиться от себя, а в умении наиболее полно себя выразить, если, разумеется, есть что выражать. Говорю это лишь для того, чтобы установить, что Художественный театр в значительной степени оставил тот путь абстрагирования воплощаемого от воплощающего, на котором его так шумно приветствовали.

Не угадал я двух других исполнителей пьесы: гг. Вишневского и Леонидова, не {122} угадал потому, что порученные им на этот раз роли не соответствовали их артистической сущности, артисты же этой сущности остались верны, и поэтому у г. Вишневского, прекрасного исполнителя ролей фатов, ничего не вышло из Ульрика Бределя: Бредель сошел с рельсов и прет напролом, игнорируя всякое «принято», а г. Вишневский весь на рельсах, всегда на рельсах, и голос, и тон у него человека, действующего в строгих рамках принятого.

То же и относительно г. Леонидова: людей такого нравственного облика, как Мортенсгор, он играет прекрасно, и в этом отношении фигура получилась выпуклая и отчетливая, но у г. Леонидова чрезвычайно много нашей великорусской складки, и его норвежец из той губернии, где находятся имения и Раневской, и Иванова.

Роли Росмера и Ребекки более или менее в сценических средствах их исполнителей на сцене Художественного театра, но у них не было даже приблизительно той абсолютной искренности, которая необходима для изображения этих исключительных натур. Ведь тут мы имеем дело с таким душевным надрывом, с таким распластыванием души, какие свойственны разве Достоевскому. Перед людьми открываются такие пропасти человеческого духа, заглядывая в которые нельзя сохранить равновесия. В пьесе целый ряд обрывов, в которые действующие лица толкают и себя, и друг друга. При виде этих провалов вчуже кружится голова и захватывает дыхание. В исполнении же таких моментов не было. Даже сцена, где Ребекка бросается вниз головой, раскрывая свою игру, — даже эта сцена не произвела впечатления. Затем финальный аккорд. Ведь мы должны *верить* в его страшный трагизм. Вера есть «вещей обличение невидимых». Вот этого-то «обличения» и не было совершенно. Мы должны были *знать*, что тем людям, которые ушли, больше жить *нельзя*. А мы этого не знали; напротив, знали, что эти люди, хотя и ноя, пожить еще могут. И понадобилось свидетельство мадам Хельсет, которое при другом исполнении необходимо было бы выбросить, несмотря на весь трепет перед Ибсеном.

Чего недостает г. Качалову для того, чтобы быть прекрасным Росмером? На этот вопрос трудно ответить; казалось бы, у него есть для этого все: веришь и в его породу, и в глубокую чистоту его натуры, и в правдивость его страданий, но все это точно завуалировано, нет той сгущенной жизни, которая составляет сущность театра.

Очень интересен, типичен и ярок был г. Лужский в роли ректора Кроля. Может быть, это был не столько норвежец, сколько чистокровный немец, но тип получился такой цельный, выдержанный, что зритель все время любовался.

Если я скажу, что экономку Хельсет можно было и не наделять той однообразно-комической манерой произношения, которой играет все роли г‑жа Муратова и которая бывает у места в ролях карикатурных, то этим я исчерпаю ту часть отзыва, которая говорит об исполнении. Как мы видели, в этой области театр в значительной степени изменил свое прежнее направление, направление в сторону объективизма.

В гораздо большей мере изменил он прежнему направлению в области постановки. Помните, как нападали на него за то, что вместо одной необходимой по пьесе комнаты он непременно воздвигал целый дом, со множеством комнат, иногда в несколько этажей, и все эти комнаты обставлял тысячами подробностей, не имеющих прямого отношения к пьесе? Кажется, в «Драме жизни» этот принцип впервые был нарушен в смысле нарочитого опрощения. Во много раз больше нарушили его в «Жизни Человека». Но в обоих этих случаях перемена стиля казалась {123} не изменой ему, а заменой другим стилем, специально для пьес особенного характера стилизованных. Однако вот перед нами «Росмерсхольм». Не знаю, можно ли называть его символическим, но стилизованным, во всяком случае, его не назовешь. И что же? Недавние стремления в сторону ультрареализма, в сторону четвертой стены сменились порывом в сторону совершенно противоположную. Комнаты без потолка, без дверей, одна стена, на фоне которой действуют персонажи.

Я очень охотно мирился в провинции с отсутствием потолка и говорил, что мне бесконечно важнее одухотворенность воплощения подлинности мертвых вещей, но там я мирился потому, что это было вовсе не манерничанье, а просто отсутствие средств на хорошие декорации; на нет и суда нет. Но иметь все это, избаловать предыдущим, а затем представить загадку в лицах: ни окон, ни дверей, полна горница людей, — тут взвоешь, как Липочка Большова: «Воспитывали, воспитывали, потом и обанкротились»[[173]](#endnote-161)…

Если развлекали и отвлекали от пьесы ненужные подробности, то в такой же и даже в большей степени развлекает и отвлекает та простота, которая хуже воровства.

Как ни оплевана золотая середина, а в некоторых случаях все-таки искренность велит держаться именно ее. А то ели, ели воздушную пищу, а теперь с воздушной пищи на капусту потянуло…

## 16. Н. Эфрос Из Москвы «Театр и искусство», СПб., 1908, № 11

Педер Мортенсгор всемогущ. Может сделать все, что захочет. Ибо Педер Мортенсгор никогда и не захочет более того, что сможет сделать.

Вот итог земной мудрости, вот смысл всей житейской философии…

Художественный театр никогда не знал этого итога, «великого секрета действия и успеха». Нет, он всегда смело хотел, не оглядываясь на возможности. Он всегда был устремленный, кипел дерзновениями. И оттого часто «строил свои замки на зыбком песке»; рядом с победами, какие редко кому доставались, знал и большие поражения. Узнал неуспех и в «Росмерсхольме», откуда я сейчас цитировал горькие слова Ульрика Бренделя.

Пожалуй, с ним повторилась тут в миниатюре трагедия самого Бренделя.

Ибсеном в Художественном театре ведает Вл. И. Немирович-Данченко, горячий ибсенист. Он первый ввел его в репертуар театра, заразил кругом благоговением к северному богатырю, провел, кажется, все бывшие здесь постановки ибсеновских драм. Вл. И. Немирович-Данченко — вроде московского Люнье-По, который, по выражению Брандеса[[174]](#endnote-162), был «апостолом Ибсена на парижской сцене».

И знаю, «Росмерсхольм» — особенно лелеемая ибсеновская драма, героиня его режиссерских грез, к которой постоянно возвращалось его ищущее внимание. Когда любишь, часто обманываешься, одеваешь любимое цветами своей мечты. Режиссеру, так представляется мне, казалось, что таит тут его понимание, его фантазия неоценимые сокровища. Вынести {124} их умелыми руками на сцену, — какое это будет глубокое очарование и какое светлое торжество!

И случилось, как с Бренделем:

— И вот вчера, когда я открыл сундук, чтобы извлечь сокровища, там не оказалось ничего… Ничего, nichts [совершенно ничего — нем.]!

Не совсем, конечно, так, но приблизительно. Только источили все не «зубы времени», но зубы усердия.

Полководец спросил своих солдат, что они могут сделать.

— Положить живот свой!

— Это делает вам честь. Это — очень много. Но этого слишком мало.

Художественники, участвовавшие в спектакле «Росмерсхольма», тоже были готовы «положить живот». Заклать себя на алтарь благоговения к Ибсену. И руководимые Вл. И. Немировичем-Данченко, стали искать, как лучше, самопожертвованнее это сделать. Искали с великим напряжением внимания и с беспощадностью к себе. Боялись довериться непосредственному движению, вдруг осенявшей того или другого отгадке ибсеновского смысла, ибсеновского настроения. И пока искали, потеряли главное — жизнь, оборвали на себе в поисках все одежды вдохновения и воодушевления[[175]](#endnote-163). И когда пришли зрители и открыли сундуки с сокровищами, — их там не оказалось. И всем нам, и играющим, и зрящим, стало так скучно и так холодно. «Росмерсхольм» оказался неинтересным, драмою ибсеновского упадка, а не расцвета, каким почитается он большинством критиков.

Может быть, впрочем, на спектакле «Росмерсхольма», на этой драме о белых конях, вытаптывающих вертоград жизни, так и полагается быть в театре скуке и холоду? Правда, «Росмерсхольм» не блещет так называемой сценичностью, не щеголяет изящною легкостью архитектуры. Да Ибсен и всегда строил из тяжелого, неотесанного камня. Ибсен очень остро пережил то, что дало материал и повод к пьесе, но самую пьесу сочинил искусственно, теоремно. Есть оттого в пьесе и громоздкость, и сухость, и холодок. И при всем том Вл. И. Немирович-Данченко не напрасно так возлюбил «Росмерсхольм». Потому что в нем много и ума, и нерва, отличный, сложный и ценный материал для сценических воссозданий. Есть сильные толчки к чувству, и настроению, и мысли.

На мой взгляд, первенствует содержание социальное. <…>[[176]](#endnote-164)

Налицо и второй элемент — проблемы этические и психологические, вкруг которых всегда ходил Ибсен, — проблемы совести и долга. Ибсен то возводит тут на престол, то низлагает свое своеобразное ницшеанство, колеблется между безграничностью дерзания и мерою дозволенного, между эстетикою дерзновенных переступаний и этикою долга. Оттого Росмер сверкает лучшими идеалами и звенит худшими цепями. И оттого, что Ибсен не догматизирует, а колеблется, «Росмерсхольм» — одна из самых интересных его пьес. Я думаю, из этой драмы можно сделать самые неожиданные и противоречивые идейные выводы. И обернуть ее острие против ибсеновской идеологии. Если бы я не боялся сделать свое письмо слишком «нацитаченным», я бы рискнул на это. Но это ничуть не мешает ни интересу пьесы, ни ее жизненности.

И потому напрасно перекладывать ответ за скуку и холод в спектакле на драму. Его должен нести спектакль, исполнение[[177]](#endnote-165). И я уже говорил, все источили зубы усердия и благоговения. Они въелись в таланты, в свежее вдохновение и выели душу. Г. Качалов — сейчас самая сильная моя театральная любовь. Я люблю его на сцене даже тогда, когда он играет не так, как я понимаю или воображаю такой-то образ. Я люблю тонкое благородство его игры, я люблю обаятельную чистоту, {125} светлую искренность его сценических переживаний, я люблю, как бы это выразить — ну, художественную скромность каждого его изображения. Но я не любил его когда он играл Росмера, весь зализанный в чувствах, весь зашнурованный в каком-то надуманном, нарочитом бесстрастии, словно апатичный, иногда волнующийся голосом, но ни разу, разве что под самый конец, — душою. Вероятно, он хотел какую-то особенную сосредоточенность для своего блеклого, точно облинявшего Росмера. Вероятно, ему сказали, что этого непременно требует ибсеновская глубина[[178]](#endnote-166). И за сосредоточенностью не было видно трагедии Росмера такой большой, такой простой, в сущности, и такой понятной. Росмер сбросил с себя цепи лживой морали и потом опять надел, потом опять сбросил, чтобы умереть свободным, нескованным. Он дважды изменил своей вере, и каждый раз искренно, и каждый раз с великою мукою. Можно попрекать его за безволие и рыхлость, что он думами разъел костяк свой. Но с ним нужно болеть. И нужно, чтобы через игру актера были ясны эти измены себе. В Художественном театре первою задачею поставили не сыграть, но объяснить Ибсена. И вышло в главном непонятнее, чем при чтении. И Росмер был безразличный, когда он ушел с ребенком в кипящий белый поток, куда ушла от него Беата, когда стукнули в последний раз копыта белых коней по живой душе, — никто не проводил его вздохом сочувствия или сожаления. Просто кончилось то, что было безразлично и не интересно.

Так случилось с лучшим актером. Почему? Я пробовал объяснить. Он поддался гипнозу благоговения. Он смотрит на роль через искусственную призму. Я иначе объяснить не могу.

Так же случилось с г‑жой Книппер. Только она пошла дальше. Г. Качалов Увидал, что роль засохла. И в безнадежности остановился. Как ее оживлять, если она умерла?.. Г‑жа Книппер увидала, по-моему, то же. И решила попробовать оживить искусственно. Стала напрягаться, форсировать, взвинчивать себя. Почти всегда получается тогда обратный результат. Уже не nichts, как в сундуке у Бренделя, а величина отрицательная, получается мелодраматизирование. Игра вульгаризируется, делается напыщенной, по-нехорошему условной. Трагический маскарад. Был он и здесь. Потому что эти «страшные» глаза, задыхающиеся интонации — маска. И она так не шла к тому прекрасному, стильному и значительному лицу, какое артистка дала вначале. Если бы зарисовать начальный образ, — какая отличная была бы эта иллюстрация к Ибсену. И не только лицо, — вся фигура, это оригинальное, широкое коричневое платье, прическа, движение рук. Была какая-то радость смотреть в это лицо, за ясным светом, безоблачностью которого чуялись пережитые грозы, в спокойствии которого угадывались грядущие бури. И тем досаднее, что скоро все это было испорчено, спрятано под маскою не пережитого исполнительницею и не переживаемого зрителем трагизма. И опять, как у г. Качалова, несмотря на всю старательность и осложненность комментария, было непонятно, потому что не было лейтмотива, не было царя души, которому подчинена вся ее прихотливая игра. И было в зрительном зале скучно и холодно. И Ибсен казался маленьким.

Третья важная фигура драмы, а по внутреннему богатству самая интересная — Ульрих Брендель, которого мне уже столько раз приходилось сегодня называть. Дон Кихот индивидуализма, несостоявшийся «сверхчеловек», одной ногой в фарсе, другой — в трагедии. Надо так полагать, что Горький перевел его на язык российской грубости в Тетереве[[179]](#endnote-167). Как можно сыграть этого Бренделя! Но для этого нужен наиболее гибкий исполнитель, {126} которому была бы доступна вся клавиатура души, до тьмы безнадежности в измученной груди. Г. Вишневский — актер выпуклый, но не гибкий. Гибкий, легко перестраивающий свои струны — меньше всего. И в первом появлении, где больше внимания отдано внешнему обозначению Бренделя, он был интересен, характерен. Хотя и тут кое-что выпадало. Но совсем не вышло второе появление, когда совершилось последнее банкротство того, кто не хотел знать «великого секрета действия и успеха», не цедил хотений и дерзаний своих через частое сито практических возможностей. Каждый раз, когда я дочитываю «Росмерсхольм» до реплики: «Сомнениям нет места, мой любимец» и до слов о Педере Морстенсгоре, я слышу это, как скорбнейшую мелодию, как крик de profundis [из глубин — лат.]. У г. Вишневского мелодия распалась, крик заглох. И был перед глазами только занятный футляр от Бренделя.

Гораздо лучше Кролль. Он у г. Лужского и живой, и яркий, характерный без манерности, которою прежде часто грешил этот артист, полагавший первую сценическую заслугу в наделении каждого изображаемого лица каким-нибудь тиком. По-видимому, от этого заблуждения г. Лужский теперь отрекся. И его игра сразу очень выиграла. Он дал отличного Шуйского; теперь у него совсем хороший Кролль, только иногда злоупотребляющий криком.

Но Кролль — не тот один праведник, из-за которого спасся весь город. На Кролле построить интерес спектакля нельзя. И «Росмерсхольм» сел на мель. Констатирую это с тем большим сожалением, что знаю, труда было на него потрачено бесконечно много (он стоил целой трети большого сезона), и что на нем был испробован, говоря торжественно, новый принцип постановки, так сказать, — «в одной стене».

Вы знаете эту возню художественников со стенами. Была пора, — все спасение театра казалось им в «четырех стенах». Ах, эта четвертая стена, этот сценический nonsense [бессмыслица — фр.], как она тревожит покой Вл. И. Немировича-Данченко и, еще больше, К. С. Станиславского! И «намекали» на нее всякою мебелью, расставленною вдоль рампы. Теперь, я думаю, вожакам «буйных сектантов» самим смешно вспоминать это наивное увлечение, эти ухищрения. Не будет ли им когда-нибудь также смешно вспоминать и «одну стену», которая стоит сейчас в «порядке дня»?

Впрочем, ничего не имею и против одной стены, как охотно принимал и четыре. Не есть сие важно. Я даже думаю, что «одна стена» — хороший знак, вестник скорого перехода к декорационной простоте и полному раскрепощению сцены. Снимут с нее вериги рабства, мертвым вещая. И воцарится в своем самодержавии живая душа.

Сейчас же — какой-то полупуть. Совершенно «реальная» задняя стена, со всеми бытовыми и этнографическими деталями — и вместо двух других темно-зеленые драпировки. И это двоит внимание, главное, это толкает думать о вопросах декорационных, когда нужно думать об Ибсене, Росмере, Ребекке, белых конях, о зубах времени, которые все источали…

<…>[[180]](#endnote-168) Все это надо принять как перепутья декорационных исканий. Художественный театр долго ходит по ним. Кто поставит ему это в упрек, а не в заслугу. Ищущие найдут. И если даже они найдут только старую, простую правду, — они блуждали недаром. Потому что старая правда, очищенная и проясненная, получит незыблемое утверждение. Во всяком случае, инсценировка «Росмерсхольма» показывает, что стремятся поставить в красный угол актера. И это — залог победы истинного принципа театра.

## **{****127}** 17. Юр. Беляев Театр и музыка. Спектакли Московского Художественного театра. I. «Росмерсхольм» «Новое время», СПб., 1908, 16 апреля

Московские «художественники» — специалисты «по Ибсену», как и «по Чехову». Рядом постановок они стараются доказать это. Вот «Росмерсхольм». Режиссер — г. Немирович-Данченко. Играют: г‑жа Книппер, гг. Качалов, Вишневский, Лужский и другие. На сцене декорации не декорации, а какие-то заспинники и грязные полотнища вместо кулис. Чувствуется влияние если не Крэга[[181]](#endnote-169), то, по крайней мере, Мейерхольда. Последнее предположение становится весьма вероятным, когда после первой же сцены в театре воцаряется подавляющая скука. Такого безучастия со стороны актеров, такого тягуче-нудного тона и абсолютного безразличия мог добиться только Мейерхольд. Ибсен с его героями и поныне трактуется северным моржом, лежащим на льдине и поблескивающим глазами. Ничего нового, оригинального в смысле трактовки его творчества не придумано. Старый морж преспокойно лежит и рассказывает долгие полярные сказки. Прибавьте к этому еще специфический перевод А. и П. Ганзен, отлично передающий моржовое настроение, и вы поймете, что вчера в фиорде Михайловского театра было донельзя скучно.

Я бы желал знать, на каком основании, по чьему приказу для Ибсена придумали такой панихидный тон, заморозили и замариновали все чувства, все голоса и все движения, засадили зрителя в какой-то бревенчатый колодезь, из которого света Божьего не видать и не видно здравого смысла? Неужели вы при чтении «Росмерсхольма» испытываете то же, что испытываете при его московской постановке? Когда я читаю Ибсена, он обжигает меня. Эти сильные характеры, эти подавленные, бурные страсти, подобные горным потокам, эти скатывающиеся лавины символов, недоговоренные слова в разряженной атмосфере ледяного спокойствия, эти порывистые движения, ведущие к омуту, волнуют и захватывают меня больше, чем самые патетические монологи и потрясающие эффекты европейского театра. Повторяю: лед Ибсена обжигает. Еще одно важное замечание. Ибсен писал для театра. Это — театральный писатель и в полном смысле слова «homme du théâtre» [человек театра — фр.]. Он любит завязку и coups de théâtre [театральные эффекты — фр.] и развязку. Все театральное мило его сердцу, и он строит свои самые крайние фантазии на театральном скелете. Зачем же вынимать этот скелет из пьесы, как это сделали с «Росмерсхольмом»? Неужели во имя пресловутой «стилизации»? Ах, эта стилизация совершенно не в характере и не в способностях русских режиссеров и актеров! Для этого нужно иметь много культуры и интеллекта. Недостаточно пройтись по сцене факельщиком и сыграть на губах похоронный марш, чтобы назвать это Ибсеном. Это не Ибсен, а похороны по второму разряду.

Три сильных мужских характера — Кролль, Брендель, Мортенсгор и один героический женский — Ребекка были преподаны в вяленом виде и показались обидно-скучными.

Сам Росмер в исполнении даровитого г. Качалова в продолжение четырех актов {128} словно жевал и не мог разжевать сухую паклю и только к концу пьесы немного разошелся. Но ведь Росмер тоже человек если не сильных страстей, то сильного отчаяния. Он — поэт ошибок жизни. Где же его увлечения, и разочарования и бурный финал?

Ребекка совершенно не в средствах г‑жи Книппер. У нее нет главного — героической силы. Она скучна, безучастна… и некрасива. Извиняюсь, но так кривить рот, так вращать глазами, одевать такие безобразные костюмы 60‑х годов — зачем все это? С такими средствами немыслимо играть Ребекку после Иды Аальберг, после Дузе[[182]](#endnote-170). Сравнение само собой приходит на память. Что хуже всего, так это прозаизм г‑жи Книппер. Это не простота, не правда, не стилизация, а именно прозаизм. Она, например, говорит о «белых конях», о символических конях смерти, с таким прозаическим выражением, как будто дело идет о пегой корове, прыгающей на лугу.

Ректор Кролль в исполнении г. Лужского лучше набросан, чем нарисован. Он живописен, но мало выразителен.

Г. Вишневский в Бренделе просто безграмотен.

В общем, «белые кони» Ибсена не вывезли вчерашнего спектакля.

## 18. Смоленский <А. А. Измайлов> Московский Художественный театр в Петербурге. «Жизнь человека» Л. Андреева «Биржевые ведомости», СПб., 1908, 16 апреля

Впечатление, какое в последние приезды оставляет в большинстве петербургских зрителей московская художественная труппа, можно довольно точно уподобить впечатлению поздних встреч с женщиною, которую мы когда-то любили. Милая девушка превратилась в даму, семейную, многочадную, пополневшую. Она и — не она! В сердце шевелится грусть…

Когда-то мы все были влюблены в труппу Станиславского. Помню свои восторги {129} после «Дяди Вани». «Дядя Ваня» остался неповторяемым. Он был лучше «Трех сестер». «Три сестры» были лучше «Вишневого сада». Во всяком случае, эти три веши незабвенны.

И вот с тех пор уже ни разу не повторялся экстаз нашей влюбленности. Были разно хорошие постановки, были постановки роскошные до высшего щегольства и были постановки слабые, но уж того первого чувства не было.

Московский театр все еще в той же славе и моде. Не быть у «станиславцев» — такой же, как прежде, дурной тон и отсталость. Но, сидя на представлении, дама света уже не плачет, не растрогана, а притворяется, что ей не скучно.

Гастроли открылись «Росмерсхольмом», пьесой на тонкого и серьезного зрителя, какие в нашем обществе насчитываются всего десятками. Практически этот выбор едва ли особенно удачен.

В «Росмерсхольме» «станиславцы» сходили «с маленькой». В «Жизни Человека» они пустили в ход самого крупного своего козыря. И — увы! — не остались в выигрыше.

Первое для Петербурга представление пьесы Андреева (39‑е по московскому счету) прошло пред публикой, которую лишь в очень незначительной степени можно назвать обычной публикой первых представлений, и даже почти при отсутствии критики.

Несмотря, однако, на отсутствие беспокойного «бродильного» элемента, впечатление спектакль произвел почти недоуменное. Об этом слышны были речи тут и там. Иногда занавес опускался при полном молчании, хотя аншлаги в коридорах и примечания на афишах заявляли только о том, что труппа не выходит на вызовы, но «принимает с благодарностью аплодисменты как выражение сочувствия». Аплодисменты были совсем жидки и единичны.

Новизна форм постановки ударила многих своею неожиданностью. Справедливость еще требует сказать, что театр Комиссаржевской сослужил большую службу «москвичам», до известной степени подготовив публику к их формам. И притом театр на Офицерской хватал еще дальше, чем хватает театр Немировича и Станиславского. «Москвичи» во многом дают только средину между старыми формами и новыми.

Не может быть никакого сомнения, что основные идеи постановки «станиславцев» и Мейерхольда родились в одной голове и обсуждались в одном месте. «Художники» ставят пьесу в такой же «стилизованной» постановке. Разница только в более сдержанном, менее смелом и эксцентричном применении «новых приемов». Разница в деталях и — не всегда в пользу прославленной московской труппы.

Начать с «Некоего в сером». Я бы никогда не променял г. Бравича[[183]](#endnote-171), с его твердым, железным голосом, на г. Вишневского, по-актерски декламирующего тяжелые, как бронза, слова пролога — мягким, «слишком человеческим» голосом, не без сладких даже нот и с легким дрожанием при кадансе.

«Некто в сером» при таком воспроизведении не производил впечатления. Самое появление его обставлено подробностями, менее соответствующими делу, чем у Комиссаржевской[[184]](#endnote-172). Там едва раздвигается занавес, и в черном треугольнике из мрака медленно-медленно начинает выступать серая человеческая фигура, все-таки с видимым человеческим лицом.

Москвичи по техническим условиям должны были воспользоваться поднимающимся, а не раздвигающимся занавесом Михайловской сцены. В полном мраке вы начинали различать не одну, а {130} словно две фигуры — одну внизу, с белеющим лицом, как остов смерти, неясную, бесформенно серую; другую — более крупную и черную, как бы тень первой на каком-то черном же возвышении, в слегка светящемся флюидическом пятне.

Я так-таки и не понял, что этим хотели выразить москвичи. Иные не поняли даже и того, от какой фигуры шел голос. И когда, по окончании всего спектакля, опять появилось черное подобие монашеской фигуры высоко, на середине сцены, в флюиде — я так же недоумевал, как вначале.

Когда Андреев писал «Жизнь Человека», он далеко не с определенностью «Царя Голода»[[185]](#endnote-173) намечал формы «представления». Здесь поэтому еще меняются тона, то ударяя в явную сатиру («Бал»), то устремляясь в голую абстракцию (финал в таверне), то склоняясь к символике феерии («Любовь»), то переливаясь прямо в реальные формы драмы (оплакивание ребенка). Это внесло пестроту и в постановку.

Как и у Комиссаржевской, особенно удалась сатира на человеческую пошлость («Бал») и произвела впечатление сцена оплакивания отцом и матерью умершего сына, которую хоть сейчас переноси в былую реально-бытовую драму.

В последней сцене весь успех надо по справедливости относить надолго исполнителей — г‑жи Барановской, давшей вообще подкупающе привлекательный образ «жены человека», милый и в сценах юности человека, и трогательный в плаче над потерянным сыном, и г. Леонидова, с экспрессией проведшего сцену самоистязания игрушками умирающего и проклятия судьбе.

В постановке «Бала» у москвичей введены превосходные детали сатирического и карикатурного оттенка. Здесь очень выразительно подчеркнуты в символических фигурах, похожих на заводных кукол, глупая женская красота, тупое и отвратительное самодовольство с размалеванными щеками, безобразная старость, надутое чванство, злословие и так далее — и, однако, я опять едва ли отдам предпочтение вчерашней постановке.

Не говоря о том, что ключ этой картины, принцип ее постановки совершенно тот же, что у Комиссаржевской, отмечу, что детали и там были иногда превосходны. Напомню хотя бы камердинера, выходившего там приглашать гостей на ужин. Отъевшийся, как клоп, с огромным отвислым животом, на уродливо тонких ногах, бросающий почти презрительный зов гостям, — он запомнится навсегда. И он, конечно, колоритнее простого камердинера в богатой ливрее у «москвичей».

Хорошо выдержаны карикатурные фигуры музыкантов. Мотив, исполняемый ими, — другой[[186]](#endnote-174). И опять не скажу, чтобы он лучше выражал идею автора.

«Бал», как и у Комиссаржевской, понравился более других картин. Но чувствовалось вообще явное недоумение перед оригинальными формами написания пьесы и постановки. В публике то и дело слышались замечания, выдающие полное нерасположение понять и принять схематизованные приемы и упрощенную до лубка канву жизни.

Моментами представление казалось и сильно затянутым. Так, затянулась в ущерб настроению картина «Любовь и бедность». Несносно длинен в 4‑й картине монолог «старой прислуги», рассказывающей историю падения Человека. Он совсем расхолодил вообще притупленное уже внимание публики.

Последняя картина, исполняемая москвичами в старой редакции (в таверне) произвела грубое и отталкивающее впечатление. Гнилой кабак передан, как передавался и в театре Комиссаржевской, но не в маленьком, выхваченном из мрака пятне, где люди мутно копошатся, {131} как черви, а в большом квадрате, что менее хорошо.

Фигуры как-то вдруг исчезали, как картинки на экране волшебного фонаря. Это искусный трюк, но он, конечно, не спас финала. И произошло то, чего, вероятно, не запомнит «художественный» театр. Из первых рядов партера выходили и уходили зрители, а когда опустился занавес, и «Некто в сером» сказал свою последнюю реплику, — послышались, правда совсем единичные, но все-таки шиканья.

Из исполнителей хочется выделить г‑жу Барановскую, артистку со вкусом и искренностью. Г. Леонидов моментами выказал артистический темперамент. Непостижимо только, зачем в прологе, впадая в общий тон пошлости, окружающей рождение Человека, он разыграл такого дураковатого Митрофанушку[[187]](#endnote-175), что было досадно смотреть.

Думается, что среди тупиц и пошляков фигура человека, сознавшего ужас мук рождения и величие самого акта, должна быть именно единственной, почти трагической фигурой.

Декоративная сторона выдержана, за исключением «Бала», в тонах несравнимо более художественных, чем у нас, в театре на Офицерской. Декорации тоже упрощены почти до лубка, но всегда с большим смыслом, ясностью и логичностью.

Первое представление пьесы Андреева в нашем петербургском театре, во всяком случае, имело несравненно больший успех. Об успехе «станиславцев» по вчерашнему спектаклю говорить положительно не приходится.

## 19. Homo novus <А. Р. Кугель> Спектакль Московского Художественного театра. («Доктор Штокман») «Русь», СПб., 1908, 18 апреля

Это хорошо, что дирекция Художественного театра в промежутке между двумя новыми постановками — «Росмерсхольмом» и «Жизнью [Человека]» — вставила для первого абонемента старого «Штокмана».

Г. Станиславский великолепно играет воображаемого (не ибсеновского) доктора Штокмана. На днях мне попалась какая-то афиша, где объявлялось о постановке польской пьесы «Мораль пани Дульской»[[188]](#endnote-176), а в скобках было сказано: «трагифарс». Вот такой же в высшей степени интересный «трагифарс» получается из «Доктора Штокмана» в исполнении г. Станиславского. Когда в антракте, беседуя с одним энтузиастом московского театра, я заметил, что в Штокмане г. Станиславского больше Пальерона[[189]](#endnote-177) из «Le monde où l’on s’ennuie» [«В царстве скуки» — фр.], нежели Ибсена, — энтузиаст мне сказал: «Он выше Ибсена!». Эти слова мне очень понравились, потому что самая сокровенная моя мысль — что в театре актер значит больше, нежели автор. Но ведь это «старый театр», а не «новый»?

«Доктор Штокман» хорошо известен петербургской публике по прежним гастролям московского театра, и потому не стану много распространяться. Г. Станиславский дает чудаковатого, детски наивного, в высшей степени простодушного человека, прибавляя от себя, а не от {132} Ибсена, черты крайней рассеянности и профессорской ископаемости. Получается фигура чрезвычайно характерная, вызывающая все время добродушную улыбку.

Ибсен, конечно, если хотел посмеяться, то горьким смехом. Он бичует «сплоченное большинство» и буржуазный либерализм с ядовитою злостью. Штокмановские монологи — это свист бичей, а не разогретый французский водевиль a la Пальерон. Но так как г. Станиславский «выше Ибсена», то он дает живописную фигуру старого чудака, верившего в добродетель, в гражданские доблести «сплоченного большинства» и жестоко за это наказанного. Но и наказанный, но и объявленный «врагом народа», но и постыдно преданный, но и додумавшийся до сознания, что силен тот, кто одинок — он является совсем не гордым, дерзающим орлом, одиноко сидящим на вершине утеса, а все тем же смешным Дон Кихотом, которого зовут «Алонзо Добрый, — главный режиссер Московского Художественного театра». Вы, может быть, скажете, что есть существенная разница между донкихотством, вызывающим чувство сожаления и сострадания к жертве утопий, и доктором Штокманом, являющимся жертвою сплоченного большинства буржуазного общества; что поскольку Сервантес создал апофеоз «здравого смысла», постольку Ибсен его топчет ненавистью и презрением; что если мораль Сервантеса — «уши выше лба не растут», то призыв Ибсена: «да растут уши превыше всякого лба»; и что поэтому донкихотские черты в Штокмане переносят самый центр тяжести вопроса в другое место и не столько зовут к анархическому индивидуализму, сколько добродушно, хотя в высшей степени сострадательно доказывают бесплодность борьбы со «сплоченным большинством» и «le juste — milieu» [«правительством “золотой середины”» — фр.]. Но ведь мы уже решили, что черт с Ибсеном! В книге Ибсен хорош по-своему, а на сцене хорош г. Станиславский, и также по-своему. Есть два доктора Штокмана: один Томас, маленький Бранд Ибсена, врач приморского городка, а другой Алонзо Штокман — и этот второй — Штокман г. Станиславского — также хорош, интересен и живописен, как и первый.

Черт с Ибсеном в самом деле! Если стать на точку зрения Ибсена, принять его пламенную, устами Штокмана выраженную, ненависть к «народу», который есть только «материал», к «большинству», которое всегда глупо, к демократии, у которой душа соответствует душе дворняжки, между тем как душа аристократии есть душа пуделя, — если соединить все это воедино, то мы получим совершенное теоретическое оправдание избирательного закона 3‑го июня. Ибсен говорит во имя истины, г. Ст‑н[[190]](#endnote-178) в «Новом времени» во имя «культуры».

К черту Ибсена, и да здравствует г. Станиславский, в устах которого монологи Штокмана получают такой безвредный, милый, тихий, умилительный характер. Чудак говорит — и да простится чудаку многое, ибо и чудил он в жизни много… Сценический образ сделан г. Станиславским прекрасно, а в «старом театре» чего же требовать еще?

Пьеса идет в нынешний раз лучше, чем прежде. Замена прежних исполнителей — гг. Москвиным и Грибуниным[[191]](#endnote-179) послужила к вящему украшению. Мила г‑жа Барановская — Петра. Конечно, как и подобает «старому театру», ансамбль не затемняет ни на минуту центральной фигуры, и г. Станиславскому грех жаловаться на то, чтобы другие исполнители отвлекали внимание зрителей от главного действующего лица, и потому ни один комический штрих Штокмана, ни одна улыбка (а их было так много у этого добродушного {133} индивидуалиста) не ускользнули от глаз сплоченного большинства, сидевшего в зрительной зале и чрезвычайно довольного, что фанатизм одиночества, бунт личности — не более как грациозная игра прекрасного актера.

## 20. Зигфрид <Э. А. Старк> Эскизы. «Доктор Штокман» «Санкт-Петербургские ведомости», 1908, 18 апреля

Во всей галерее сценических образов, промелькнувших перед моими глазами, я не знаю более прекрасного и более трогательного, чем тот, который Станиславский создает в роли доктора Штокмана… И какое это счастье, что он снова перед нами в настоящий приезд Художественного театра! Да, именно счастье, большое, полное, глубокое, и ничем нельзя лучше характеризовать настроение, овладевающее нашей душой на представлении этой бесподобной пьесы Ибсена, трагедии высокоблагородной, честной природы человека, столкнувшейся с тьмою невежества, косностью и узким меркантильным эгоизмом. Это счастье выпало на нашу долю в минувшую среду. И я шел в театр с боязливым чувством. Ведь с «Доктором Штокманом» связано столько радостных воспоминаний… Это была первая постановка, которую я увидел в Художественном театре в его первый приезд ко стогнам Северной Пальмиры[[192]](#endnote-180)… Тому минуло уже восемь лет! Впечатление, произведенное тогда, было невероятно по своей силе. Оно способно было привести человека в экстаз. Неизгладимыми чертами врезалось оно в душу. Прошло восемь лет с тех пор, как мы не видались с доктором Штокманом, и его добрые лучистые глаза не смотрели на нас, обдавая все наше существо какой-то бесконечной теплотой. И вот, едучи на свидание с доктором после длительной разлуки, я был смущен; я ужасно боялся, как бы все виденное тогда, восемь лет назад, не оказалось всего только сном, привидевшимся в юношескую пору, когда мир кажется таким прекрасным и радостным; я боялся, что мое тогдашнее увлечение Штокманом было лишь результатом зеленой юности, которая еще ничего не видала; у меня, действительно, тогда не было никакого театрального опыта, мало было видано, еще меньше того думано и анализировано. И что, если теперь я найду нечто другое, и далекое увлечение придется подвергнуть строгой критике, которая сейчас же обнаружит всю его несостоятельность? Нелегко с таким чувством прийти в театр. И вот… о, какая же радость, какое счастье, что за безмерное блаженство! Оказалось, что весенняя пора жизни человека не обманула меня, что ниспосланное ею тогда видение не было сном, что полученное тогда впечатление не нуждается ни в какой проверке, что я мог не быть в среду на спектакле, никогда больше не видеть Штокмана и все-таки умереть с сознанием, что однажды, в дни своей молодости, я видел истину, я видел ослепительное сияние красоты в сценическом искусстве.

Нельзя говорить о том, как Станиславский играет Штокмана. Что значит играть? Притворяться тем либо другим персонажем? Но притворщик, как бы ни был искусен, все же нет‑нет да и выдаст себя и тем хоть на мгновение обнаружит {134} искусственность или заученность, известную работу и труд. Станиславский же до того полно сливается с задуманным им образом, что у зрителя теряется всякое представление об актере и его искусстве. Я не знаю, как назвать то, что делает Станиславский в Штокмане, мне хотелось бы придумать специально для этого случая какой-нибудь новый, необычный термин. Здесь Станиславский поистине гений, и те пути, по которым гениальный мастер доходит до создания такой изумительно жизненной фигуры, наводят на мысль о каком-то божественном внушении свыше. И трудно вообразить себе более совершенный тип. Эта типичность образа Штокмана поразительна по той проникновенности, с какою Станиславский подметил и свел в одно самые тонкие, самые разнородные черточки человеческого характера, дав в результате такой образ, что вы смотрите и недоумеваете: да где же я видел этого человека? И почему он кажется мне таким милым и лучезарным, таким бесконечно близким сердцу? Эта именно лучезарность, бесконечная теплота души, которыми веет от всей его фигуры, и заставляет так тесно сживаться с ним, так бесконечно привлекает к нему наше сердце, что все, происходящее на сцене, как бы замешивает и нас туда же в эту кашу, заварившуюся в каком-то незнакомом городе из-за каких-то неведомых купален, — и нам начинает казаться, что это мы получаем все те нравственные пощечины, которые градом сыплются на Штокмана, что это против нас ополчается оно, проклятое сплоченное большинство, что это нам в уши лезут назойливые, отвратительные шиканья и свистения. И сжимается горло, на глаза набегают непрошеные слезы, — святые слезы, вызванные созерцанием красоты, — и нет сил усидеть на месте: казалось бы, так и кинулся бы туда на сцену и с кулаками набросился бы на эту разъяренную, подлую толпу, которой невмоготу слишком яркое сияние истины… Драматизм этой сцены, всего этого 4‑го акта особенно усиливается благодаря яркому контрасту: с одной стороны, злобно ревущая разношерстная толпа здоровых, сильных людей, цепко отстаивающих свои материальные интересы; с другой, этот доктор-идеалист со своей душой, чуждой злобы, исполненной лишь честных намерений, с детской улыбкой на губах пожилого человека, такой светлой и чистой, с наивно-беспомощными движениями, с кротко-убедительными интонациями голоса, такой простой и ясный человек, в котором нет и не должно быть никакого орлиного величия, ни львиного героизма, потому что он — прежде всего самый обыкновенный человек, приявший мученический венец только потому, что захотел такой, в сущности, пустой вещи, как быть честным. В этой обаятельной простоте и заключается весь секрет очарования Штокмана, такого, каким делает его Станиславский. Прелесть образа в его непосредственной жизненности, такой яркой и выпуклой, до того правдивой, что, кажется, оглянешься вокруг и встретишь его двойника, сидящим в кресле партера или неожиданно очутившимся где-нибудь с вами рядом на улице. Этой неподражаемой жизненности много способствуют те внешние приемы, к которым прибегает Станиславский: и то, как он держит голову, согнув шею и сделав сутулыми плечи, пристально вглядываясь своими близорукими глазами, и то, как он ходит, быстро переставляя ноги, и то, как он держит руки, — словом, все, что может лишний раз доказать, что Штокман — прежде всего самый обыкновенный человек, и нет никакой надобности обладать мускулатурой фарнезского Геркулеса[[193]](#endnote-181), медной грудью и луженой глоткой, подниматься на ходули и с пафосом ударять себя кулаками в грудь, чтобы прослыть героем. Наоборот, героизм Штокмана — Станиславского, {135} повитый детской улыбкой и голубиной кротостью взора, становится страшно понятным и близким нашему сердцу, вызывает в нас неудержимое стремление к подражанию, потому что при известных обстоятельствах каждый из нас может быть Штокманом. И смотришь на это поразительное небесное чудо, смотришь весь, всем существом своим прилепившийся ко всему происходящему на сцене, впитываешь в себя малейшую интонацию, точно погружаешь лицо в дивно пахнущий букет весенних цветов, и не знаешь, во сне ли ты или наяву, и небо ли спустилось на землю, или нас, недостойных и грешных, на мгновение оторвали от земли, чтобы показать красоту рая…

А уж с каким вообще ансамблем, какой бесконечной художественной тонкостью разыгрывается весь «Доктор Штокман», тут не подберешь достаточно хвалебных слов. Положительно в России есть один только театр, где, действительно, процветает искусство, и это — Московский Художественный театр!..

## 21. Л. Гуревич Гастроли Московского Художественного театра. «Жизнь человека» «Слово», СПб., 1908, 19 апреля

### I

<…>[[194]](#endnote-182) Московский Художественный театр родился в то время, когда среди русской интеллигенции, как и западноевропейской, — шла борьба против мертвеющего бытописания и тенденциозного натурализма за «новое искусство», а на русской сцене, хотя и не оскудевающей актерскими талантами, царила удушающая профессиональная рутина. Как свежие, талантливые люди, москвичи порвали с театральными традициями — с риторикой позы и жеста, и пошли учиться у природы, у жизни, обогатили сцену небывалым разнообразием и тонкостью оттенков, создали свой стиль — естественности и трудно дающейся простоты. Как живые современные люди, чуткие к потребностям не только сцены, но и литературы, они отказались от избитого репертуара, от тех хотя бы и талантливых драматических произведений, которые — как произведения Островского — не имели глубокого духовного интереса. Зато Чехов, Гауптман, Ибсен нашли в них таких исполнителей, каких еще не видала Европа.

Москвичи работали над углублением и расширением своих дарований, над обновлением репертуара и средств сценического воплощения. Русская драматическая литература не помогала им в этом. Чехов умер. Горький занесся и сорвался[[195]](#endnote-183). Современных пьес, без которых не могут жить и развиваться талантливые актеры, русскому театру приходилось искать только в западной литературе. Они поставили несколько вещей Метерлинка и в прошлом году сделали великолепный новый опыт стилизованной постановкою «Драмы жизни» Гамсуна.

### II

Здесь, в постановке «Драмы жизни», этой столь несовершенной пьесы, влекущей {136} к себе, однако, смелостью художественных ракурсов и намеков, — Станиславский показал все богатство своей творческой режиссерской фантазии, а некоторые исполнители — всю значительность своего таланта и темперамента. Книппер создала в Терезите образ незабвенной силы и красоты. Но, быть может, еще важнее то, что работа над этой пьесою, дух и стиль которой неизбежно требовали условной постановки, заставила артистов углубить для себя вопросы искусства. Условная постановка более реалистической налагает вериги на исполнителей. Здесь мало непосредственной интуиции, чтобы найти подходящий к словам жест или позу. Условная, стилизованная постановка ценна постольку, поскольку она осуждает все случайное, а следовательно, и все прозаическое в проявлениях человека. Условная жестикуляция должна строго определяться известным ритмом, свойственным данному действующему лицу. Она относится к обычной реалистической жестикуляции, как стихи к прозе. Лишнее движение недопустимо здесь, как лишний слог в стихе, и так же режет нервы зрителю. Условная постановка, вся основанная на тончайшем ощущении ритма и в этом смысле как бы идущая навстречу танцу, балету — в его возможных, обновленных формах, — отказывая актеру в разных обычных средствах для выражения своих чувств, заставляет его особенно работать над своей мимикой и дикцией и является для него высшей школой художественного самообладания и самоуглубления.

Станиславский провел себя и других исполнителей «Драмы жизни» и через эту школу. И мне думается — результатом этой именно постановки нужно считать ту удивительную мимику и ту глубокую, разнообразную по содержанию выразительность взгляда, которая гораздо более, чем прежде, поражает теперь у Станиславского в ролях Вершинина, Гаева, Штокмана, а у Книппер в роли Ребекки.

Чувство стиля — один из драгоценнейших даров художника — не могло не изощриться у руководителей и артистов Художественного театра от работы совершенно нового рода, и это сказалось в настоящем году при постановке «Жизни Человека».

### III

Такой художник, как Станиславский, без сомнения, не может не чувствовать грубых художественных недостатков пьесы Леонида Андреева. Но потребность современного русского театра поставить современную русскую пьесу слишком понятна и, я думаю, не нуждается в оправдании.

А между тем уродство этой пьесы, действительно, почти невыносимо. Талантливый писатель, с мечущимся, самонадеянным и невыдержанным умом, с яркой, почти не русской красочной фантазией, в спектре которой преобладает черное, красное и огненно-желтое, с безнадежно разрастающимися кавернами в душе, — поражает в этой своей вещи не только психологической бессодержательностью, но и полным отсутствием вкуса и определенного стиля. «Жизнь Человека», вначале многих сбившая с толку своей претенциозностью — люди часто принимают самоуверенность и безоглядную, легкомысленную смелость за показатель внутренней значительности, — теперь уже настолько опала в глазах публики, что доказывать ее несостоятельность было бы излишне. Но когда говоришь о постановке ее в Художественном театре, нельзя не подчеркнуть ее бесстильности, тем более непростительной, что, задавшись целью изобразить обобщенного Человека, автор мог бы побороть необычайную художественную трудность этой задачи только путем стилизации: какой {137} же нибудь облик, если не индивидуальный, не типичный в смысле характера, то хотя бы условный — в смысле стильного рисунка, — должен быть у его героя, окруженного людьми-гротесками. Но этого рисунка не дано, — и соотношение Человека с миром уродов ничем не показано. Может быть, он и сам урод, как создание его архитекторского таланта, роскошная зала в его дворце, где «есть какая-то неправильность в соотношении частей, в размерах их». А может быть, автор хочет дать в нем образец благородства, поскольку оно возможно на земле. Но там, где автор берется стилизовать благородство, у него выходит полное смешение стилей. Вот как он «описывает» Друзей Человека: «Все они очень похожи друг на друга: *благородные лица, открытые* высокие лбы, *честные* глаза. Выступают они гордо, *выпячивая грудь, ставя ноги уверенно* и твердо, и по сторонам смотрят снисходительно, с легкой насмешливостью». Второй акт пьесы, «Любовь и бедность», как будто бы хочет дать что-то мягкое, светлое, красивое, а между тем жена Человека, «грациозная и стройная», отдаваясь мечтам, напевает ту же пошлейшую польку, под которую танцуют зловещие гады на балу у Человека. Пьеса словно написана с нескольких различных точек зрения и потому художественно безграмотна, как картина, которая была бы написана при соответственных условиях.

Как ставить эту пьесу? Что с нею делать на сцене?

Я видела ее в постановке Мейерхольда. Общий замысел этой постановки — примитивность, грубоватость, переходящая в лубочность. Это было удачно, это смазывало разностильность пьесы в один общий сероватый тон. Интересна была мысль осветить пятном только центральную часть сцены, затопив ее углы полумраком, — хотя острый электрической огонек висячей лампы, глядевший прямо на зрителя, придавая — по контрасту — преднамеренную расплывчатость двигавшимся по сцене фигурам, нестерпимо резал глаза. В сцене бала хороши были толстые белые колонны, за которыми начинался мрак. Но рассаженные около них поодиночке гости, в неопределенных костюмах, не составляли того *хора* пошлости, какой, очевидно, имел в виду автор, а длительные танцы под невыносимую польку могли представлять разве только вульгарно-комическое развлечение для невзыскательного зрителя, но уже ничего не прибавляли к той пошлости, которая вторгалась в душу от самой польки. Последний акт — в притоне, среди пьяниц, поражал бедностью режиссерской фантазии, отсутствием целого. Копошились вразброд какие-то фигуры в полутьме, — впечатление не нарастало, ни на минуту не становилось жутко. Казалось странным, что Мейерхольд не вдохновился для этой сцены какими-нибудь существующими в живописи образцами — хотя бы, например, гротесками Гойи[[196]](#endnote-184).

В общем, пьесу спасала некоторая бесформенность постановки, отсутствие на сцене выдержанных рисунков, которые заканчивали бы то, что осталось сбивчивым и смутным у автора, подчеркивая таким образом грубое смешение стилей в его самоуверенно-безобразной постройке.

### IV

Станиславский подошел к своей режиссерской задаче совершенно иначе. После работы, проделанной над «Драмой жизни», он, быть может, особенно ощущал потребность стилизовать постановку внутренне бесформенного произведения Андреева, во что бы то ни стало доискаться для нее единства внешнего стиля. Труд был неблагодарный: центральная роль пьесы — Человека — с ее неисправимой ходульностью в драматические {138} моменты и напыщенным языком, не поддается никакой передаче, кроме приподнято-декламаторской, — в духе тех старых театральных традиций, с которыми всегда боролся Художественный театр. Таков общий характер исполнения этой роли и у Мейерхольда, и у Станиславского. Утончение и углубление игры здесь невозможно, потому что всякий тонкий психологический штрих стоял бы в непримиримом противоречии с тяжеловесно-бряцающим языком монологов. Роль жены тоже бесформенна в пьесе, но зато свободна от ходульности, — ее можно играть искренно и просто. Ее облику Станиславский придал известную рисуночную остроту и в то же время соединил ее стилем костюма с теми многочисленными действующими лицами, которые составляют «среду» пьесы. Во втором акте он бросил на нее луч мягкого юмора, и сцена воображаемого бала засветилась поэзией улыбки. Вульгарная полька, опошляющая образ молодой женщины, уже здесь заменена грустно-мечтательным напевом: автор впал в грубое противоречие с самим собой, режиссер пришел в конфликт с автором, чтобы спасти цельность настроения. И музыка, трижды повторяющаяся в пьесе, до конца остается в соответствии не с пошлостью среды, а со скорбно-нежным образом жены — единственным человечным образом пьесы.

Обстановка пьесы и воплощение среды представляют собою чудо фантазии и выдержанности стиля. Станиславский подарил «Жизни Человека» свое удивительное режиссерское изобретение — черные бархатные декорации, поглощающие световые лучи и создающие вокруг действующих лиц иллюзию зияющей пустоты, бездны[[197]](#endnote-185). Театральное действие происходит при этом как бы вне времени и пространства. Условный театр, стремящийся к внешним упрощениям ради выявления духовного содержания драмы, не знал до сих пор этого удивительного по простоте приема, столь волнующего фантазию зрителя. Этот прием является, однако, как бы пробным камнем для внутренней значительности драмы и в данном случае вскрывает всю ее несостоятельность: прикованное к действующим лицам внимание зрителя явственнее ощущает их психологическую пустоту, резче поражается всякою фальшью пьесы. Приходилось бы пожалеть о том, что именно здесь Станиславский применил свое изобретение, если бы гениальная простота не делала его применимым — без риска надоесть — к сотне других условных постановок. А вместе с тем этот благородный черный фон дает возможность и в данном случае использовать каждый мало-мальски ценный штрих авторской фантазии. Гротески пьесы, завершенные Станиславским в стиле Бердслея, приобрели изумительную художественную выразительность и красоту, в которой причудливо переплетены черты острого комизма и трагически-жуткого безобразия. Нелепые родственники первого акта, «простые, веселые и добрые соседи», безобразные гости и музыканты на балу представляют собою цельную картину — вереницу образов, — поражающих при всем разнообразии единством в характере рисунка — этих ломаных, натянуто-прямых и преувеличенно вздутых линий — в характере красок, выдержанных в черном и желтом тонах, с проблесками резкой белизны.

Если в сценах с двумя главными действующими лицами недостатки автора обессиливают и побеждают режиссера, то в сценах, показывающих среду, режиссер побеждает и заслоняет автора. Безумным ужасом глубочайшего безверия и отчаяния веет на нас от фантастического бала в этом черном покое, где вытянувшаяся в ряд толпа разряженных уродов-гостей, глядя в пустоту, восхищается призраками несуществующего {139} блеска, в то время как три черных музыканта судорожно выводят рыдающую тоской мелодию. Голоса уродов то по-птичьи перекликаются, то сливаются в чудовищный хор; слова от повторения теряют смысл и превращаются в стихию танцующих, шипящих и свистящих звуков. Из темного угла авансцены внезапно вырастают, в свете звездоподобных огней двух электрических люстр, застывшие фигуры Человека и его жены, потом толпы его друзей и врагов — и медленно проходят по сцене, и снова утопают во мраке.

В удушливой мгле темного притона, где, склонив на стол седую голову, спит предсмертным сном погибающий Человек, шевелятся, бредят и стонут бледные призраки падших людей. Вот они исчезают, точно растаяв во мраке, опять выплывают, окружают спящего. Неизвестно когда и неизвестно откуда выскользнули таинственные старухи в темных покрывалах, а те, другие страшные видения уже скрылись. Темные старухи шепчутся, хихикают и пищат, как мыши в покинутом доме, — и ведут рассказ о прошлом Человека. Тонкий голос напевает грустную мелодию, черные музыканты один над другим вырастают на почти отвесной лестнице: музыка бала. Бесчисленные темные старухи, незаметно заполонившие всю сцену, раскачиваются под пение скрипок — их светлеющие во мраке распростертые руки танцуют какой-то удивительный трагический танец: условный театр идет навстречу искусству пляски с поэзией ее ритмических движений, вырастающих из духа музыки. Быстрые и тревожные звуки напева и танец белеющих рук… Человек внезапно переворачивается, опрокидывается, выкрикивает последние хриплые слова, судорожно раскидывает мертвеющие руки. Вихрь смутных оборванных теней и свистящих звуков взметается вокруг него — точно всплеск стихии, поглощающей его душу: «Тише! Человек умер!» — раздается властный голос. Все сразу стихает, меркнет до полночной темноты, в глубине сцены обозначается смутно светлеющее пятно и на нем — исполинская тень Рока…

Какая удивительная творческая фантазия со стороны режиссера! Нужно было бы сожалеть о том, что она затрачена на плохую пьесу, но такая работа не может пропасть даром для будущего: эта постановка — новый шаг навстречу ему. Художественный театр ждет только пьесы — живой, истинно художественной пьесы русского таланта, при постановке которой режиссер и актеры могли бы творить сценические образы не по Бердслею, а по указаниям собственного духа, взрывая целину еще непочатых художественных возможностей.

## 22. А. Кугель Театральные заметки «Театр и искусство», СПб., 1908, № 16

Из новых постановок Московского Художественного театра в нынешний приезд его в Петербург мне пока привелось видеть «Росмерсхольм». Кажется, Некоторые московские рецензенты нашли в постановке этой пьесы «новые искания». «Новых исканий» в театральном искусстве я не нашел — наоборот, что здесь было хорошо (в идее, по крайней мере) — это явный поворот в сторону {140} простоты и реализма русского сценического искусства. Но, действительно, есть «искания» в декоративной области, с которыми мы уже знакомы из постановок г. Мейерхольда. Кто первый задумал плоские декорации «одной стены» и боковые сукна вместо дверей — я не знаю: в «Студии» этот «важный» вопрос разрабатывался совместно. Но, действительно, курьезно было видеть на сцене Художественного театра, пытавшегося ввести даже «четвертую» стену — только одну; поучительно было наблюдать, как театр, городивший… pardon, ставивший на сцену всю внутреннюю анфиладу комнат, чуть ли не до чулана включительно, — дает только намек на единственную комнату. В чем же и где же была «правда»? В четвертой стене или в единственной? В нагромождении предметов обстановки или в крайней экономии? Или, вообще, «художественность» театра есть то же самое, что «художественность» моды: сегодня кринолин, а завтра платье, узко и плотно облегающее бока, сегодня «турнюр», а завтра полное «безтурнюрие»?

Для Художественного театра — городить на сцене побольше подробностей и деталей, во всяком случае, выгоднее, чем стилизовать обстановку. Я напомню вам старый анекдот из жизни Дюма[[198]](#endnote-186): в «Даме с камелиями» дебютировала новая актриса. Дюма на спектакле не присутствовал и стал расспрашивать о нем приятеля.

— Очень хорошо! — сказал тот, — отлично обставленный спектакль. Когда Маргарита ждет Армана и смотрит на каминные часы, они действительно показывали 12 утра…

— Плохо! — воскликнул Дюма. — Если ты мог заметить, который час, то Маргарита нисколько тебя не заинтересовала.

Так как мы все видели четвертые стены и внутренние чуланы, то мне думается, мы нисколько не были захвачены Маргаритами и Арманами Художественного театра. В «Росмерсхольме» предметность, «театр неодушевленностей» были представлены, благодаря стилизации, очень скудно. Это очень хорошо, в смысле приближения к идеальной правде постановки. Но это очень невыгодно для {141} театра, которого успех главным образом был основан на богатстве конкретных подробностей — и в обстановке сцены, и в игре актеров.

«Росмерсхольм» сыгран без всякой конкретности — и потому именно скудость идеальных элементов в искусстве этого театра предстала в полной мере пред публикой, и ей было скучно. Я скажу комплимент Вл. И. Немировичу-Данченко: я не видал лучшей, более тонкой и художественно верной трактовки «Росмерсхольма». Режиссер уловил грань между реализмом, в котором чувствуется грубость натурализма, и символизмом, расплывающимся в туманное пятно. «Росмерсхольм» освещен режиссером с такою тонкостью реализма, что и самые «белые кони» мыслятся как естественное представление утонченно чувствующих людей. И внешняя рамка исполнителей была так же выдержанна и строга, как выдержанна и строга единственная задняя стенка комнаты. Это рамка Ибсена — я согласен. Но под холодными снегами бежит кипучая вода; но чем строже внешняя рамка ибсеновских героев, тем сильнее внутреннее клокотание их духа. Откуда взять это? Ведь театр, который ставит себе задачею культуру темперамента, вообще культуру сценической индивидуальности — не есть театр «ансамбля», «дисциплины», 150 репетиций, не есть театр «формы», которою надо овладеть, чтобы потом в нее пустить «в пропорцию» темперамента. Театр, имеющий в виду сценическую личность, не мог бы значительнейшую часть своей жизни отдать четвертым стенам, девятивершковым рукавам, подбору акцентов, отметин и тому подобному. Ведь это был совершенно обратный путь. Никогда не поздно, конечно, пойти в Каноссу[[199]](#endnote-187), но тогда не следует удивляться неуспеху. Да и огорчаться им не след.

Скажем проще: для «Росмерсхольма» нужен Росмер. Его нет. Есть г. Качалов, который мог казаться Чацким, когда играл «быт», и 10.000 бутафорских мелочей, до кальсон г. Станиславского включительно[[200]](#endnote-188), отвлекали внимание, но не может казаться Росмером при наличии одной стены, серых сукон и без всякого фальшивого «характерничания», как в Чацком. Нужна Ребекка Вест. Ее нет. Есть г‑жа Книппер, которая могла казаться драматической актрисой в исступленно барельефной постановке «Драмы жизни» Гамсуна, с этими вскриками, правду которых нельзя проверить, с этими умышленно неестественными позами. Но когда хотят нам дать понять реальную трагедию Ребекки, — немедленно обнаруживается отсутствие драматического темперамента, ибо он вовсе не то же, что внешняя горячность. Нужен Брендель. Его нет. Потому что г. Вишневский может скорее показаться Антонием в «Юлии Цезаре», когда плакальщицы наполняют сцену воем, нежели благородным, смелым, отважным бродягою в тонких очертаниях ибсеновского реализма. И так далее.

Художественный театр подошел к *человеческому* — и потерпел фиаско. Он имел дело с мертвою природою, с неодушевленными искусствами, и успех был всегдашнею его наградою.

Человеческое, только человеческое нужно театру, и кто грешил против человеческого в театре, — рано или поздно придет к банкротству.

Театральное искусство есть самое *человеческое* из искусств, и в этом вся его красота. Оно насквозь человеческое, в нем нет и не должно быть ничего, кроме человеческого. Театральное искусство тем и отличается от других искусств, что оно есть полное выявление человеческого «я» по отношению к миру. В то время, как все прочие искусства имеют дело с миром вообще, с его формами и его назиданием, театральное искусство имеет дело только с человеком, ибо самая форма {142} этого искусства, орудие его, инструмент есть человек, то есть актер. Все, что вошло в театр из других форм искусства, может быть прекрасно, но оно, в сущности, мешает цели театра, потому что препятствует нам слышать чистую мелодию человеческой души.

Человек как цель, человек как сущность, человек — материал, человек — идея, человек — содержание, человек — форма — вот что такое театр.

Театр неодушевленностей, как бы он ни был сам по себе прекрасен, не составляет сущности театра и попал сюда не для того, чтобы прояснить, но для того, чтобы затмить *человеческое*.

Помнится, несколько лет назад часть критиков по поводу постановки «Чайки» и «Трех сестер» в Московском Художественном театре, стараясь объяснить, и, конечно, как можно возвышеннее, характер впечатления, столь мало похожий на истинно театральное впечатление, высказала мысль, что в нынешний театр входит пейзаж («Чайка») и музыка жизни и природы («Три сестры»), которые-де театру также необходимо выразить. Я думаю, что вставка разных дивертисментов, на которые такой мастер Станиславский, не нуждается в столь возвышенном объяснении. Но если бы даже это было так, все же мы вынуждены были бы сказать: это не дело театра; в том и особенность театра, что он искусство только человеческое, что мир неодушевленностей, мир вещей, предметов, звуков, красок, {143} абстракций, словесных образов и прочего — имеет свои формы и средства выражения, театр же только человечен и потому именно и есть венец творения. <…>[[201]](#endnote-189)

Будущее театра в актере; будущее актера в человеке. Упадок театра объясняется тем, что актер утрачивает широту своей роли и личности, вместо того, чтобы приобретать ее. Он должен быть всем, — он становится ничем. Он должен быть живою поэмой человеческого, — он становится дополнительною дробью неодушевленного. Он должен растворить все искусства в себе — его же заставляют раствориться во всех искусствах.

## 23. Влад. Азов <В. А. Ашкинази> Театральные заметки. «Жизнь человека» петербургская и московская «Речь», СПб., 1908, 20 апреля

В Москве: на черном фоне белые линии, графически указывающие окна и двери. Словно чертеж белым грифелем по черной аспидной доске. Белыми же линиями, сходящимися треугольником, обведены углы павильона. Ни теней, ни нюансов, ни пятен. Геометрия. Графика. Человеческая фигура возникает из темноты, — это Некто в сером, — и отражается в форме имеющего человеческий облик серого мутного пятна на сплошном черном фоне. Исходный пункт постановки ясен: схематический рисунок, почти чертеж, графика.

В Петербурге: рельеф и живопись.

Оба замысла хороши, оба замысла законны. Пожалуй, графика еще лучше, ибо сама пьеса — за исключением монологов — ряд подписей к рисункам или, вернее, ряд тем для рисунков. Больше для гравировальной иглы, чем для кисти. Л. Андрееву следовало бы быть современником Ф. Гойи — они работали бы вместе. Или Ф. Гойе следовало бы быть современником Л. Андреева — они работали бы вместе. Положительно «Жизнь Человека» требует графической постановки, и Художественный театр можно только поздравить с идеей представить «Жизнь Человека» в контурах и линиях. С идеей, но не с исполнением ее, — по крайней мере, в прологе и картине первой.

Крик роженицы — грубое нарушение замысла. Попытка покрыть плотью рисунок, который должен остаться скелетом, размалевыванье чертежа, раскрашиванье скульптуры. Если белого квадрата на черном фоне достаточно для меня, чтобы я представил себе окно, — разговоров о том, что роженица кричит, достаточно для меня, чтобы я представил себе крик роженицы. К чему это вторжение примитивнейшего реализма в утонченнейший символизм линий? Остальное хорошо. Хороши «старухи», чуть видные, едва угадываемые. Хороши родственники, хотя в них больше Хогарта, чем Гойи. Впрочем, и тема этой картины скорее хогартовская: не ужас, а пошлость. «Некто в сером» у москвичей плох: голосу его недостает металлической, колючей жесткости. Он не провозглашает, он декламирует, и удивительные слова пролога, отдающиеся в душе как маятник вечности, пропадают.

Вторая картина была испорчена г. Мейерхольдом. Больше чем испорчена: {144} искажена и зарезана поразительно пошлой постановкой — кроватями с розовыми одеялами, наводившими на мысль о росписи приданому, и с горами мещанских подушек.

У москвичей все просто, все схематично, но сухо. Черный фон, свежее дерево оконной рамы и лестницы, блеск букета — и больше ничего. Эта картина у Л. Андреева не тема ни для Хогарта, ни для Гойи, ни для графики вообще. Это тема для кого-нибудь из английских прерафаэлитов[[202]](#endnote-190). Здесь хотелось бы живописи наивной и невинной, как утро человека: на этом фоне выиграла бы сочащаяся поэзией картина «любви и бедности».

Г. Леонидов несколько тяжел, и в голосе его нет юношеских нот. Но все же он неизмеримо выше петербургского исполнителя этой роли[[203]](#endnote-191), а местами и очень хорош. Г‑жа Барановская — прелестная жена Человека. Непочатый край хорошей, ненаигранной простоты, органическое отсутствие малейшей фальши, редкое психологическое изящество. Жаль, нет на ней розового платьица, оставляющего голенькой шейку, о котором говорит Л. Андреев. На ней костюм из материи, напоминающей шкуру какого-то дикого зверя. К «любви и бедности» так идет розовое платьице и голенькая шейка. Художник пера видел свою картину на сцене лучше, чем видели ее художники сцены. Повторяю: графике следовало бы отступить перед солнечной рельефностью этой картины и уступить место живописи.

Третья картина — бал — опять законное место графики. Мне не нравится эта картина у Л. Андреева. Он так же бывает слаб, когда дает тему Хогарту, как бывает силен, когда предлагает тему Гойи. Его сатира холодна, рассудочна и лишена юмора. Толстой, кажется, про оперу говорит, что это — «для молодых лакеев». В каждом произведении искусства есть место «для молодых лакеев». В «Жизни Человека» это место — бал, и Художественный театр поступил как художественный, оставив эту картину в тени. В картине «Бал у Человека» Л. Андреев дает тему не Хогарту и даже не г. Гейне[[204]](#endnote-192), а так, кому-нибудь из второразрядных художников «Simplicissimus’а»[[205]](#endnote-193). В постановке Художественного театра получилась элементарно забавная карикатура на пошлость, глупость, жадность и чванство.

Четверная картина «Жизни Человека» с ее «проклятием Человека» покоится всецело на исполнении. Я уже говорил об игре Барановской — юной жены Человека. Состарившуюся жену Человека она сыграла с той же подкупающей искренностью и с той же теплотой. Проклятие Человека прозвучало в устах г. Леонидова трагично. Какой бледной риторикой звучало оно у петербургского исполнителя этой роли…

«Смерть Человека» в старой редакции, как и в новой, — тема для Гойи, если только это не тема, заимствованная у Гойи. Постановка этой сцены представляет огромные трудности. Их преодолел до некоторой степени г. Мейерхольд, прибегнувший к средствам живописи. Об эти трудности споткнулся Художественный театр, отступивший от графики и не прибегнувший к живописи. Была попытка создать путем трюков и эффектов нечто кошмарное, получилось нечто невразумительное, какой-то трагический кинематограф.

Думается, комбинированием средств живописи и графики можно было бы достигнуть совершенной постановки прекрасного произведения Леонида Андреева.

## **{****145}** 24. А. Кугель Театральные заметки «Театр и искусство», СПб., 1908, № 17

Московскому Художественному театру не повезло в нынешний приезд. Я знаю очень горячих поклонников этого театра, которые не то что разочаровались, а призадумались. Много способствовало этому сравнение постановок. После «Росмерсхольма», который был поставлен у Комиссаржевской г. Арбатовым, — «Жизнь Человека», шедшая два сезона у Комиссаржевской же, в постановке г. Мейерхольда. Если «Росмерсхольм» открыл слабость актерского творчества и отсутствие в труппе Художественного театра актеров, умеющих глубоко и сильно чувствовать и сообщать эти чувства публике, то «Жизнь Человека» с необычайною ясностью подчеркнула режиссерское, так сказать, самодовление г. Станиславского, режиссирование für sich, an sich [для себя, в себе — нем.], в свое имя, а не во славу и имя разыгрываемого или разыгрывающих. В Художественном театре как будто давали другую пьесу, и потому всякий мог себя спросить, почему понадобилось давать другую пьесу, решительно отступая не только от идеи пьесы (идею можно и не схватить, вследствие ошибки или по неумению схватывать), но и от прямых указаний и ремарок автора. Ответ на этот вопрос мог быть только один: потому, что г. Станиславский режиссирует *для себя*, театр имеет *для себя*, пьесы ставит *для себя*, что все это учреждение есть режиссерское гастролерство, и так как повторение чужой постановки ставит режиссера в тень, то выдумана, сочинена новая постановка, в ущерб впечатлению, автору, пьесе…

Видел я однажды такую постановку «Дяди Вани». Режиссер — большой поклонник Московского Художественного театра, придумал для отличия следующее: в московском театре Астров с Вафлей спускается во 2‑м акте сверху по лестнице. Предполагается, что он живет во 2‑м этаже старого помещичьего дома или на антресолях. Сделать то же — значило бы повторить г. Станиславского, выйти из боковой двери — рутина! Поэтому Астров не спускается в комнату профессора, а поднимается снизу. Получается совершеннейшая бессмыслица: подагрик-профессор живет на антресолях, а здоровые живут внизу.

Г. Станиславский поступил с «Жизнью Человека» вроде этого. Например, у Андреева играют пустейшую и пошлейшую польку на балу у Человека. Поэтому, когда гости хвалят прекрасную музыку, это не только вызывает улыбку, — чудится еще все ничтожество нашего познания, весь обман наших чувств, вся суетность нашего наслаждения. Такова ведь и идея автора — показать, что все суета и суета сует. Г. Станиславский же «заказал» какую-то весьма благозвучную музыку, оркестр (у Андреева явно сказано: фальшивят). Звуки этой торжественной музыки раздаются не только на балу. В последней картине откуда-то сверху, чуть ли не с неба, спускаются те же музыканты и, так сказать, сопровождают Человека в Елисейские поля[[206]](#endnote-194) теми же меланхолическими, задумчивыми звуками. Андреев надевает на Человека трагикомический колпак, — г. Станиславский же хоронит его, как генерала, с оркестром {146} музыки и при всех орденах, которые несут на подушке.

Я здесь не намерен возвращаться к пьесе Андреева, о которой у нас достаточно писалось. Каковы бы ни были недостатки этого произведения нашего модного писателя — нельзя отрицать, что в общем для своей идеи единообразного ничтожества Андреев нашел очень удачную форму. Он показал нам скелет, который грубо одинаков, тождественен у всех — у Квазимодо, урода из уродов, и Луция Вера, красавца из красавцев[[207]](#endnote-195).

Эту художественную идею Андреев упорно подкрепляет описаниями и ремарками. Nous avons changé tout cela[[208]](#footnote-15) — в московском театре! Идея пустоты заменена стращанием; лубочность — Бердслеем; трагедия безвкусицы — безвкусною трагедиею. Все время действие происходит на черном фоне, в полном мраке, как в гробу или как в «кабинете» магии. «Некто в сером» неотступно торчит все время пред глазами, как бы боясь уходом своим вселить недоверие к Року. Я указал уже в другом месте, что в этом неизменном стоянии Некоего в сером на сцене очень характерно сказалась обычная манера г. Станиславского давать конкретную подчеркнутость. Вся прелесть мистицизма в том и состоит, что он бросает причудливые тени на действительность. Подобно тому, как холод познается из тепла, тепло из холода, добро из зла, зло из добра и так далее — так и мистика воспринимается из чувства реальности, и наоборот, чувство действительности — из мистики. У Андреева Некто в сером есть не более как мистическая ремарка к житейской типичности. Г. Станиславский со своими девятьювершковыми рукавами, шестью комнатами, насандаленными носами, петушиными голосами и прочим — вообще со всею своею олеографиею, которую простодушные считали «венцом» искусства — конечно, этого не может ни понять, ни воспроизвести. Он груб в своем символизме, превращающемся в аллегоричность, как груб в реализме, вырождающемся в самый докучливый и несносный натурализм.

До чего идея пьесы Л. Андреева, в своей сущности, осталась чужда г. Станиславскому, видно, между прочим, из того, что восковая свеча — свеча воску ярого — заменена электрической лампой. Это, конечно, мелочь, но очень характерная. Г. Андреев пишет иллюстрацию к лубочной картине. Весь замысел — показать схематичность жизни, примитивной в рисунке своем, как лубочная картина. Я писал как-то по поводу классицизма (в частности, относительно постановки «Горя от ума»), что в Московском Художественном театре пред образом Владычицы вместо кротко теплящейся лампадки горит электрическая лампа. Я никак не думал, чтобы случайное сравнение так быстро перешло в факт действительности.

В общем, «Жизнь Человека» — в высшей степени скучна, нудна и однообразна на сцене Художественного театра. Карикатуры грубы, как и постановка. Восковая свеча превратилась в электрическую лампу, изящный Хогарт в рисунок «Будильника»[[209]](#endnote-196). Я не придаю, как читателям хорошо известно, значения декоративной и монтировочной части, но в данной постановке поражает безвкусица г. Станиславского. Звуки, танцы, живые картины, и все это ни к чему, все навалено, как у московского богатого купца, — чтобы было побогаче. «Один в четырех каретах поеду», как говорит герой Островского.

Исполнители Художественного театра — г. Леонидов (Человек), г‑жа Барановская (жена) и г. Вишневский (Некто в сером), не говоря о второстепенных, справились со своей задачей слабее исполнителей в театре Комиссаржевской.

{148} Местами не хватало чувства, местами художественной лепки образа. Единственная удовлетворительная картина — «Любовь и бедность», в которой очень недурны г. Леонидов и г‑жа Барановская. Но в драматических местах… впрочем, что же об этом толковать? «И это лучший театр!» — грустят театралы. Да, это «лучший» театр в режиссерском смысле, но сам по себе режиссерский театр есть худшее из зол. Я не настолько ослеплен враждой к направлению Художественного театра, чтобы отрицать дарование г. Станиславского. Но если бы г. Станиславский был гений, он бы все-таки, гастролируя в каждой пьесе, принес бы больше вреда, чем пользы. «Гений» режиссера в том, чтобы его не чувствовали, чтобы актер, действуя во имя необходимости, думал, что он действует в силу свободного самоопределения. Для начала я бы посоветовал снятие режиссерской подписи с афиши. Пусть режиссер будет аноним, «дух всеблагий», и не дорожит «любовию народной». <…>[[210]](#endnote-197)

## 25. Авель <Л. М. Василевский> Гастроли москвичей «Свободные мысли», СПб., 1908, 28 апреля

В нынешнем году гастроли москвичей не окружены тем исключительным, приподнятым вниманием, какой им обычно присущ в Петербурге. Правда, сборы и теперь полные, зрительный зал полон возбужденных лиц, вокруг каждой постановки в печати идут серьезные диспуты, но что-то изменилось, что-то или просто спряталось, или исчезло вовсе.

Скорее всего здесь сказывается усталость петербуржца от бесконечных споров о театре, вызванных прикладными уроками стилизации В. Мейерхольда в театре Комиссаржевской; хочется наконец принимать или отвергать явление театра вне теории, просто и непосредственно: нравится не нравится — вот как хочется сейчас упрощать критику.

О москвичах в этом году меньше говорят, — но зато их больше стараются понять, став на их, московскую точку зрения. Три пьесы первых абонементов, «Росмерсхольм», «Жизнь Человека» и «Доктор Штокман», выбраны как будто нарочно для того, чтобы показать, что Художественный театр не хочет исходить *от принципа*, а хочет идти *к нему*, что он не видит единоспасающей церкви ни в театре быта, ни в театре символа, и что во всех изобразительных методах можно и должно черпать одновременно.

Есть много пугающих слов, — из них «эклектизм» одно из самых страшных. Но москвичи поняли, что в высшей степени эклектична и вся жизнь на земле и что если есть путь к единой истине-синтезу, то этот путь лежит через мудрое собирание меду со всех живых цветов красоты.

Московская постановка «Жизни Человека» снова ярко воскресила в памяти метод постановки этой пьесы В. Мейерхольдом; многим хулителям проповедника стилизации она доказала, что этот проповедник при всей ошибочности своих крайностей не только талантлив, но и своеобразен в плане своей работы, и искренно культурен в выборе задачи.

{149} Но эта же постановка москвичей доказала, что путь соединения методов, избранный ими, гораздо жизненнее и ближе к художественной истине, чем фанатическая однобокость исканий В. Мейерхольда. Я не говорю здесь о пьесе Андреева, но я отмечаю ту глубокую, основную разницу, какая есть между москвичами и В. Мейерхольдом, и то неоцененное преимущество, какое есть на их стороне.

Искание синтеза старой и новой драмы — такова основная задача современного театра. И если бы даже Станиславский и его сотрудники не были так талантливы и если бы не были так чудесно свежи и напоены мягкой любовностью из вдохновения, то великой заслугой перед историей театра была бы эта их упорная борьба на два фронта, их искание слитности и высшей двуединой красоты.

# **{****150}** Сезон 1908 – 1909

14 октября 1908 года театру исполнилось десять лет. Торжественное празднование, щедро описываемое репортерами, сопровождалось рядом исторических обзоров и аналитических статей. Даже такой постоянный оппонент, как А. Р. Кугель, отмечал заслуги МХТ, «нащупавшего какой-то мост между эпосом и драмой и сумевшего создать новый род театра, непохожий на старый и в то же время и интересный» («Новая Русь», 14 октября 1908).

Критики высказывают мнение, что МХТ открыл новую сценическую эстетику для новой драматургии. При этом они пишут о том, что дело Художественного театра оказалось шире реформирования искусства, так как повлияло на духовную жизнь общества, стало явлением общественным. И все же раздаются голоса, желающие большего: превращения МХТ из театра для интеллигенции в театр для народа.

Среди юбилейных похвал следует выделить справедливую мысль Кугеля о том, что МХТ дал толчок развитию самой театральной критики, которая раньше руководствовалась «чутьем», а теперь имеет в руках «азбуку» сценического искусства («Театр и искусство», 1908, № 41).

Кроме юбилейной даты на суждения о Художественном театре в сезоне 1908 – 1909 года повлиял общий повышенный интерес к теоретическим основам искусства. Вышло несколько книг: «О театре» С. Яблоновского, а также противостоящие друг другу по взглядам петербургский альманах символистов «Шиповник» и московский сборник марксистов «Кризис театра». Свою точку зрения высказали в статьях: Юрий Озаровский («О новом театре и пути к нему», «Театр и искусство», 1909, № 8), Александр Бенуа («Художественные письма», «Речь», 25 февраля 1909). С чтением лекции о состоянии театра выступил актер императорской сцены Ю. М. Юрьев. Во второй половине сезона, 1 марта 1909 года, открылся второй режиссерский съезд.

За дискуссиями следил писатель и театральный критик Л. М. Василевский, опубликовавший несколько материалов («Речь», 5 января 1909; «Мир», 1909, № 8; «Современное слово», 26 марта 1909). Важнейшей темой среди других был Художественный театр.

Василевский резюмировал, что марксисты судят о МХТ «в угоду догм», отрицают новую форму и искания последних лет, что юрьевское противопоставление Станиславского Мейерхольду признано устаревшим. Сам Василевский призывал «оттенить ту знаменательную и чреватую важными последствиями для всей русской драмы эволюцию, какую за отчетный год пережил Художественный театр; “Горе от ума”, “Жизнь Человека”, “Росмерсхольм”, “Борис Годунов”, “Ревизор” и “Синяя птица” свидетельствуют <…> и о том, что он бессознательно, подчиняясь художественной {151} логике, намечает теперь какие-то новые вехи, идет навстречу какому-то новому пути, пути итога и синтеза сценических методов» («Мир», 1909, № 8).

Это же безотчетное следование руководителя МХТ внутренним голосам искусства подчеркивал Бенуа, писавший, «что главная сила творчества Станиславского в том, что он мало говорит, мало рассуждает, мало заботится о “стиле” вообще и о “стиле в частности”», но, всецело отдаваясь вдохновению, он творит этот стиль своего театра естественно, потому что «иначе не может» («Речь», 25 февраля 1909). Действительно, другие задачи отличали Станиславского от авторов театральных манифестов, и он опасался обнародовать их раньше времени.

Однако переменчивость поисков и приемов МХТ вовсе не является достижением, с точки зрения, например, С. Яблоновского. Он не верит в «синтез» и видит в нем один «кризис театра», не знающего, «куда ему следует идти» («Южный край», 31 января 1909). Яблоновский находит в практике Художественного театра «ряд диаметрально противоположных течений»: «То он служил исключительно символическому творчеству и в то же время обставлял символические пьесы такой кропотливой реальностью аксессуаров, которая граничит с натурализмом; то он брался за пьесы совершенно реальные, но зато в обстановке переходил к совершенно противоположному признаку: не только устранялись значительные детали, но декорация сводилась к одной стене, вместо дверей устраивались занавесы, и все соответственно этому» (Там же).

Наоборот, о принадлежности МХТ, в сущности, к одному направлению в искусстве говорил К. И. Арабажин на обсуждении лекции Ю. М. Юрьева. Он не признал Художественный театр реалистическим, указывая, что прославили его «импрессионизм и символизм гораздо более, чем реалистические трюки» («Современное слово», 26 марта 1909). Это идеально видно в чеховских спектаклях. По этой же причине, считал Арабажин, МХТ не удаются пьесы «сильных эмоций и ярких индивидуальностей» (Там же).

В. Сладкопевцев, в свою очередь, утверждал, что «Художественный театр сам убил свою “чайку”, превратив ее в “собственную художественную рутину”, “собственный художественный трафарет”, и только постановка “Синей птицы” дает надежду на возрождение театра, находящего новые формы» («Обозрение театров», 14 октября 1908).

Э. М. Бескин, наоборот, считал, что новые формы — «художественный тупик» для МХТ, и единственное спасение заключено в компромиссе приспособления репертуара к «чеховским тонам» («Рампа», 26 апреля 1909).

Премьеры Художественного театра в юбилейном сезоне подверглись отнюдь не комплиментарной критике. Тот же Кугель писал о постановках «Синей птицы» и «Ревизора», что они «изобличают громадный труд и в то же время всю ошибочность метода Художественного театра» («Театр и искусство», 1909, № 14). Противники этого метода (Э. Бескин, Н. Шебуев, Н. Ежов) считали, что вместо мистической сказки Метерлинка Станиславский поставил феерию, что за блеском фантазии пропал поэтический замысел автора. Не поверили они и чудесам «Синей птицы» (режиссеры К. С. Станиславский, Л. А. Сулержицкий, И. М. Москвин, художник В. Е. Егоров, премьера 30 сентября 1908), упрекая их в натурализме.

Сторонники МХТ (Л. Я. Гуревич, Н. В. Туркин) находили полную гармонию между внешним и внутренним настроением спектакля. Н. Эфрос писал о постановке «Синей птицы» как о создании двух поэтов — Станиславского и Метерлинка, как о художественном осуществлении сказки на сцене («Театр и искусство», 1908, № 40).

{152} Отдельных критиков прежде всего волновал вопрос: созвучна ли «Синяя птица» общественным настроениям? Прямо противоположные мнения об этом выразили А. Басаргин <Ал. И. Введенский> и Д. С. Мережковский. Первый писал, что это «требование момента», что подобная сказка нужна тревожно спящему обществу для излечения («Московские ведомости», 8 октября 1908). Второй темпераментно протестовал против появления усыпляющего спектакля в то время, когда русские революционеры томятся в тюрьмах. Сахар не совместим со смертниками («Речь», 5 апреля 1909).

Постановка «Ревизора» Н. В. Гоголя (режиссеры К. С. Станиславский, И. М. Москвин, художник В. А. Симов, премьера 18 декабря 1908) всколыхнула среди критиков совершенно другую проблему: о смысле традиций. Они не могли обойти темы исполнения «Ревизора» на русской сцене. П. Д. Боборыкин считал традиции, идущие от М. С. Щепкина, незыблемыми условиями («Русское слово», 24 января 1909). Н. В. Туркин объяснял успех И. М. Уралова в роли Городничего в спектакле МХТ у большинства публики и критики его близостью к традициям («Голос москвича», 21 декабря 1908). Одобрял он и А. Ф. Горева — Хлестакова, который, по его мнению, проснулся после исполнения этой роли «большим артистом», сумев передать и «барственность и юность» своего героя. Между тем иные считали его исполнение недостойным великой гоголевской комедии.

Со стороны самого театра было заявлено желание подойти к «Ревизору» как бы без режиссуры, отдав его всецело в руки исполнителей, поставив перед ними задачу углубления в психологию персонажей пьесы.

Непонимание этой позиции критиками вызвало разочарование внутри МХТ. Так, Вл. И. Немирович-Данченко в личном письме осудил Н. Е. Эфроса, не разглядевшего на премьере заложенных в спектакле тенденций к росту. Эфрос сам писал, что «многого недоглядел» («Речь», 21 декабря 1908), хотя при этом указывал на мертвенность, возникающую от направленного театром на происходящее увеличительного стекла наблюдателя. «Ревизор» поставлен не по Гоголю, а по гоголевскому иллюстратору П. М. Боклевскому, писал Эфрос в журнале «Театр и искусство» (1908, № 52). Подчинение стилю Боклевского осуждали также и другие рецензенты.

Тем временем А. Р. Кугель приходил в ужас от намерения Станиславского приняться по-новому за постановку ряда произведений русской классики («Театр и искусство», 1908, № 52). Еще дальше Кугеля шли в отрицании опытов МХТ максималисты Н. Шебуев и Н. Ежов. Последний писал, что «Ревизор» поставлен здесь как фарс, «наизнанку» («Новое время», 21 декабря 1908).

Третья премьера МХТ в сезоне — пьеса К. Гамсуна «У царских врат» (режиссер В. В. Лужский, художник В. А. Симов, премьера 9 марта 1909), заинтересовала критиков актерскими работами В. И. Качалова и М. П. Лилиной. Были проведены сравнения спектакля с предшествующими постановками этой пьесы в Александринском театре и у В. Ф. Комиссаржевской.

Сравнения работ Художественного театра с постановками того же репертуара на других сценах были сделаны О. Н. Чюминой в статье «Театральные параллели», появившейся во время гастролей МХТ в Петербурге.

## **{****153}** 1. С. Потресов <С. В. Яблоновский> «Синяя птица» «Русское слово», М., 1908, 1 октября

Все прекрасно в мирозданьи,  
Но прекрасней человека  
Нет на свете ничего…

В печати уже несколько раз пересказывалось содержание новой сказки Метерлинка о двух детях, которые путешествуют в своих сонных грезах по волшебным странам. Их сопровождают в пути очеловеченные их детским воображением Огонь, Вода, Хлеб, Сахар, Кот, Собака… Они встречаются на своем пути и с душами тех, кто уже покинул землю, и с душами тех, кто еще не приходил на нее. Вся природа принимает живое участие в их путешествии. Одни им покровительствуют, другие строят против них адские козни, а дети идут и идут, переходя из страны воспоминаний в страну будущего, из царства ночи в лазоревое царство, идут в поисках за поразившей их детское воображение синей птицей…

Содержание, говорю я, пересказывалось уже несколько раз, но, конечно, никому и ничего этот пересказ не сказал: пересказ художественных произведений — вещь самая бесполезная, потому что художественное произведение — это победа над формой, а формы-то пересказ и не дает. Особенно это правильно в отношении «Синей птицы» — сказки, рожденной чрезвычайно богатой фантазией.

Того, что пересказу поддается — интересных, оригинальных идей, — в ней нет, и потому относительно самой пьесы мы скажем только, что это красивые воплощения детских грез, в которых, впрочем, детское миросозерцание выдержано плохо, правильнее — вовсе не выдержано. Действующие лица, представляющие собою только плод детской фантазии, говорят подчас о таких вещах и таким языком, которые лежат вне детского мира.

Разумеется, это не так уж важно, раз сама по себе сказка обладает поэтическими достоинствами.

К тому же, несомненно, огромный интерес, возбужденный в Москве «Синей птицей», порожден вовсе не самым произведением «бельгийского Шекспира», которое еще не напечатано и почти никому не известно, а постановкой его в Художественном театре.

Об этой постановке много писалось, говорилось; к ней долго и тщательно готовились; мы читали речь г. Станиславского, обращенную им, года полтора тому назад, к артистам своей труппы[[211]](#endnote-198). Речь эта намечала совершенно новые перспективы в сценическом творчестве, призывала к отрешению от установленных шаблонов, говорила о проникновении в детскую психологию… Необычайный труд налагался и на техников сцены, которые должны были с помощью совершенно новых приемов воплотить невоплощаемое.

Автор закрепил за Художественным театром право первенства и предполагал лично явиться «в русские степи», чтобы присутствовать на первом представлении своего произведения[[212]](#endnote-199).

Художественный театр обещал спектакль-откровение, и огромное большинство тех, кто пришел к нему за этим откровением, его получил.

Они ждали чуда, и чудо получили. И, получив, благоговейно и счастливо славословят Метерлинка и Художественный театр, Художественный театр и Метерлинка на словах поровну, но в глубине {154} души, конечно, театр больше и горячее.

Я вполне понимаю этих благоговейных хвалителей. Но мне хочется сказать им словами толстовского сатаны:

«Когда вы, полные молитвенной хвалою,  
Поднявши очи к небесам,  
Акафисты свои поете фистулою, —  
Я к вашим звонким голосам  
Фундаментальный бас»…

Очарование для глаз наступило через несколько минут после начала спектакля. Скромная комната бельгийского крестьянского семейства, где двое детей, ложась спать, мечтали о роскоши, которая была им видна из дома на другой стороне улицы, вдруг озарилась волшебными огнями. Потолок, стены, мебель, все предметы — все это залилось мгновенно целыми миллионами огней, приняло фантастический характер. Декорации оказались ажурными, и в бесчисленное множество до тех пор невидимых отверстий хлынул электрический свет.

Бесчисленные огненные точки вращались, и это производило впечатление, похожее на игру цветов в волшебном фонаре.

Цветовые пятна падали и на детей, и на выпрыгнувший из печи огонь, и на вылезшую их квашни опару, и на ожившую голову сахара, и на волшебную фею, и на душу света, и на кота, и на собаку, и на вылившуюся из крана, чтобы идти за детьми, воду.

Здесь огни, создавая фантастическую обстановку, мешали рассмотреть как следует все эти фигуры.

Я сидел, смотрел, и пока ласкали мои глаза, моя завистливая душа протестовала во мне.

Она говорила мне:

— За что так много досталось на долю глаз и так мало на мою долю?

{155} Душа начала ворчать.

— Глаза, — сказала она, — готовы удовлетвориться безжизненным блеском огоньков, но ведь огоньки — они есть и в кинематографе, и в великолепных витринах модных магазинов; ими озаряются шелк и кружева пляшущей серпантин балерины… Глаза, в сущности, вульгарны…

Но когда картина кончилась, и переполненный театр разразился бурей восторгов, я начал усовещивать свою душу:

— Как тебе не стыдно? — говорил я. — Все рады, все довольны, одна только ты на что-то претендуешь.

И на минуту моя душа как будто сконфузилась и приготовилась, не мудрствуя лукаво, воспринимать впечатления.

Воспринимать было что.

Высокая, уходящая в небеса лестница, такая прекрасная, какой, верно, и Иакову[[213]](#endnote-200) во сне не снилось; великолепный, дремучий поэтический лес в стране воспоминаний… И вдруг этот лес начинает покрываться туманом, а вместо него таинственным образом появляется в светлой дымке, дымке воспоминаний, домик, и на его крылечке умершие дедушка и бабушка. Написанные на полотне? Живые? Трудно сказать. Все в таких мягких, нереальных тонах. Двинулись. Заговорили. Живые. Хорошо, красиво…

И снова на ваших глазах стал бледнеть и исчезать милый домик, и снова на его месте появился заповедный лес.

Царство ночи. Млечный путь мерцает пылью разноцветных звезд. Все окутано мягкой, бархатной тьмою. Все таинственно. Едва мерцает из звезд подобие трона. Все из тьмы появляется и во тьму исчезает. Хорошо, красиво. Правда, одежда ночи не должна быть точно такою же, как балахон танцующих серпантин, но эту ошибку легко исправить.

Царство ночи населено призраками, тенями, болезнями, войнами и прочими ужасами.

— Вы знаете, — горячо сказал мне один режиссер, и очень хороший режиссер, — я совершенно не понимаю, каким образом создали они эти вихри вырывающихся из ящика и вновь уходящих в ящик призраков.

— Вот видишь, душа, — обратился я к своей душе, — этот человек — большой мастер своего дела; он сам удивлял уже своими постановками и будет удивлять еще больше, и он изумляется.

Но душа протестовала:

— Какое мне дело, — уже не говорила, а вопила она, — до того, с помощью каких машин делаются призраки, делаются ли они из картона или из газа, каким образом выходят и входят. «Черный кабинет», в котором невидимо откуда появляются стол, а на столе букет, где летают по воздуху играющие инструменты и показывается висящая в воздухе дама с обрубленным туловищем, — это тоже было поразительно для тех, кто незнаком с оптикой, и занятно для всех, кто никогда этого не видел. Но мы увидели, узнали нехитрый секрет, и черный кабинет с тех пор пребывает в области балагана, для весьма неприхотливой публики.

— А разве не красивы, — продолжала душа, — огни у кинематографов? Например, на Страстной площади, где они сверкают звездами и вензелями? Конечно, красиво. А разве не красива игра цветов в волшебном фонаре? Или переливы блещущих красок, бросаемых рефлектором на широкие, волнующиеся складки серпантина? Разве все это не нравилось нам в первый раз?

И отчего же мы не считаем ничего этого за высокое, за настоящее искусство? Оттого, что все это машина. Машина, машина и машина. Она может восхищать техника, она может обмануть того, кто не имеет понятия о том, что такое я, живая человеческая душа, но ценителя она не обманет.

{156} Даже там, где она самозванно выдает себя за меня и начинает говорить человеческим голосом, как в граммофоне или фонографе, она продолжает оставаться мертвой машиной и ненавистна тому, кому нужна настоящая, доподлинная душа!

— Умолкни, душа! Раздвигается занавес.

Раздвинулся занавес, и зрительный зал был поражен лазурной симфонией «царства будущего».

Душа ликовала:

— А что? — шептала она мне, потому что говорить громко было нельзя. — Видишь, как это характерно? Мы присутствуем на великом празднике декораций, на полном торжестве неодухотворенных вещей. Ты чувствуешь, что произошло великое чудо, обратное тому, какое они хотели совершить: они хотели одушевить мертвую природу, дать человеческую душу дереву, камню, животным, а вместо этого они лишили души человека, живого человека!

Человек — вот царь сцены. Бури, которые гремят в его душе, бесконечно могущественнее всех бутафорских громов и молний: тончайшее, неуловимое движение его духа неизмеримо выше всего технического богатства самого совершеннейшего из театров.

Технические богатства театров должны служить человеческой душе, как собака служит детям, отправляющимся за синей птицей. Они не смеют вылезать на первый план, не смеют заслонять собою души, не имеют права великий театр обращать в театр механический.

Посмотри, какие маленькие сегодня актеры. Хороши они или плохи, — сегодня тебя это не интересует. Одни из них играют лучше, другие — хуже, но, право же, это все равно. Ни один из них сегодня не владел тобою. Тобою владеют исключительно вещи, прелестные вещи, очаровательные вещи, но все же вещи.

Актеров сегодня нет. Да знаешь ли ты, что ведь и пьесы сегодня нет?..

— Ну, положим…

— Пьесы нет. Конечно, в общих очертаниях ты составил себе представление о ней, но для того, чтобы определить ее действительные достоинства, необходимо либо прочесть ее, либо увидеть в иных условиях, когда портной, куафер, ювелир и декоратор не создавали бы красавице такой обстановки, при которой нельзя сказать, точно ли красавица — красавица.

— Но дети, — сказал я, — дети… Как будут они осчастливлены этой сказкой!

— Детям эту сказку вряд ли придется увидеть: Художественный театр молится вечером, а затем, ей-богу, фантазия детей богаче и чудеснее даже фантазии гг. Станиславского, Сулержицкого и Москвина.

В бедной избушке, ночью, без всяких усилий, создала она то, к чему гг. Станиславский и художники, и артисты стремились приблизиться целых полтора года. Из кусочка тряпки эта фантазия создает таких кукол, которых взрослые не встретят ни в одном магазине; жалкий балаганчик волшебством детского воображения превращается в волшебное царство, а ярмарочный фокусник — в таинственного Ариман-Цареша фантастической сказки.

Помогать детской фантазии, да еще такими сильнодействующими средствами, незачем.

Так говорила моя душа на первом представлении в Художественном театре «Синей птицы».

## **{****157}** 2. Н. Эфрос «Синяя птица» (от нашего московского корреспондента) «Речь», СПб., 1908, 3 октября

Будем наивны.

Будем как дети.

Не станем теоретизировать и заводить долгий спор о том, нужна ли вообще театру сказка, не противоречит ли фантастическое природе сцены и не расточительность ли — тратить два года большого труда и больших вдохновений на сценическое воплощение детских сновидений.

Эта сказка о Тильтиль и Митиль, которые ищут синюю птицу, прекрасна. Ее выткали из голубых лунных лучей два настоящих поэта, Метерлинк и Станиславский. Она властно и ласково берет в свои сети наше воображение, нашептывает такие тихие думы и нежные чувства. Отдадимся же ей во власть, полетим в это царство очаровательных тайн. Там Свет ходит в златотканых одеждах, с нимбом вокруг девичьей головы. Ночь держит в базальтовых пещерах ужасы и болезни, оживают добродушный Хлеб и угрюмый, простуженный Дуб, и в лазоревом чертоге еще не родившиеся души ждут, когда Время отпустит их на землю. Пускай хоть на короткие часы побудет и в наших руках эта Синяя птица, которая — счастье, радость бытия.

Оговариваюсь. Это — вовсе не сказка-аллегория, не та сказка, какие писал Щедрин, и не та, в которой жизнь одевается в глубокомысленные символы. Кто любит головоломку аллегорий и алгебру символов, кого занимает подбирать ключи к замкам с секретом и разгадывать хитрые шарады новейшей поэзии, — испытает большое разочарование. Это — только детская сказка, в которой нечего высматривать, к которой нужно подходить просто. И, знаете, именно этим она прекрасна, чистою наивностью своей поэзии и своих вымыслов, прозрачностью настроений и ясностью мыслей.

Правда, фея Берилюна, которая в рождественскую ночь пришла под видом горбуньи к детям дровосека, Тильтиль и Митиль, и послала их через Страну воспоминаний в чертог Будущего разыскивать Синюю птицу, говорит:

— Нужно быть смелым и видеть сокрытое. Люди — удивительный народ. С тех пор, как умерли феи, они ничего не видят. И даже не подозревают, что так слепы. Но у феи есть средство вернуть людям зрение.

И фея Берилюна дает Тильтилю большой волшебный алмаз, который делает человека зрячим.

{158} Но волшебный алмаз властен над воображением, не над мыслью. Он обещает больше, чем может сделать. Он только помогает осуществиться прекрасной сказке, увидать наяву золотые сны. Никакой глубокий таинственный смысл бытия сквозь них не виден. И не будем его искать. Эта синяя птица никогда не будет в наших руках. Потому что едва прикасается к ней рука, — сходит с нее синяя краска, и птица умирает. Она — «не настоящая». Настоящая синяя птица так и осталась на лунном луче. И никогда мы не исполним трогательной просьбы, с которой обращается опечаленный Тильтиль к публике перед тем, как кончиться сказке:

— Если вы узнаете, где синяя птица, если найдете, — верните ее нам. Она нам так нужна, чтобы быть счастливыми.

Милый Тильтиль, мы так тебе признательны, что ты водил нас за собою по твоим прекрасным грезам. Мы видели вместе с тобою и твоей спутницей Митиль в красной шапочке такой хороший, красивый сон. Но как же нам исполнить твою просьбу? Мы не знаем, где она, эта настоящая синяя птица, которая не линяет и не умирает ни от каких сомнений и разочарований. И Метерлинк не знает, хотя он умеет читать в сокровенном, и глаза его души — такие зрячие.

Будем же бесхитростно наслаждаться только сказкой. Будем как дети. Тильтиль, поверни осторожно, справа налево, как учила фея Берилюна, свой волшебный алмаз. Станиславский покорно слушается его и покажет нам с тобою все грезы, какие когда-либо жили в воспаленной детской головке, всю прекрасную ложь, какую носит в себе детская душа. И порою эта ложь будет чем-то ближе к правде, чем сама седая мудрость.

Алмаз, вделанный в зеленую шапочку Тильтиля, повернулся. И совершилось первое чудо. Стены в домике дровосека засветились миллионами самоцветных камней и огней, точно кто-то расшил по черному бархату нитями света пышный и затейливый узор, одел дерево стен парчою из огня. И Тильтиль, и Митиль стали как будто из разноцветного света, и горбунья Берилюна с выколотым глазом стала прекрасною феей.

Потом — второе чудо. Неодушевленное ожило. Потому что в каждой вещи, в каждой стихии — душа. Только наши слепые глаза не видят. Сорвались с циферблата цифры часов, стали большие, как людские головы, заиграли фосфорическим блеском, закружились в лихом танце, в восторге, что наконец-то вырвались на свободу. И все кругом стало оживать. Вещи стали живыми существами, показали, покорные волшебному алмазу, свою душу, свой сокрытый характер.

Вылез Хлеб из квашни и засмеялся добродушным смехом, заворочался мешковатым мучным телом, тяжело задышал. Пролилась Вода из крана и слилась в голубую прозрачную девушку, заструила тихо — звонкие слова. Вылетел с шумом и шипом из очага Огонь, замелькал своими красными, сердитыми языками, взвился серым дымом и сейчас же затеял ссору с вечным врагом, Водою. Молоко выплеснулось из разбитой крынки и опустило к полу длинные, желто-белые струи. Сахар разорвал оболочку из синей оберточной бумаги, высунул свою белую узкую голову и длинные белые пальцы из сладких леденцов, и потекли из белых сахарных губ приторно-ласковые медовые слова, всех готовые усладить. А вот и неизменные друзья всякого детства, без которых и сказка — не в сказку, — лукавая кошка Тилэ, всегда готовая предать, всегда играющая на два фронта, и верный пес Тилло, который думает, что «человек — бог», что сказал человек, то и свято. Он и Хлеб — лучшие друзья, которые никогда не изменяют, которые всегда будут за детей среди долгих и богатых {159} всякими опасностями странствий за синей птицей.

С этой свитой из тех, что всегда окружают детскую жизнь, отправляет фея Тильтиля и Митиль в поиски. Надо же найти синюю птицу! Без нее нет счастья. Без нее умрет дочка Берилюны, у которой такая странная болезнь — тоска по счастью. Поведет всех Свет, лучший союзник человека, который всегда ведет с ним какие-то таинственные разговоры, нашептывает и в голубом мерцании звезд, и в розовых светах зари какие-то загадочные манящие слова.

— Все, кто отправится вместе с детьми в поиски за синей птицей, умрут в конце путешествия, — говорит фея, и это ложится тенью на радость. — Но ведь и те, которые останутся, тоже умрут.

Так лучше идти и искать. Может быть, кто-нибудь когда-нибудь найдет синюю птицу. И тогда не будет смерти и не будет печалей. И земля будет, как лазоревый чертог. И потом, умирать — это только кажется. Все живут в Стране воспоминаний.

— Мертвые, о которых помнят, живут так же счастливо, как если бы они не умерли, — говорит фея, отпуская детей к покойным бабушке и дедушке. И даже живут еще счастливее. Уже не старятся и ничего не боятся.

Стена в доме дровосека делается как туман, и сквозь него уходит этот сказочный кортеж, предводимый Светом, которому фея вручила свой волшебный скипетр.

Позвольте на минуту оборвать нить сказки и из пересказчика стать рецензентом. Метерлинк мастерски сотворил свои образы из прихотливых материалов детского воображения и детского понимания. Он опустился в душу малых сих и оттуда вынес на свет наивные и трогательные представления. Это — великолепная, лишь очень чуткому поэту доступная страница детской психологии, которая только еще правдивее оттого, что одета в сказочные ризы. Но Метерлинк совсем не думал о театре. Я не знаю, думал ли он, когда писал, что это будут играть. И были нужны исключительное воображение и изобретательность другого поэта, чтобы театр не погубил в своей грубости эту хрупкую поэзию. По тому, что я уже рассказал, читатель видит, как трудно было это сделать. Станиславский сумел сделать. И на сцене сказка осталась наивно-поэтичной сказкой, а не феерией. Все эти «души вещей» были фантастичны, как полагается сказке и детскому воображению, и были характерны, как всякое изображение художника.

Но довольно «рецензии». Вернемся к сказке. Я не буду больше отрываться от нее и оценивать технику, осуществление. Не буду отмечать и то, что не осуществилось, на что не хватило фантазии или технических средств. Недостатки слишком заслонены красотою, гармониею и художественным благородством целого.

Дети со своей свитою — во дворце феи Берилюны, который она получила в наследство от Синей Бороды. Высокие золотые колонны поддерживают золотые своды. Широкими полукругами изгибаются сквозные светящиеся стены и уходят куда-то в неразличимую высь. Лестница без конца; должно быть, — в небо. Здесь все переодеваются для далекого путешествия. И лукавый Кот старается взбунтовать всех против детей, потому что чем скорее кончится это путешествие, тем скорее все они, и Кот, и Хлеб, и Огонь, умрут. И потом, если найдут синюю птицу, человек все будет знать и все себе покорит. Но козни Кота не удаются. Он — плохой заговорщик. Когда Человека ведет Свет, — что, скажите, может быть страшно Человеку? Это, пожалуй, не совсем детская мысль. Но Метерлинк время от времени показывает свое мудрое лицо, вплетает в ткань сказки светлую нить своей тихой мудрости. Он делает {160} это бережно, не рвет и не пестрит сказочной ткани.

Тильтиль и Митиль — в стране Воспоминаний. Таинственный лес кругом их. И девочке в красной шапочке страшно. Лучше домой, к маме. Но мальчик с алмазом не знает страха. Лес окутан туманами. Они тихо тают, и лес на изумленных глазах и Тильтиль, и зрителей медленно обращается в уютный, трогательный домик, где живут покойные дедушка и бабушка, умершие сестрицы и братцы. Ведь о них помнят — значит, они живы. Мертвые — это только странное слово, которое выдумали люди по слепоте своей, по непониманию. Бабушка и дедушка — такие славные, и ничуточки не переменились, только от смерти стали еще лучше. И так хорошо у них! И суп с капустой такой вкусный! И за длинным столом — все братцы и сестрицы. Но часы, которые спали, а теперь проснулись, потому что Тильтиль думает о времени, хрипло бьют восемь, половину девятого. Фея ждет, надо спешить. Еще впереди такой долгий путь. Живые под прелестную музыку, написанную г. Сацом, уходят от мертвых. «Прощайте, прощайте»… Мертвые тихо машут платочками. И домик, приют умерших, опять тает в таинственный лес.

Я не имею возможности рассказывать подробно. Сказка — такая длинная, длиннее, чем нужно, а у Станиславского — такая богатая выдумка. Сказка Метерлинка и Художественного театра только еще в начале, а моя статья должна уже подходить к концу. Буду очень краток. Тильтиль и Митиль — в черном дворце Ночи, которая сторожит все беды, все напасти, все ужасы. По темной стене играет Млечный Путь. На троне, выложенном, {161} как перламутром, звездами, — сама Ночь, серая, с громадными крыльями и с ключами от дверей в таинственные ходы и базальтовые пещеры, и от той двери, за которой небо, а в нем, на лунном луче, синяя птица. В поисках за птицей отважный Тильтиль отмыкает дверь за дверью, и вырываются призраки, ужасы, гудят войны, грохоча пушками и сверкая пожарами, ведут волшебные хороводы звезды и благовонные росы. И открывается небо, с миллионами синих птиц. Тильтиль может их брать, сколько хочет. Но они — не настоящие, они от света линяют и умирают, как мечты умирают от трезвой мысли. А единственная настоящая синяя птица, которой не страшен никакой день, — высоко, высоко, качается на лунном луче. Ее не достанешь…

Еще лес. От поворота алмаза выступают из толстых, корявых стволов души — Дуба, Сосны, Кипариса, Бука. Приходят Бык, Вол, Волк, Осел, Петух, собранные барабанным треском белого Кролика. Лес взбунтовался, подстрекаемый неугомонным в предательстве и кознях Котом. Ах, у деревьев и животных столько счетов с Человеком! Он так грубо и жестоко с ними обращается. Пришел час мести и расплаты. Но Человек, хоть он — только маленький Тильтиль, сильнее. Он побеждает с помощью ножа и собаки Тилло, которая за все обиды и пинки платит любовью и преданностью. И Кот, подымавший бунт, уже натянул опять личину любви и дружбы. Свет ведет дальше — в царство Будущего.

Когда раздвинулся опять занавес, зрительная зала ахнула. Так очарователен лазоревый чертог, громадный и прозрачный, построенный из голубого света. И еще красивее, фантастичны в лучшем значении, группы голубых призраков. Это — души неродившиеся, которые ждут своего череда, чтобы Время, бесстрастное и спокойное, спустило их на землю. Их тысячи тысяч. Здесь все, которые когда-нибудь будут людьми. Ждут и готовят свои прекрасные и злые дары земле, — эликсиры бессмертия, таинственные машины, гигантские лилии, неведомые светы, подвиги героев и преступления злодеев. Неродившиеся души не знают земли и удивленно расспрашивают живых детей.

— Что такое холодно?

— Что такое платят?

— Правда, что мамы все очень добрые?

— Правда, мама — это лучше всего на свете. И бабушка тоже. Только они слишком скоро умирают.

— Умирают? Что это такое?

— Да, они вдруг уходят, вечером, и больше уж не приходят.

— Почему же?

— Не знаю. Должно быть, им становится скучно.

У Тильтиля навертывается слеза.

— Что это с твоими глазами? Из них точно выкатились жемчуга?

— Да нет, это не жемчуга.

— А что же? Как называется? Вот то, что падает?

— Это слезы. Когда плачут.

— А что такое плакать?

— Я не плачу. Вот девочки, — они плачут…

Но некогда разговаривать. Уже разверзлись ворота лазоревого чертога, за которыми — небесная сфера. Приходит старое Время, с улыбкой угрюмого спокойствия на губах, с большою золотою косою. И отправляет очередные души на землю, где ждут их матери. И одни души спешат не в очередь, другие, которым пришел час, упираются. Не хотят разлучаться две влюбленные души. Но судьба зла, и Время строго. Сроки этих душ разные. И когда придет на землю та, которая теперь остается в лазоревом чертоге, другая же уйдет с земли. Оттого так много горя любви не земле…

— Дай знак. Как я тебя узнаю?

— Я буду всегда тебя любить.

{162} — А я буду всегда грустить. Ты по этому меня узнаешь.

Так детская сказка подводит к порогу великих и печальных тайн, но не переступает через него.

После долгих блужданий приходят дети дровосека домой. Вся свита притомилась. Все трогательно прощаются с детьми. Сейчас пробьет их час. И души вернутся в мертвые оболочки вещей. Высоко взойдет солнце рождественского утра. И кончится сон, и кончится сказка.

А синяя птица? Ах, Тильтиль нашел в скитаниях много синих птиц. Но все были не настоящие, — чернели, розовели, умирали. Всегда синей и не умирающей не нашли.

— Может быть, синей птицы и совсем нет, — с глубоким вздохом говорит Свет. Правда, когда дети проснулись, они увидали, что голубка у них в клетке — синяя.

— Столько искали, а она вот, рядом. И искать было не для чего.

Это сбивается на сентиментальную мораль. Это как будто обрезает крылья.

Я не думаю, чтобы Метерлинк хотел такую мораль. И если вообще хотел мораль, то уж прямо обратную. Не усыплять смелость ищущего духа, но будить его.

Да и синяя голубка, едва взяли ее в руки, упорхнула. Значит, от успокоенья нет счастья. Оно — хрупкое…

Впрочем, я начинаю заниматься шарадами, аллегорией. А я думаю, что надо принимать «Синюю птицу» только как сказку. Но прекрасную сказку.

## 3. К. Арабажин[[214]](#endnote-201) Московский Художественный театр и новая драма «Театр и искусство», СПб., 1908, № 41, 12 октября

### I

Эстетика всегда идет в хвосте творчества.

Новые художественные ценности она охотно меряет старым эстетическим аршином и долго упорствует, прежде чем включить в свои рамки новое, необычное.

Неудивительно, что и новое на сцене встречается хмурыми взорами присяжных специалистов и знатоков сцены — актеров, режиссеров, критиков.

Давно ли говорилось, что Чехов не драматург, не знает сцены, а между тем его драмы — лучшее, что создано для сцены в последние двадцать лет? Давно ли ополчалась критика против новшеств Московского Художественного театра, предрекая ему гибель? А вот уже и десятилетний юбилей наступил, — юбилей редкий и исключительный — полного и пока неувядающего успеха этого театра.

Я уверен, что этот театр сказал уже все, что он мог сказать в области сценического творчества, и впереди для него медленное, хотя и почетное увядание. Но в свое время я усиленно приветствовал этот театр в первые же годы его появления у нас в Петербурге и, думается мне, — нашел эстетический ключ для уяснения того ценного, что действительно внесено в театр талантливыми художниками, стоящими во главе московского театра.

Я думаю, что не подражаниями мейнингенцам, — это было бы не ново, — не {163} заботами о реалистических деталях, создал себе театр громкую и заслуженную репутацию, а совсем другим, о чем, может быть, не думал ни К. С. Станиславский, ни другие художественные руководители театра.

Когда-то Д. С. Мережковский со свойственным ему пафосом проклинал театр москвичей, уверяя, что все заботы Станиславского об улучшении постановок только «развратили» публику и что настоящий театр должен быть «видением», создаваемым взаимодействием публики и актера[[215]](#footnote-16). Умный теоретик, Д. С. Мережковский не заметил, что именно театр Станиславского более чем какой бы то ни было другой «приблизился к этим видениям» — несмотря на все реалистические нагромождения и ряд других препятствий, и что в этом направлении москвичи сделали все возможное при современных условиях, приблизив театр к тому его положению, какое он занимает в древней Греции и отчасти в век первых мистерий, когда он действительно был храмом и служил целям коллективной молитвы. <…>[[216]](#endnote-202)

### III

У Ибсена в пьесе «Когда мы, мертвые, воскресаем» Рубек зовет Ирену к радостям любви и счастья. Но Ирена устало и грустно отвечает, что самое желание жить давно умерло в ней.

И глядя на покрытые снегами горы, она говорит:

«Вся эта жизнь устлана мертвецами, *сама она лежит на смертном одре*!»

«Сама жизнь», лежащая на смертном одре — вот новый герой современной трагедии и вместе с тем ее символ.

Не отдельные лица — не Иванов, не Петров, — вся жизнь, целая группа маленьких серых людей обречена на гибель, на страдание и медленное, но неизбежное умирание. Сама жизнь надела на себя могильный саван. Серая, бесцветная, безвкусная, безрадостная и бесцельная, задыхающаяся под гнетом непреодолимых и часто неуловимых, невидимых и неосязаемых условий духовного и материального рабства. Жизнь — вот кто обречен на трагический конец, вот кто задыхается, стонет, томится и грезит… о воскресении из мертвых, о Москве, о лучшей жизни через двести лет, о новом вишневом саде… в то время, как старый гибнет часто даже не под грубыми ударами топора, а незаметно, подобно цветам, медленно засыпаемым пылью, или железу, незаметно подтачиваемому ржой.

Несколько лет назад мне пришлось видеть в Берлине чуть ли не четырехсотое представление «Ткачей» Гауптмана. И глядя на этих жалких бедняков, прикованных к ткацкому станку, на эти бледные восковые лица и ввалившиеся чахоточные груди, я уже не различал отдельных действующих лиц, я уже не интересовался фамилиями актеров, я чувствовал ужас гибнущей жизни, лежащей на смертном одре. Целая социальная группа, обреченная на страдание и смерть.

И не сразу кидается в глаза. Современное горе не крикливо, не красочно; оно не выявляется наружу никакими заметными и яркими признаками. Жизнь по-прежнему трагична, но ее трагизм подтачивает существование незаметно, исподволь на большом расстоянии времени, — по существу, оставаясь все тем же трагизмом, то есть ужасом страданий, несправедливости жизни, и нелепости, бессмыслия смерти.

И в «Дне» Горького тот же мотив; и здесь страдание целой группы людей, точно раздавленных одной тяжелой плитой. И в пьесах Чехова — в особенности — {164} картины незаметного увядания людей провинции, целых полос России.

Красиво, поэтично поднимаются всходы молодой жизни. Так много надежд, так много возможностей сокрыто в недрах русской природы. Молодая радость окрыляет Ирину[[217]](#endnote-203) в день ее именин. «Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы». Надежды скоро увянут, и все покроется серым цветом унылого, тоскливого существования без борьбы, без протестов, без ярких порывов, без громкой скорби и явного страдания, без облегчения общим сочувствием.

И ужас в том, что горе и страдание ничем не выявлены, что нет сильных характеров, что современный человек только частица целого, и только в целом и с целым заодно он может явиться достойным героем понятного всем трагизма — *Жизни*, лежащей на смертном одре.

Чехов первый понял этот новый трагизм. Он уже в «Чайке» говорит о «новой коллективной душе», о новых формах драмы, он первый пришел к драме, отрицающей действие, движение, характер, интригу, катастрофу, монологи, эффекты под занавес, первых и вторых актеров, «гастрольную» игру, то есть все то, что современная эстетика вслед за Карьером, Фрейтагом, Аверкиевым[[218]](#endnote-204) et tutti [и всеми прочими — фр.] признала альфой и омегой сценического творчества.

Великая заслуга Станиславского и москвичей в том, что они нашли новые формы экспрессии для такой оригинальной драмы.

Результаты были достигнуты целым рядом сложных приемов постановки, создавшей единство настроений, объединившей сцену и публику в одном великом и целительном порыве скорби. Быть может, со времен Софокла театр не знал таких трогательных моментов единения зрителей с исполнителями, как на представлении «Трех сестер» или «Вишневого сада», когда весь зал затихал в немой скорби, и казалось, — по чьему-то удачному выражению, что за каждым креслом зрителя стоял его ангел и тихо плакал.

Большое недоразумение думать, что этот результат был достигнут реалистическими приемами исполнения. Напротив — исключительно символическими. Если бы требовался реализм — сверчки запели бы во всех комнатах и во всех актах. Но в «Дяде Ване» сверчок запел в четвертом акте только затем, чтобы заменить отсутствующий монолог и показать ту могильную тишину, которая царила в сердцах осиротевших и разбитых жизнью дяди Вани и Сони.

Тоскливый шум дождя, неожиданно лопнувшая струна, сложная и казалось бы запутанная mise en scène — все это приемы выявления неуловимого для прежней игры страдания, все это черты гениальной находчивости и вдохновения руководителей Московского Художественного театра.

В постановке Чехова — главная существенная заслуга москвичей, их *право на бессмертие*. В остальном они умные и талантливые люди, безгранично преданные делу, влюбленные в искусство, но далеко не чуждые ошибок, и весьма серьезных.

Когда они впадают в крайности реализма, они достигают результатов, обратных их намерениям.

Но в своей статье я пытался лишь указать новое теоретическое основание для признания заслуг Московского Художественного театра. Они всецело связаны с новой драмой и новым трагическим героем, которому имя — страдающая жизнь…

## **{****165}** 4. А. Кугель Театральные заметки «Театр и искусство», СПб., 1908, № 41, 12 октября

Мне хочется написать приветственные строки к 10‑летию Художественного театра. Многим, кто хорошо знаком с моею деятельностью как театрального критика, это мое намерение может показаться странным. Однако действительно сейчас я испытываю большую благодарность Московскому Художественному театру. Просматривая толстые томы «Театра и искусства», я вижу совершенно ясно и отчетливо, что вся теоретическая часть моих статей не есть нечто иное, как «рефракция», преломление лучей, исходивших от московского театра. Думаю, что то же должны чувствовать и другие — критики и не критики, актеры и публика. Вся театральная эстетика, все догмы нашего театрального миросозерцания сейчас, так или иначе, связаны с Художественным театром. Была ли у нас теория театрального «действа» ранее, до спектаклей Художественного театра? Едва ли. То, что сейчас составляет азбуку всякого театрального человека, десять лет назад не имело никакого теоретического выражения. Театр, сценическое искусство чувствовали — «без дум, без борьбы роковой», без объяснения причин, что, как и почему. Не только публика, но и театральные критики не имели ничего другого в своем распоряжении, кроме чутья и вкуса. Философия, теория театра не существовали. Иное представлялось прекрасным, иное плохим, иное восхищало, иное — нет. Только и всего. Критика исходила не из элементов театра, а из общего впечатления. Все это, вся «наука о театре», образовалось постепенно, по мере развития деятельности Художественного театра. Мы не были, вероятно, беднее художественными восторгами, но несомненно мы стали богаче анализом и знанием.

Художественный театр, насколько мне теперь представляется его дело, шел, конечно, не от готовых теорий (их ведь, по правде сказать, и не было), но от смутного, быть может, самим инициаторам дела, неясного стремления выйти из рамок существующего театра, и перспективы развертывались пред ним постепенно.

Художественный театр вначале назывался «Художественно-общедоступным». Уже из одного этого названия можно заключить, как далеки были первоначальные планы от того, чем стал этот театр впоследствии. Аппетит приходит во время еды. Так и художественные горизонты раскрывались по мере работы.

Благодаря опытам Художественного театра, в аналитической, так сказать, лаборатории театрального ума сложились более или менее отчетливые теории режиссера, ансамбля, конкретности на сцене, сценического натурализма, сценического стиля и тому подобное. Мы все были бедны в этом отношении, до всего доходили «своим умом», и теория ни в чем не облегчала дела.

Про себя лично скажу, что всеми своими театральными убеждениями я обязан Художественному театру; его работе, его рвению. Моя душа осталась, конечно, такою же, со всеми инстинктивными, безотчетными ее стремлениями, симпатиями и антипатиями. Но выработать сценическое, так сказать, миросозерцание, довести инстинктивное до степени сознательного, превратить «вкус» в твердое убеждение, подкрепленное не только {166} общею эстетическою и философскою дедукциею, но и наглядным (лично для меня) анализом театральных элементов — мне дал возможность Художественный театр, и чем резче он впадал в крайности, тем отчетливее слагались эти театральные убеждения.

Вот почему даже с личной точки зрения — точки зрения противника — я питаю не только уважение, но великую признательность к московскому театру. У Стриндберга есть пьеса, в которой он, по обыкновению, рисует вражду между мужем и женой[[219]](#endnote-205). Всю жизнь они друг друга изводили, всю жизнь толковали о несходстве характеров, и если были в чем крепко убеждены, так это в полной антиномичности их натур, но когда подошла к одному из супругов смерть и совсем близко заглянула в глаза — они вдруг прозрели. Они поняли, что это была, в сущности, их жизнь, что тут был некоторый провиденциальный круг, что враждуя, они, в действительности, нежно любили друг друга и, во всяком случае, не могли друг без друга обойтись. Земля кругла; кругла любовь. Все истинное, не призрачное, — кругло. И когда, казалось бы, люди резко расходятся — один направо, другой — налево, они, в сущности, — и в этом высшая ирония или, если угодно, высшая гармония, — идут навстречу друг другу.

Основной пункт расхождения между мной и Московским Художественным театром, благодаря чему я все круче и круче забирал налево, в то время, как театр забирал направо, заключается в том, что я органически поклонник Дионисова начала, московский же театр любил всего больше аполлоново. Оба начала неизменно имеются в каждом произведении, в каждом явлении искусства. Но дело в порции. И как мне казалось, чем больше Диониса — «святого безумия» — тем лучше, и что только в таинстве священнодействия познается истина, так московскому театру, и в частности К. С. Станиславскому, представлялось, что беда искусства в забвении Аполлона, что контролирующее, гармонирующее начало есть сущность, а не бредовое, исступленное, прорицающее[[220]](#endnote-206). В театре должно больше всего ценить великие потрясения динамики, но можно искать гармонии художественной статики. Основное предрасположение К. С. Станиславского именно второго рода, и вероятно, нет для него в театре ничего ненавистнее образа бешено мчащегося «Степки-растрепки».

Спор, как видите, великий, седой, как древность, и само собой понятно, ничем не разрешимый. Все сущее — двойственно, парно. И самые органы человека двойственны. И мозг его имеет два полушария. И душа вечно раздвоена, и в каждом из нас сидит двойник, какой-то Голядкин № 2[[221]](#endnote-207), который то с укором, то с порицанием, то с торжеством следит за Голядкиным № 1.

Таков был пункт расхождения. Элемент неподвижности, порядка, гармонии, сочетания, сложности — все больше и больше увлекал московский театр. Дело совсем не в реализме или натурализме или, как в последних «исканиях», — не в символизме. Я смотрю шире на этот вопрос. Я не могу считать этот театр представителем какого-нибудь одного толка или какой-нибудь одной школы. Это с несомненностью следует уже из того, что театр ставил самых разнообразных авторов, следовательно, давал на своих подмостках различные школы и направления. В этом отношении Художественный театр был, в сущности, выше своей репутации и не замыкался сектантски в служебные рамки одного какого-либо литературного толка. Он все время был и остался *театром* и помнил, что у театра имеются свои цели, задачи и средства, для которых литература есть только материал. Но он для всех авторов, всех школ и всех стилей на первом плане ставил {167} все те же: порядок, гармонию, устойчивость, статику, впечатления длительные, повторные, пейзажные. Для всех родов он работал в одном направлении, составляя, сочетая, комбинируя. Все, что ни представлялось на сцене этого театра, было рассчитано на «выдержку», как говорят фотографы, а не на моментальную светопись. Всего неподвижнее предметная часть театрального представления — обстановка, декорации, бутафория: оттого на это и обращалось преимущественное внимание. Но и с актерами было то же. От актера требовалось *пребывать* в такой-то роли, а не играть такую-то роль. Оттого актер должен был, не полагаясь очень на молнии своего дарования, носить с собой свой характерный лейтмотив, свою отметину. И здесь главное была «статика»: внедрение впечатления путем пребывающих все время в исполнителе типических или характерных отличий. Подобно тому, как раб возглашал ежедневно персидскому царю: «Царь, помни об афинянах!» — так здесь актер трубил в уши: «Помни, кто я!». Зритель воспринимал — с «выдержкою», и негатив получался отчетливый, ясный, как при неторопливых снимках у фотографа.

Художественный театр — статический театр не потому, что играл так хорошо Чехова, а потому он так хорошо играл Чехова (а по-моему, и Метерлинка), что он статический театр. Весь метод его, все его приемы, и пристрастия, и симпатии — описательны, и относятся поэтому больше к эпосу, нежели к драме. Быстрые, молниеносные полеты, мгновения, секунды переживания — эти истинно драматические, критические секунды, остались чужды Художественному театру, да и он к ним был холоден. Есть философский термин, кстати, крайне неуклюжий — «становление», которым переводится немецкое «werden». Это не быть, не пребывать, — это «становиться». Это мгновение неизмеримое, как геометрическая точка. Сущность движения и есть ряд таких «становлений». Но это не из области Художественного театра. Он ступал твердо, уверенно, оставляя глубокие следы и отпечатки. Размен драмы на эпос или, если угодно, «конверсия» драматического действия в долгосрочное обязательство эпоса — вот чем запечатлена деятельность Художественного театра.

Каковы бы ни были мои личные вкусы и взгляды, как бы я втихомолку, в тайне души, ни молился Дионису — я не могу отказать Художественному театру и его руководителям в большом даровании, огромной настойчивости и изобретательности. Аполлон явно покровительствовал этому театру. Публика приходила в восторг именно от этой «фиксации» художественных образов, от этой протяженности, длительности и повторности драматических мгновений. Театр отвечал и удовлетворял какой-то большой потребности, какому-то очевидному запросу современных душ. Разлюбили ли они Диониса? Отреклись от него? Разочаровались ли в нем? Возможно. Я думаю, — в итоге своей десятилетней борьбы с направлением Художественного театра, — что сейчас Дионис — бог заштатный, бог, попавший в немилость. У него еще есть кучка верных приверженцев, но она все тает и тает. Дионис не умер, но он надоел. Некогда пастух из Фракии бежал по побережью и криком возвещал всем, что великий Пан умер[[222]](#endnote-208). Сейчас великий Пан не умер. Сейчас великий Пан надоел, ослаб, выдохся, потерял популярность…

Я думаю, что Художественный театр имел, и может быть, еще и продолжает иметь свою историческую миссию. Правоверные социалисты полагают, что пока капиталистический строй не выполнит до края своего предначертания, до тех пор не водворится на земле коллективистский идеал. И правоверные радовались обезземеленью крестьян и развитию {168} батрачества как новому пробегу исторического процесса по пути к идеалам социализма. Идя в своей теории влево — к отрицанию индивидуального хозяйства, — они с возбужденным вниманием следят за передвижением хозяйственных процессов вправо, в сторону окончательного упрочения экономического индивидуализма. «Ничего! — говорят они, — мы встретимся, ибо мы идем с разных концов друг к другу навстречу, — своим утверждением, как и своим отрицанием». Быть может, историческая миссия Художественного театра была именно такова. Все, что ни делается — к лучшему. Я часто думаю о том, что свободное творчество, дух Диониса, наитие, волшебство актера — то, что я считаю главной тайной театра, — может «выявиться», как нынче говорят, только после того, как утверждение механики театра, его конкретности, его статика дойдут до логического конца. Тот момент, который застал Художественный театр, был, несомненно, моментом полного театрального беспорядка. Дионис — бог буйный, необузданный, пожалуй, и неопрятный, как его рисуют: с венком, виноградными гроздьями, с нимфами под ручку, готовый упасть от возлияний. В таком виде принять Диониса — затруднительно для тонко чувствующего, воспитанного, культурного человека. Московский театр прежде всего упорядочил дело, наложил оковы дисциплины, водворил стройность, выправил, очистил театр, внес в него трудолюбие, знание, образованность, вкус, наконец — что далеко не маловажно — этические требования. Он поднял значение театра, серьезность его на небывалую высоту, заставил уважать его, привлек к нему внимание людей, которые до него смотрели на театр только как на забаву. В истории театра — не только русского, но и европейского — эта роль московского театра поистине бессмертна, и памятник «славы и почета», созданный Художественным театром, в этом смысле слова таков, что «к нему не зарастет народная тропа». И когда в этот «чертог» войдет Дионис — не с пьяными нимфами и гроздьями беспутства на голове, — его уже нельзя будет отринуть, и все примут его, слившись в общем восторге.

Конечно, мы идем в разные стороны, и «человекодейство», как я себе представляю театр, совсем не то, что делал, большею частью, московский театр. Но идя в сторону противоположную, он обогнул значительную часть сферы и сделал, быть может, девять десятых пути в то время, как театр «человекодейства» сделал одну десятую. И думается, уже близок час встречи, когда в прекрасном храме Аполлона водворится Дионис, и быстро, в сверкающем полете помчатся трагические мгновения…

## 5. Сергей Яблоновский <С. В. Потресов> Юбиляры и триумфаторы «Русское слово», М., 1908, 14 октября

Такого торжества, которое приготовлено сегодня для Художественного театра, не было никогда ни у одного театра в России.

Вряд ли выпадало такое помпезное чествование и на долю отдельных артистов, литераторов, художников, общественных деятелей.

{169} Если мы захотим найти праздники столь же грандиозные, как этот, то нам придется брать из области уже прямо религиозной, не могущей идти ни в какое сравнение по значительности явлений: нам придется упоминать о пушкинских торжествах!

Именно потому, что в этой параллели имеется полное несоответствие, интересен вопрос:

— Почему же, однако, приходится упоминать всуе имена богов, чтобы найти сравнение? В чем секрет этого властвования над душами, выражаемого сегодняшним триумфом?

— Позвольте: зачем вопросы, хотя бы и интересные, в день юбилея?

В этот день надо не вопрошать, а чествовать. Поздравлять и благодарить.

— Да так принято поступать относительно юбиляров, но ведь для этого нужны юбиляры. А что такое юбиляр?

Юбиляр есть старец, давным-давно давший все то, что он может дать, давно отшедший в прошлое. Вокруг него и для него наступила тишина. Все его заслуги уже прощены, все его грехи уже оценены (или наоборот); ни он уже не воюет, ни с ним не воюют. По отношению к нему как к живому человеку у общества осталась только одна обязанность: отпраздновать юбилей.

Юбиляра выводят под руки. Славословят, а он плачет, сморкается, умиляется и умиляет. При такой обстановке, конечно, всякие вопросы неуместны и неприличны.

Фет[[223]](#endnote-209) писал в день своего полувекового юбилея:

«Нас отпевают… В этот день  
Никто не подойдет с хулою:  
Всяк благосклонною хвалою  
Немую провожает тень».

И Фет, — даже Фет, — мог быть уверен, что не услышит в день своего праздника нападок, сопровождавших его всю жизнь.

Но для этого нужно быть тенью, уже немою тенью, нужно подлежать отпеванию.

Готов для такой роли Художественный театр? Старец ли перед нами, давно сдавшийся на капитуляцию?

Отнюдь.

Перед нами юный, дерзкий, самоуверенный юноша, порою мальчишка, который дерзит пожилой, солидной и добродетельной госпоже Рутине самым несносным образом.

Он не желает знать никого и ничего. Он непозволительно молод, а если г. Станиславский и носит серебряную шевелюру, то ведь это одно кокетство, и все понимают, что он-то моложе всех среди этих трехнедельных удальцов.

Юноша сегодня проходит триумфатором, и к нему несут восторженные поздравления не только из столиц, где непосредственно могли оценить его, но и со всей России, где о нем мечтают в сладких грезах.

Как же не задаться вопросом: откуда это?

«От декораций! — говорят одни, главным образом, старые провинциальные актеры, в жизнь которых с Художественным театром ворвалась волна, смывшая, сдвинувшая их устойчивое благополучие. — “Декорациями ушибли”. Позвольте это нам знать. Публика — ребенок. Играли сначала в павильонах без потолка. Вдруг потолок опустили. Публика ахнула: “Какая, говорит, иллюзия!” А мы через некоторое время к полотняным дверям металлическую ручку приделали. Публика опять в восторге. Телефонный аппарат в кабинете повесили, — Боже мой, как обрадовались! Депутация от господ студентов приходила благодарить за сближение искусства с реальной жизнью. Только у нас все это вводилось понемножку да помаленьку: капиталов нет, да и не о том заботимся: мы ушибаем не декорациями, а талантом. Где у них {170} таланты? Покажите мне ихние таланты? Вот то-то и оно! Зато у них так и хлынули на сцену и гудки, и звонки, и дубовые двери, и трехэтажные квартиры, и моря, и горы, и черт в ступе».

Так говорит старый провинциальный, а может быть, не только провинциальный артист.

Вы улыбаетесь. Кое‑что от правды тут есть, но ведь только кое-что. Декорацией можно ушибать, но не десять лет кряду. И другие театры теперь ушибают декорацией, — необходимо стало, — но не спасли себя этим. И «Синяя птица», где не только ушибли декорацией, но голову ею пробили, не является в глазах публики особенной победой.

— Мода! Ведь мы живем в дни совершенно исключительного деспотизма моды. Военная диктатура моды! — кричит другой. — Только и делаем, что распластываемся на животах то перед тем, то перед другим! Художественный театр — мода, хороший тон, патент на тонкое понимание искусства.

Да, мы живем модой. Но в наши дни моды меняются с головокружительной быстротой. За эти десять лет вознесены на пьедесталы и сброшены с пьедесталов в яму забвения десятки самых излюбленных кумиров. Появлялись, расцвечивалась — пфф… — рассеивались, как дым.

И в области театра были преждевременные роды Мейерхольдами, евреиновыми, марионетками, театрами эмоций, и все это существовало один день, погибало или вступало в компромиссы, а его мы сегодня чествуем, как никогда не чествовали театра. Но крупица правды, конечно, есть и в этом мнении.

— Потому триумфаторы, — кричит новый голос, — что все они гениальны! И Станиславский гениален, и Немирович-Данченко гениален, и Качалов, и Москвин, и Книппер, и Лужский, и Лилина, и Халютина, — все они гениальны, и ни черта не понимаете вы, если с этим не согласны!

Этому голосу я возражать не буду.

Ну, хорошо, а что же говорит мне мой собственный голос? В какое положение относительно театра ставит он меня?

Оглядываюсь на прошлое: «Минувшее проходит предо мною».

Странные воспоминания! Они не имеют ничего общего с обычными театральными воспоминаниями: из «театра просто» мне случалось, и не так чтобы очень редко, выходить удовлетворенным вполне; в Художественном театре полного удовлетворения я не получал никогда. В «просто театре» меня подчас потрясали своим исполнением такие великаны, как Ермолова, Стрепетова, Савина, Комиссаржевская, Ленский, Давыдов; в Художественном театре этих вершин, да и гораздо меньших, индивидуального таланта не достигал никто.

В «театре просто» я нередко спорил, нередко и соглашался; в Художественном театре всегда хотелось протестовать, много и горячо спорить.

Теперь слушайте:

В «театр просто» я и отправлялся совершенно просто, как идешь к знакомым, как отправляешься на вечер: никаких особых явлений ожидать нет оснований; в Художественный театр я всегда шел в нетерпеливом ожидании: будет нечто; хорошее или дурное, неизвестно, но интересное наверно.

В «театре просто» я отдыхал, находясь в области явлений, воспринятых давно, с самого детства; в Художественном театре занимаешься переоценкой ценностей.

В «театре просто» в понимании искусства остаешься на той же высоте, на какой находился раньше; в Художественном театре с вами нечто происходит.

Повышает ли он ваше понимание? Может быть, потому что я спорю, протестую, анализирую. Понижает ли он его? Весьма возможно, потому что методически, {171} с большим умом, с огромным старанием разбивает то, что — вероятно — прекрасно, и устанавливает то, что — вероятно — ложно.

«Театр просто» служит мне, а Художественный театр, с дерзостью, с огромным самомнением, заставляет меня, всех служить ему:

Ты сам свой высший суд!

Разве говорил когда-нибудь какой бы то ни было театр эти слова? Высший суд — это «почтеннейшая публика». Почтеннейшая публика требует Шекспира, — дайте ей Шекспира; почтеннейшая публика затребовала Оффенбаха, — поскорее принесите почтеннейшей публике Оффенбаха[[224]](#endnote-210)!

А этот раздирает занавес и заставляет воспринимать то, что он хочет, и так, как он хочет.

Нет ли тут гипноза? Какого-нибудь колдовства? Весьма возможно.

Загипнотизирована публика, загипнотизирована пресса, загипнотизированы сами артисты. Мы кричим об индивидуальностях, требуем ярких индивидуальностей. Только то крупно, что свое, — говорим мы.

Но где вы найдете большую индивидуальность, чем Художественный театр?

Не артисты его, а весь он, во всей совокупности?

Он весь свой, всегда иной, всегда равен самому себе, не похож ни на какой иной.

Вот в чем его смысл, значение и оправдание.

Когда является что-нибудь свое собственное, оно не спрашивает у вас позволения, не считается с вашими желаниями, а просто проявляет себя. И вы должны его принять. Часто совершенно против воли. Потому что он свой собственный, а не ваш раб.

Смотришь, — его и приняли. Все приняли. И те, кто уверовал, и тот, кто душу готов положить за двуперстное знамение, за старую, дедовскую веру.

Пришел, нарушил, надерзил, приковывал к себе внимание десять лет, а теперь является в качестве триумфатора, и престарелый Сулла[[225]](#endnote-211) должен согласиться на это.

— Да будет ему триумф.

Да будет!..

## 6. И. Игнатов[[226]](#endnote-212) Десятилетие Художественного театра «Русские ведомости», М., 1908, 14 октября

<…>[[227]](#endnote-213) Влияние Художественного театра велико и настолько несомненно, что едва ли кто-либо станет это оспаривать. Даже в неюбилейной статье такое утверждение не нуждалось бы в доказательствах и не звучало бы преувеличением. Чем вызвано это влияние, какими средствами поддержано?

Художественный театр заставил сцену жить. Он довел реализм постановки, иллюзию действительности до последних пределов; он как бы надел шапку-невидимку на зрителя и ввел его в обывательскую жизнь, позволив ему присутствовать там, куда прежде вход посторонним был воспрещен. Он создал или, по крайней мере, усовершенствовал до неузнаваемости средства воздействия на зрителя, заставив его быть отзывчивее и переживать сильнее.

{172} Но все ли это? Только ли в этих «приемах» сказалось влияние театра? Антуан[[228]](#endnote-214) также внес во французскую сцену большие изменения и новаторства. И, однако, его театр не имел и малой доли того значения, которое выпало на долю Художественного театра. Дело Антуана начиналось и кончалось на сцене. Дело Художественного театра выходило далеко за пределы своей специальности; в течение всего десятилетия он был не только исследователем и прокладывателем новых путей в области сценического искусства, но заметным общественным явлением. И все это благодаря тому, что в найденные им новые художественные формы он вложил возвышенное содержание, а это содержание находилось в тесном гармоническом единении с тем, что чувствовал и о чем думал зритель.

Художественный театр начал свою деятельность в эпоху нараставшего брожения, поднимавшейся общественной волны. В области философии наиболее интересовал тогда Ницше[[229]](#endnote-215) с культом сверхчеловека, в области практической политики наиболее распространенным учением был противоположный ницшеанству марксизм, некоторые представители которого уже тогда начинали склоняться к идеализму, в области искусства громко говорили о себе так называемые декаденты. Эти течения перепутывались, сталкивались, но среди них все яснее и яснее выступала струя общественного протеста, все выше и выше поднималась волна, которая широко разлилась позднее после войны, а за этим разлитием последовали памятные всем дни. Что дал за это время Художественный театр? Он поставил «Федора Иоанновича», «Чайку», «Дядю Ваню», «Три сестры», «Вишневый сад», «Иванова», «Доктора Штокмана», «Юлия Цезаря», «На дне», «Бранда». Это были его главные успехи, несомненные и неоспоримые. Эти пьесы были отмечены особенным, можно сказать, восторженным вниманием публики. Почему? Что, казалось, было общего между нараставшим общественным движением и пьесами Чехова, между стремлением к активному протесту и мучительной тоской, несшейся со сцены нового театра? Почему страдания Иванова, почему печальная участь дяди Вани так волновали зрителей, мало склонных, по-видимому, к опусканию рук и признанию действительного непоправимым? Не надо забывать, что за несколько лет перед тем, когда общественное «успокоение» было полным и когда, казалось бы, мотивы чеховских пьес должны были стать ближе сердцу зрителей, чем в эпоху постановки на сцене Художественного театра, «Чайка» провалилась на петербургской сцене[[230]](#endnote-216). Конечно, многое зависело от того, что казенная петербургская сцена не могла справиться с новою задачей. Но все-таки почему через несколько лет, в период начинавшегося подъема общественного духа, не только «Чайка» выросла в значение события на сцене Художественного театра, но за ней последовали другие аналогичные пьесы, имевшие такой же блестящий успех и придавшие всей деятельности театра специальный колорит.

Теперь уже стало банальностью утверждение, что Художественный театр умеет передавать настроение пьесы. Но в начале деятельности театра это умение казалось и действительно было откровением. Благодаря ему театр завоевал своего зрителя; он захватил его совершенно иначе, чем до тех пор это делала сцена. Поверх того, что говорилось, что обозначали слова, жесты, обстановка, к зрителю неслось со сцены нечто, не бывшее ни философией, ни чувством, ни выводом, нечто трудно определимое словами, но легко воспринимавшееся присутствующими. В этом нечто была тоска из-за загубленного человеческого достоинства, был страх перед обыденщиной, была {173} мечта, был порыв к чему-то лучшему, не похожему на обычную мелкую и жалкую жизнь. А в ответ на это нечто, несшееся со сцены, зритель переживал свое: над разногласиями по поводу политических теорий, над навеянными помыслами о сверхчеловеке, над различными пониманиями искусства господствовало общее, сливавшее всех воедино осуждение настоящего и деятельное стремление к лучшему будущему. Пускай дядя Ваня был Обломов, сам виноватый в своей непригодности к жизни, пускай герои «Чайки» были больные люди, Художественный театр, изображая этих больных и непригодных к жизни людей, извлекал из пьесы то, что можно назвать ароматом чеховских произведений: мучительное порывание из мира дрязг и мелочей куда-то в неизвестное будущее. В этом высказывалось «настроение», передававшееся театром, и в этом была тайна его близкой связи со зрителями. Что в восьмидесятых годах вызвало бы только беспредметную тоску и само себя пожирающее недовольство, то в данное время сливалось с активным стремлением зрителей и в свою очередь служило ему поддержкой.

Сценическое искусство — то, к которому действительно могут быть применены слова «творчество», «художество», — для воздействия на зрителя не может отрешиться от условий времени и места. Как бы ни старалось оно удалиться в область «чистого» художественного творчества, оно не может забыть окружающих условий; и даже более того, — чем сильнее живет в нем стремление достигнуть художественного совершенства, тем более служит оно своему времени и своей стране. И в этом всего более убеждает нас постановка ибсеновских пьес в Художественном театре. Были ли «Доктор Штокман» и «Бранд» иностранными пьесами, чуждыми нам по чувствам, характерам, обстановке? Нет, со сцены смотрели на нас наши люди, переживались наши чувства, изображались испытываемые нами муки и страдания. И не потому, чтобы Художественный театр старался подладиться под нашу жизнь, под наши нравы, старался внести в пьесы то, что презрительно называется «тенденцией» и что правильнее было бы назвать искусственностью и фальшивостью. Можно поручиться, что если бы дело было так, то провал ибсеновских пьес был бы несомненен. Напротив, театр употреблял все усилия, чтобы представить героев норвежского драматурга в их действительной обстановке, придать им чувства, мысли, душевные свойства, которые подсказываются автором; он желал облечь их плотью и кровью и достиг этого. Можно ли познакомить с душевной организацией защитников философских и общественных проблем иначе, как войдя в их психологию, отождествив себя с ними, отождествив их с собой? Передавая душевную жизнь персонажей Ибсена, Художественный театр не мог и не смел отрешиться от условий нашей действительности и вместе с героями Ибсена характеризовал нашу духовную жизнь. И тут опять возникли многочисленные крепкие связи между сценой и зрителями, между Художественным театром и русской интеллигенцией. Доктор Штокман с его окончательным выводом, полным ненависти к большинству и восхваления одиночества, захватывал зрителей не этим крайним выводом, а решительной готовностью восстать против годами сложившейся и разделяемой большинством неправды. Он был наш всей своей фигурой, всеми своими непрактическими выступлениями в практическую жизнь, всей своей неспособностью оценить необычайную трудность предпринимаемого шага, своей наивной уверенностью в возможности быстро уничтожить то, что висело над обществом в течение долгого времени и что затрагивало так много интересов. Он был наш {174} незнанием условий, среди которых приходилось бороться, наш — быстрыми переходами от восторга к ненависти, от любви к проклятию. Мы знаем, что «врага народа» можно было бы изобразить совершенно иначе; можно было бы придать ему черты героя без внешних смешных слабостей; его речь перед собранием можно было бы произнести с пафосом, с пылающим негодованием, как произносит свои филиппики против толпы Кориолан[[231]](#endnote-217). Это, может быть, звучало бы гордо, но фальшиво и нехудожественно. Доктор Штокман был высшим художественным перлом театра и как изображение лица, и как представление всей окружавшей его обстановки. И публика переживала чувства ибсеновского героя, как свои собственные, унося, однако, в то время из театра не отчаянную готовность замкнуться в своем одиночестве, а, наоборот, стремление свергнуть господство тех, кто из личных интересов препятствует торжеству правды. Таково было тогда настроение зрителей.

Припомните Бранда. Разве это был тот герой, который изображен Ибсеном? Непреклонный в поведении, суровый в требованиях, жестокий в стойкости, ветхозаветный пророк карающего Бога? Нет, это был наш, настоящий русский «лишний» человек, взваливший бремя непосильное на рамена [плечи] слабые и с мучительной отвагой несущий страшную ношу до конца. Это была наша раздвоенность, знакомые всем страдания, вызванные сознанием долга, с одной стороны, и представлением о невозможности исполнить его — с другой. И можно сказать наверное, что если бы какой-нибудь русский артист попытался представить Бранда таким, как его изобразил Ибсен, он сделал бы из него деревянную фигуру, условного героя прежних сцен, без крови и мышц, без живых чувств и живой речи. Другие времена дадут другого Бранда. Быть может, со временем и русский актер сумеет найти подобающие формы для его представления в суровом образе оригинала; быть может, и русский зритель найдет в себе достаточное сочувствие к жестокой непреклонности, без внутренних сомнений, без обессиливающей душевной борьбы, но пока этого нет. Пока сочувствие его вызывал борец, который, несмотря на свои страдания, несмотря на мучительную раздвоенность, шел на общественное дело, принимая и гонения, и лишения, и невыносимую душевную муку, и смерть ради великого идеала.

Это все отдельные части того большого целого, которое было сделано Художественным театром в это десятилетие. Новые сценические формы сливались с тем содержанием, которое давал театр, — и все это вместе пышно расцвело благодаря созвучию с общественным настроением. Зрители, — их собственные думы, их заветные стремления, — создавали для театра то, что Тэн[[232]](#endnote-218) называет une température morale [моральной температурой — фр.]. Это был климат, это была почва, благодаря которым могло развиться в великолепное художественное растение драгоценное зерно, посаженное театром. Не стремясь подлаживаться под вкусы публики, но имея в виду только цели искусства, для которых было необходимо изучение и понимание жизни, Художественный театр занял крупное место в жизни нашей интеллигенции и не только завоевал себе важный пост в истории сцены, но приобрел значение видного общественного явления.

Останется ли эта роль за Художественным театром долгое время? Обычные юбилейные пожелания, orescat и floreat, относятся по большей части к многолетнему продолжению уже избранного пути. Мы бы пожелали другого. Мы бы хотели, чтобы то значение, которое имел этот театр в жизни интеллигенции, приобрел он в жизни народа, чтобы новое {175} десятилетие было посвящено новым достижениям и чтобы на этом пути Художественный театр одержал те же победы, сделал те же завоевания, которыми он ознаменовал свою жизнь в первые десять лет.

## 7. <В. М. Дорошевич?>[[233]](#endnote-219) «Ревизор» в художественном театре. Первое представление «Русское слово», М., 1908, 19 декабря

### Первое действие

Большая комната казенного дома со сводчатым потолком, оклеенная желтыми бумажками. Над дверями в раме указ с государственным гербом; над тремя окнами — три портрета городничего, городничихи и старухи в чепце, какой-нибудь бабки. Вышитые картины в рамах, оклеенных золотыми и цветными бумажками; эти рамы переносят к нашим дедам и прадедам. Этажерка с целым ассортиментом чубуков; на ней несколько горшков с плющом, вьющимся по стене; восковые свечи в нескольких бра; букет из бумажных цветов под стеклянным колпаком на предзеркальном столике. Посредине комнаты большой круглый стол и вокруг него ряд кресел красного дерева, сбоку диван, на котором только что, видимо, валялся городничий; смятая розовая подушка и скомканное одеяло — все это создает типичную, яркую обстановку старого времени.

В одно окно видны скверные деревянные домишки городка, в другое — церковь; третье окно выходит в переднюю, где видны кульки, бутыли, — видимо, приношения.

Занавес не успел раздвинуться, как уже раздалось знаменитое: «Я пригласил вас»…

Городничий, в халате поверх красной солдатской рубахи, без галстука, вплотную придвинув к слушателям свое лицо, произносит ее с большими паузами[[234]](#endnote-220). Его волнение гораздо сильнее, чем мы привыкли это видеть. После слова «ревизор» — долгая томительная пауза. Собравшиеся ошеломлены. Пользуясь долгими паузами, вы рассматриваете их.

Смотритель богоугодных заведений — ни дать ни взять Иван Никифорович Перерепенко: также необъятен, также одет в широкие шаровары и казакин[[235]](#endnote-221).

Чтобы шея получила вид необыкновенной тучности, от подбородка у него все внизу заклеено материей, выкрашенной в телесный цвет. Под материей, очевидно, вата. Это придает ему большое сходство с пеликаном. Говорит Земляника тонким голосом и слегка заикается.

Судья тоже слегка заикается[[236]](#endnote-222). Как две капли воды похож на рисунок Боклевского[[237]](#endnote-223), что можно сказать почти обо всех персонажах. Он тоже в халате.

Смотритель училищ — Иван Иванович Довгочхун, голова — редька, хвостом вверх[[238]](#endnote-224).

— А подать сюда Землянику… а подать Тяпкина-Ляпкина, — это большая мимическая сцена, вся полная великой тревоги предчувствия.

Звонок. Все вскакивают. Вот сейчас. Оказывается, — почтмейстер. Ходит и здоровается, как Павел Иванович Чичиков, {176} лицом — две капли воды… г. Дягилев[[239]](#endnote-225).

Снова нарастает впечатление. Снова звонок, — нервы приподняты еще сильнее; влетают Добчинский и Бобчинский[[240]](#endnote-226); на первом — ситцевые горошком штаны, второй в парусиновом фраке. Маленькие, с печеными яблочками вместо лиц, детски уверовавшие в ревизора. При первом сомнении Бобчинский крестится:

— Ей-богу, он.

Очередь креститься — городничему, а Бобчинский, стоя перед ним, из сочувствия крестится опять. Городничего начинают спешно одевать. Добчинский и Бобчинский подвязывают к сапогам его шпоры. При каждом шорохе, стуке все бросаются в кучу, как перепуганное стадо, явно потерявшее всякую способность действовать сознательно. Резкость и подчеркнутость всех душевных проявлений в этом акте доходят почти до стилизации. Городничий особенно дает этот стиль. Никаких полутонов. Все — как отрублено.

Уехали. Выбегают маменька и дочка[[241]](#endnote-227). Маменька пожилая, курносая, прозаична и провинциальна до последней степени, с резким, таким же прозаическим голосом.

Дочка с хорошеньким, чувственным личиком. Обе дамы в робронах[[242]](#endnote-228); удочки из-под юбки выглядывают длинные, до щиколотки кисейные панталончики с кружевцами. Обе повисают на подоконниках, тесня бедные герани, готовые выпрыгнуть на улицу.

А. Р.

### Второе действие

Обвалившаяся штукатурка, обрывки лубочных картин на стенах, все запущено и загажено до последней степени. Стены оклеены старыми канцелярскими бумагами. Очевидно, куплено где-нибудь в архиве на аукционе… или по случаю. Окно на уровне пола.

Таков номер трактира во 2‑м акте.

Барская кровать красного дерева, видавшая лучшие времена, красного же дерева исковерканное кресло и стол; на некрашеном деревянном ящике медный таз для умывания, у окна тощий чемодан.

Вот обстановка.

На кровати, взбудоражив ситцевые подушки и одеяло, валяется Осип[[243]](#endnote-229). Фигура в высшей степени мужикообразная и совсем не похожая на лакея, побывавшего в Питере. Волосы острижены по-крестьянски, борода запущенна, и в дополнение ко всему сюртук из какой-то набойки, очень напоминающий зипун.

Монолог ведется г. Грибуниным вяло и монотонно. Публика начинает усиленно кашлять, и только появление Хлестакова поднимает общий интерес[[244]](#endnote-230).

Он входит во фраке брусничного цвета, в цилиндре-боливаре, точно соскочивший с модной картинки 20‑х годов, но с видом весьма удрученным.

По тону, по быстрым, неожиданным скачкам от беззаботной резвости к неподдельному огорчению, по откровенной мимике лица, отражающей все эти скачки, сразу видно, что Хлестаков прежде всего мальчишка, почти ребенок. Это передается г. Горевым превосходно.

Осип не ставит его ни в грош и только после запущенного барином сапога решается идти хлопотать об обеде.

Является трактирный слуга, не столичная «шестерка»[[245]](#endnote-231), а затрапезный уездный половой, ковыряющий в носу и дерзящий постояльцу тупо и угрюмо.

Заморивший червячка Хлестаков расхрабрился, ругается со смаком и даже с барской повадкой дергает слугу за курчавые волосы. Слуга и это принимает безучастно.

Мимическая сцена встречи Хлестакова, спрятавшегося за дверь, с городничим и обоюдный испуг исполняются, пожалуй, даже с некоторой утрировкой, но {177} все-таки производят живое и веселое впечатление.

В голосе Ивана Александровича при упоминании о тюрьме звучат неподдельные слезы пойманного с поличным ребенка. Его становится даже как будто жалко…

Но городничий дает денег — и происходит резкая метаморфоза: мальчишка ожил, стал приветлив и начинает простодушно форсить.

При диалоге присутствует Добчинский (г. Павлов), усевшийся у окошка на чемодане. В лице его, как в зеркале, отражаются все мимолетные настроения главных лиц, и это удается актеру проделывать с неподдельным комизмом.

Знаменитая сцена изгнания городничим слуги исполняется совершенно по-новому. Вместо классического грозного тона, знаменитое «Пошел вон!» г. Уралов произносит из уважения к высокому гостю чуть ли не матерински-ласковым тоном. Эффект неожиданный и удачный. Зал хохочет.

Расквашенный нос Бобчинского и его «небольшая нашлепка сверх носа» еще поднимают веселое настроение публики.

С закрытием занавеса дружные аплодисменты. Жалеешь только, что Осип не на высоте партнеров.

С. М.

### Третье действие

Городничиха и дочка все еще висят на окнах. Приход донельзя запыхавшегося, все время бежавшего Добчинского. Великолепен спор дам из-за платьев. Анна Андреевна геройски отстаивает свои темные глаза, Марья Антоновна начинает плакать, когда ее заставляют надеть платья того цвета, в какой наряжаются дочери Ляпкина-Тяпкина. Несколько горничных девок метут, убирают, бегом несут в комнату для Хлестакова перины, подушки, — много суеты. На стол водружаются батареи бутылок.

Хлестаков является уже «готовый»; чиновники не столь удручены, как раньше: бутылка-толстобрюшка подействовала. Дамы вначале радостно изумлены «обращением высшего тона», какое проявляет Хлестаков, потом быстро осваиваются с положением. Сцена опьянения, вернее, борьбы с опьянением, проводится мастерски. Хлестаков изо всех сил старается не потерять сознания, принимает нарочито серьезное выражение лица, очень старается о правильном произношении всех слов. Опьяненный человек налицо, но вдохновенной импровизации нет.

Чиновники почтительно встают не там, где вранье Хлестакова достигает апогея, а вследствие неожиданно обращенного к ним вопроса: «Начальник департамента уехал. Куда уехал?» Эти последние два слова он бросает в сторону чиновников, — и они вскакивают. Наконец, почтительно поддерживаемый городничим и Земляникой, Хлестаков отправился спать, и на сцене остаются дамы. Разряженные, в великолепных, ярких платьях, они являются превосходным воплощением чувственности. Удочки это чувство почти бессознательно, но ярко до последней степени. Она почти изнемогает от томления. Городничий, расспрашивая Осипа, уже невольно зевает и потягивается: он сознает, что победа до известной степени одержана, и огромная напряженность в течение целого дня начинает переходить в усталость. Он растягивается на диване.

М. Н.

### Четвертое действие

Утро. Парусиновые шторки на окнах спущены. Сквозь шторы великолепное, яркое, «настоящее» солнце.

На столе самовар.

Большой, трехведерный, подержанный, помятый.

Чайник, чашки — все это выбиралось с большим старанием.

{178} Булки и калачи, в изобилии украшающие стол, — и о них подумали: белые хлебы домашнего изготовления и такой величины, что, явно, под силу только Землянике и городничему.

Чиновники уже не в вицмундирах, как в первых актах, а в парадных мундирах: красные воротники сменили малиновые с галунами.

Аммос Федорович выстроил всех «на военную ногу».

Послышались шаги Хлестакова.

Чиновники шарахнулись к дверям; грузные фигуры «выпирают» через маленькую дверь, так что кажется, что стена рухнет.

Появляется Хлестаков.

Осип разливает чай, и свой монолог Хлестаков произносит, прихлебывая чай и с аппетитом заедая куском домашнего сдобного хлеба.

Сцена с судьей.

Сначала разговор ведется на расстоянии: Хлестаков за чайным столом, трепещущий Аммос Федорович робко жмется у двери.

Под конец разговора Аммос Федорович решается усесться рядом.

Он сует деньги под скатерть и нечаянно коснулся колен Хлестакова.

Хлестаков в недоумении; Аммос Федорович роняет деньги.

На лице Хлестакова радостное изумление:

— Да это деньги!

Почтмейстер несколько смелее.

Он сразу усаживается за чайный стол по приглашению Хлестакова.

Деньги передает просто, из рук в руки.

Луку Лукича вталкивают в комнату.

Хлестаков сам усаживает его на свой стул.

Во время разговора на минуту уходит в другую комнату, и тут только впервые появляются сигары в старомодной, мудреной круглой сигарнице.

Деньги от Луки Лукича получены, и Хлестаков почти выдергивает из-под него стул.

Земляника гораздо смелее.

Когда Земляника начинает свой донос, он по ремарке автора «подвигается ближе со своим стулом и говорит вполголоса».

Земляника — Адашев нашептывает на ухо.

Грузная, многопудовая фигура присела на корточки, физиономия с многоэтажным подбородком расплылась в ехидную улыбку, а рот шепчет сплетню.

Разговор окончен, деньги получены.

Артемий Филиппович, державшийся свободнее других чиновников, неожиданно превзошел всех в раболепстве: на прощанье нагнулся и поцеловал руку у Хлестакова.

В сцене с Бобчинским и Добчинским одна своеобразная деталь.

— Да если этак и Государю придется, то скажите и так далее, — и Бобчинский от умиления начинает всхлипывать.

Сцена с купцами.

Сколько их! Целый Гостиный двор.

Физиономии, кафтаны, бороды — не может быть, чтоб в одном городе сложилось столько «типов». Какой-то город, исключительно населенный «типами»!

Вошли, и бух в ноги, вповалку. Совсем сцена из «Смерти Грозного»[[246]](#endnote-232).

Кульки с провизией, сахарные головы — все настоящее, не бутафорское и в колоссальном количестве.

Когда в конце действия уезжал Хлестаков, эти кульки вытаскивал весь дом: Осип, Мишка, какие-то бабы и девки.

Сцена со слесаршей и унтер-офицершей.

Слесарша — сама натиск и энергия: так напирает на Хлестакова, что заставляет его на минуту ретироваться за дверь соседней комнаты[[247]](#endnote-233).

Посетители так взвинтили в конце концов Хлестакова, что когда появляется {179} фигура во фризовой шинели с раздутой губой и перевязанной щекой, он перепуган и кричит почти истерически:

— Кто это?

Это уж «от себя».

Объяснение с Марьей Антоновной.

Диалог ведется за чайным столом.

Когда он целует ее в плечо, слезы досады и обиды брызнули из ее глаз, и она вся съежилась, всхлипывая:

— Нет, это уже слишком.

Городничий благословляет дочь и

Хлестакова.

— Да благословит вас Бог! А я не виноват! — И он перелетает на другую сторону сцены, словно за ним гонятся.

Выходит неожиданно, грубо и карикатурно.

Последнее явление: отъезд Хлестакова.

Колокольчики за сценой, голоса отъезжающих, напутствие остающихся — все это поставлено с обычной тщательностью, с какой ставятся такие сцены в Художественном театре.

С. В.

### Пятое действие

Когда «расходится» занавес, городничий лежит на диване в позе бесконечно довольного человека. В темно-красной рубахе и расстегнутом жилете, без мундира.

Он на верху своего могущества. И с этой вершины может смеяться, шутить и подтрунивать над женой.

Естественно, что среди радостного самодовольства у него является мысль «отбить охоту подавать на него просьбы и доносы».

У Уралова это выходит замечательно естественно. Радость так велика, что даже мысль о мщении скрашивается ею. «Постойте же, голубчики», — вырывается у него не злобно, а с оттенком некоторого благодушия. Лишь на «писак, которые закручивали им просьбы», он сердится, как настоящий Сквозник-Дмухановский. Тут оттенок ярости. Но это только на минуту, и на лице его застывает улыбка ехидства, радости и глубокого самодовольства.

— Объяви всем, что городничий выдает дочь свою… Кричи во весь народ, валяй в колокола.

Книппер — достойная партнерша Уралову.

В сцене мечтаний она слилась с мужем. Тот говорит о ряпушке и корюшке, а она — об амбре в комнате.

Эта идиллия грубых людей представлена ярко. Уралов и Книппер сделали сцену яркой и живой.

Но вот на сцене купцы. Уничтоженные, смущенные.

Артем — превосходный Абдулин. Он готов пасть в ноги просить пощады.

К шее городничего прилила кровь. Он засучивает рукава красной рубахи. 3 – 4 зуботычины, и купцы валятся на пол.

Рычание, рев. Сцена дикая, грубая, быть может, слишком реалистическая.

Обе женщины смотрят на расправу бесстрастно, — они привыкли: кулаки, как треуголка, — необходимая принадлежность должности городничего.

Но после потасовки городничий скоро снова впадает в благодушное настроение:

— Ступайте с Богом!

И с этим настроением встречает гостей, пришедших его поздравить. В каждом слове его, в улыбке, в жестах — глубокое самодовольство. В этом виде Уралов — городничий даже цельнее, чем в сцене с купцами или в мечтаниях о Петербурге.

Комната наполнилась гостями. Тут много новых лиц.

Вот Растаковский[[248]](#endnote-234) — старике широко открытым ртом, полуслепой, немного хромой. Плешивая голова редькой хвостом кверху.

Коробкин с лицом Ноздрева[[249]](#endnote-235).

Городской голова с серебряной медалью на красной ленте на шее.

{180} Даже духовное лицо с женой: в подряснике с широким бисерным поясом.

Дамы все в стильных костюмах и прическах.

Начался общий разговор. Замечательно естественный. Нельзя подметить ни одной фальшивой ноты, ни одного неловкого движения.

Вот, наконец, почтмейстер с письмом. Его рассказ таким естественным тоном. Лужский прекрасно овладел ролью.

Сцена чтения письма — живая, яркая картина. Среди смеха и киваний на растерянных Дмухановских письмо переходит из рук в руки.

Но вот письмо прочли.

Городничий вытянулся во весь свой громадный рост. Все притихли пред бурей.

Монолог отчаяния и страшной злобы, доходящей до исступления, вышел у Уралова сильным.

Обычно это монолог крика и рева. У Уралова тоже рев, но на минуту. Когда он говорит о мизерности «вертопраха-ревизора», он уже тихо, с страданием на лице, «гвоздит» себя.

Немая сцена, — прекрасное выполнение ремарки Гоголя.

Эта сцена красива и жива, как рельеф гениального скульптора.

А. П.

## 8. И. <И. Н. Игнатов> Театр и музыка. «Ревизор» в Художественном театре «Русские ведомости», М., 1908, 20 декабря

«Ревизор» — современная пьеса, может быть, только несколько смягченная для наших времен ради цензурности. Недаром даже реакционная пресса находила, что некоторые современные хищения превосходят все, что могло создать воображение писателя николаевской эпохи. Несмотря на архаичность костюмов и некоторых положений, это впечатление современности было вчера настолько сильно, что порою становилось жутко, не раздастся ли голос блюстителя порядка и не прекратится ли представление на том основании, что здесь разглашаются данные предварительного следствия. Но представление дошло благополучно до самого конца, вплоть до того момента, когда жандарм объявил о приезде настоящего ревизора и своим заявлением привел в каталептическое состояние всех присутствующих. И этот финал не уничтожил впечатления современности, потому что вслед за ним немедленно выступил вопрос: ну, а дальше? Ведь это — не конец, ведь «Ревизор» — не отдельная пьеса, а только первая часть трилогии, тетралогии или пенталогии, ибо в окружающей нас действительности дело не кончается простым констатированием хищения, над которым занавес то поднимается, то опускается, а таинственная судьба обещает столько новых неожиданностей, вплоть до осуществления мечты городничего о «кавалерии» и генеральстве.

Но это впечатление современности получилось, конечно, не сразу. Когда открылся занавес, казалось, что продолжается «Жизнь Человека». Уродливые фигуры, похожие на тех, которых мы видели на балу у «Человека», как-то стилизованно медленно двигались, почти не изменяя выражения выпученных глаз, предпосылая словам какие-то странные {181} шипящие и свистящие звуки. Казалось, что вместо знакомых слов о причинах приезда ревизора мы услышим «как пышно, как богато»! — и раздастся надоедливый мотив, сопровождавший нелепые восклицания. Но это впечатление осталось ненадолго. Манекены зашевелились и представление «Ревизора» началось. По внешности действующие лица были сняты с известных рисунков Боклевского (сняты до такой степени точно, что в последнем акте мы видели даже Ноздрева, который пришел полюбоваться на результаты деяний Хлестакова). Близость к рисункам была для многих действующих лиц неизбежно связана с деревянностью и отсутствием мимики. В самых разнообразных местах пьесы, при самых различных душевных движениях на зрителя смотрели широко раскрытые глаза Земляники на совершенно неподвижном лице. Так было не у одного Земляники, и это придавало изображению чиновничьего мира характер чего-то застывшего, не поддающегося впечатлениям и изменениям, чего-то общего, безнадежного и нечеловечески уродливого. От определенного быта и ярких конкретных рамок пьеса отходила в область отвлеченности. Но так как у Гоголя действие развивается быстро и резко определенно, так как положения ярки, персонажи облечены плотью, а кровь, играющая в них, настоящая живая кровь, то получалось впечатление двойственности и странности. С одной стороны, перед нами был тот «Ревизор», которого мы давно привыкли видеть, с живым городничим, живым Хлестаковым, живыми Анной Андреевной, Марьей Антоновной, Осипом; с другой — как бы застывшие в обобщенности фигуры чиновников, как бы вышедшие на сцену рисунки. Это было странно, это в первые минуты казалось дико, но, в общем, оригинально: вырисовывался безнадежно-уродливый общий фон, а на нем выступали со своими определенными действиями и конкретными чертами те, кого мы обыкновенно называем главными действующими лицами «Ревизора», — городничий, Хлестаков и так далее, — но кому в данном случае выпала роль лишь иллюстраций к общему фону. И когда зритель по окончании спектакля делал сводку своих впечатлений, он прежде всего видел этот фон, эту безнадежную общность затхлости и неподвижности и только потом выступали перед ним изменяющиеся лица Антона Антоновича, Ивана Александровича и других. Впечатление современности получалось главным образом от этого фона, от этих неподвижных и недоступных никаким ощущениям «кувшинных рыл». Городничие и Хлестаковы могут менять физиономии, формы их отношений друг к другу могут испытывать перемены, но не меняется общий фон, на котором разыгрываются их отношения, не меняется безнадежно застывшая физиономия Земляники, отражающая недоступность его мира ко всему человеческому.

В этой «двойственности» исполнения, — в абстрактности одних фигур и конкретности других, — заключается, как нам кажется, главная оригинальность вчерашнего спектакля. То, что Художественный театр постарался воскресить перед нами прошлое с его внешними отличиями, не составляло, конечно, особенной его оригинальности. Немножко дальше от изображаемой эпохи или немножко ближе к ней, немного больше или немного менее верности в длине панталончиков, носимых молодыми девушками того времени, — это, кажется, большой важности для зрителя не имело, как не имело важности для него присутствие Осипа в начале приема чиновников или отсутствие Анны Андреевны и Марьи Антоновны в большей части сцены объяснения городничего с купцами. Эти и многие другие отступления от {182} принятого придают некоторую новизну исполнению, но все это — мелочи, из которых нельзя создать ничего действительно нового и оригинального, хотя и эта внешняя сторона интересна. Подробно останавливаться на ней не будем: Художественный театр в предыдущей деятельности достаточно показал свое мастерство в отделке мельчайших деталей обстановки, чтобы об этом надо было много говорить. От первого акта, где вместо традиционной комнаты с почти полным отсутствием обстановки мы видели четыре комнаты (приемную, переднюю, верхнюю галерею, комнату, отведенную потом Хлестакову) и улицу провинциального города с расписанным верстовым столбом и фонарем, от босоногих девок, накрывающих стол, и кончая пятым актом с разместившеюся за чайным столом публикой, — все изобиловало внешними деталями, непохожими на то, что мы видели в прежних постановках «Ревизора». Все это интересно, но все это местами заставляет забывать пьесу, слишком хорошо знакомую именно в той внешней обстановке, к которой мы привыкли. Порою кажется даже, что к некоторым установившимся привычкам нельзя подходить безнаказанно с целью их изменения: вместе с внешней привычкой исчезает и нечто более ценное.

Отдельные роли. Некоторые могут быть оценены только в совокупности. Судья, Земляника, Лука Лукич, почтмейстер индивидуализированы только по внешности. Один высок, другой мал, у одного толстый и короткий нос, у другого — длинный, один выдавливает из себя слова с большим трудом, другой с трудом меньшим, — но все они лишены игры физиономии. Все представляют из себя, как мы говорили, неизменный фон и поддаются оценке только в совокупности. Городничий, Хлестаков и некоторые другие, — конечно, яркие индивидуальности. Городничий в изображении г. Уралова мало отличается от других хороших городничих. Он, правда, ложится на диван, когда другие исполнители той же роли сидят или стоят, надевает футляр вместо шляпы за сценой, а не на сцене, но это — внешние подробности: как личность, как тип — это уже виденный нами раньше, хороший Сквозник-Дмухановский. Хлестаков, как его изображает г. Горев, — мальчик легкомысленный и веселый, который, не отдавая себе отчета, проделал всю историю с враньем, деньгами и прочим. Все это было очень естественно, очень живо. Конечно, Хлестаков мог совершенно свободно проделывать все это так, как изображает г. Горев. Но Хлестаков — представитель известного типа — исчез; его не было, — настолько не было, что мы нисколько не удивились бы, если бы в дальнейшей своей карьере Хлестаков оказался столичным чиновником без характерного вранья и легкомыслия: ведь первое было результатом опьянения, а второе — юности. Женщины — Анна Андреевна и Марья Антоновна — были представлены г‑жами Книппер и Кореневой. Анна Андреевна — тип крикливой и сварливой провинциальной дамы, — лицо живое и яркое. Другие наши артистки изображают ее иначе, больше подчеркивая жеманность. Как та, так и другая интерпретация одинаково справедливы и одинаково типичны. Среди тупых и грубых физиономий чиновничества крикливая Анна Андреевна, пожалуй, более была у места. Марья Антоновна ничем не отличалась от того, что мы видели раньше. Бобчинский и Добчинский (гг. Москвин и Павлов) — хорошие Бобчинский и Добчинский без чего-либо нового (да и что можно тут дать нового?), кроме внешности. Хуже или лучше общая постановка, чем то, к чему мы привыкли, с чем сжились? Всякий привычный зритель театра — более или менее рутинер. Требуя от {183} новых произведений новых форм возбуждения нервов, он бессознательно требует пиетета к старым. Видя в новой постановке старого произведения бóльшую продуманность, бóльшую работу, большее «творчество», чем прежде, он нередко склонен назвать продуманность придуманностью и увидать забвение автора в слишком энергичном сценическом творчестве. Поэтому на предложенный вопрос он отвечает вопросом: новая постановка «Ревизора» очень интересна, оригинальна, но лучше ли она, чем прежние, незатейливые?

## 9. Н. Шебуев От чайки до кукиша «Раннее утро», М., 1908, 20 декабря

Здравствуйте, господа мейнингенцы из Камергерского переулка!

От чайки, белоснежной чайки…

Через сверчка, тоскливого, монотонного будничного сверчка…

Через синюю птицу — эту экстрагала-парфорскую — бенефисно-юбилейную разлюлииллюминацию…

Через грибоедовские часы с музыкой…

Через кальсоны Фамусова…

Через панталончики Марьи Антоновны…

Вы пришли к кукишу городничего.

Да, да, да, это вы, а не Гоголь показывал вчера со сцены кукиш.

И не городничихе и Марье Антоновне показывал кукиш Художественный театр, а публике…

Нам, мне, вам, пятому, десятому, всем, кто наполнил вчера зал в трепетном ожидании мистерии. Всем, кто привык ждать, надеяться и, главное, прощать.

Да, мы привыкли прощать Художественному театру.

Мы снисходительно трунили над сверчком.

Над сверчками.

Мы знали, что они были необходимы для настроения.

Ради настроения мы прощали и грибоедовские часы с музыкой.

Хотя музыка была и вовсе не из той оперы.

И кальсоны Фамусова мы встретили со снисходительной улыбкой.

Хотя многие и негодовали:

— Неужели и это для настроения!

— Какое же в кальсонах настроение!

— Это не настроение, а, наоборот, разрушение всяческого настроения!

— Это грубейший реализм!

— Это мейнингенство pur sang [чистой воды — фр.].

— О, нет: мейнингенцы не доходили до кальсон.

— Есть реализм и есть грубость.

И вот, вчера, мы увидали панталончики Марьи Антоновны.

Эти панталончики — родные братья кальсонам Фамусова.

Это тоже не для настроения.

Это тоже грубый реализм.

Но еще больший реализм — кукиш, который тычет в нос дамам городничий.

Скажут:

— О нем упоминается у Гоголя! Да, упоминается.

Но вскользь, как характерное mot [слово — фр.] жаргона городничего. En passant [мимоходом — фр.]…

{184} Гоголь не смакует его и не может смаковать.

А городничий смакует.

Станиславский смакует.

Не говорите мне: кукиш этот — случайность, пустячная деталь.

Нет, господа, я бы мог написать историю этого кукиша.

Я бы мог написать целую генеалогию кукиша.

Доказать, что он, этот кукиш, вырос из сверчка.

В сверчке уже сидит зародыш вчерашнего кукиша.

И во вчерашнем кукише слышится эхо сверчка.

Да, в сверчке, наряду с настроением, на фоне чеховского настроения, растет тот самый грубый материализм, который в кукише достиг своего апогея.

Сверчок — уже маленькая грубость, маленькая реалистическая подробность, которая тогда вызвала взрыв изумления одних.

И негодование со стороны других.

Наряду с восхищением раздавалось негодование.

Рос сверчок, переходил в чайку, в часы, в панталоны, и росла грубость реализма на фоне настроения.

И под флагом настроения.

Реализм залавливал настроение.

И вот — задавил.

Кукиш вырос, налился как кокосовый орех.

И качается красный, ликующий, торжествующий.

И давит автора.

В «Горе от ума» задавил Грибоедова.

В «Ревизоре» — Гоголя.

И пришла пора вышить на занавесе, вместо белой-белой чайки, — кукиш.

Даже не стилизованный.

Просто: кукиш с маслом.

Здравствуйте, господа мейнингенцы из Камергерского переулка!

Поздравляю вас.

Дошли…

Хлестакова вверх ногами поставили…

Буквально и переносно…

## 10. Н. Эфрос[[250]](#endnote-236) «Ревизор» в Художественном театре. (От нашего московского корреспондента) «Речь», СПб., 1908, 21 декабря

Городничий — в апогее весь распустился в блаженстве. Сладко потягиваясь на диване, мечтает о генеральстве, о корюшке и ряпушке, о цветах «кавалерии». Пришли перепуганные купцы, трясут в страхе бороденками. Их много, ввалились целою оравою.

Тогда городничий засучил рукав розовой рубахи над богатырскою рукою, с аппетитом поплевал в ладонь, сжал пальцы в грандиозный кулак, широко размахнулся. Рраз! Рраз! Загулял кулак по купецким скулам и шеям, считает купецкие зубы. Абдулины повалились. Стонут, ухают, ревут. «Истинно русская», вполне стильная расправа.

Я изобразил одну из сцен «Ревизора» в транскрипции Художественного театра. И ее выбрал не потому, чтобы считал особенно значительною или интересною. Но в ней, может быть, наиболее явственно и ярко проступает тот принцип, по которому работал Художественный театр, осуществляя на своей сцене {185} неумирающую комедию. И принцип этот — преувеличение, превращение легких штрихов автора в толстые, резкие линии, точек — в кляксы. Этот метод проходит с неуклонностью через весь спектакль. Точно между комедиею и зрителем поместили очень сильное увеличительное стекло. Все стало значительно крупнее размерами. Оттого отдельные части сделались весьма, даже сверх нужной меры, отчетливыми. Можно отлично рассмотреть до самых мелких подробностей каждый гоголевский намек. Но когда так чрезмерно отчетливы части, целое утрачивает художественную красоту, начинает казаться уродством… Это — не карикатура, где с умыслом усиливается за счет других какая-нибудь одна особенность, наиболее характерная и обличающая сущность лица. Это именно преувеличение, рисунок, рассматриваемый через лупу.

Итак, преувеличены не только внешние черты, но и внутренние — все чувства, мысли, интонации и жесты всех гоголевских персонажей, все авторские ремарки и все указания текста. Каждое данное пьесы доведено до своего крайнего предела. Вероятно, в публике и фельетонах будут много, не меньше, чем когда-то о пресловутых сверчках, толковать о том, что Хлестаков кончиком ноги давит на стене клопа. И выйдет так, будто вся суть постановки — в этом клопе, как раньше, в очаровательном чеховском спектакле, — в сверчке. Это, конечно, только вздор. Сам Художественный театр во сто раз меньше придавал значение сверчку и придает клопу, чем придала и придадут публика и газеты. Но этот жест Хлестакова любопытен как одно из выражений все того же метода преувеличений, того доведения до крайности каждого гоголевского намека, по которому строили весь спектакль, от гримов до душевных движений. Этот жест — той же категории, что описанная кулачная расправа городничего с Абдулиными или смачно облизанный Антон Антонычем кукиш, слезы и панталончики до щиколотки у Марьи Антоновны, гудящая, как разбитая шарманка, грудь Тяпкина-Ляпкина, подбородок в четверть аршина у Земляники, взвизги и потягивания носом Анны Андреевны, штат девок и молодцов в доме Сквозник-Дмухановского, заставляющих стол целой батареей бутылок, кувшинчиков, графинчиков и так далее. Можно из гоголевского текста извлечь при очень внимательном чтении указания на все это. И всему этому придана преувеличенно выпуклая форма.

Театр точно не доверял Гоголю, силе его выразительности, меткости его слова, яркости его комизма. Театр точно боялся, что Гоголь сам за себя не сумеет постоять, что, предоставленный себе и оставленный в своих естественных размерах, «Ревизор» не дойдет до зрителя; не разглядят его глубоких смыслов и тонких обличений, не расслышат сокрытых содроганий авторской души. И театр поставил между пьесою и зрителем увеличительное стекло своего исполнения. Все размеры выросли. Получилось скорее некоторое наглядное пособие для изучения Гоголя, чем захватывающее непосредственною прелестью художественное творение. Вроде сердца из папье-маше, увеличенного в четыре раза: каждый мускул виден, каждое волокно. Смотреть эту модель было назидательно, но было больше утомлением, чем наслаждением.

Таков основной метод осуществления «Ревизора», из которого вытекли все частности. Он был ошибочный. Но он продиктован, несомненно, глубоким уважением к великой пьесе, на которой построилась вся русская комедия. Художественный театр знал, что некоторые роли в «Ревизоре» уже имели блестящих исполнителей: в городничем сверкали {186} Щепкин и Сосницкий, в более к нам близкое время — Давыдов и Макшеев[[251]](#endnote-237). Но Художественный театр не без оснований считал, что до сих пор многое в содержании комедии оставалось в пренебрежении, оставалось не раскрытым или не показанным театрами. И он хотел все это раскрыть и показать, использовать весь материал, ярко выдать все богатства, психологические и еще больше жанровые.

Чувствуется в постановке напряженное внимание к каждому слову, и из каждого сделаны все выводы, чтобы обогатить пьесу. Привлечена к ответу вся археология тридцатых годов. И по этой последней части даже придирчивый не сделал бы никакого упрека. Мертвая часть спектакля — образцовая. Истинная реставрация быта, соперничающая в колорите и обилии деталей с «Горем от ума» у тех же художественников.

Вероятно, я многого и не доглядел в обстановке желтой комнаты городничего под покатым, книзу закругляющимся потолком, с окнами в сени, со стеклянным простенком в антресоль. Трудно уложить в свое внимание все это множество характерных мелочей, до вертящейся сигарницы включительно. Но и те, что я приметил, вполне насытили мое археологическое любопытство и дали почувствовать характер места и времени, тридцатые годы и уездное захолустье. И в три окна глядел «пейзаж» скверного городишка с полосатою будкою, казенным столбом и синими церковными главами. И на Хлестакове был такой замечательный фрак, такие исторически верные подтяжки и такой восхитительный боливар. Все это говорю без тени иронии. Важна и мертвая часть спектакля. Нельзя одевать его в первые попавшиеся, не продуманные и не прочувствованные оболочки. И Гоголь слишком стоит того, чтобы его комедии дали исторически верную, до пустяков, до сигарниц и подтяжек, обстановку. А такой, верной и художественно сорганизованной, у «Ревизора» еще никогда не было.

Затем традиция установила очень скучные и неудобные, монотонные и не гибкие мизансцены. Художественный театр, располагающий в этой области воистину гениальной находчивостью и выдумкою Станиславского, не хотел считаться с плохою традициею, заново передумал всю планировку пьесы. И, я уверен, положит начало новой, счастливой традиции. Не думайте, что это — сторона чисто техническая, что ее интерес — только для специалистов. Отнюдь нет. В этом заинтересована вся пьеса. Так как получает легкий, плавный ход. Это — вроде колес под экипажем. И все выдумки и находки г. Станиславского тут великолепны. Окно в сени, застекленная стена в антресоль позволяют внести много разнообразия. Отлично сочетаются фигуры в группы.

Для каждого дуэта чиновника с просящим у него взаймы Хлестаковым Станиславский нашел новую комбинацию, всегда естественную и всегда интересную. Как скучно выходили эти сцены, в смысле внешнем, при прежних постановках! Все театры должны перенять для своих «Ревизоров» эти планировки. В последнем акте гости обычно толпятся бестолково в комнате Антон Антоныча. Всегда — нескладеха, сумятица. Станиславский усадил все это множество гостей, которое от себя, дополняя Гоголя, увеличил купцом с медалями, попиком в подряснике, попадьей и еще многими фигурками несомненной характерности, — за длинный чайный стол. И сцена вышла правдивая, живая и стройная. Это было, действительно, «в гостях у городничего», а не смотр статистов. И особенно удобно и эффектно выходило в такой мизансцене чтение знаменитого письма, под взволнованно-ехидное перешептывание и пересмешки гостей.

{187} Наконец, та немая сцена, венчающая комедию, о которой так хлопотал и из-за которой столько печалился Гоголь, даже нарисовал для нее эскиз. И она удалась Станиславскому чудесно. Было именно то, чего хотел Гоголь: не театральная живая картина, которая всегда в прежних «Ревизорах» вызывала снисходительную усмешку, но так естественно и так выразительно закаменевшие от неожиданности, испуга, страха, ужаса люди, — настоящий финальный аккорд в симфонии пошлости, подлости и глупости. Я не занялся тем, чтобы проверить, все ли фигуры точно исполнили гоголевские указания, данные и в тексте пьесы, и в письмах. Я не заметил, «попотчевал ли Коробкин Растаковского табаком» и тому подобное, но ни одно отступление не метнулось мне в глаза. А целое воспринималось именно так, как нужно, как хотел Гоголь: как «картинное и потрясающее».

Я передал, насколько сумел, общие черты и постановки, и исполнения, то основное хорошее и то основное дурное, что было в этом, так долгожданном спектакле. Разлагать общее сколько-нибудь обстоятельно на части у меня нет места. И потому ограничусь немногим, что посущественнее.

Самое важное лицо комедии, конечно, Хлестаков, хотя его совсем нет в двух актах и хотя городничий как будто заслоняет его своею выпуклою и яркою фигурою. Хлестаков — истинный центр пьесы, общая точка приложения всего ее содержания. И он — самый сложный, наиболее глубоко и тонко взятый образ. Гоголь же писал, что в Хлестакове — кусочек каждого из нас или в каждом из нас — кусочек Хлестакова. И оттого Гоголь так мало был удовлетворен тем Хлестаковым, какого видел на сцене, и обесславил Дюра[[252]](#endnote-238).

Роль — громадной трудности. Легко скрасть все ее значение, разменять на мелкую монету. В одном письме Гоголь писал: «Для нее (то есть для роли Хлестакова) нужен *решительный талант*». Я думаю, в распоряжении Художественного театра был такой «решительный талант». И он дал бы настоящего Хлестакова, без изъянов, во всех тонких изгибах роли, во всем блеске увлекательного таланта с изощренной техникой. Я говорю, конечно, о Качалове. Еще когда его видели в «Дикой утке», — все в один голос сказали: «Какой это будет очаровательный Хлестаков!» Я не знаю, почему Художественный театр сам отнял у своего спектакля такой козырь и игру беспроигрышную сделал рискованною и далеко не без проигрыша… Очевидно, спутало какое-нибудь соображение вроде того, что Хлестаков должен быть «сосулька, тряпка» или должен быть весьма юн. Хлестакова доверили совсем молодому актеру Гореву[[253]](#endnote-239). Г. Горев бесспорно талантлив. Это показал и его далеко не совершенный, весь в изъянах Хлестаков. У него были очень хорошие интонации, такие естественные и интересные, хорошие целые сцены. Он отлично просил взаймы. Он отлично объяснялся с Анной Андреевной, он хорошо испугался городничего. Но, во-первых, ему придали в интересах «преувеличения» слишком мальчишеский вид и ухватку. Он даже, обрадовавшись, что «несут-несут», попробовал стать на постели на голову и подрыгать в воздухе тонкими ножками. А главное, в лучшей сцене он забыл, или его учителя забыли, все советы, все объяснения, все приказания Гоголя. Он с завтрака в богоугодном заведении пришел уже пьяный, а скоро и совсем его развезло. И была болтовня пьяная, а не «ложь-творчество», как хотел Гоголь, не упоение своими словами, не увлечение, не азарт. И весь тонкий комизм образа улетучился; зато осталось довольно удачно скопированное у пьяного старание точно выговорить слово, на котором заплелся язык. Хлестаков {188} должен врать увлекательно и блестяще. Только тогда он интересен, только тогда это тонкий художественный образ. Тогда лишь верно придавал ему Гоголь столь широкое значение.

Легче задача в городничем. Я думаю, это только «традиция», что роль его — архитрудная. Да, она требует в актере сочных красок, сочного юмора. Но она и благодарная, щедро вознаграждает за эти качества. Оттого было так мало хороших Хлестаковых и столько отличных Антон Антонычей. У г. Уралова — все данные для этой роли. Актер он очень выпуклый, выразительный, заразительный. И совершенно напрасно и его подчинили этому методу преувеличения, натворившему столько неприятностей в спектакле. Напрасно он так, — не сумею лучше выразить, — болтал глазами, так усердно работал губами и часто соперничал с учителем, «что имеет толстое лицо» и которого фамилию забыл городничий, по части «рож». Не будь этого, ненужного, точно приклеенного к его исполнению, — он играл бы очень хорошо. Гоголь где-то пишет: «… нужно выговаривать свои слова крупно, отчетливо, зернисто». Вот так «крупно, зернисто» было все в его игре. И была своеобразность. Оттенились черты, которые часто игнорируются. Мрачный, солдатско-грубый лик Сквозник-Дмухановского иногда разнообразился добродушною шуткою. И были неожиданные, но удачные интонации в фразах, которые успели вычеканиться во всех ударениях, окостенели в определенном выражении, например, о картах.

Только городничий после перелома, когда делается он трагичен, когда срывается с его губ: «над чем смеетесь», и глядит в русское общество через его плечо сам Гоголь, негодующий и тоскующий, — этот городничий не получил у г. Уралова нужной силы и выразительности, я бы сказал — важности.

Были фигуры хорошие — Земляника г. Адашева, почтмейстер г. Лужского, были фигуры определенно плохие — Бобчинский, судья, Хлопов, которые никак не удались, в которых был умысел, но не замысел, которые были скорее тикизированы, чем типизированы, построены на тике. Были фигуры, удачно задуманные, но недоделанные, сбившиеся с пути, вроде Марьи Антоновны г‑жи Кореневой или Анны Андреевны г‑жи Книппер, которая много обещала в первом акте, но затем как-то забыла про свои обещания и стала крикливой. Были, наконец, фигуры только бледные, к удивлению — у таких обыкновенно ярких актеров, как г. Москвин (Добчинский) и г. Грибунин (Осип).

И всех объединяло то же — преувеличение, какая-то чрезмерность в выражении того, что характерно или что было сочтено характерным.

Пережить вновь «Ревизора» во всей его великой прелести и глубоком разуме и полюбить его еще сильнее, чем любили мы до сих пор, — этого дать нам спектакль Художественного театра не сумел.

## **{****189}** 11. Л. Гуревич[[254]](#endnote-240) Возрожденный «Ревизор» «Слово», СПб., 1909, 7 января

«Можно все пьесы сделать вновь свежими, новыми, любопытными для всех от мала до велика, если только суметь их поставить, как следует, на сцену».

Гоголь. Из переписки с друзьями. XIV.

Сыгран наконец «Ревизор» в Художественном театре — и в московских газетах поднялся шум, посыпались рецензии с неверно схваченными деталями, пошли кривотолки. Среди любителей театра началось неописуемое волнение: «Ревизор» сыгран по-новому, сыгран «наизнанку», как кричат одни, — «не по Гоголю, а по Боклевскому», как утверждают другие. «“Ревизор” превращен в шарж». Вслед за московскими газетами заволновались и петербургские газеты. С исступленным негодованием Н. Ежов сообщает в «Новом времени»[[255]](#endnote-241), что «на сцене не было действующих лиц комедии», а какие-то иные, выдуманные Станиславским: Ляпкин-Тяпкин, хрипящий перед тем, как начинать фразу и напоминающий часы Коробочки, необычайно толстый Земляника, похожие на двух Аяксов[[256]](#endnote-242) Бобчинский и Добчинский, и так далее. И вот, Homo Novus, талантливый человек, но — вопреки своему псевдониму — неисправимый реакционер в вопросах искусства, еще не видав постановки, разражается в своем журнале «Театр и искусство» ужасающим воплем о попрании священных классических традиций, о «вандализме» и «нигилизме» Станиславского, о режиссерском самодурстве[[257]](#endnote-243).

Но… тише, тише, господа! Вы, очевидно, давно не перечитывали Гоголя и давно не видели «классической» постановки «Ревизора» — хотя бы у нас, на Александринской сцене[[258]](#endnote-244). Оттого-то Н. Ежова и поражает как возмутительное вольнодумство «шипенье» Ляпкина-Тяпкина и «необычная» толщина Земляники — хотя у Гоголя в его «Замечании для гг. актеров» прямо сказано, что судья «говорит с… хрипом и сапом, как старинные часы, которые прежде шипят, а потом уже бьют», а в «Предуведомлении» Гоголь пишет о «необъятной толщине» Земляники. Оттого Homo Novus’у кажется каким-то безобразным сценическим новшеством, что Городничий бьет Абдулина — хотя Давыдов в этой роли дает тычка Абдулину в лицо и в грудь и треплет его за бороду. Все это, конечно, мелочи, но мелочи чрезвычайно характерные и сливающиеся в какую-то туманную завесу, которая скрывает от сознания общества истинный смысл такого крупного художественного события, как новая постановка бессмертной русской комедии.

### I

Вопрос о поддержании традиций на сцене есть вопрос большой принципиальной важности, и разрешается он различно. Но я не вижу ни тени правды в «традиционном» его разрешении. В постановках *бессмертных* произведений литературы — не только близких к нам по времени, но и древних — нужно заботиться только о том, чтобы жива была и говорила со сцены бессмертная душа пьесы и каждой роли ее, а не то, что Гоголь называет «платьем и телом роли» и что должно вновь и вновь создаваться на сцене живыми, действующими актерами и режиссерами, а не представляться ими подражательно — по готовым образцам.

{190} Ведь и частности, и даже общий стиль всяких прежних постановок обусловливались не только духом и стилем самого произведения, но и временными вкусами, случайными настроениями, индивидуальными, иногда ошибочными понятиями былых деятелей сцены. Не все драгоценно и бессмертно даже в лучших, действительно классических постановках классических пьес, и поскольку эти пьесы живут, — исполнители их должны заново творить их «платье и тело». Там, где прекращается живое, смелое сценическое творчество, замирает самая жизнь театра. И эти традиционные, так называемые классические постановки мало-помалу выдыхаются, высыхают, подвергаются процессу разрушения.

То же случилось и с «Ревизором». Первое петербургское представление его, как известно, привело в полное отчаяние Гоголя. Потом комедия шла в Москве, со знаменитым Щепкиным, в уста которого Гоголь вкладывает в «Развязке Ревизора» глубочайшее и интимнейшее толкование своего замысла. Потом она имела и других замечательных исполнителей в Москве и Петербурге, но они мало-помалу сошли со сцены. Теперь, в качестве «классического» образца, мы имеем постановку Александринского театра. И постановка эта, с участием таких крупных артистов, как Давыдов, Варламов, иногда Савина, — я смею утверждать это — уже мертва. Еще театральная зала рукоплещет бессмертным словам автора, но настоящего театрального «действа» уже не происходит перед нею: актеры уже не играют, не живут идеями и психологией изображаемых героев, а только — умно или бездумно, серьезно или комично — читают свои роли, одевшись в обычные костюмы и принимая условные позы. И мало того — начался уже самочинный процесс разложения и искажения «классической постановки». Уже не принимаются в расчет многие прямые указания Гоголя — относительно декораций, костюмов и наружности действующих лиц, уже делаются ничем не вызываемые купюры или пропуски в пьесе. Уже актеры не совсем тверды в своих ролях, как, например, Аполлонский на последнем представлении. И часто балаганят они вовсю на потеху зале: балаганит Варламов — Осип, балаганит судья, балаганит Добчинский, и сам Городничий — Давыдов, по-водевильному, многократно отбрасывает за руки от Осипа пристающих к нему с вопросами жену и дочь. Комедия склоняется к шаржу, — бездушно-веселому водевильному шаржу, к которому совсем не идет последний сильный монолог Городничего. Психологическая и философская глубина комедии, поэзия звенящего в ней смеха, освобождающего от власти кошмарных уродств представленной в ней жизни, — все это уже не существует для зрителя. И глядя на эту классическую постановку, никому не приходит на память гоголевское толкование «Ревизора» в «Развязке», раскрывающее символический смысл комедии.

### II

Три вечера подряд я смотрела «Ревизора» в Художественном театре, наслаждаясь, как бы заново перечитывая эту дивную комедию, которая развертывалась передо мной в живых цветных иероглифах сценического искусства, вглядываясь в особенности нового исполнения, еще не окончательно установившегося в деталях, не вполне одинакового в различные дни по силе и яркости у отдельных актеров. Это такое редкое счастье для нас, пишущих обыкновенно театральные рецензии сейчас же после первого представления, иметь возможность по-настоящему всмотреться в постановку серьезного произведения, отличить для себя устойчивые, продуманные, постоянные черты ее от случайных промахов, от штрихов, вкравшихся в игру непредумышленно, — {191} в силу внезапного упадка актерских нервов. На этот раз я действительно видела «Ревизора». И по мере того, как отметались случайные летучие впечатления, среди множества реалистических деталей и неизбежных недостатков исполнения все увереннее вырисовывался общий замысел постановки, связующий воедино все ее частности и дающий ощущение той художественной цельности и полноты на сцене, о которой сам Гоголь в «Переписке с друзьями» мечтал, как о «вещи, доселе неслыханной».

Эта художественная цельность исполнения — или, как выражается еще Гоголь, «совершенно согласованное согласие всех частей» пьесы — особенно необходима при постановке комедии, ибо если в трагедии душа автора глядит на нас иногда через души отдельных его героев, то здесь она обнаруживает нам себя через *соотношения* всех действующих лиц. И в исполнении Художественного театра из «Ревизора» глядела на нас душа самого Гоголя — душа смеющаяся и патетическая, зорко подмечающая безобразные мелочи существования и тревожимая апокалипсическими видениями. Из реалистических деталей пьесы, обвеянных свежим воздухом глухой русской провинции, слагалась какая-то глубокомысленная поэтическая фантасмагория. Смешные герои комедии, дрожащие, как перед своей совестью, перед мнимым ревизором при мысли о своих грехах, превращались в собрание зловещих уродов. А когда уже миновала мнимая беда, и они вдруг увидели себя безжалостно одураченными собственной глупостью и подлостью, собственным неумением отличить правду от блистательной лжи, — когда приезд настоящего ревизора застает всех врасплох и повергает в оцепенение ужаса, — комедия превращается в трагедию. «Мне так показалось. Мне показалось, что… последняя сцена представляет последнюю сцену жизни, когда совесть заставит взглянуть вдруг на самого себя во все глаза и испугаться самого себя. Мне показалось, что этот настоящий ревизор, о котором одно возвещение в конце комедии наводит такой ужас, есть та настоящая наша совесть, которая встречает нас у дверей гроба. Мне показалось, что этот ветреник Хлестаков… есть та поддельная ветреная светская совесть, которая, воспользовавшись страхом нашим, принимает вдруг личину настоящей… и потом пропадает так же, как он, неизвестно куда»…

Это сам Гоголь пишет в дополнении к «Развязке “Ревизора”». Но это то самое, что невольно вставало в уме, что ощущалось на представлении «Ревизора» в Художественном театре.

### III

Тот, кто вчитывался в «Ревизора» с точки зрения приемов художественного письма, не может не знать, что действующие лица его расположены как бы в трех планах. На первом плане — Городничий и Хлестаков. Оба — живые характеры, с множеством тонко намеченных человеческих черт, с разнообразною игрою человеческой психологии, и оба могут быть перенесены в любую бытовую плоскость. На втором плане — фигуры чиновников, два Петра Ивановича, словом, второстепенные действующие лица, выражающие собою, по замечанию Гоголя, одну какую-нибудь «движущую страсть» или «преимущественную заботу» и данные в приемах стилизации, как мы теперь говорим, — в чертах упрощенных и подчеркнутых. Наконец — просители, гости, слуги. Это — «даль в картине, которая очерчивается одним взмахом кисти, покрывается одним колоритом» и состоит из бытовых фигур, «оригинал которых находится всегда перед глазами».

На сцене Художественного театра главные фигуры комедии раскрылись во всем объеме своего психологического содержания. {192} Уралов — Городничий и Горев — Хлестаков создали фигуры живые, полнозвучные, понятные и полные общечеловеческой значительности. Наш петербургский Городничий, талантливый Давыдов, представляет нам умного плута, бестию, циника и лицемера, сластолюбца на жизненном пиру. Городничий в изображении Уралова — с широким солдатским лицом, с стриженою под гребенку головою, с могучей фигурой в солдатской розовой рубахе под мундиром, с могучим голосом — не сластолюбец, а сладострастник, человек ограниченный и грубый, но с большим темпераментом. В переживаемые им тяжелые дни «нервы его напряжены, взгляд его несколько распален». «Увидевши, что ревизор в его руках… он предается буйной радости при мысли о том, как понесется отныне его жизнь среди пирований»… Он не циник и не лицемер: заманчивые блага жизни обуяли его и сделали то, что в нем очерствело и огрубело чутье, но «он чувствует, что грешен, он ходит в церковь, он думает даже, что в вере тверд». Все это слова самого Гоголя, которыми великолепно характеризуется тяжелая, сильная, минутами судорожная и страшная фигура Городничего в Художественном театре. Особенно хорош становится Уралов с третьего акта, где в его игре сверкают изумительно тонкие черты. Когда он, вытянувшись в струнку, уверяет Хлестакова, что карты для него такая мерзость, которой он и видеть не может, — кажется, что он сам, подобно Хлестакову, в эту минуту начинает верить своему лганью. Великолепна сцена, когда Хлестакова уложили спать: тревога Городничего, переходящая в усталость, смесь завистливого удивления и презрения к «бабам», не проявившим никакого страха при встрече с могущественным ревизором, деловой разговор с Осипом — с подмигиванием на пристающих к нему женщин, безумный испуг, когда полицейские, гаркнув, чуть не разбудили высокого гостя и, наконец, заключение акта: Городничий, растянувшийся на диване и, как чуткий бульдог, охраняющий дом от вторжения опасных жалобщиков. Великолепен четвертый и пятый акт: смятение Городничего при известии о помолвке Хлестакова с его дочерью, потом мечты о повышении, о власти, причем Городничий, словно невзначай, сладострастно раскусывает грецкий орех; потом буйная, исступленная радость, ужимки перед зеркалом при разговоре о красной или голубой «кавалерии через плечо», мощный разгульный хохот, заканчивающий монолог о будущем генеральстве. Необычайно натурален и силен конец комедии, когда начинается смятение за большим столом, вокруг которого низкопоклонствующие гости пьют чай, шелестит кругом злорадный смех, а Городничий в беспамятстве и почти в бреду, окруженный какими-то «свиными рылами», издевается над самим собою, рвет себя за нос, кричит, пляшет от бешенства и отчаяния, — и едва опускается изнеможенный на стул, как подбрасывается новым, последним ужасом: раздаются тяжелые, звенящие шпорами шаги — словно шаги статуи командора, в комнате вырастает, как огромная зловещая кукла, фигура жандарма… Застывшая картина общего ужаса, изумительная по живописной яркости, остается полминуты перед глазами, как фантастическое, многозначительное видение.

Но это глубокое и полное живого трепета впечатление не могло бы создаться от пьесы, если бы рядом с таким Городничим не дана была театром достойная его фигура Хлестакова. Молодой и еще не вполне ровный, кое в чем срывающийся и пересаливающий актер Горев создал, однако, под руководством великого художника-режиссера изумительного Хлестакова, в котором соблюдено главное требование Гоголя: внешнее изящество и {193} обворожительность светского человека. Тоненький, легкий, воздушный, чрезвычайно красивый в своем гриме и в своем изысканном стильном костюме, — дорогом красновато-коричневом фраке и серых брюках, с цилиндром-боливаром, он жизнерадостен, как мальчишка, и легкомыслен, как избалованный помещичьей семьей петербургский франт. Он живет вздором, бреднями, не зная, где правда, где ложь, и не интересуясь этим, потому что вся жизнь для него только игра, и ничто не разграничено в ней никакими принципами. Когда она притиснет его, он и жмется, жалуется, пугается, как ребенок, и сейчас же готов утешиться выдумками, петь, пританцовывать и мечтать. Лицо во всех отношениях «фантасмагорическое», как выражается Гоголь, безукоризненное comme il faut [светски приличный — фр.] на людях и олицетворение «ветреной светской совести». Мальчишеская жизнерадостность, которая чувствуется в этом Хлестакове, подчеркнутая в несколько утрированных деталях второго действия, но в дальнейшем — цельная, непосредственная, переливающаяся красками, как мыльный пузырь, делает понятной его собственную психологию в течение пьесы, а его внешняя очаровательность и светская самоуверенность делают особенно правдоподобным тот обман, которому поддались все действующие лица комедии. В сцене торжественного представления Хлестакову чиновников, которых он принимает за своим утренним чаем, сначала чуть-чуть заспанный, но уже веселый, как солнечное утро, он невольно вовлекается вместе с ними в эту забавную игру слепой жизни, считающейся с ложью совершенно так, как если бы она была правдой, — и легкие взрывы светлого молодого смеха, которым разражается Хлестаков в ответ на подступающие к нему ком измы, отдаются в зале взрывами такого же светлого, но сознательного смеха. В сцене лганья Горев не вполне удовлетворяет меня, как и многих других: артист здесь должен был бы дать больше огня в глазах, больше живости, жару в голосе. Их-то и не хватает в этой сцене, и оттого на первый план выступает для публики опьянение Хлестакова, действительно помутившее в это время его рассудок, хотя мимика артиста превосходно показывает, что Хлестаков врет с тихим упоением, передавая внезапно рождающиеся в нем и улыбающиеся ему грезы, которым он верит, как всему вообще, что внезапно возникает в его ветреном сознании — будь то нелепое явление жизни, основанное на одном только недоразумении, или порождение его собственной фантазии. Этого же огня — блуждающего огня мимолетных увлечений и страстишек, загорающегося, однако, в Хлестакове как в живом человеке, не хватает у Горева и в сценах его ухаживания за женщинами. Но у Горева есть молодой темперамент, — и я думаю, что он может внести в свою роль и то, чего в ней не хватает, озарив ее новым блеском.

### IV

Лица второго плана даны на сцене, как это и нужно, в несколько стилизованных чертах, в чрезвычайно выразительно подчеркнутых гримах, и являются, действительно, «собранием уродов». Превосходен необъятно толстый, глупый и каверзный Земляника — Адашев, с заплывшим подбородком, с тусклыми глазками, пришепетывающий от волнения. Сцена подлого нашептывания, заканчивающаяся внезапным поцелуем руки у мнимого ревизора, сыграна им очень умно и тонко. Неопрятный Судья с толстыми черными бровями, постоянно приподнятыми в знак того, что он воображает себя мыслящим скептиком, и вечно дрожащий, совсем объидиотивший от запуганности Смотритель училищ с коническим черепом, тоже очень {194} хороши. Излишне томен, излишне фатоват и занят собою почтмейстер — Лужский, которому подобало бы быть «только простодушным» и живущим в своей душевной пустоте, лишь теми интересными сообщениями, которые он добывает из чужих писем. Зато Бобчинский и Добчинский, эти два человечка, «выброшенные судьбою для чужих надобностей, а не для своих собственных», как говорит о них Гоголь, даны в очень свежих, мягких чертах: не то младенцы, не то маленькие старички, с круглыми суетливыми фигурками. С жидкими, обвисшими по просвечивающему черепу волосенками. Они оба способны что-то чувствовать, умиляются над чужим счастием, а в сцене, когда Бобчинский просит Хлестакова сказать в Петербурге, что вот, живет на свете Петр Иванович Бобчинский, — оба они взволнованы и кажутся трогательными, эти маленькие безвестные люди, тоже тяготеющие к чему-то в скрытой глубине душ.

Жена и дочь городничего, также как и слуга Осип, которого не совсем одинаково в разные спектакли — то тусклее, то выпуклее, но всегда с умным сдержанным юмором играет талантливый Грибунин, — занимают собственно среднее место между первым и вторым планом комедии, — и даны на сцене почти без стилизации. И Книппер, и молодая артистка Коренева совсем не «пикантны» в этих ролях, — как это обыкновенно бывает, но они по-новому живут перед нами нелепой, уродливой жизнью провинциальных дам — манерных и в обыденной жизни вульгарных. Городничиха — плотная, курносая, стареющая, но еще с тлеющим огоньком похоти в темных глазах, а дочка свеженькая, наивная, видно, что еще чистая душой, с глупыми и мечтательными круглыми глазами. Она немного чересчур по-деревенскому ревет, когда ее оскорбил своей наглостью Хлестаков, как Книппер — слишком визжит в минуты споров и тревог, но обе заполняют созданные ими образы тонко и умно продуманными оттенками живой, хотя и мелкой «бабской» психологии.

А «даль» третьего плана кишит живыми, законченными фигурами, которые сливаются в общую, живописную, бытовую картину — яркую, стильную, переносящую нас в дикую русскую глушь с ее необъятными горизонтами, которые открываются через окна комнаты, за кровлями разбросанных провинциальных зданий и куполами церквей. Купцы, бабы, гости на вечере в пестрых старомодных нарядах, слуги, обозначенные у Гоголя, — и не обозначенные у него дворовые девчонки, торопливо волочащие перину в комнату прибывающего высокого гостя, — все это дано живьем, как всегда в Художественном театре, но все это дано в «том совершенно согласованном согласии всех частей между собою», о котором мечтал для сцены Гоголь и которое, по его словам, «доселе мог только он слышать в одном музыкальном оркестре». Реалистические мелочи своеобразно сочетаются с чертами хорошо продуманной художественной стилизации. Фигуры, словно списанные с диковинных образцов действительности, волнующие воображение своими чудовищными очертаниями, и судорожные страшные гримасы, и яростные вопли одураченного городничего придают созданию Гоголя характер шаржа, но шаржа трагического — раскрывают его вещий смысл.

## **{****195}** 12. Сергей Яблоновский <С. В. Потресов> «У царских врат» «Русское слово», М., 1909, 11 марта

<…>[[259]](#endnote-245)

### Исполнение

В исполнении Художественного театра взаимоотношения героев, какими они, — по нашему крайнему разумению, — являются у Гамсуна, изменены. Все сделано для того, чтобы Карено предстал во всем обаянии своей духовной красоты; для этого принесена в жертву Элина, умудрились принести в жертву даже Бондезена. Кажется, очень много отрицательных черт сообщил ему автор, можно было бы и удовольствоваться ими, но из Бондезена сделали такого невероятного мопса и кретина, что дело бедной Элины было проиграно совершенно: еще бы — отвергнуть такого Карено, каким нам показал его г. Качалов, и плениться таким «уродом с того света», какого создал г. Лужский[[260]](#endnote-246). Это одно могло отнять у Элины симпатии зрительного зала, если бы даже г‑жа Лилина захотела заглянуть в душу изображаемой ею женщины, захотела понять, как не удовлетворена была жажда любви этой созданной для любви женщины, как полно и прекрасно распустилась в ней другая цельная, беззаветная, в себе самой находящая оправдание страсть.

Должен оговориться: все эти исполнители, с толкованием которых я не согласен, играли превосходно. Так превосходно, что восторг все время хотел вырваться наружу. Г. Лужский, задумав излишне отрицательный тип, играл прямо виртуозно; более выдержанного и яркого исполнения не придумаешь.

Г‑жа Лилина *свою* Элину опять-таки сыграла прекрасно. Правда, у Гамсуна — крестьяночка, а у г‑жи Лилиной, особенно в первом акте, — мещанка, но это было очень хорошо, а с начала третьего акта зародилась даже надежда, что она дает «большое дитя», которое приобретает вдруг какое-то высшее понимание, интуитивное, даваемое цельностью чувства. Увы! — эта надежда не оправдалась.

Я не умею ставить артисту в вину замысел, если его воплощение художественно, и с этой стороны г‑же Лилиной принадлежат самые горячие похвалы, но мне жаль Элину.

О г. Качалове и говорить нечего: Карено едва ли не самый совершенный из всех образов, создававшихся этим прекрасным артистом. Если не было ореола вокруг Элины, то Карено предстал прямо в ослепительном блеске. Артист не захотел дать в начале пьесы того равнодушия к жене, которое, также понятное и естественное в нем, давало объяснение перерождению Элины. Он очень подчеркнул несколько ласковых слов вначале, и вышло, что Элина жалуется совершенно напрасно. А затем, когда Элина охладела, страдания Карено были изображены с такою захватывающей силой, что все внимание сосредоточилось на этом благородном пламени.

Мостика между таким Карено и Карено «Вечерней зари»[[261]](#endnote-247) не перекинешь, и, разумеется, г. Качалов не будет играть в третьей части этого цикла, но, несколько вне автора, он был великолепен.

Плох был только г. Леонидов — Иервен: похоже было на то, что все у него умно «сделано» и ничто не «претворено».

{196} Обстановка и постановка необыкновенно тщательны, без перегружения пьесы, от всех приемов исполнения веяло свежестью и поэзией.

По окончании спектакля зрители долго рукоплескали, и это было вполне заслужено исполнителями и режиссировавшим пьесу г. Лужским.

## 13. Эм. Бескин «У царских врат». (Художественный театр) «Раннее утро», М., 1909, 11 марта

<…>[[262]](#endnote-248) В Художественном театре Элину играла г‑жа Лилина. Ее Элина ближе именно к Тургеневу, чем к Гамсуну. В ней нет силы, нет яркости гамсуновской психики, нет солнца. Она вся соткана из минорных тонов и блеклых красок. Красивых, порою страшно красивых, но, повторяю, не гамсуновских. Эта Элина — мещанка. И измена мужу и недовольство жизнью исходят в ней не от чернозема натуры, не из богатых залежей здорового инстинкта. Она изменяет не потому, что в ней горит и сверкает радость жизни, смех ее. Нет, Элина — Лилина страдает и мучится сереньким чувством обиходной ревности. Такой простой, маленькой. Несложной и ясной.

В этих рамках артистка сделала много. Очень много. Эту маленькую женщину было жаль. Она так мило кокетничала. Так женственно ходила. Говорила. Грустила. Смеялась. Но, конечно, мыслителю — Карено она должна была быть чужда, как чужда была и самому Гамсуну. Его Элина — своего рода «северный богатырь». Она сильна крепким здоровым запахом фиорда. Смехом тела. Красивой, созидающей чувственностью молодого, рвущегося к солнцу тела.

От такой Элины г‑жа Лилина была бесконечно далека, но в своих упрощенных рамках давала, — подчеркиваю, — радугу изящных, грациозных получеховских, полутургеневских переливов, оттенков, моментов.

На фоне такой Элины выявлялась режиссерами Художественного театра и вся пьеса Гамсуна. Ее пригнули к земле. Ее построили в тонах «скучной истории», в таком-то месте и в такое-то время приключившейся. Ее лишили аромата, души, музыки. Ее, если можно так выразиться, *спротоколировали* с жизни. А потому, конечно, и не была обнажена идейная сторона пьесы — антитеза *инстинкта* и *мысли*.

Как г‑жа Лилина — Элина не дала *инстинкта*, так г. Качалов — Карено не дал *мысли*. Г. Качалов мог это сделать и вне режиссерской распланировки. В первом акте профессор Гиллинг (г. Масалитинов) дает достаточную характеристику Карено. Он называет его мыслителем. И Элина с гордостью повторяет: «… мой мыслитель!» Г. Качалов, не обращая внимания на это, играл попросту какого-то расслабленного, добродушного мужчину, пишущего трактат-полемику с Милем[[263]](#endnote-249). Г. Качалов повторил ту же ошибку, какую делал осенью в труппе Комиссаржевской талантливый актер Бравич. Ни Карено Качалова, ни Карено Бравича спорить с Милем не имеют права. Это попросту честные, философствующие обыватели. Не больше.

{197} А *мыслитель* Гамсуна — это мыслитель озаренных ярким солнцем горных высот. Как Элина живет здоровым, хохочущим телом, так Карено живет здоровой, последовательной, не допускающей компромиссов мыслью.

Не было этого у г. Качалова.

Не было и Кнута Гамсуна вообще в Художественном театре. Если зритель скучал, он был прав. Его недоумение было законно. Как анекдотист, как автор занимательных фабул, Кнут Гамсун не выдерживает критики, а как поэта — его не дал Художественный театр.

## 14. А. Кугель Театральные заметки «Театр и искусство», СПб., 1909, № 14

Нынешний приезд московского Художественного театра, по-видимому, не благоприятнее для наших гостей, чем все прежние. Впрочем, вообще успех (я не говорю о сборах, которые, как всегда, великолепны) этого театра падает, и он сознает это сам в глубине души. Театр, конечно, еще не «sur le tapis» [предмет обсуждения — фр.], как в прошлом номере совершенно справедливо писал Н. Е. Эфрос[[264]](#endnote-250), однако большинству уже становится ясно, что, собственно, не здесь дверь в «царство будущего». Для меня важно, конечно, именно это, и если я боролся столько лет с Художественным театром, то не потому, что я не уважаю его и его руководителей, а потому, что направление его считаю не прогрессивным, а, наоборот, реакционным, только в затейливом и изысканном наряде. Это, кстати, по адресу тех, которые, окрестив меня реакционером, полагают, что уже дело сделали, скинули меня со счетов, и спорить, по существу, незачем.

Каковы, в самом деле, итоги работы Художественного театра за год? «Синяя птица» Метерлинка и «Ревизор» — обе постановки изобличают громадный труд и в то же время всю ошибочность метода Художественного театра. «Синяя птица», разумеется, не пьеса и для сцены не предназначалась. Уже в том, что «Синюю птицу» решились ставить, сказался взгляд г. Станиславского, что можно сварить щи из топора, ежели режиссер обладает фантазией и изобретательностью. Тут-то и заключается режиссерский абсолютизм. Топну ногой — и из земли вырастут легионы!..

Но допустим, что сказку Метерлинка следовало ставить — можно ли было ее ставить так, как поставили? Это сказка детская, снящаяся детям дровосека. Здесь вполне уместно припомнить, что в некоторых {198} частях совершенно справедливо отметил Н. Н. Евреинов[[265]](#endnote-251) в своем «Введении в монодраму», — то есть что сон представляет мечту и действительность в красках и формах грезящего лица. То утонченное, местами хитрое и запутанное, великолепие, в котором представлена сказка Метерлинка, — выходит из пределов детского воображения. Оно, может быть, богаче неожиданностями и капризами, но, конечно, беднее изысканностью и роскошью. Единственное, что могло быть интересно в этой задаче поставить «Синюю птицу» — это трогательная примитивность средств при необузданном бешеном полете фантазии, как всегда бывает у детей. Дети не могли себе вообразить мир сущий и фантастический в образе театральной феерии, блещущей красками живописцев, благозвучной музыкой г. Саца, костюмами и тканями благородного вкуса и тому подобным. Таким образом, получился даже не комментарий к сказке Метерлинка, а условно-роскошный балет (без танцев) на сюжет метерлинковской сказки. Получилось просто сочинение г. Станиславского в области феерии, местами занятное и блистательное, местами же нимало не занимательное. В сущности, и с «Синей птицей» и с «Ревизором» случилось то же, что с «Юрием Милославским». Есть Загоскина сочинение, а есть и сочинение режиссера[[266]](#endnote-252)…

«Синяя птица», кстати скажем, похожа на насмешку Метерлинка над самим собою. По верному замечанию моего соседа по креслу, тут есть contradictio in adjecto[[267]](#footnote-17) — я бы даже прибавил: а также in objecto[[268]](#footnote-18) и in subjecto[[269]](#footnote-19). «Диалог с душой», о котором таинственно шептал Метерлинк, превращается в диалог с неодушевленностями, мистика — в естественную историю, сверхчеловеческое — в антропоморфизм[[270]](#endnote-253). Действительно, если сахар, вода, молоко, дуб и прочие действуют, рассуждают и чувствуют как люди, то душа мира есть душа человеческой обыденщины, и «там внутри» ничего нет, чего нет «там снаружи». В сказке слова хотя красивы, в сценической же передаче эта вещность и неодушевленность совершенно убивают мистику Метерлинка, таинственный шепот судьбы. От всей «потусторонности» Метерлинка, от его загадочных, сухих и абстрактных, как древнегреческая Мойра[[271]](#endnote-254), символов, от его сладких и слабых тепличных ароматов — ничего не остается. Видения исчезают. Реальность торжествует. Иллюзии гибнут. Позитивизм празднует победу[[272]](#endnote-255). Нетрудно понять, почему г. Станиславского пленила мысль поставить «Синюю птицу». Мир вещей и неодушевленностей, грубая конкретность мира — вот истинная сфера г. Станиславского, вот к чему лежит его душа. С самого начала он добивался воспроизведения вещности. В вещность была превращена история («Смерть Иоанна Грозного»), в вещность — сказка о «Снегурочке», в вещность — дух Чацкого и Грибоедова. Везде и всюду была вещь. Культ вещи, культ осязуемого, ощупываемого — вот настоящая религия Художественного театра. Бытовое всегда преобладало над человеческим, смертное над бессмертным. Я разумею «бытовое» не в смысле «национального», то есть той совокупности духовных свойств и психологии, которые врастают в человека из земли и истории, но бытовое в смысле внешних, конкретных, овеществленных признаков. «Быт» как реальное выражение психологии — одно; «быт» как предметное выражение натурализма — другое. И именно тут был быт второго рода, — быт, по которому можно не столько восходить к психологии, сколько отходить, не замечать ее. Именно тонкость характеристики отсутствует в Художественном театре, неуловимость {199} типических черт. Выступает деревянность — и в вещах, и в людях. И вот почему деревянные — в буквальном значении слова: дуб, бук, вяз и прочее — эмблемы «Синей птицы» так пленили воображение г. Станиславского. «Здравствуйте, господин Дуб!» — говорит Кот. Это — крик сердца…

«Синяя птица» — идеал всякого искреннего искусства. Мы все ищем Синюю птицу, и каждый ее ищет там, где он предполагает ее пребывание. Тильтиль и Митиль ищут Синюю птицу как дети, рожденные одновременно дровосеком и Метерлинком. В Художественном театре Синюю птицу ищут, разумеется, также, но не в актере, не в душе его, бесконечно разнообразной, сложной, бездонной, если ее углублять, не в музыке слова, самой тонкой музыке, какая только существует, а в чем-то химически разложимом, в какой-то конкретной протоплазме. И оттого неудачная сказка Метерлинка так понравилась московскому театру. Как говорит Дмитрий Карамазов по поводу естествоиспытания, «у души хвостики»[[273]](#endnote-256). «Минерал поет»… — помните у Карамазинова[[274]](#endnote-257)?

Поговорим теперь о «Ревизоре». Надо полагать, в Петербурге многое изменили сравнительно с тем, что было в Москве — по крайней мере, не было ни клопов, ни хождения Хлестакова на голове, ни братских объятий двух Аяксов — Бобчинского и Добчинского — увековеченных на фотографии. Критика, таким образом, сослужила свою добрую службу, и напрасно г. Сулержицкий, один из свиты г. Станиславского, так поносил критиков на московском съезде режиссеров. Кое‑что и критики понимают, а не только г. Сулержицкий, и это засвидетельствовано самим — saluons, messieurs [честь вам, господа — фр.]! — г. Станиславским. Но критика могла дать полезный совет, как убрать безобразия, а не вложить вкус и понимание. С «Ревизором» повторилась история «Горя от ума». Комедия Грибоедова превратилась в водевиль «Беда от нежного сердца»[[275]](#endnote-258), а «Ревизор» в «Ябеду» Капниста, с привкусом мелодрамы. Играли не «Ревизора», а «трагифарс», как довольно глупо называется пьеса г‑жи Заполье кой «Мораль пани Дульской». Фарс сухой, как «творчество» английских эксцентриков, открывающих кран на животе и льющих оттуда пиво, а «трагедия» тяжелая и натянутая, местами же прямо несообразная.

В основании «Ревизора» как пьесы лежит несомненно, анекдот, который становится в высшей степени натянутым и «совершенно невероятным событием» — гораздо больше, чем «Женитьба»[[276]](#endnote-259), — если не смягчить его лучами смеха. Только при свете юмористического воодушевления, только при этом определенном условии, — интрига принимается нами без сопротивления. Иначе шероховатость внешнего построения комедии все время будет торчать наружу, и подобно судье, мы станем возражать: «Где же свинья бывает в ермолке?»

В этом виде «Ревизор» и не фарс, и не комедия, и не трагедия, а «ни то ни се, черт знает что»… Очевидно, для оправдания взяты многие рассуждения Гоголя о Страшном Суде, о «внутреннем граде» и тому подобное.

Взято как раз то, что в Гоголе было рассудочного, намеренного, резонерского, взята за руководство шуйца [левая рука] Гоголя, а не его десница [правая рука].

Холод рассуждения, дешевый дидактизм «Послесловия» и «Переписки»[[277]](#endnote-260) гораздо ближе душе руководителей Художественного театра, нежели сверкающий смех Гоголя, его пьянящий, как шампанское, юмор. И тут «Синюю птицу» нашли там, где ее хотели искать, и за чем пошли, то и нашли. Первый акт начинается страшно серьезно. Городничий мрачен, озабочен, чиновники смущены, подавлены. Когда городничий говорит: «А {200} кто здесь судья? Подать Тяпкина-Ляпкина! А подать Землянику!» — упоминаемые лица отходят последовательно к окнам, как бы в предчувствии Страшного Суда, и становятся спиною к публике. Они действительно кажутся тенями, пронизанные ярким солнцем, словно бесплотные, и точно, здесь есть нечто мистическое из «Послесловия»… Но Боже, как это грустно, как трагискучно! Нет Гоголя, вышел, выдохся… Словно коршун спустился на солнце и закрыл его взмахом черных крыльев; словно над всей этой ликующей повестью бодрого, радостного смеха распустил свою черную рясу поп Матвей[[278]](#endnote-261), и где-то в уголке, около печки Гоголь сжигает свою рукопись, и тихо, и скорбно плачет обездоленная муза…

Почему смешон так первый акт, как и все дальнейшие? Почему неглупый городничий говорит такие глупости? Почему он поверил, а с ним и все прочие, сорокам короткохвостым, Бобчинскому и Добчинскому? Почему «сосульку, тряпку» принял за ревизора? Да все потому, что создалась известная «аберрация», вместо спокойного рассуждения началась скачка мыслей, слов, ощущений… В этом бешеном беге Свистунов и Держиморда берут в руки по улице, а не по метле, и коробка от шляпы заменяет треуголку. Но представьте себе, какая сущая несообразность выходит, когда городничий, подперев голову рукой, тяжело вздыхает, все кругом сидят сосредоточенные и серьезные, выслушивают с сокрушением «предики» [вступления — цер.] городничего — ни дать, ни взять протестантского пастора, читающего нравоучение прихожанам… Если все это говорится «по зрелом размышлении», тогда это просто чепуха, натянутое смехотворчество, придуманность. Ведь как же можно говорить все эти слова про крыс, вольтерьянцев, Александров Македонских и прочих вне какой-то почти лихорадочной поспешности, когда слова сами собою выбалтываются и сыплются без проверки?.. И как же можно принять «Э!» Петра Ивановича за открытие персоны ревизора? Ведь все это возможно только потому, что от испуга «родимчик» сделался, что лукавый попутал, что начался какой-то всеобщий кавардак, при котором исчезают истинные очертания предметов и лиц…

Заглянем во второй акт. Входит Хлестаков с задумчивым видом и первые слова, по транскрипции «первого» русского театра, он произносит так: «На!..» — затем делает шаг вперед, держа в руке цилиндр и после паузы злобным ругательским, барским и повелительно-грозным тоном прибавляет: «Прими!» Вот так интродукция к Хлестакову! Да разве может Хлестаков так разговаривать с Осипом? И вообще, какие определенные «статические» чувства возможны в Хлестакове? Ведь такое «На — прими!» изобличает сосредоточенность, сгущенность настроения. Это у Хлестакова-то! В таком толковании не только нет вкуса и понимания, — просто смысла нет, и конечно, не мог так от себя придумать г. Горев, молодой актер, правда, неопытный, но не лишенный дарования… Это уж от «самого», от режиссерского Кит Китыча, который может всякого обидеть…

Хотите еще? Ну, вот, положим, Анна Андреевна мечтает о доме в Петербурге, где будет такое амбре, что «нельзя будет войти, а придется зажмуриться». Г‑жа Книппер делает интервал между «нельзя будет войти» — и насладившись совершенно балаганным смыслом этой паузы (амбре — нельзя войти), прибавляет: «зажмуриться».

Я взял первые попавшиеся примеры — «Ревизор» весь усеян этими грубостями и частного, и общего характера, которые никак не могли прийти в голову актерам, особенно даровитым. Все это «творчество» режиссера… Ах, это «творчество»!.. {201} И знаете, пока речь шла «об ассириянах и вавилонянах», — еще ничего, но когда она касается Александров Македонских нашей литературы — нельзя же так — режиссерским стулом об пол…

К «Ревизору» я еще вернусь[[279]](#endnote-262).

## 15. Д. Мережковский[[280]](#endnote-263) Душа сахара «Речь», СПб., 1909, 5 апреля

Это одно из действующих лиц метерлинковой «Синей птицы» — высокая, белая фигура, вышедшая из сахарной головы, одетая в балахон цвета темно-синей сахарной бумаги, с леденцами вместо пальцев, которые она отламывает и предлагает детям пососать. Как будто второстепенное, а на самом деле главное лицо — душа пьесы, душа самого Метерлинка. Когда-то была у него душа трагедии — горькой полыни, а теперь — душа сахара.

Волшебное искусство Художественного театра вдохнуло и в зрителей душу сахара, ибо нужно поистине волшебство, чтобы взрослых людей кормить от 8 часов вечера до 121/2 ночи этою тающею, капающею, липнущею сладостью — душою сахара.

Критики бранятся, капризничают, гримасничают; но не верьте им: толпа наслаждается, сосет не насосется, и облизывается, и причмокивает, и слюнки распустила, как маленькие дети. «Если не обратитесь и не станете, как дети»… Ну, вот и обратились, впали в детство.

Европа становится Китаем. А за Европой и мы. Все там будем. Благополучные мандарины, дряхлые младенцы, сидим на корточках, киваем головами и присюсюкиваем над сладчайшими глупостями, утонченнейшими вздорами, благоуханным цветом чая в прозрачных фарфоровых чашечках. Кончена трагедия, наступила идиллия, царство небесное, «идеже несть ни болезнь, ни печаль, ни воздыхание, но жизнь бесконечная» — или смерть бесконечная.

Это, впрочем, уже раз было в Европе — было и сплыло; но вот опять наплывает.

1909 – 1809. Среди бесчисленных юбилеев, мавзолеев того кладбища, по которому ныне все мы бродим, как тени, следовало бы справить и юбилей Бедной Лизы[[281]](#endnote-264), юбилей чувствительности; следовало бы возобновить модные сто лет назад посещения «Лизина пруда, сего места, очарованного Карамзиновым пером», как тогда писали.

«Издыхая, услаждуся,  
Вспомня взор, Темира, твой.  
С светом, с жизнью разлучуся,  
Лишь не с милой мне мечтой».

«Он был сантиментален, он был зол и сантиментален», — говорит Достоевский о старике Карамазове[[282]](#endnote-265). Чем злее, тем сантиментальнее. Карамазовская злая сантиментальность — душа сахара — душа нашего времени.

Один из вчерашних зрителей, бывший революционер, получил письмо с описанием ужасов, которые сейчас творятся в русских тюрьмах над приговоренными к смертной казни. Называют их *смертниками* — новое слово, вошедшее в русский язык и сразу сделавшееся обиходным: употребляется уже без кавычек; — смертников, связанных по рукам и ногам, кладут в ряд на тюремном дворе и тут же одного за другим вешают; живые видят {203} судороги, слышат стоны умирающих и ждут очереди[[283]](#endnote-266).

Утром получил мой знакомый это письмо, а вечером наслаждается «Синею птииею».

— Ну, что, как? — спросил я его.

— Хорошо! Ах, как хорошо!

— Что же именно — постановка или сама пьеса?

— Все вместе… Я давно не наслаждался так, не отдыхал душою.

Я хотел было напомнить о смертниках, и не хватило духу; но, кажется, он сам угадал и заторопился, немного конфузясь.

— Да, да, вот именно то, что для души нужно… Знаете, точно прямо с дороги, потного, грязного, жаркого, усталого, так что все косточки ноют, вдруг взяли да посадили в теплую, свежую, душистую ванну. Разве не так? А? Ну чего вам еще?..

Я промолчал, но хотелось прибавить: теплая ванна, в которой льется наша кровь из раскрытых жил, как у римских самоубийц. Мы ведь все немножко самоубийцы или убийцы, палачи и смертники: одни — вчера, другие — завтра; одни — сразу, другие — потихоньку.

И в этой теплой ванне — все вместе — революционеры и черносотенцы, максималисты и октябристы, социал-демократы и кадеты, семиты и антисемиты, верующие и безбожники — все вместе в этой бездонной сладости, бездонной мягкости, как маленькие дети — в одной колыбельке. Или как мухи — на одной липкой и сладкой, ядовитой бумажке, которая называется «мушиная смерть».

Не дохлые мухи, а здоровые люди, все равно, греки, римляне, варвары или даже русские мужики, не вынесли бы — стошнило бы их. А вот нам ничего — посасываем да похваливаем.

Герой ибсеновских «Призраков», Освальд Альвинг признается, что любит больше всего на свете прикосновение к мягким тканям, особенно к бархату: подойдет к занавеси, остановится и долго-долго, целыми часами, зажмурив глаза, с улыбкой, трогает, щупает, гладит мягкие складки. Кто-то замечает, что это симптом размягчения мозга.

Что если наслаждение нашей «Синею птицею» тоже зловещий симптом — щупание бархата? Что если Метерлинк, современнейший из современных гениев — Гете[[284]](#endnote-267), у которого начинается размягчение мозга?

От гоголевских «свиных рыл» сквозь чеховскую «тарарабумбию» и андреевскую «Тьму» к метерлинковой «Синей птице» — вот страшный путь.

Но нам не страшно: ведь в «Стране воспоминаний» нет угрызений; и в «Царстве ночи» веют забвенные, бескровные, «спокойные ужасы». Как скоро забылись, успокоились, обескровились!

Обескровление, обезболение — *анестезия*. Больная совесть — больной зуб, с которым уже ничего не остается делать, как только вырвать. Но сперва надо усыпить боль кокаином или хлороформом. И тогда можно вырвать совесть, вырвать сердце, — а мы и не услышим. Сладость Метерлинка — сладость хлороформа.

Сладко — гадко. Упоительно — отвратительно.

Сладость гнили, сладость смерти, той *второй смерти*, от которой нет воскресения.

Как в «Бобке» Достоевского, — засыпая смертным сном, шепчет: «Синяя птица! Синяя птица! — Бобок! Бобок!»

Сахар входит в состав некоторых взрывчатых веществ. Может быть, душа сахара сделается душою огня? Может быть, Синяя птица — синее сердце того пламени, который нас всех истребит?

Скорей бы, что ли!

Лучше умереть, чем жить не с душой человеческой, а с этою сладкою слякотью — душою сахара.

## **{****204}** 16. О. Чюмина[[285]](#endnote-268) Театральные параллели. (К гастролям Московского Художественного театра) «Правда жизни», СПб., 1909, 13 апреля

### I

Постановкою «У врат царства» закончился цикл новинок Художественного театра. Кажется, за все восемь лет гастролей Художественного театра в Петербурге спектакли его не привлекали такого количества публики, как в нынешнем году, и главной притягательной их силой является, как это ни странно, «Синяя птица» Метерлинка. Она идет по шести раз на неделе, и билеты на все добавочные представления берутся с бою. Это явление настолько интересное, что следовало бы разобраться в нем и во впечатлениях от самой пьесы — поскольку они отразились в отзывах наших лучших театральных критиков. Одною модою объяснить этого успеха нельзя: театральная мода в Петербурге меняется так же быстро, как фасон шляп — в Париже. Рекламою еще менее можно объяснить его, так как рекламных дел мастера: «Новое время» с листками, — если и делают ее Художественному театру, то это — реклама «с другой стороны». Отзывы прогрессивной печати, за малыми исключениями, тоже нельзя назвать хвалебными. На одном «счастье» — далеко не уедешь, особенно — в весеннем сезоне. Помилуй Бог, каждый день счастье да счастье! Нужно же что-нибудь другое. Одними пиротехническими эффектами публику, да еще нововременскую и не «листковскую» — не возьмешь. «Художественный театр — это наш интеллигентский культурный театр», — справедливо говорит г. Философов[[286]](#endnote-269), но вслед за этим выражает свое «тихое огорчение» по поводу постановки пьесы Метерлинка и того «уважения, с которым москвичи отнеслись к известному литератору Метерлинку», с пьесою которого им следовало бы «расправиться по-свойски», то есть переделать и сократить ее.

Возможно, что г. Философов прав, и пьеса не стоила такой громадной затраты труда и таланта, но никак нельзя согласиться с его упреками по адресу москвичей за их лишнее уважение к Метерлинку. Увы! Литераторы так мало избалованы уважением со стороны театрального мира, с их пьесами так часто расправляются «по-свойски» (если только автор не принадлежит к числу постоянных драматических поставщиков), что литератору менее всего следовало бы скорбеть об уважении, оказанном театром другому литератору.

Облако тихой грусти, затуманившее обычно проницательный взор моего уважаемого товарища по газете, помешало ему заметить то поистине прекрасное, что есть в постановке «Синей птицы» и что привлекает и захватывает даже предубежденную публику. Картина «В стране воспоминаний», обвеянная благоговейной нежностью к умершим, вечно живущим в нашей памяти, — не может не захватить каждого, кто испытал боль утраты. В этой сцене чувствуется прежний чуткий провидец Метерлинк, «общение с дорогими усопшими не на кладбище, а в жизни», то самое, о котором говорит г. Философов в своей статье «Два быта»[[287]](#endnote-270) — обвеяно истинной поэзией, {205} и это настроение «смерти-сна», эта чуть уловимая грань между реальным и иллюзорным — удивительно созданы автором «Смерти Тентажиля» и чудесно воспроизведены на сцене Художественного театра.

Тихие звуки старческих голосов, седые склоненные друг к другу старческие головы, нежные тона каких-то невиданных растений, заколдованная тишина призрачного домика с закрытыми ставнями, внезапно вспугнутая звенящими, как колокольчики, живыми детскими голосами… Но милые гости иного мира уходят, и призрачная долина с жилищем мертвых — словно тает на глазах, заволакивается туманом…

Не менее прекрасна картина «Царство Будущего», нежнейшая симфония в бледно-голубых тонах. Лазурный дворец, с уходящими в голубую высь куполами, изумительными лестницами, восходящими к небесам, как терцины бессмертной поэмы, фигуры неродившихся душ, окутанных в мягкие складки голубоватых одежд, их глубокие, полные мистического ужаса глаза, ритмические движения и медленная речь — во всем этом чувствуется нечто дантевское. У Данте — Лимб, местопребывание добродетельных язычников и некрещеных младенцев[[288]](#endnote-271) — окутан вечным сумраком. Метерлинковские нерожденные души пребывают в тихом лазурном царстве, еще не озаренном лучами солнца жизни. Их длинные одежды придают им нечто таинственное, почти бесплотное, эмбриональное: это — куколка, из которой должна выпорхнуть бабочка-душа, когда опаловые врата жизни откроются для нее. В этом облике душ несомненно больше настоящей красоты, чем в костюмах и плясках a la Дункан, предлагаемых г. Философовым и неосуществимым уже потому, что среди нерожденных душ нет деления на мужские и женские. Представьте себе босоножку в хитоне, о которой ее подруги говорят: «Вот великий изобретатель будущего, которому суждено победить смерть!»

Повторяю, я вовсе не восхищаюсь «Синею птицею» в ее целом, красивый и всегда близкий нам символ «искания» затемнен и ослаблен многими нехудожественными деталями; но мы не имеем права исправлять автора: надо отвергнуть его или принять его таким, каков он есть. Очень остроумно определение г. Вл. Азова, который, отдавая должное «гениальной выдумке режиссеров» и прекрасной игре актеров, говорит, что впечатление его от пьесы таково, как если бы ему вместо хлеба предложили камень: «… ярче рубина, прозрачнее алмаза, тверже агата, но это был бы камень, а не хлеб»[[289]](#endnote-272).

Почему же, однако, руки людей продолжают тянуться к этому блестящему камню? Мне думается, что Л. Гуревич всех ближе подошла к решению этой загадки. Вот что она говорит: «Область сценического творчества есть самостоятельная область искусства, область мучительнейших исканий и нахождений, и для тех, *кто раскрыл глаза на эту сторону театра*, вчерашний спектакль был источником высокой радости. Великие актеры потрясали наши сердца и раскрывали глубочайшие художественные истины, пользуясь как мотивом для творчества и посредственными пьесами. Коллективное творчество Художественного театра достигает того же, оно будит нежнейшие напевы в душе, и рассудочные слова Метерлинка тонут в этой изумительной красоте сценического творчества»[[290]](#endnote-273).

Не в этом ли тайна успеха? Не в световых эффектах, не в декорациях — чудные декорации г. Добужинского не спасли, как известно, от скандального провала нелепое «Бесовское действо» г. Ремизова в театре Комиссаржевской. Тайна успеха «Синей птицы» называется сценическим творчеством, так как во все, к чему прикасается Художественный театр, он умеет вдохнуть «живую душу».

### **{****206}** II

Два года назад Художественный театр показал нам стародворянскую чиновную Москву 20‑х годов. Стоявший пустым и заколоченным фамусовский дом впервые ожил и засиял огнями, и при свете этих огней, среди этой до мелочей воспроизведенной обстановки грибоедовской эпохи особенно ярко бросился в глаза разлад между фамусовским строем жизни и теми новыми началами, носителем которых является Чацкий, сошедший со своего декламаторского пьедестала. Понятнее и ближе нам стала драма Чацкого и Софьи, мы увидели воочию быстроглазую Лизу в чудесном исполнении Лилиной и много других незабвенных фигур…

Теперь москвичи воскресили перед нами то захолустье 20‑х годов, из которого ни до какого государства не доскачешь. Духом сытой, тупой, бессознательно-животной жизни с взятками не по чину и пудовыми свечами — повеяло от желтых стен казарменнообразной комнаты с тяжелою, неповоротливой мебелью — такою же грубой и неуклюжей, как и сидящие на ней люди. Мощная, кряжистая фигура городничего (г. Уралов) с грубыми чертами и здоровыми кулаками так же, как и характерные фигуры остальных гоголевских героев — рельефно выделились на этом фоне. Критика, опять-таки я имею в виду лишь критику, с которой следует считаться, — отдала должное образцовой mise en scène, явившейся достойной рамкою для картины великого писателя. Относительно главных исполнителей мнения разошлись. Г. Уралова сравнивали с г. Давыдовым; comparaison n’est pas raison [сравнение — не доказательство — фр.], но если уже дело пошло на сравнения, попробуем провести параллель. Г. Давыдов ведет роль мягче, виртуознее, с присущим ему неподражаемым комизмом. У молодого московского артиста концепция роли совсем другая, он серьезнее, глубже, в последнем акте его игра производит почти жуткое впечатление, он — типичный городничий тех времен, гроза Абдулиных и начальник Держиморд. Г. Гореву Хлестаков, безусловно, удался, его мальчишество, хлыщеватость, переходы от трусливости к заносчивости и в особенности основная черта роли — необыкновенная легкость в мыслях, возносящая его до апофеоза вранья, — очень убежденно передаются молодым артистом. Самая внешность его: юношески тонкая, жидковатая фигура в петербургском костюме, его развязные манеры — должны были неотразимо действовать на воображение провинциальных дам. На Александринской сцене лучшим Хлестаковым был г. Далматов[[291]](#endnote-274), игравший в своем роде прекрасно, но это был блестящий светский фат; в сцене с маменькой и дочкой — мольеровский Дон Жуан. Относительно такого Хлестакова самый дерзкий Осип не решился бы пожелать, чтобы отец «всыпал» ему таких, после которых он бы три дня почесывался… Г‑жа Жулева[[292]](#endnote-275), чудная grande dame, тоже была скорее Хлестовой из «Горе от ума», чем городничихою, а талантливая г‑жа Читау[[293]](#endnote-276) напоминала одну из княжон. У москвичей О. Л. Книппер, со свойственным ей даром перевоплощения, дала чрезвычайно цельный образ суетливой, крикливой, вздорной провинциальной барыни. Хороша и госпожа Коренева — Марья Антоновна, простенькая, бессознательно чувственная, обещающая развернуться во вторую Анну Андреевну. Превосходно, легко и уверенно играет г. Москвин Бобчинского. На последующем представлении артисты, очень волновавшиеся на первом спектакле, заметно подняли тон и пьеса идет в более живом, быстром темпе. Из исполнителей до сих пор не может овладеть своею первою сценой г. Грибунин, в дальнейшем — весьма удачный Осип. {207} Относительно некоторых деталей, которые критика находит шаржированными, я могу указать лишь на две: целование Земляникою руки Хлестакова и прикрепление Добчинским и Бобчинским шпор к сапогам городничего. Это чересчур грубые мазки, режущие глаз в великолепной картине.

В общем, «Ревизор» имел большой успех, который несомненно будет возрастать; этот новый ценный вклад, сделанный москвичами в сокровищницу искусства.

### III

Герой пьесы Гамсуна «У врат царства» — философ, но его философия — самое слабое место в пьесе. Важно не то, какому богу молится Карено, а то, *как* он молится ему, принося на алтарь своей идеи (в «Драме жизни» он называет ее Химерою) свои мечты о славе, карьеру ученого, даже — любящую его женщину. Петербург уже видел прекрасного Карено в лице г. Бравича[[294]](#endnote-277). Г. Качалов — моложе, смелее, непримиримее, в нем чувствуется больший размах и дерзание. Об Элине можно сказать: «Не называй ее небесной и от земли не отнимай»! Такою играет ее г‑жа Лилина. В ней живет не только жажда страсти, «волнение крови молодой», но и потребность ласки, внимания, которых не дает ей [Карено], весь отдавшийся своей химерической идее, и она уходит с первым человеком, ее приласкавшим, хотя в глубине души ее еще теплится нежность к Карено. Госпожа Лилина дает правдивый, милый, трогательный образ. Г‑жа Комиссаржевская одухотворяет и углубляет свою Элину, она отнимала ее от земли, но если бы в Элине была частица души Норы, она и после побега с Бондезеном стала бы человеком, а не превратилась бы в даму, распевающую «тахи-тахо», какою она является в «Драме жизни». Очень художественно играет г. Лужский преуспевающего журналиста Бондезена, с большим нервным подъемом ведет и г. Леонидов роль ренегата Иервена. Типична и г‑жа Косминская в роли угрюмой с виду служанки Ингеборг. Угловата и неуместно трагична г‑жа Барановская в роли Натали. Постановка стильна и красива, это — настоящий уголок Норвегии. Вполне понимаешь привязанность Карено к тихому старому дому с верандой и садом, где так хорошо работается. В солнечных бликах, играющих на золотистых волосах склонившейся над шитьем Элины, в душе которой уже происходит тайная борьба, в тихом свете лампы, озаряющей бессонные ночи Карено — во всем этом чувствуется обаяние северной музы Гамсуна. На этой постановке отдыхаешь после ослепительных красок и смелого размаха режиссерской фантазии в «Синей птице».

## 17. Эм. Бескин «Художественный» тупик «Рампа», М., 1909, 26 апреля

Странная метаморфоза произошла в печати по отношению к Художественному театру. Она намечалась уже в Москве. Но особенно резко проявилась теперь в Петербурге во время гастролей этого театра.

Прежнее поклонение исчезло. К «станиславцам» стали относиться критически. {208} Стали указывать: «Вот это хорошо, а это худо». А, главное, синтезировать и это «хорошо», и это «худо». Проявили, как на пластинке негатива, сущность, нутро, душу Художественного театра.

И если голос части московской прессы мог быть воспринимаем как последствие отсутствия пророков в своем отечестве, вопль, — я не могу его иначе назвать, — дружный вопль петербургской печати, — уже симптом, уже грозный диагноз ясно обнаружившейся болезни.

Болезнь эта хроническая. От рождения. Она проходит заметным следом чрез все одиннадцать лет существования театра. И более чуткие, более тонко воспринимающие критики отмечали ее давно. Когда еще все, казалось, говорило против нее. Когда внешне цветущий вид делал дикой и самую мысль о возможности болезни. К числу таких критиков я прежде всего отношу талантливого А. Р. Кугеля, смело в эпоху общих восторгов дерзнувшего заявить, что в «доме Чехова» не все обстоит благополучно.

Феерия, пантомима, фейерверк — называйте как угодно — «Синей птицы» только высшее проявление кривой, механически рисовавшей развитие болезни. Высшее проявление и, Бог даст, кризис, из которого театр выйдет победителем. Но раз кризис есть, раз он налицо, о нем нельзя не говорить. *Нельзя молчать*.

Художественный театр по нутру своему, по преемственности художественных традиций — театр натуралистический. Театр быта. Конечно, каждый театр, если он только не вертеп декадентского садизма, есть театр быта. Но есть *быт* и *быт*. Два совершенно различных быта.

Есть *быт* в искусстве, под которым надо разуметь те конкретные формы, вне которых не действует наше мозговое восприятие. Быт как оболочка внебытового. Души. Мысли. Настроения. Для того, чтоб воспринять, скажем, со сцены лунную ночь, нужен зеленый свет. Дайте красный свет и божитесь сколько угодно, что светит луна, ни один из зрителей вам не поверит. Этот зеленый свет и есть то бытовое, то внешнее, которое необходимо театру.

Или присядьте на корточки и попробуйте зрителя попросить поверить, что вы сидите на стуле. Опять-таки не поверит. Потребует стул. Эти четыре ножки уже фиксировались в его восприятии как необходимый элемент процесса сидения. Они — символ. Они тоже тот быт, который не может исчезнуть, который может только меняться по форме.

Этот минимум быта есть быт *реалистический*. Быт как оболочка духа. Как предметный выразитель идеи. И в этом смысле, сколько бы ни призывали гг. Сологубы к уничтожению быта и к бестелесности, всякий театр прежде всего — театр бытовой[[295]](#endnote-278).

Но есть и другой быт. Быт как исключительно внешнее. Быт, ставящий своей задачей вытравление всего субъективного, вытравление всего того, что выражает человеческое «я» в его духовной жизни. Это — быт *натуралистический*. Быт, возведенный в культ отжившей школой натуралистов с великим Золя во главе[[296]](#endnote-279). В естественной последовательности логического умозаключения идеалом натурализма должна явиться фотография. Она протоколирует внешнее до верха совершенства, уничтожая в то же время все, что скрыто за этим внешним, что говорит о переживаниях, мысли, настроении. Но поскольку фотография не есть искусство, постольку и весь натурализм не эстетичен, антихудожественен в сущности своего credo. Огромный талант Золя мог сделать интересным даже описание кончика сорочки, торчавшей из панталон Нана, но отсюда еще не следует, что этот кончик сорочки является необходимым атрибутом художественного описания.

Руководители Художественного театра Станиславский и Немирович-Данченко {209} именно *натуралисты*. Не *реалисты*, а натуралисты. Последователи золаизма в его применении к сцене.

Мне могут возразить:

— Помилуйте! Театр, который создал чеховское *настроение*, — и вдруг *натурализм*.

Да. Чеховское настроение и натурализм. Поскольку это чеховское настроение воспроизводил Художественный театр, я не вижу противоречия в таком сопоставлении. Не вижу. Скажу прямо: и в чеховском настроении художественников торжествовал тот же бытовой натурализм. Это было настроение вовсе не от паузы или слова, а от внешних аксессуаров, этой паузе или слову аккомпанировавших. От сверчка. Удара молнии. Шума дождя или чего-нибудь подобного. И естественно, что Метерлинк, требующий настроения *оттуда, изнутри*, из глубины чисто мистических, вне бытовых переживаний, Художественному театру не удавался. Его провалили. Здесь требовался только реализм, а не натурализм, тот реализм, на грани которого Художественный театр по прирожденным свойствам своим удержаться не может.

И этот натурализм, это торжество *быта*, как такового, всегда мешало Художественному театру дать истинно художественные страницы. В арсенале театра, в руках его гениальных режиссеров всегда было столько средств, ошеломляющих, подобно наркозу, зрителя, столько нового в техническом смысле сравнительно с другими театрами, что главное зрителями забывалось, что за мелочами, за удивительными деталями исчезла у этого {210} зрителя способность критически воспринять целое. Он уходил, подавленный колыхающейся занавеской, корытом из Саксонии, шумом отъезжающей пролетки с бубенцами. Все это безличное застилало личное. Застилало автора, пьесу, актера. И театр стал театром гениального Станиславского. И только.

Так длилось долго. Гипноз действовал. Но болезнь прогрессировала. Ее симптомы прощупывались все ясней. Она делалась видной невооруженному глазу, пока не достигла апогея в постановке «Синей птицы».

Я опять предвижу возражение:

— Ведь вы сейчас сами сказали, что Метерлинк требует настроений *оттуда, изнутри*, настроений отнюдь не натуралистических.

Совершенно верно. И весь ужас постановки «Синей птицы» и заключается в том, что поставлена она в Художественном театре натуралистически. О самой сказке, об ее аромате, музыке не подумали и взяли только то, что присуще сказке как внешние аксессуары ее: волшебные переходы, превращения, игру огней. Создали чудо в смысле сценической техники, но зато и процесс обезличения довели до максимального предела. Математический расчет заменил истинную поэзию, расчет, дошедший до точности часового механизма хорошего хронометра. Метерлинк — вы о нем забыли. Актеры — да их нет. Разве не все равно, кто блеет, мяукает, лает? А вот Станиславского вы не забудете и, придя домой, наверное, еще долго не успокоитесь и будете думать, — ну как проделываются превращения в первой картине. Или — как в «стране воспоминаний» одна декорация незаметно переходит в другую. Это все, что вы вынесете из «Синей птицы», все, что вам даст в этот вечер *художественный* театр.

И если на пьесах Чехова, бытовых по существу настроения, натурализм театра не так бил в глаза и заслонялся эффектами отдельных моментов, в «Синей птице», где вся суть именно в *примитиве* оголенности, в глубокой *до детскости* мысли, натуралистический быт, быт an und für sich [в себе и для себя — нем.] проявился с особенной яркостью во всей радуге своих отрицательных черт.

В итоге — тупик. Дальше идти некуда. Остается просмотреть все содеянное и, если можно, — выплыть на новый курс, если нет — рисковать потерять прежнюю восторженную аудиторию и ждать преемников. Есть еще средний путь. Путь компромисса — приспособить репертуар к своему психическому укладу, и не забираясь в дебри сказок и символистических отвлечений, придерживаться чисто реалистического репертуара, где бытовое излишество затмится громадными плюсами внешней красивости. Сумел же так театр подойти к Чехову. Сумеет он подойти и ко многому другому, где отражена обыкновенная человеческая жизнь с простыми людьми, простыми радостями, простыми страданиями. Я воображаю, как шли бы в Художественном театре «Дни нашей жизни» Андреева или «Король» Юшкевича. Какой это был бы концерт! И как высоко взвилась бы опять захиревшая «чайка» этого театра!

Пьесы! О, они бы нашлись. Их бы писали для этого театра. Актеры! О, те же самые актеры, которые сейчас лают в «Синей птице», как бы они заговорили. И Качалов, и Москвин, и Лужский, и Книппер, и Лилина. Неправда, что их там нет. Есть — и талантливые. Но в «синих птицах» им нечего делать. Это — кинематограф.

Резюмирую. Художественный театр — театр натуралистического быта. Театр по своему существу отжившей и ложной в корне школы, но вместе с тем театр огромного ума и работы, заставляющих порой забыть об его отсталости. Ему нужно вернуться к репертуару чеховских тонов, и тогда его еще на долгие годы ждет {211} большой и во многом заслуженный успех.

Хочется думать, что это именно так и будет и что рядом с «домом Щепкина», — Малым театром, — возродится «дом Чехова» во всей его прежней красе.

И в этой *своей* области Художественный театр, как тонкий ювелир, может дать еще работы редкой чеканки и большой красоты.

«Синие же птицы» не его дело. Не его назначение.

## 18. Осип Дымов[[297]](#endnote-280) «Синяя птица» «Приазовский край», Ростов-на-Дону, 1909, 10 мая

Я был на сотом представлении «Синей птицы» в Художественном театре. Никакого торжества, никаких анонсов в газетах, заметок, юбилейных празднований. Просто сообщили мне:

— А кстати, 25‑го апреля сотое представление.

Сотое! Подумать, какое огромное количество людей перебывало на этом спектакле!

В период исканий новых форм («Нужны новые формы или ничего не нужно», Треплев, «Чайка») Художественный театр дал нам Чехова. Это историческая заслуга. Это грандиозно и прекрасно. Новая страница в истории русского театра открыта руками Чехова и Станиславским — Немировичем. «Чайка» пролетела победно над всей Россией и далее за пределами: знаменитый немецкий режиссер и директор «Deutsches Theater» в Берлине говорил мне, что мечтает о постановке «Чайки», как о празднике[[298]](#endnote-281).

Целый ряд чеховских пьес в трактовке Станиславского отражали в материале сцены Россию дореволюционного периода. Трепетом правды, тихим сиянием истины были проникнуты переживания этого театра. Именно — не представления, не спектакли, а переживания. Их невозможно забыть. Счастливые те, чья молодость совпала с периодом деятельности Чехова — Станиславского. Они чему-то научили, эти незабываемые потрясения. Они напитали мудростью, насытили целые толпы душ — уже родившихся душ, а не тех, что показаны в кинематографе «Синей птицы» — душ, ждущих момента своего рождения.

Чехов умер. Вся Россия плакала. Больше всего Художественный театр, в этих стенах — была вдова поэта — О. Л. Книппер. Вдовой был весь театр. На могилу Антона Павловича был возложен венок из белоснежных вишневых цветов. Это по поводу последней лебединой песни Чехова «Вишневый сад».

Умер Чехов, умерла душа Художественного театра.

Тургенева называли однолюбом. Художественный театр тоже можно бы назвать так. Сколько женихов потом смотались! Как женщина воспитанная — сцена Художественного театра не отказывала и даже нет‑нет и состроит милые глазки, и принарядится, и запоет чувствительный романс. Подходил Горький, стучался Найденов («Блудный сын», «Стены»), Чириков («Иван Мироныч»), Ярцев («У монастыря»), Андреев.

Можно любить раз, два раза — ну, пять раз. А дальше любовь исчезает — остается только техника.

{212} Прекрасная техника, великолепная техника осталась в распоряжении московского Художественного театра. Ее надо было куда-нибудь излить, куда-нибудь сбыть, к чему-нибудь применить. Ибо техника уже зажила какой-то своей особенной, самостоятельной жизнью. Ибо техника съела чувство, съела душу.

И вот явилась «Синяя птица» — одна из самых слабейших вещей бельгийского художника.

Мы, любящие Метерлинка, мы, зачитывавшиеся его «Сокровищем смиренных», захваченные его мистериями, драмами и увлеченные поэзией его «Пчел»[[299]](#endnote-282), мы можем, мы смеем восстать на него и сказать:

— Учитель! Ты не прав.

Он не прав — как не прав каждый художник, который подписывает своим именем неудавшуюся вещь.

Художественный театр поставил «Синюю птицу». Весь прекрасно прилаженный аппарат театральной машины получил материал и стал его обрабатывать. Задвигались рычаги. Зашевелилась машина.

Чехов умер. Его театр — чеховский прекрасный театр уже история. Мучительно всматриваешься вперед. Напряженное искание новых форм, идущих дальше Чехова или в иную форму так характерно, так жгуче характерно для нашего времени. Вспоминаются усилия Комиссаржевской, попытки талантливого Мейерхольда, Старинный театр, целый ряд статей, книг, споров, отдельные вспышки («Балаганчик» Блока, «Жизнь Человека», «Импрессионистский театр» и другие). Чуются за каждой неудачей разбитые сокровенные мечты. И за каждой удачей — радость законная победителя.

Как же откликнулся на это искание Художественный театр? Десять лет назад, переживая подобную же минуту, он выдвинул «Чайку». Теперь появилась другая птица — «Синяя птица». Вот уж подлинно другие птицы — другие песни!

Песни бездушные, песни без слов, какое-то щебетание утомительно приторное, ненужное, пустое.

Два‑три момента, освещенные солнцем искусства, не сглаживают впечатления, страшны призраки ночи (IV картина) с насморком и прочими чудищами — что и говорить! Но еще страшнее призрак кинематографа, который властно, нагло воцарился на сцене. Ужели это ответ на наши искания — кинематограф? Это, это принесли вы нам, ждущим, нам, алчущим?!

Поистине камень вместо хлеба протянули вы нам. Именно камень — алмаз, который горит в шапочке Тильтиля и от поворота которого изменяется вся жизнь.

С тоской и скорбью и недоумением уходим мы из театра. Горькой полынью отравлено сердце. Лучший театр, лучшие руководители наши — что вы дали нам теперь?!

Мережковский писал о душе сахара. Нет, это еще хуже. Мертвая машина, гальванизированный труп протягивает нам объятия и губы для поцелуя. Потому, что предполагается, что мы должны сочувствовать Тильтилю и Митили, жить с ними их грезами и их мечтами.

Улетела Синяя птица.

— Если вы найдете ее, — обращаются актеры к публике, — пожалуйста, отдайте ее нам. Она нам очень нужна.

О, с удовольствием отдадим. Потому что нам эта птица вовсе не нужна. Если вы думаете с нею быть счастливы — будьте.

Нет, произошла какая-то ошибка. И вовсе дело было не так, как вы рассказываете: улетела не Синяя птица — синица, которая хвалилась море поджечь, а улетела Чайка. Скрылась Чайка — Чайка Чехова, знамя и символ исканий, Чайка, нужная не столько для счастья, сколько для истины.

Ее, ее одну искать будем.

# **{****213}** Сезон 1909 – 1910

После «Жизни Человека» эпатирующее место на афише театра заняла следующая пьеса Леонида Андреева — «Анатэма» (режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко и В. В. Лужский, художник В. А. Симов, премьера 2 октября 1909). Тоже с вызовом пополнили классический репертуар «Месяц в деревне» И. С. Тургенева (режиссеры К. С. Станиславский и И. М. Москвин, художник М. В. Добужинский, премьера 9 декабря 1909) и «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского (режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко и В. В. Лужский, художники В. А. Симов и К. Н. Сапунов, премьера 11 марта 1910). Обе пьесы с богатой сценической историей.

В отношении МХТ критики к этому времени заняли столь определенные позиции, что их мнения по тому или иному поводу становились предсказуемыми. Следовало ожидать, что Н. Е. Эфрос несколькими статьями поддержит «Анатэму», глубоко вникнув в бунт Андреева, в его «проклятие жизни» и станет сожалеть о запрещении пьесы цензурой. Тем более, что он признавал постановку Вл. И. Немировича-Данченко исключительно удачной.

Вполне ожидаемо было резко отрицательное мнение Э. М. Бескина, уверявшего снова и снова, и в газетной рецензии («Раннее утро», 4 октября 1909), и в журнальной статье («Театр и искусство», 1909, № 41), что МХТ вместо трагедии показал быт и так далее.

Вместе с тем имелась небольшая группа лиц, которая была задета не столько постановкой МХТ, сколько пьесой Леонида Андреева, ее общественным и политическим смыслом. И. Игнатов сравнивал появление пьесы с выходом сборника «Вехи». Оба события передают «утомление тою духовной пищей, которою до последних лет жило русское интеллигентное общество» («Русские ведомости», 4 октября 1909). Игнатов не пишет впрямую, что прежней «духовной пищей» были революционные идеи, приведшие к 1905 году.

«Критическое отношение к этим принципам, вызванное усталостью и разочарованиями, дало начало сборнику “Вехи”, — пишет Игнатов, — утомление былыми образами создало фигуру главного действующего лица в пьесе г. Андреева» (Там же). Разумеется, это Анатэма, демонизм которого теперь не окрыляют романтические порывы сомнений и отрицаний, свойственные подобным фигурам литературы прошлых эпох. «Скептическая мысль» Анатэмы теперь «представляется в унизительном, ползающем “на брюхе” образе» (Там же).

Из статьи Игнатова, однако, следует, что Художественный театр, давший «исполнение превосходное, постановку отличную» (там же), все же не имел целью отразить новую тональность общественных идей. Это видно по Анатэме Качалова. Если Андреев {214} лишил своего героя «сердца», то Качалов, наоборот, снабдил его «тяжело пораненным сердцем», «затаенной болью» (там же), воспользовавшись маленькой лазейкой сочувствия автора этому отталкивающему демону.

МХТ привлекла в «Анатэме» художественная оригинальность пьесы. Но она не являлась аргументом для монархических и церковных кругов, которые выступили с протестами и требованиями снять «богохульное» произведение со сцены. Вл. И. Немировичу-Данченко пришлось через двадцать дней после премьеры «Анатэмы» ехать в Петербург за поддержкой премьер-министра П. А. Столыпина.

Спектакль продолжили исполнять, но он все же был проигран реакционным силам после 37‑го представления. «<…> 38‑му “Анатэме” уже не состояться, — писал под псевдонимом “Чужой” Н. Е. Эфрос. — Вчера вечером из градоначальства дали знать по телефону, что “бумага пришла”. А сегодня один из директоров дал подписку извергнуть нечестивого “Анатэму” из стен Художественного театра. Во вторник вместо него будут смотреть, кажется, “Дядю Ваню”» («Современное слово», 14 января 1910).

Как обычно при обращении Художественного театра к классике, критики разделились на тех, кто видел в постановке возмутительное искажение автора, и тех, кто восхищался найденными новыми чертами известного произведения. Имена и первых, и последних тоже заранее не составляли тайны.

Н. Е. Эфрос, Н. В. Туркин (Дий Одинокий), С. В. Яблоновский, П. М. Ярцев и другие, менее известные журналисты считали, что Художественный театр не только талантливо сыграл «Месяц в деревне», но и доказал наконец сценичность пьесы и вообще выразил самого Тургенева. Против последнего утверждения яростно протестовал Э. М. Бескин, которому недоставало в спектакле именно тургеневского поэтического начала. Постановка казалась ему прозаической.

Отдельной темой в статьях П. Муратова и Ю. Беляева стали декорации и костюмы М. В. Добужинского.

Исполнение К. С. Станиславским роли Ракитина и О. Л. Книппер — Натальи Петровны истолковывалось рецензентами в сравнении с образами, данными прежде русской сценой. Была замечена новая манера игры, с необычайной простотой внешних средств, ограниченных до минимума, что одобрялось не всеми.

Критик Albus <псевдоним не раскрыт> приветствовал, что в Художественном театре пришли к пониманию старой правды, а именно, что в сценическом искусстве вся «суть — в актере» («Обозрение театров», 1 ноября 1909). В то же время ему было жаль, что тем самым МХТ перестал быть одиноким борцом с театральными истинами.

Появление на афише МХТ имени А. Н. Островского («На всякого мудреца довольно простоты») было воспринято с достаточной воинственностью. Оживилось соперничество с Малым театром, имевшим в глазах большинства критиков безоговорочную монополию на этого драматурга. Добавился выбор между МХТ и Александринским театром.

Б. В. Назаревский прямо писал, что МХТ, поставив «Мудреца», проиграл соревнование Малому театру. Э. М. Бескин утверждал, что новшества, внесенные Художественным театром в постановку, хуже традиционного решения, что «… надо уметь играть Островского», как умел Малый театр, по его образцам. Задача состоит в том, чтобы все это, уже «сделанное», сохранить как «славную главу *истории*» («Раннее утро», 14 марта 1910).

А. Р. Кугель же считал, что следует помнить о том, что «прогресс» складывается из смены одной традиции сценической условности другой. Но так как Художественный {215} театр не вырос из традиций Малого, а создал свои традиции условности, от корня иной драматургии — чеховской, то и пользовался ими, что и объясняет «трагическую сторону» его экспериментов с Островским и ранее с Гоголем и Грибоедовым («Театр и искусство», 1910, № 12).

Сторонники спектакля Н. Е. Эфрос, С. В. Яблоновский, Як. Львов, Л. Я. Гуревич поддерживали право МХТ по-своему работать над Островским: подчеркивать его лиризм, глубину и тонкость. Яблоновский, однако, определял это как «модерн, с немалой примесью Чехова» («Русское слово», 12 марта 1910).

На закономерную причину обращения МХТ к Островскому указал Омега <Ф. В. Трозинер>. По его мнению, театр разочаровался «в прежних святынях», отрезвел «от смутных исканий в области модернизма и прочих “измов”», обнаружил, что быт не умер («Петербургская газета», 21 апреля 1910). Приветствуя этот шаг, критик строго отмерял итоги: «И вышло почти хорошо, но именно только почти» (Там же).

Во впервые показанном на гастролях в Петербурге «Царе Федоре Иоанновиче» критики нашли ведущей силой спектакля — И. М. Москвина в роли Федора, не придавая уже прежнего значения режиссуре и не воскрешая упреков в натурализме.

В период гастролей МХТ Л. Я. Гуревич выступила с обширной статьей «За сценою Художественного театра» («Речь», 15 апреля 1910). Будучи посвященной в дела театра, она раскрывала задачи репертуара, постановок и воспитания актеров. Здесь же она впервые столь полно рассказала о лабораторных поисках К. С. Станиславского в области актерского творчества. Это несомненно должно было способствовать пониманию искусства МХТ зрителями.

## 1. Сергей Яблоновский <С. В. Потресов> «Анатэма» в Художественном театре «Русское слово», М., 1909, 3 октября

Есть два театра: один — это приятное, полезное, хорошее развлечение, может быть, даже и поучение для широкой аудитории. Ведь театр — самое доступное, самое демократическое учреждение.

Второй театр — созидатель новых ценностей. Тут могут быть и величайшие ошибки, и величайшие открытия; не может, не должно быть тут только одного: срединности, того, что уже является пройденным шагом, что уже сделано Другими.

Примеров первого театра — множество; в России все театры, за исключением одного, принадлежат к первой категории.

Вторую категорию представляет собою наш Художественный театр.

Боже мой, как часто приходится с ним не соглашаться, спорить и о частностях, и по поводу общих взглядов, но зато только в нем чувствуешь, что здесь происходит творчество, что здесь еще нет застывших форм, в которые будут потом выливаться, более или менее талантливо, все образы.

В театре первой категории вы получаете то, что получали раньше, что будете получать позже; сегодня — получше, завтра — похуже, или наоборот.

В Художественном театре вы никогда не знаете, что вы получите, но получите {216} то, чего вы не видели вчера и чего не увидите завтра.

Вот теперь, например, этот андреевский «Анатэма»: что напоминает собою это представление? Да ничего не напоминает. Это — новый шаг, совсем новый.

В нескольких строках ночной заметки после генеральной репетиции я сказал: «Генеральная репетиция “Анатэмы” произвела на зрителей огромное и тяжелое впечатление. Несомненно, что этот спектакль явится крупной победой как театра, так и играющего заглавную роль В. И. Качалова»[[300]](#endnote-283).

В этой заметке два обстоятельства требуют пояснения: 1) что значит «тяжелое впечатление»? и 2) почему говорится о победе и театра, и актера, и не говорится о победе автора?

Слово «тяжелое» мне было прямо необходимо для того, чтобы выразить главный характер того впечатления, которое произвела генеральная репетиция.

Это не было радостным наслаждением, — о нет! Публика не аплодировала, восторженная и счастливая, как было на генеральной репетиции «Синей птицы». Не хотелось аплодировать.

Большинство зрителей сидело подавленное, словно на его плечи возложили тяжелую ношу.

Эта ноша не была радостна, но ее хотелось нести; чувствовалось, что нести ее *необходимо*, как необходимо бывает сделать какое-нибудь тяжелое, но важное дело. Театр переставал быть забавой, развлечением и был чем-то гораздо большим.

А об авторе я не упомянул потому, что не знаю: его это победа или не его.

Я еще не читал пьесы, а потому не знаю многого.

Не знаю, что тут от Л. Н. Андреева, а что от К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, и В. В. Лужского, и всех исполнителей. Художественный театр умеет оснащать пьесу тем, чего в ней нет, и лишать того, что в ней несомненно имеется.

Не знаю я — пьеса ли это, или философский трактат, хотя знаю, что, во всяком случае, это крупно.

Не знаю я, — не следовало ли сказать то, что сказал Л. Н. Андреев, более коротко, более ясно и определенно, хотя знаю, что, во всяком случае, сказанное — интересно, значительно и нужно.

Я не знаю, можно ли поставить «Анатэму» на какой-нибудь другой сцене, кроме Художественного театра, без риска провалиться, хотя я знаю, что в этом случае виноват будет театр, а не автор[[301]](#endnote-284).

Уже из этого видно, что к пьесе я отношусь положительно, считаю ее большой и талантливой пьесой, но все-таки высказываться более определенно надо прочтя, если вообще можно высказывать какие-либо критические суждения, не оговариваясь каждый раз, что все это — глубоко субъективно.

Авторы и артисты любят торжествовать, ловя критиков на разноголосице, которая среди них происходит. Грешит, между прочим, этим и автор «Анатэмы», но разве может быть иначе? На днях, в один день, появился отзыв о «Коне бледном». Д. С. Мережковский в Петербурге пишет, что после Льва Толстого и Достоевского это — самая русская книга, а Л. Н. Андреев в Москве говорит: «“Конь бледный” Ропшина — вещь, от которой пахнет гнилью, как от хорошего сыра! Вещь и не художественная, и жестоко неправдивая, и в целом даже оскорбительная»[[302]](#endnote-285).

Вот вы и подите с критиками! Поэтому буду не критиковать, а высказывать свои впечатления. Впечатления эти ярки чрезвычайно.

Открылся занавес, и перед нами — фантастическая, полная настроения картина.

Внизу — тьма и скалы, вверху — что-то золотое, сверкающее, заключенное в рамы, {217} напоминающее отдаленно какие-то святыни, какие-то иконостасы, царские врата.

А между этою нижней тьмой и верхним светом стоит, огромно возвышаясь и занимая весь центр, «Некто, хранящий заветы». Он словно сросся с окружающими его скалами, и каменными кажутся широкие складки его одежды, и не видно лица его, лишь блестит огромный и тяжкий меч, на который оперся он, а гигантские крылья его закрывают путь в светозарное царство.

Он наверху. А внизу, как пресмыкающийся червяк, ползает Анатэма, страстно жаждущий проникнуть в мировую тайну, познать истину. То ластясь, то требуя, то проклиная, стремится проникнуть он туда, где хранятся заветы. Он полон ненасытимой жаждой, и сам стыдится он своей жажды, и хочет уверить себя и его, — да, и его, — что он является только холодным наблюдателем творящегося на свете.

Это не человек. Не человек у автора, не человек и у В. И. Качалова. То есть, не то, что это артист, загримированный дьяволом, — нет, это воистину не человек. Это крупнее человека, страшнее и, в первой картине, ничтожнее человека. Это — червяк, ползающий на брюхе. Он, вероятно, не подчинен земным законам, например, закону притяжения земли: так ловко, неслышно ползает он по скалам, поднимаясь по ним, словно злые испарения земли. Сцена полна захватывающей силы. Очарование несколько умаляется, когда начинает говорить Хранящий заветы: прекрасный голос у Н. А. Знаменского. Но никакой человеческий голос не может хоть сколько-нибудь подходить к нечеловеческой фигуре, из которой он исходит. Тут надобно как-нибудь суммировать человеческий голос.

Не признает Анатэма мира, не видит гармонии его. И хочет сам он произвести свой опыт, и избирает для этого никому неведомого, старого, больного еврея Давида Лейзера, лучшего из людей, чтобы бросить его жизнь к Нему как тяжкое обвинение.

Из фантастического мира мы переселяемся в самую сердцевину действительности. У заставы южного города приютилось несколько еврейских, греческих и русских лавчонок. Тут продают содовую воду, боярский квас, еще что-то в том же роде. Продают, но покупателей нет, и люди исстрадались от голода. Апофеоз нищеты. В это голодное царство явился Анатэма. Явился как будто бы в человеческом виде, в сюртуке, с портфелем в руках, но если в первой картине еще можно было заподозрить в Качалове человека, то здесь уже очевидно, что такими люди не бывают. Эти шаги существа, которое привыкло ползать; этот череп, на котором нет рогов, но они чувствуются; лицо, в котором нет ни кровинки, в котором так много ума, но ума нечеловеческого; смех, более напоминающий лай, нежели смех; движения, которые точно хотят стать человеческими — и не могут.

Я не умел подыскать выражения, чтобы охарактеризовать все это; мне подсказал один знакомый:

— Какое полное отсутствие гармонии…

Вот, вот оно, слово! Полное отсутствие гармонии, одна великая сплошная фальшь, переданная артистом с гениальной верностью той сложной мелодии, которую он создал. Ведь нет задачи труднее, чем, не фальшивя, создать фальшь, идеал фальши.

Все страшно в том голодном мире, куда пришел Анатэма, и когда голодный хромоногий музыкант извлекает из своей голодной поломанной шарманки ужасные звуки — сатанинской насмешкой над мироздателем звучат слова Анатэмы:

— Вот она, мировая гармония!

Да, вот она, мировая гармония! Анатэма принес старому бедному Давиду Лейзеру {218} четыре миллиона рублей, якобы доставшихся ему от разбогатевшего в Америке брата. И научил его поделиться деньгами с бедняками.

Начался опыт.

Давид позвал всех бедняков, между всеми разделил он свое богатство, — и стал ли от того счастливее хоть кто-нибудь?

Не воскресли умершие когда-то с голоду дети Лейзера, а живые — один, больной, все-таки умер, а другая, красавица дочь, видя, что отец раздает богатства, в негодовании ушла. Лейзер не насытил голодных, только разжег в них надежды, поселил веру в возможность чуда, а чуда не мог и не хотел дать, потому что нет чуда. Чем больше добра делал Лейзер, тем с большей жаждой устремлялся к нему народ, со всех земель, и просили об исцелении, о воскрешении, о счастье.

А чуда нет!

И гневом обрушились на старого Лейзера великие упования, и народ, преклонявшийся перед ним, заставил его бежать, и настиг в пустыне, и побил камнями.

И пришел снова к Хранителю заветов Анатэма и потребовал у него отчета:

— За что погиб Давид Лейзер? Где истина? Не во рве ли с падалью?

И не удовлетворился ответом, и остался отвергающим мир, заставив и людей отвергать его.

Вот голый остов фабулы. К ней надо будет вернуться, когда выйдет книжка. Мы считаем великой ошибкой скрывать пьесу до тех пор, пока она будет показана. Это значит заставлять смотреть не имеющих критерия, это значит бояться, что зритель, знающий, чего он может ждать, останется неудовлетворенным. Малодушная боязнь.

Итак, о пьесе больше ничего; только об исполнении.

Качалов так и остался на протяжении всей пьесы не человеком, дьяволом. И что бы на сцене ни происходило, какой бы момент ни выбрали мы наудачу — везде надо было смотреть на Качалова, чтобы ничего не проронить.

— Страдает или радуется Лейзер, — смотри на Качалова, — говорит мне мой сосед, и надо смотреть на Качалова, потому что тут каждый взгляд, каждый поворот создает необычайное.

Негодует Роза, умиляется Сура, танцует Наум, восхищается или побивает камнями народ, — смотри на Качалова, потому что Качалов был одержим дьявольской силой и не играл, а как бес мучил и пугал нас.

Откуда такая силища? Откуда такой талант? Такой голос, в котором тысячи интонаций, и ни одной фальшивой, даже там, где воспроизводится величайшая фальшь?

Лицо и руки на фоне деревянного экрана; мертвая голова, озаренная лампой, которая поражает в начале пятой картины, — этого не расскажешь…

Это надо смотреть, ценить и радоваться. Надо гордиться таким артистом.

И вся постановка была прекрасна, с царством нищеты, с настоящею террасой мраморного палаццо, с его внутренностью, с пустыней, где первый утренний луч озаряет каменную стену…

И был еще один удивительный, не имеющий себе равного по смелости шаг: это — пляска прославляющих Лейзера; одна ничтожная черточка отделяла ее от комического, от вульгарного, но, отделенная этою чертой, она являлась чудовищным кошмаром, давящим, душащим новою сатанинскою издевкой над гармонией мира.

Я не буду, мне не хочется говорить отдельно об игре исполнителей. Очень хороши были и Сура — Н. С. Бутова, и Роза — М. Н. Германова, и Наум — А. Ф. Горев, очень хороши были все. Самые крошечные роли, как, например, учителя танцев (В. В. Тезавровский), нашли себе великолепных исполнителей, и {219} тем более странно и непонятно, что главную роль, Лейзера, театр поручил А. Л. Вишневскому.

Пускай А. Л. Вишневский — прекрасный артист, пускай он час от часу талантливее, «но есть ли в нем та страсть, то чувство, пылкость та», которые позволяли бы ему браться за подобную роль?

Ведь Давид Лейзер — это единственный человек, который мог бы оправдать собою мир. Надо иметь особую организацию, чтобы дерзать играть его. Постом и молитвою надо приготовлять себя к ней, как постом и молитвою подготовляли себя к подвигу богописательства.

А. Л. Вишневский сделал роль очень хорошо, он нигде не сфальшивил, но и ни на одну секунду не прозвучала великая, возносящаяся над миром человеческая душа.

А нет этого, — извращены все перспективы пьесы.

Впрочем, г. Качалов и вся прекрасная постановка сделали то, что все-таки это был праздник искусства.

Праздник без шумных доказательств этого, без ликований. Это понятно: ведь впечатление не только огромно, оно и тяжело. Со страшною силой бросили нас в область кошмара — до радостных ли тут приветствий?..

Впрочем, таково впечатление публики было только на генеральной репетиции; вчера настроение публики было иное: «блондины были холодно равнодушны, а брюнеты — враждебно настроены».

Публика, аплодирующая срединным вещам в срединном исполнении, словно обиделась, что ей подносят нечто большое, сложное, глубокое, чего сразу, пожалуй, и не раскусишь.

После шестой картины, после места далеко не самого лучшего, но зато наиболее банального, эта публика встрепенулась и стала не очень дружно вызывать автора, а когда он появился, пришла в восторг… не от пьесы, а от лицезрения Л. Н. Андреева, и аплодисменты удесятерились.

Пускай не придает автор им цены, точно так же, как пусть не сетует на холодность: это оттого, что он написал не ординарную, глубокую вещь; за это и пострадать можно.

## Э. Б. <Э. М. Бескин> «Анатэма». (Премьера Художественного театра) «Раннее утро», М., 1909, 4 октября

«Он пугает, а мне не страшно». Помните эти слова гр. Л. Н. Толстого об Андрееве. Они до некоторой степени характеризуют и общее впечатление, общее настроение от «Анатэмы». «Анатэма» — философская драма. Драма-схема. Драма-гравюра. Это именно выгравированная, но не выписанная, не расцвеченная драма некоего Давида Лейзера.

Рассказ о том, как он был беден, как стал богат, как по наущению сатаны-Анатэмы роздал богатство, и что из этого вышло.

Если исключить фигуру Анатэмы, олицетворяющую собой мистический элемент, все остальное в пьесе или «трагическом представлении в 7‑ми картинах», как назвал ее сам автор, построено на реалистическом символе. На жизненной коллизии. Это прием, который с таким страшным, таким жестоким мастерством культивировал Ибсен. У Ибсена этот {220} символ отточен, весь из земли и ужасен именно своей антитезой духа и плоти, земли и неба. Там — схема, там — гравюра в полном смысле слова. Все сжато. Ни одного лишнего штриха. Но в сжатости — полная трагическая законченность. Назову хотя бы «Дикую утку» или «Доктора Штокмана».

У Андреева не хватает такой выдержки. Он красиво задумал историю о Давиде Лейзере. Он истинно трагическими бросками лепит первые несколько картин. Они и достаточно эскизны, и в то же время достаточно сильны. Но уже со второй половины пьесы начинается *выдумка*. Начинается *детализация*, губящая в корне то, что должно составить силу пьесы — *схему, гравюрность*. Появляется *разработка*. И огромное впечатление от начальных картин значительно ослабляется картинами финальными. Но, в общем, все же «Анатэма» — вещь огромной силы, большого, очень большого таланта.

Теперь об исполнении. И прежде всего о режиссуре в смысле идейной интерпретации пьесы. Здесь, на мой взгляд, допущена крупная ошибка, ошибка, которою — увы! — часто грешит Художественный театр. Трагедия-символ понята натуралистически и оттого недостаточно углублена. Режиссеры взяли еврейство «Анатэмы», как быт, как паспортную отметку[[303]](#endnote-286).

И заставили исполнителей даже тонировать, давать акцент. Одним это удавалось, другим не удавалось, а массовые сцены даже портило. Но дело не в этом. Еврейство «Анатэмы» — символ. Это не Ковенская или Киевская губерния. Это еврейство — как страница древности. Как пергаментный список. Как библейское предание. Это именно «Анатэма», а не анафема. Чрез большое А, и точка. Это — вне веков и времени. Вне быта. Вне вчерашнего или сегодняшнего дня. Задача режиссеров — стилизовать эту мысль. Дать ее оголенную сущность. Ее готику.

Художественный театр сделал как раз обратное. Он исходил от быта. И тем самым из «трагического представления» сделал просто историю о Давиде Лейзере. Историю, с которой ни в какую связь нельзя было поставить ни эпилога, ни пролога. Автор подчеркивает, что все от хаоса, все от тьмы времен, все от борьбы двух начал, доброго и злого. А режиссеры поправили автора и тем оказали ему плохую услугу. Если не было достаточной силы, достаточного подъема, виновны в этом в значительной степени режиссеры. Они, проявляя материю, позабыли дух.

Но приходится воздать и должное: в рамках такой капитальной ошибки пьеса поставлена, в смысле отдельных картин и сцен, изумительно. Так может ставить один Художественный театр.

В пьесе две руководящих роли — Анатэмы и Лейзера. В Анатэме г. Качалов достиг пока своей вершины. Это изумительно тонкий, ослепительный образ Мефистофеля в брюках и цилиндре. Лейтмотив от пролога в виде демонического смешка, длинный, острый жест, походка, голос. Все это было проникновенно, именно — проникновенно. Это была трагедия, рок, фатум. Совершенно обратное делал г. Вишневский в роли Давида Лейзера. Он подчеркивал общую режиссерскую ошибку и патриарха Давида, страницу библейской мощи, низвел до «бедного, непонятого и побитого камнями еврея» из местечка Минской губернии.

Таковы вкратце общие впечатления.

## **{****221}** 3. Н. Эфрос «Анатэма» в Художественном театре. (от нашего московского корреспондента) «Речь», СПб., 1909, 4 октября

Леонид Андреев — непримиримый бунтарь.

Незатихающий, раздирающий в клочья душу, все в ней испепеляющий своим огнем бунт против жизни, — он всегда был основным чувством Леонида Андреева и главным содержанием его творчества, от первых дней его писательской работы. Уже бушевал этот бунт, когда писал на первый взгляд такой невинный «Большой шлем». И в него, в его пожарах, родился весь Андреев, и лучшие его произведения, как «Василий Фивейский», и худшие, как «Царь Голод». Четкою линиею проходит это через все творчество и связывает его пестрые части, разной художественной цены, в одно крепкое целое. Жадными, пылающими глазами впился Андреев в роковые, мучительные загадки жизни; лишь их следил, лишь их видел во всей сложности и многообразии бытия. И, не умея смириться перед ними, проклял. Проклял самые истоки жизни, потому что они — отравленные, от века сочат в мир человека яд высшей непобедимой неправды, опутали нерасторжимым злом.

В «Анатэме», которого до сих пор мы знали по отрывкам, по торопливым газетным пересказам и ненадежным интервью и которого теперь можем судить по спектаклю Художественного театра, — это проклятие жизни, этот бунт против злой ее нелепости достигает своего зенита. Никогда еще отчаяние понять и оправдать жизнь не было так глубоко и ноты проклятия — так высоки и пламенны.

<…>[[304]](#endnote-287) В противность Мефистофелю, бывшему «частицей силы, желавшей вечно зла, творившей лишь благое», — Анатэма станет творить, вызывать к жизни лишь «благое», в благости чего не сомневался человек; он посеет сев великий добра. И вырастет лишь зло. Самая любовь к человеку окажется лишь водою на колеса адской мельницы.

— Твою печальную жизнь, Давид Лейзер, как камень из пращи, метну я в гордое небо, твоими устами возвещу я правду о судьбе человека! — восклицает Анатэма.

И вся драма, сходящая с неведомых высот, от железных врат, «знаменующих собою пределы умопостигаемого мира», на грязный уголок земли, в нищую лавчонку и потом в мраморные палаты Давида Лейзера, — осуществление этого решения Анатэмы. Цель его — поднять последним бунтом землю, поднять мир, в котором «все хочет добра — и не знает, где найти его, все хочет жизни — и встречает только смерть», — и лишь в рабской покорности сгибает выю перед загадкою.

Я не стану рассказывать ставшую раньше известной фабулу драмы, то, как принявший образ адвоката Анатэма осуществил этот последний протест человека против неба и как раздача Давидовых миллионов, акт любви, подняла восток и запад, юг и север. Выступило из берегов все море человеческих слез, обострились все упования, зажглись все мечты об «огромном дворце из белого камня и голубого стекла» и о дележе «всего между всеми поровну, каждому столько, сколько он пожелает». И еще высшая мечта — о чуде, о прозревающих слепых, о побеждающих смерть. И с каждым шагом любви {222} лишь множился ужас, все сильнее томил голод по справедливости. И он вооружил камнями руки, побит Давид, «радующий людей», с ним тысячи низверглись в пучину. «Уже поднялись люди друг на друга и во имя Давида производят насилия, убийства и грабеж».

С большою силою рисует Андреев этот убийственный поход любви. Я говорил, — иногда сбивается, запутывается в каких-то подробностях, которых связь с общею идеей, с замыслом целого мне неуловима. Но все время держит в напряжении мысль и чувство следящего за «Анатэмой».

— Где же истина? Где истина? Не камнем ли побита, не во рву ли с падалью лежит она? Свет погас над миром, нет очей у мира… Стенайте и горюйте, стремящиеся к истине, *почитающие ум* — его обманывают вечно.

И в ответ на это-то, что я уже цитировал: «Есть еще иной неведомый свет, ибо не положено предела раскаленности огня». Его познает не ум, и будут светлы и согреты — не те, которые «почитают ум». Блаженны нищие духом… Таков как будто выход из бунта, слабым следом намечающийся в драме. В какой-то иной способности человеческого духа роковая дисгармония разрешится в гармонию, и проклятие станет гимном. Через нее победа Анатэмы обратится в победу над Анатэмой. И ложь сгорит в «бессмертии огня». Не мерою и весом познается истина.

Может быть, оттого, что брезжит Андрееву этот бледный свет, что, если не нашел, то чает он выхода из бунта, — его Анатэма немного двойственен. Выливая в нем самую бурную часть своей души, Андреев некоторыми чертами опорочивает его. Точно творит суд над собою прежним. «Из всех, пронзенных скорбью, не пронзен никто сильнее, чем я», — может сказать про себя байроновскими словами Анатэма. Но, вместе с тем, он — лишенный сердца. И под сюртуком и цилиндром Нуллуса схоронил он не только скорбь безмерную и не притупляемую остроту ума, и гордость вызова, и пафос отрицания, но и мелкое злобствование, сухую иронию.

Колоссальной трудности задача была перед актером, игравшим Анатэму. И я с радостью за г. Качалова, которому всегда предсказывал одно из первых мест в сценическом ряду, отмечаю самую полную и самую блестящую его победу. Я не знаю, какова будет судьба «Анатэмы» в театре. Возможно, что он не даст еще славы Андрееву, и публика испугается сложности и запутанности его последней драмы. Но я твердо знаю, что через своего Анатэму высоко возносится Качалов. И это имя становится славным. У меня есть «смелость своих суждений», как бы крайними они ни показались, и я не испугаюсь сказать, что качаловский Анатэма не боится сопоставления с поссартовским Мефистофелем[[305]](#endnote-288).

Мы привыкли видеть Качалова на сцене лириком, с мягкою, нежною, повитою грустью душой, и я всегда мечтал увидать его датским принцем. Мы привыкли к его тихому, ласковому юмору. Качалов спрятал куда-то без остатка все прежнее, привычное, привлекательное. И вместо них проступили в поразительной силе беспощадный сарказм и трагический ужас, безысходная, вся желчью пропитавшаяся боль, истинный пафос всеотрицания. Это было уже стихийное начало, одетое в замечательный по оригинальности, значительности, жуткости внешний образ. И когда вел Анатэма — Качалов хоровод, вообще великолепно инсценированный в Художественном театре, в стиле Гойи, — было страшно.

Во все протяжение роли не забывал зритель, что это — не человек, сверхъестественное начало, хотя почти все время были черты человеческие. На это требовалась громадная фантазия артиста и громадное мастерство. Но на это требовалась {223} еще и громадная внутренняя сила, огонь чувств, тем более яркий, что он почти всегда сдержанный, редко прорывается бурно, лишь мечет свое пламя через глаза. И как фон всего — великая боль. Боль в каждой саркастической выходке, боль в каждом жесте, хотя он — жест паяца, и в каждой ужимке и гримасе лица под бегущим назад, змеиным черепом с выступившими далеко вперед висками.

Лишь в одном моменте, когда Нуллус, заводя последнее колесо в своей адской машине, подсказывает Давиду, чтобы стал он «радующим людей» и раздал миллионы, показалось мне, что исполнитель придал тут своему Анатэме слишком много энтузиазма, — энтузиазма непосредственной любви. Точно пленила и его красивая мечта, а не злые последствия ее осуществления, самое дело любви, а не тот последний бунт, во имя которого Анатэме нужно это дело любви. Но затем, в том восторге, с каким спрашивает Анатэма Лейзера, всех ли он позвал, и лобызает край его одежды, — был уже во всей решительной силе восторг исступленно злорадствующий. Уже видел Анатэма, какие вырастут цветы из семян любви. Это — один из прекраснейших моментов прекрасного исполнения, в котором — вся роскошь актерской выдумки, вся изощренность актерской техники, все благородство вкуса и вся сложная глубина понимания и переживания.

Мне не остается места для анализа остального исполнения. Ограничусь очень немногим. Давид Лейзер много проще у Андреева. Но в этой фигуре старика, говорящего с волнами о судьбе человека, — громадная трогательность. И так красива его библейская речь. Именно этой возвышенной трогательности, высшего благородства простоты не было в исполнении г. Вишневского. Когда я еще минувшею зимою слушал, как Л. Н. Андреев читал «Анатэму», тогда доведенного лишь до шестой картины, — Давид и особенно склад его речи произвели на меня куда большее впечатление. И я думал, что некоторая запутанность и грузность драмы будут забыты за великою трогательностью и лучезарностью Давида.

Этого не случилось. И слова казались не такими красивыми и величавыми, и будничны были чувства. Впрочем, одна сцена, когда сзывает Давид народ и говорит ему свою волю, вышла у г. Вишневского правдиво и сильно. А отличная постановка этой сцены доделала остальное. И зритель был захвачен.

В смысле постановки спектакль вообще исключительно хороший. Мастерски передана таинственная грозность пролога и эпилога, у врат вечности, за гранью земли. Очень удачны и все «земные» картины; полны жизни и нужного жуткого настроения все массовые сцены.

И — я уже говорил — поразителен ведомый Анатэмой хоровод нищеты и голи, облагодетельствованной Давидом. Всегда был «быт»; даже был еврейской говорок. И в то же время — что-то отрывало от земли; жанр расширял свой смысл и одним краем поднимался до значения символического.

## **{****224}** 4. Бэн <Б. В. Назаревский>[[306]](#endnote-289) «Анатэма». Трагическое представление соч. Леонида Андреева на сцене Художественного театра «Московские ведомости», 1909, 7 октября

### I

Какое отличительное качество огромного большинства наших современных писателей? Их необыкновенная самоуверенность; они не считают нужным работать над усовершенствованием своего таланта, буде у них таковой есть, потому что они глубоко убеждены, что все, что бы ни вышло из-под их пера, превосходно. Поэтому они нимало не беспокоятся о качестве своих произведений, заботясь только об их количестве. Впрочем, чего им в самом деле особенно беспокоиться, раз публика все равно наполнит театр, где идет их произведение, и прочтет книгу, где оно напечатано, а наши критики будут его восхвалять на все лады и восторгаться его глубиною и художественностью?

Вот г. Леонид Андреев… Можно только подивиться той лихорадочной быстроте, с какою стали появляться за последнее время его произведения. Он представляет из себя образец скорописца. И что главное — каждое его новое творение не только ставит своею целью ослепить читателя своими художественными достоинствами, но к тому же еще погрузить его в таинственные бездны философии. Однако читатель неблагодарен: он быстро забывает только что вышедшее в свет произведение г. Андреева и уже дожидается чего-нибудь новенького.

Но «трагическое представление» под названием «Анатэма», очевидно, возбудило к себе особенный интерес и внимание в литературном мире, раз Художественный театр решился поставить его у себя. Наша публика, кажется, уверена, что пьеса, принятая к постановке у художественников, непременно должна заключать в себе нечто, выходящее вон из ряда. Но мы не можем так безусловно полагаться на вкус Художественного театра, потому что слишком ясно помним кое-какие весьма неудачные постановки — вроде пьес гг. Ярцева и Найденова[[307]](#endnote-290).

Сверх того, в нас возбуждало подозрение и то обстоятельство, что «Анатэма» не появлялся в печати. Известно, что Художественный театр каждую пьесу украшает и дополняет творческой фантазией режиссеров и декораторов. Невольно являлась мысль, — уж не боится ли г. Андреев явиться перед публикой со своею пьесой an sich und für sich [сам по себе — нем.], без поддержки художественников, и не надеется ли он на то, что впоследствии читатели будут смотреть на его пьесу сквозь призму работы Художественного театра.

Во всяком случае, публика с живым интересом ждала дня первого представления. Этот день настал, и что же? Для каждого, бывшего на первом представлении, стало ясным, что публика вышла из театра глубоко разочарованной; все, за весьма немногими исключениями, говорили: «Постановка превосходная, но пьеса очень плохая». Некоторые же выражались еще резче, называя пьесу просто «бессмысленной».

На приговор публики, конечно, полагаться всецело нельзя. Поэтому постараемся {225} разобраться, действительно ли так плоха пьеса, как это говорили про нее. <…>[[308]](#endnote-291)

### IV

Постановка пьесы, правда, прекрасна.

Одни декорации моря чего стоят: просто залюбуешься; особенно хороша предпоследняя картина — склон горы и внизу раскинувшееся море. Первая картина — у врат вечности — производит сначала впечатление какого-то хаоса; потом еле начинаешь различать огромные крылья Стража врат, потом его смутную фигуру, стоящую на груде скал; за нею железные, красные, словно покрытые ржавчиной, створы врат. Это оригинально. Зато следующая картина резко отчетлива: сзади сверкающее безбрежное море, впереди еврейские лавочки; так и чувствуешь, что попал снова на землю из какого-то царства четвертого измерения.

Из исполнителей на первом плане поставлю толпу: народные сцены идут у художественников образцово. Каждый из толпы имеет свою физиономию, свои манеры, свою особенную одежду. Получается разнообразие и жизненность. И в то же время каждый знает свое место и не путается; каждый старается играть. Прекрасно поставлена сцена, когда Давид отдает свои миллионы: рядом с нищими евреями стоят грум, повар, лакей — сначала надменно и чопорно, но постепенно на эти застывшие лакейские лица спускается человеческое чувство, выражение лиц оживает, и лакеи становятся людьми, плачущими и радующимися вместе со всеми. Действительно кошмарно поставлена пляска нищих под визг и грохот безобразного оркестра, предводительствуемого мрачным Анатэмой[[309]](#endnote-292).

У г. Качалова блестяще сделана роль Анатэмы. Все, начиная от грима, кончая каждой нотой, каждым движением, строго обдуманно, — и все это к месту, и все это создавало единый, цельный образ. Голова с огромным лбом и клочками седых волос сзади, иной раз напоминавшая голову мертвеца, острые и в то же время какие-то мертвенные глаза, лицо, выразительное и страшное даже тогда, когда глаза закрыты, — все это давало понять зрителю, что перед ним не простой человек, а какое-то исчадие зла и мрака. К тому же г. Качалов владеет своим богатым голосом, как певец, поющий трудную в техническом отношении арию, но блестяще с нею справляющийся. Все хорошо, — и все же в игре был какой-то внутренний холодок, морозивший игру и не позволяющий забывать, что г. Качалов много-много потрудился над этой ролью и теперь дает нам результаты {226} упорного труда, а не искреннего вдохновения.

Не буду говорить о г. Вишневском: он играл глупую роль Давида Лейзера, и от его исполнения она не поумнела ни на йоту; его исполнение было нудно и бледно. Что делать: роль заслужила этого.

Остальные роли второстепенного характера были исполнены с обычною для Художественного театра тщательностью.

## 5. Albus <псевдоним не раскрыт> Театр, узнавший правду «Обозрение театров», СПб., 1909, 1 ноября

Прочитал я на днях, что Московский Художественный театр стал проповедовать «культ актера», и бросился к зеркалу[[310]](#endnote-293). Нет, виски еще не поседели… Значит, не так давно еще было «то»! Другое, обратное…

А бурное было «то», стихийно-смелое, катившее океанской волной.

Конечно, не прав был тогда Художественный театр, как не прав и теперь, как прав не будет никогда. Ибо кто прав в этом мире неведения, где нет более безнадежных лгунов, чем люди, знающие свою какую-то правду?

Тогда, когда всем казалось, что суть театра — в актере, Художественный театр заносчиво показал, что суть театра — в режиссере.

Когда всем стало казаться, что суть театра — в режиссере и в любом городишке показывали своего маргаринового Станиславского, Художественный театр немедля разъяснил, что суть театра в авторе, а режиссер лишь приспосабливающийся к нему толкователь.

Когда все уверовали, что суть театра — в авторе, и в Чухломе любимейшим автором стал Ибсен, а в Козьмодемьянске — Метерлинк, Художественный театр надоумил всех, кого следовало, что суть театра — в соответственной «стилизации».

Но что же оставалось делать Художественному театру теперь, когда во всех калугах заиграли Гамсуна и Андреева «по стилизованным мизансценам Московского Художественного театра»? Конечно, ничего не оставалось, кроме как объявить, что суть театра — в актере.

Но… но это говорили до него все и всегда. Этой аксиомой попрекали московских художественников целых десять лет все театральные староверы. Об этом ревели за трактирными столами все Орловы-Сокольские и пищали в своих меблировочных будуарах все сорокалетние ingénues русской сцены. Об этом скрипели сотни авторитетно-желчных перьев по три копейки и более за строку. Об этом… об этом знали всю правду и знали ее безапелляционно — все, кроме… Московского Художественного театра.

Теперь и он знает правду: суть театра — в актере. Может быть, это и так. Очень может быть… Но мне жаль «того»… Другого, обратного. Жаль борьбы, которой не будет больше: дивной борьбы одного против всех, где каждый победный миг одного окружен был ореолом поистине героическим.

Жаль того славного безумия, без которого немыслима схватка одного со всеми и которое движет одного на усилия сверхчеловеческие, на отчаянный порыв {227} к недостижимому, на путь невозможных возможностей.

Жаль «того», что было еще не так давно, но, быть может, для Московского Художественного театра не будет больше никогда. Ибо с одиночества начинают или к одиночеству приходят в конце концов. Но одиночество не любит ренегатов и не принимает их обратно.

Прекрасный и мудрый смысл и невольное обаяние Художественного театра всегда таились совсем не в том, что именно театр делал: ибо часто он делал неверное и ненужное для искусства.

А таились в том, что Художественный театр никогда не верил в прошлый опыт и в заветы твердо знающих правду о театре. И, не веря, но ища, созидал. Все, что театр делал, было первым опытом, часто с непредвиденными результатами, было искусом первой опасной попытки; было вчерашней фантазией, только сегодня облекшейся плотью действительности; было протестующим «нет» пред лицом многоголового «да» и было упрямым «да» среди недрогнущего отрицания. Дело Художественного театра — была борьба со всеми известными истинами о театре во имя одной, неведомой ему самому… Он искал ее и ради этого искания боролся со «знающими правду».

Так в борьбе обретал он право свое. И свою красоту. И свое обаяние.

Не так давно это было… И вот говорят, что Московский Художественный театр пришел к убеждению, что истинный смысл театра — в актере. Художественный театр протянул руку всем своим врагам, отныне он и они будут служить одной «правде». Бороться больше не из-за чего. Остается, значит, только мирно преуспевать. Мирно…

Мирно преуспевают те, которые узнают наконец правду. Но — covneant consules — «мирно» — коварное наречие. Наречие преуспевающих и… спящих!

## 6. Н. Россов[[311]](#endnote-294) «Анатэма» в Художественном театре «Театр и искусство», СПб., 1909, № 47, 22 ноября

<…>[[312]](#endnote-295) Без фраз, постановка «Анатэмы» дает право Вл. И. Немировичу-Данченко на звание большого художника.

Главная черта режиссерского дарования г. Немировича-Данченко — необычайное благородство замысла, как в целом, так и в подробностях. Ни одного лишнего или кричащего штриха. Паузы соответствуют данному моменту, — полумрак первой сцены удивительно гармонирует с общим колоритом пьесы.

Грандиозная, уходящая в бесконечную высь стена, окутанная густым туманом. Едва заметный полусвет где-то вверху как бы свидетельствует о ярком, золотом сиянии за стеною, о море света. Кругом таинственные скалы. И на них, в какой-то ужасающей дымке, мощная тень непостижимого существа, хранящего заветы. Гигантских размеров крылья причудливо сливаются со складками волнистого одеяния.

Первое впечатление при открытии занавеса — глубокая мгла, из-за которой постепенно вырисовываются фигуры Некоего и Анатэмы. Чувствуется во всем какая-то жуткая тишина, жестокая и вместе мудрая безмятежность. А снизу, с земли, доносятся голоса людей — скорбные, жалкие, слабые.

{228} Непередаваемо правдивы и живописны в своем убожестве две картины на рынке в конце города. В качестве провинциального гастролера, скитавшегося столько лет по закоулкам России, я не раз видел такие картины.

Представьте, недалеко от моря дырявые лавчонки отчаянных бедняков торговцев, у которых уже давно никто ничего не покупает. Надо видеть эту смертельную тоску на их лицах!

Потрясающая сцена, когда кучка евреев чествует Лейзера триумфальной встречей, с бросанием зеленых веток, с нестройным, диким оркестром музыки, флагами, расстиланием Лейзеру под ноги платков. Особенно ярко выделяется здесь еврейский и как бы символический танец всего человечества — танец над вечной, мировой пропастью в лице смерти, танец на крови и отчаянии отцов, дедов, прадедов, танец не сознаваемого пока ужаса человеческого бессилия перед загадкой вечности…

Поразительно также выдержана в нежных, южных тонах природа, среди которой расположена строгая терраса мраморного дворца уже миллионера Лейзера. И какой безысходностью веет от шестой сцены, представляющей бездонный обрыв за каменной стеной, где Лейзера толпа побивает каменьями за все его посильное добро относительно их.

Я всегда отдавал должное строгому дарованию г. Качалова, ценил его независимость и благородство, с каким он несет тяжелое бремя актера. У меня до сих пор перед глазами его скульптурный, почти совершенный образ Юлия Цезаря, но… в Анатэме это был не мой Качалов — всегда законченный, ясный. Анатэма же, право, не в человеческих средствах, и, простите за невольную вульгарность, я совсем не представляю, как вообще можно играть… «чертей». Если же взять Анатэму как воображаемое, как возможность жизни, как символ гордого разума, как отчаяние человечества, то такой образ не в качаловских средствах, прямо-таки в физическом смысле. Тембр и размер голоса г. Качалова, движения и вся фигура для этого образа слишком современны, то есть лихорадочны, неровны, хрупки, прозаически рассудочны.

Это не значит, что я хотел бы какой-то картонности условных «героев» от г. Качалова.

О, разумеется, в маленьком Наполеоне с прозаическом брюшком жил также великий дух! Но нужен же какой-нибудь стиль для Анатэмы? Хотя бы стиль эпохи Ренессанса как более подходящий для натуры демона. Эта эпоха исторического значения первая определенно и смело сбросила с себя оковы догматизма.

Качаловский Анатэма современен еще и тем, что полон какого-то скрытого тщеславия. По-моему, это очень мелко для дьявола.

Анатэма — Качалов страшно субъективен. В нем нет и тени спокойных, систематических обобщений психологических проблем. Его протест против оков плоти нисколько не страшен.

Настоящий герой сразу всем своим видом невольно подчиняет себе (а демонизм не тот же ли героизм?).

Я не против субъективности. Но дьявол как некое божество непременно *безличен* в высшем значении, а значит, и объективен, чего в г. Качалове нет и в помине. Его Анатэма какой-то Untermensch [подчеловек — нем.], а может быть, и сверхчеловек в современном вкусе: все отвергающий и ничего взамен не дающий.

Часть вины за такое впечатление от Анатэмы должна пасть на автора. Да не посетует на меня Л. Н. Андреев, его «Анатэма» в смысле богоборчества несколько напоминает бедную собачонку, которой прищемили ногу тяжелой дверью; собачонка жалобно и злобно, но бессильно воет, прихрамывая и волоча пострадавшую ногу.

{229} Вся мировая история есть ряд попыток хоть сколько-нибудь приблизиться к постижению Божества. Припомним Ветхий Завет, как там всегда являлось Божество в море огня, ударов грома, в ослепительном сиянии беспримерной силы и величавой красоты и при всем этом без определенного облика… И вдруг — Анатэма: в прозаическом нескладном сюртуке в широких панталонах на тонкой фигуре среднего роста!

Мне всегда было нестерпимо это богоненавистничество, имеющее своим основанием очень дешевую подкладку, то есть собственную, злую немощь и надменность этой немощи.

Посмотрев Анатэму, мне невольно пришел в голову великий, странно-пленительный Гейне[[313]](#endnote-296). Мне ни за что не забыть его следующих слов:

«Я никогда не был отвлеченным мыслителем и взял без проверки синтез философии Гегеля[[314]](#endnote-297). Я был юн и тщеславен. Моей гордости льстило, когда посредством Гегеля я узнал, что на земле не Господь Бог — живущий в небесах, как полагает моя бабушка, а я сам себе бог»…

Андреев в своем «Анатэме» как бы находится между двух огней: между идеалистической философией Канта и Фихте[[315]](#endnote-298) и современным сверхчеловечеством, так дурно понятым с легкой руки Ницше.

С потерей религиозного чувства люди мгновенно становятся вульгарны, при всем даже внешнем изяществе. Кто мы, чтоб дерзко, чуть не хамски вопрошать небо о том, где справедливость, когда какой-нибудь удар грома, железо, сорвавшееся с крыши, мгновенно могут заставить нас замолчать навеки?

Я уже сказал, что бытовая сторона «Анатэмы» — самое лучшее в пьесе. И на первое место здесь должен быть поставлен г. Вишневский. Столько такта, благородной простоты и сердечности внес он в эту роль! Г. Вишневский отличается очень ценным для актера качеством — он никогда не пренебрегает тем, что говорит ему собственное чутье. Беда, когда мы, актеры, начинаем умничать, да всячески рассуждать о данной нам роли. Даже исключительные, но головные актеры вроде Поссарта по причине слишком усердного анализа, изображаемого ими, замораживают до боли, до зевоты зрителей, особенно в таких демонических ролях, как тот же Франц Шиллера[[316]](#endnote-299).

Чрезвычайно хорош г. Вишневский, когда остается наедине с Анатэмой. Нужно слышать из его уст, как он произносит слово «Нуллюс». Вся истерзанная душа не только еврея, но вообще человека выражается в интонации, с какой артист выговаривает это имя.

Но самая лучшая сцена у г. Вишневского — на террасе дворца, когда он уже стал миллионером и как бы изнемогает под гнетом роскоши, сияния богатства. Казалось, что каждое место на этой террасе как бы обжигает Лейзера — Вишневского. Он тайно, в душе, мечется при виде Суры, столь растерянно и смущенно выглядевшей из-под своих бриллиантов. В ней каждый жест выражал еще вчерашнюю, полунищую, забитую еврейку. Лейзер — Вишневский с бесконечной грустью смотрел на своего сына Наума, когда тот в смертельном чахоточном недуге, как труп, ради тщеславия, танцевал часами, до упаду, под смычком своего неумолимого, таинственного учителя танцев. Лейзер — Вишневский как бы принимал на себя все проклятие мира, когда его красавица дочь Роза так самоуверенно, дерзко-красиво и надменно тянулась из всех сил в светские дамы, в омут обманчивых миражей и позолоченного распутства.

И когда толпа голодных рваных бедняков окружила Лейзера — Вишневского, это уже был не жалкий, забитый еврей, а библейский вдохновенный образ проповедника — бесконечной доброты и кротости.

{230} Досадно только, что не во всех сценах г. Вишневский выдержал роль и впадал в еврейский «жанр», лишая Давида Лейзера картинности и спокойного величия библейского иудея, — величия и благородства, которые до сих пор еще так характерно проявляются у очень старых евреев в какой-нибудь отчаянной глуши…

Давид Лейзер — это олицетворение разбитого нежного сердца. Грубая сторона жизни поколебала его поэтическую веру в Мессию, наполнила его безмерным отчаянием вследствие сознания слабости человеческих сил, не способных совершить чудо для утоления физических и нравственных страданий человечества.

Так, впрочем, в целом и исполняет его г. Вишневский.

Из остальных артистов считаю обязанностью отметить г‑жу Бутову. Она играет Суру прекрасно. С первого же акта артистка дает что-то пророческое. И такое понимание вполне оправдывается потом, когда из вдруг разбогатевшей и манерной еврейки она сумела возвыситься до идейного сознания благородной миссии своего мужа.

Грим артистки, жесты, вся фигура полны какой-то бессознательной одухотворенностью и силой воли в минуты особенного горя. Это очень редкое и большое достоинство артистки.

Весьма интересна по своей резкой окраске роль Розы в исполнении г‑жи Германовой. К ней необыкновенно идет эта типическая розовая красота еврейки с пышными черными волосами, пунцовыми губами и миндалевидными глазами. Каждый жест артистки выражал эту прямолинейную психологию Розы с ее нескрываемым дерзким эгоизмом здоровья и сознаваемых своих прелестей.

Г‑н Горев — Наум — сын Лейзера правдив и типичен для этой роли.

В заключение мне хочется сказать, что собственно порождает такие пьесы, как «Анатэма». Властитель наших дум в настоящее время — Ницше. Наш век так же нельзя себе представить без него, как эстетику без Шекспира.

С одной стороны — христианская мораль, с другой — Ницше — скептический критик, проповедник новых, иных начал религии, нравственности, политики, — убежденный сторонник того, что один родится рабом, другой — господином.

Отсюда это печальное презрение к массам, эта погоня во что бы то ни стало за личным счастьем, хотя бы ценою полного равнодушия к массе, невыразимая боязнь неизбежного грядущего равенства — этого общего дела прогрессивных сил человечества, — и Анатэмы готовы.

## 7. Дий Одинокий <Н. В. Туркин>[[317]](#endnote-300) Дневник театрала. «Месяц в деревне» на сцене Художественного театра «Голос Москвы», 1909, 10 декабря

Вчерашний спектакль в Художественном театре разрушил одно из самых упорных предубеждений. Он показал воочию, что драматические произведения Тургенева вполне сценичны.

Предубеждение о несценичности тургеневских произведений создалось очень давно и держалось упорно, передаваясь из поколения в поколение. Сам Тургенев верил в свою будто бы неспособность {231} быть драматургом. Так и сошел в могилу с этою верою человек.

Какая удивительная судьба! Создать ряд дивных по изяществу произведений, призванных реформировать приемы драматического творчества, утончить и углубить действия, — создать все это, говорим мы, и умереть в полном незнании значения своих произведений!

Не все, конечно, разделяли это широко распространенное мнение о немощи, бледности и вообще несценичности драматических произведений Тургенева.

В театральной критике раздавались от времени до времени голоса в защиту Тургенева-драматурга, но это были слишком одинокие голоса. И что особенно удивительно, — о Тургеневе не вспомнили даже после того, как пьесы Чехова, благодаря Художественному театру, были признаны сценичными и повсеместно стали пользоваться успехом. Удивительно это потому, что Тургенев является по праву литературным отцом Чехова.

Великолепную выразительность, пленительную простоту и кристальную чистоту пушкинской прозы наследовал в русской литературе во всей полноте только один Тургенев, а тургеневский язык наследовал в полноте только один Чехов.

Для тех, кто чувствовал всю эту связь и преемство в литературе, кто понимал духовное родство писателей, не было никакого сомнения, что существуй Художественный театр в дни Тургенева — драмы и комедии Тургенева составили бы целую эпоху в истории русского театра.

Но широкой публике надо было показать это воочию.

И вот вчера показали.

Пьеса слушалась с самым живым вниманием. Точно это была новая пьеса, а не вытащенная с полки библиотеки, где пролежала она десятки лет.

Когда в былое время «Месяц в деревне» ставили в Александринском театре и в Малом, то прибегали к сокращению многих сцен. Вычеркивали большие диалоги.

— Чтобы не было скучно!

И было все-таки скучно. И тогда говорили, что пьеса эта для чтения, а не для сцены. Словом, было как раз то, что на глазах нашего поколения происходило несколько лет с драмами Ибсена и что происходит сейчас с драмами Метерлинка.

Художественный театр сохранил весь текст пьесы Тургенева. И что же? Скучно не было ни на одно мгновение.

Глубокое проникновение театра духом тургеневского творчества вылилось в создании живых образов, пленяющих тем особым изяществом, которое диктуется мягкостью и красотою внутреннего мира человека. И вся постановка пьесы сделана, все диалоги проведены в светлых и мягких тонах. Действия шли и развертывались перед зрителями точно в свете солнечных лучей. Было и светло, и тепло.

Самое цельное и самое сильное впечатление оставила Верочка в создании г‑жи Кореневой.

Письма Тургенева и литературные воспоминания его друзей донесли до наших дней рассказы об исполнении этой роли М. Г. Савиной[[318]](#endnote-301). Сам Тургенев был так очарован игрою Савиной, что сказал ей:

— Когда я писал Верочку, я не знал, что она может быть такой прекрасной.

Не знаю, что сказал бы Тургенев, видя г‑жу Кореневу в роли Верочки, но мы, отлично зная великолепный талант М. Г. Савиной со всеми его достоинствами, не можем себе представить, что Верочку кто бы то ни было мог или может сыграть лучше, чем г‑жа Коренева[[319]](#endnote-302).

Преимущество г‑жи Кореневой перед Савиной начинается с внешности. У Савиной Верочка была красивою девушкою, — обычный театральный прием для более легкого привлечения симпатий зрителя на сторону изображенного лица.

{232} Г‑жа Коренева решительно ничего не делает, чтобы создать внешнюю красоту в облике девушки. Она почти дурнушка по внешности. И тем не менее она всецело приковывает к себе и внимание, и симпатии зрителей; она берет это все высокохудожественной передачей тонких движений души юной девушки, неотразимо прекрасной в первых проблесках расцвета еще бессознательной любви и первых мучений разбитого сердца. Нервное лицо артистки с такою выразительностью и такою правдою отражает каждое тонкое движение души, что зритель не может не заражаться ими и не переживать их вместе с исполнительницею. Ни одного неверного движения, ни одного фальшивого слова, ни одного театрального повышения голоса. Более цельного, более правдивого и более выразительного воплощения живого образа девушки нельзя себе представить при самой необузданной взыскательности воображения.

Объяснение с Натальею Петровною в третьем действии Верочка — Коренева ведет так, что с затаенным дыханием любуешься каждою деталью ее чудесной мимики и ни на мгновение не можешь оторвать глаз от ее лица и ее фигуры.

В четвертом действии, когда Верочка — Коренева, отчитав Наталью Петровну, уходит со сцены, раздались громовые аплодисменты всего театра среди действия, — совсем небывалое явление в стенах Художественного театра. С основания театра ревниво охранялся порядок, запрещающий аплодисменты среди действия. Десятилетнею деятельностью театра публика воспиталась в этом правиле. И вдруг… его нарушают. Значит же, было с чего.

Это мог сделать только мощный в своей художественной красоте талант. И г‑жа Коренева несомненно таким обладает.

Вторым после Верочки лицом, притягивающим к себе властно внимание зрителей, на сцене явился студент Беляев в исполнении молодого, начинающего артиста г. Болеславского[[320]](#endnote-303). Его исполнение отличалось теми же достоинствами, как исполнение г‑жою Кореневой роли Верочки.

В театральном мире издавна сложилось мнение, будто роль студента Беляева бесцветна и создать из нее ничего нельзя. Г. Болеславский блестяще опроверг это.

Прежде к роли Беляева подходили с намерением создать типичного студента, считая, что это и есть главная задача. На сцене Художественного театра в роли Беляева студент был исчерпан внешностью — мундиром, фуражкою и длинными волосами; все внимание было отдано передаче внутренних переживаний юноши, независимо от того, студент он или не студент. Получился живой, пленительный образ юноши, чарующий своею чистотою и свежестью.

Верочка и Беляев явились фигурами великолепной, высокохудожественной лепки.

Великие силы должна таить в себе школа, которая создает таких молодых артистов, как г‑жа Коренева и г. Болеславский.

Центральным лицом в пьесе стоит Наталья Петровна. Ее исполняла г‑жа Книппер. Эта превосходная артистка провела роль, как и надо было ожидать, очень хорошо. Но ее Наталья Петровна в художественной цельности далеко не возвысилась до такого совершенства, в каком были переданы роли Верочки и Беляева. Но и то сказать: роль Натальи Петровны страшно трудная, сложная и тонкая. Для передачи ее надо иметь талант многогранный и очень большой силы, большой глубины.

Одним из самых главных недостатков исполнения г‑жи Книппер было то, что ее Наталья Петровна не была *большою барынею*, между тем это, именно это является {233} в действиях Натальи Петровны руководящим началом.

Трудную роль Ракитина, — наиболее тонкую из всех ролей, — очень хорошо провел г. Станиславский. У него получился живой и интересный образ большого барина со всеми достоинствами и недостатками этого типа былого времени.

Большое впечатление оставляет в последнем действии его монолог, обращенный к Беляеву.

Живо и бойко, но без тени шаржа ведет роль Шпигельского г. Грибунин. Его объяснения с Лизаветою Богдановною в [четвертом] действии заставили весело смеяться весь зрительный зал.

Чудесную фигуру, полную здорового, заразительного комизма, дает г. Уралов в роли Большинцова. Его появление на сцене сразу вызывает смех. И смех звучит затем все время пока Большинцов — Уралов находится на сцене.

Эпизодические роли, — Анны Семеновны, Лизаветы Богдановны, Кати и Шаафа, — превосходно исполняются г‑жами Самаровой, Муратовой, Дмитриевской и г. Званцевым.

Не удалась только одна роль, — Аркадия Сергеевича. Ее исполнял Массалитинов[[321]](#endnote-304). Не чувствовалось в его исполнении живого человека. Это была только игра.

Причину надо искать, думается, в отсутствии нервности и подвижности в лице артиста.

Аркадий Сергеевич терзается, но, скрывая мучения, старается улыбаться. А у г. Массалитинова коли улыбка — так уже все улыбается: и губы, и глаза, и все, все. О терзаниях души нет и помину.

Получается впечатление игры почти любительской.

Аркадий Сергеевич явился единственною кляксою, — правда, маленькою, чуть заметною, но все же кляксою на великолепной художественно четкой и тонкой лепке, воплотившей в живые формы тургеневское творчество.

Декорации г. Добужинского — красивы, стильны, правдивы[[322]](#endnote-305). Много простора в видах, много света и уюта в комнатах большого барского дома.

Костюмы — сама изысканность в их стильности, подборе и разнообразии красок.

## 8. П. Муратов Добужинский в Художественном театре «Утро России», М., 1909, 11 декабря

Руководство М. В. Добужинского художественной частью постановки «Месяца в деревне» дало чрезвычайно счастливые результаты. Благодаря ему, обычная для театра внимательность постановки соединилась на этот раз с настоящей художественной строгостью. Все образы Тургенева нашли благороднейшее внешнее воплощение, и в быте того времени было понято нечто большее, чем исторический характер, — было понято и показано зрителям то прекрасное, что составляло его душу.

Комнаты первого и третьего действия удались художнику лучше всего. Сизые стены гостиной чудесно найдены, — чудесная мысль! Они превосходно выделяют нежность окна с тюлем и с деревенскими далями. За окном все омыто недавно отшумевшими летними дождями, {234} тихий воздух, счастливая зелень и синеющая сень парка. Комнату бесконечно украшают милые картины на стенах, отличные печи, и мебель тоже хороша, хотя ее обивка менее строга и даже чуть дисгармонична.

Диваны роскошны в зеленом будуаре третьего акта. Нельзя без волнения смотреть на эти крупные букеты на черном фоне и на круглые зеркала в изысканно простых черных рамах. Красные драпировки могли бы быть решены иначе, хотелось бы от них более живой и «жилой» формы. Декорация второго действия по смыслу пьесы обречена быть слишком наглядной театральной декорацией. Художник сделал все, что мог с передним планом, но, пожалуй, как раз здесь и не нужно было такой серьезной и точной работы, таких явных усилий. Зато на фоне он легко и красиво написал светлый пейзаж.

«Венеция» четвертого действия задумана очень тонко. М. В. Добужинский верно понял очарование таких помещений, — былых театров, былых оранжерей, — которые до сих пор встречаются в наших старинных поместьях. Но он не рассчитал того, что главная красота их в игре света и тени, которую нельзя показать на театре. Луч солнца, проникающий туда сквозь щель, в котором танцуют золотые пылинки, делает эти заброшенные сараи волшебными залами, но этого не было и не могло быть в театральной декорации. В круглых окнах же и в раскрытой на миг двери снова была нежная зелень, и сизая дымка, и шум летних дождей.

Прекрасны костюмы, и дороже всего то, что они живут вместе с людьми, вместе с пьесой и неразрывно связываются с обстановкой. Лучше всего это видно во втором действии. Самая бледная из декораций, сад, вдруг становится страшно привлекательной от желтого платья Кати и от красного с черными горошинами платьица Верочки. Все ее другие платья, — розовое, белое с синим и клетчатое, — тоже очаровательны. И г‑жа Коренева носит их с чуткой и свободной грацией. А как хорошо сидит на диване в начале третьего акта г. Станиславский и как хорошо его изумительное пальто в конце пьесы! У г‑жи Книппер и г‑жи Муратовой тоже превосходные платья, ленты и шляпы. Из всех участников пьесы немного «наряженными» кажутся только гг. Грибунин и Массалитинов. Мальчик Коля вышел прелестным мальчиком[[323]](#endnote-306).

## **{****235}** 9. П. Ярцев[[324]](#endnote-307) «Месяц в деревне» на сцене Художественного театра «Утро России», М., 1909, 11 декабря

Главное в этом спектакле в том, как подходит Художественный театр к «Месяцу в деревне». Он не украшает ту жизнь и тех людей, которые в нем написаны, он не смотрит на этих людей с улыбкой, нет в нем к ним отношения иронического, похожего на то, каким их рисует Сомов[[325]](#endnote-308). Театр их принимает прямо, ясно — «как живых», — и потому они выходят простыми и светлыми. Светлое — это основное впечатление от этого спектакля.

Ракитин у г. Станиславского может показаться опрощенным. В нем как будто совсем нет обычной у Ракитиных на сцене манерности, он без всякой *очевидной* позы. Но это только потому, что Ракитин Станиславского без всякой театральности, что здесь образ на сцене складывается средствами иными, и очень высокими средствами. И так выходит, что опрощенный Ракитин — самый подлинный, что все в нем есть, что написано, но все это передано красками легкими, мягкими, и самая манерность у Ракитина выходит утонченною, когда она за такой простотой. Ценность такого исполнения очень высока. Может быть, оно недостаточно сценично: не сразу дозволяет все рассмотреть. И возможно, что нужно видеть Ракитина у Станиславского в последнем акте (разговор с мужем, разговор с Беляевым, отъезд Ракитина), чтобы уже совсем ясно и до конца почувствовать, в чем задача такого исполнения. Она в отборе прозрачных, интимных (очень высоких) сценических средств.

То же г‑жа Книппер. Может быть, это слишком просто — то, как она играет Наталью Петровну, — может быть, в этом больше крови, нежели нужно, недостаточно изощренной мечтательной чувственности, и несомненно, что исполнению не хватает юмора. Но его средства столь же благородны и оно прекрасно. Оно прекрасно и там, где недостаточно выразительно, потому что везде оно чисто, просто и светло.

Все фигуры на сцене в этом представлении светлые и простые, и театр, который мог так облагородить Большинцова (г. Уралов) на сцене, создать такого Ислаева (г. Массалитинов) — совсем живого, такого Шпигельского — почти резкого и нигде резкого — (г. Грибунин), такого чудесного старинного Шаафа (г. Званцев), таких Лизавету Богдановну (г‑жа Муратова), Ислаеву (г‑жа Самарова), такую Катерину (г‑жа Дмитревская), выпустить такого мальчика (Колю) со старинной картинки, — только такой театр мог найти средства для необычайного без актерского исполнения роли Беляева (г. Болеславский) и изыскать такую {236} необыкновенную Верочку (г‑жа Коренева). Вся тайна исполнения г. Болеславского в том, что на нем нет актерства (что в нем скрыто мастерство) и что оно такое юное и чистое.

Надо видеть, как играет Беляева хотя бы актер г. Ходотов[[326]](#endnote-309) на Александринской сцене — какими приемами, каким «рубашечным любовником», — чтобы оценить то, что у г. Болеславского, и то, как нелегко дается такая простота. У Верочки — г‑жи Кореневой овальное лицо, светлый голос, большие покойно-блестящие глаза, тяжеловатые движения, ясная улыбка: она во всем старинная девушка, и так это все просто достигается, что кажется чудесным. Есть у нее и драматизм — свой, неподделанный, — и много непосредственности: она порою так играет, будто грезит и будто недоумевает, почему выходит так, как это выходит.

Художественный театр принял всех этих людей и жизнь ту, которая написана в «Месяце в деревне», с такою простотой, как бы она была вчерашней жизнью. В этом прежде всего чудесно то, как мог он это сделать: как мог найти и где хранил такое чувство этой жизни. То, что он играет Чехова, ничего не объясняет и нельзя это сближать: между Чеховым и Тургеневым на сцене Художественного театра нет общего, — все иное. Только то, что в этом театре всегда было много подлинного художества, которое в отборе средств для сценических изображений, могло сделать, что он так подошел к Тургеневу на сцене. Он искал его манеру, его акварельность. И, найдя, он увидел ту жизнь и тех людей такими, какими их видел Тургенев, и повторил их. И вышло, что они проще, легче и светлей, нежели те, какими их представляют на сценах.

## 10. Эм. Бескин Слово без песни. Тургенев и Станиславский «Раннее утро», М., 1909, 12 декабря

— А Ракитин — это я!

Сказал Тургенев Савиной после первого представления в 1879 году на сцене Александринского театра «Месяца в деревне».

Может быть, эта автобиографичность и придала «Месяцу в деревне» столько интимно-тургеневского.

Столько скорбно-красивого. Столько нежных полутонов. Столько тихих аккордов.

Переживаний.

Точно в сумерки, весенние сумерки кто-то невидимый поет тихую песнь воспоминаний. Таких далеких. Таких близких. Таких вечных.

И когда на спектаклях Художественного театра я слышал отзывы:

— Устарело!

Я винил в этом театр. Значит, он, и только он, не сумел дать того, что вечно. Что не знает «*вчера*». Что всегда — «*сегодня*».

Разве может устареть тоска весенней ночи, истома первой любви, улыбка молодости?

Не может.

И когда в антрактах того же спектакля я слышал:

— Не сценично!

И в этом я винил всецело театр.

«Месяц в деревне» создал целую эпоху в русском театре, он — предтеча той драматургии, которой имя: «Чеховская».

Он на пороге к «Вишневому саду».

Он в течение десятка лет не сходил со сцены Александринского театра.

{237} Пока Верочку и фала Савина. Ракитина — Далматов. Большинцова — Варламов. Беляева — Петипа. Наталью Петровну — Абаринова. Елизавету Богдановну — Стрельская. Ислаева — Сазонов[[327]](#endnote-310).

«Каждый раз, когда я играла Верочку, — вспоминает Савина в своих мемуарах, — между мной и публикой был ток».

В этом «токе» секрет сценичности, особенно при передаче тургеневских полутонов.

И этим током не овладел Художественный театр.

Может быть, его убили сто репетиций.

Ведь нервы изматываются. Притупляются. Привыкают.

Такая мысль вовсе не парадокс.

Очень видный провинциальный актер недавно, когда речь зашла о Художественном театре, сказал мне:

— Десять репетиций способны убить самую лучшую роль. Выжать из нее все соки. Обесцветить самое дорогое: ее нутро.

Может быть, и в Художественном театре весь подъем, вся нервная энергия перегорела за время томительно-долгой муштровки и подготовки[[328]](#endnote-311).

Может быть. Ведь за два месяца ежедневного «ученья» и Беляев мог надоесть Верочке, и Ракитин мог разлюбить Наталью Петровну.

Непосредственность чувств и переживаний могла давно превратиться в скучную обязанность говорить сначала под суфлера, а потом и без суфлера красивые слова тургеневского текста.

И когда пришлось в один вечер сдать экзамен, слова померкли. Вылиняли. Выцвели. И запали пустыми фразами в холодную рамку работы режиссера, декоратора и бутафора.

Есть — песни без слов.

В Художественном театре «Месяц в деревне» был «словом без песни».

«Месяц в деревне» — стихотворение в прозе.

В Художественном театре он был прозой без стихотворения.

Когда под шум весеннего дождика юная Верочка признается в своей любви студенту Беляеву, в каждом ряду партера досадно чувствовалось, что расстояние между «любящими сердцами» отмерено на вершки.

Что бедная Верочка поступит не так, как того хочет мятущееся чувство, а как того хочет режиссер.

И оттого в Верочке (г‑жа Коренева) не было юности, не было солнца, не было цветов, и оттого слова ее местами, как, например, в сцене объяснения с Натальей Петровной, звучали прямо фальшиво.

Оттого и студент Беляев (г. Болеславский) говорил и двигался со столь заранее обдуманным намерением, что и от него не веяло молодостью и беззаботностью двадцати лет.

А Ракитин — эта больная, красивая, страдающая душа. Этот барин от старых дворянских гнезд. Сам Тургенев. Почему его Станиславский изображал просто страдающим припадками черной меланхолии? Душа Ракитина гораздо богаче. Гораздо многотоннее. Гораздо глубже. И передать ее одной размеренной походкой и замедленной речью нельзя.

Только Книппер дала тургеневскую Наталью Петровну. Не внешний рисунок. Не модную картинку тех времен. А светлую, красивую, скорбную Наталью Петровну.

Такую нерешительную, такую изломанную и такую бесконечно женственную.

Бесконечно мягкую.

Гордая и покорная. Сильная и слабая в своей подчиненности. В своем женском рабстве.

И в то время, как на других костюмы времен, давно похороненных, сидят каким-то ярлыком, какой-то условной надписью, на Книппер даже платья прабабушек дают уют эпохи, ее интимную страницу, ее психологический узор.

{238} Здесь внешнее слилось с гармонией внутреннего, здесь проникновенная стилизация, здесь не только нарисованная, но и одухотворенная глава романа.

Этой нарисованности, этих антикварных справок на всем остальном в «Месяце в деревне» слишком много.

Мертвые справки. Мертвые рисунки.

Как мертвы и декорации Добужинского.

Добужинский по самой натуре своего дарования — археолог.

Его занимает уголок старой черепичной литовской крыши.

Он любит узкие, кривые улицы старой Вильны.

Он увлекается реставрацией старого Петербурга.

Как декоратор, он пишет отличные эскизы для «Лицедейства о Робене и Марион», знакомые Москве по спектаклям Старинного театра барона Дризена[[329]](#endnote-312).

Но это старинный театр. XIII век. Раскопки.

Совсем другое дело — Тургенев. С *нашим* чувством. *Нашей* грустью. *Нашей* элегией.

С запущенной, но живой в душе каждого из нас аллеей «дворянского гнезда». С подернутым плесенью прудом. С мраморной скамьей. С бледными гобеленами.

Эту природу нельзя взять археологически. К ней нужно подойти шире. Ее нельзя доказать документами. Ее надо носить в душе.

Ее надо любить любовью Левитана, Серова, Коровина.

И не вина Добужинского, если такая природа ему не удается. Она у него как-то засушена. Плоска. Без перспективы.

Декорации комнат лучше. Они стильно верны. Но в них больше графики, чем жизни. Линия не говорит, а только лежит.

Каким, например, холодом веет от красивой угловой комнаты третьего акта.

Есть люди дальнозоркие. Их глаз видит лучше на определенном отдалении.

Такая дальнозоркость — отличительная черта Добужинского.

То, чего не даст Левитан, даст Добужинский. И наоборот, что даст Добужинский — не даст Левитан.

Но для Тургенева нужен Левитан. Нужна не история, а психология. Не бинокль, а глаз.

Но исторически «Месяц в деревне» на сцене Художественного театра выявлен изумительно.

Одно пальто Станиславского в последнем акте чего стоит!

Или фигура немца-гувернера.

Или мальчика.

Все сфотографировано. Все взвешено. Все документально запротоколировано.

Но за протоколом фотографии исчез «старый барин» Тургенев.

Исчезла его мягкая акварель.

Его живая душа.

Его песня.

## 11. Н. Эфрос Тургенев в Художественном театре. (От нашего московского корреспондента) «Речь», СПб., 1909, 12 декабря

Именно — Тургенев, а не только «Месяц в деревне».

Главная и громадная прелесть спектакля, который показан вчера Москве {239} Художественным театром и о котором пойдет теперь столько пестрых разговоров — в том, что были в нем полно и внятно выражены тургеневская тихая нежность, его скромная, задумчивая красота. Все театральные средства соединились в стройной и строгой гармонии, в спокойной художественной уравновешенности и великолепно передали то, что есть стиль Тургенева, что есть душа и лучшая поэтическая сущность его творчества.

Не так уж трудно, при больших материальных средствах и усердном внимании, восстановить дворянское гнездо сороковых годов во всех красивых, живописных подробностях его внешнего быта, в его меблировке, модах и гримах. Художественный театр, отлично набивший руку для таких реставраций, выполнил это безупречно, с полным знанием, мастерством и вкусом. Был у него на этот раз такой талантливый и знающий эпоху помощник, как Добужинский. И нельзя придраться ни к одной мелочи. Ни одна не диссонировала с общею картиною, и ни одна своею чрезмерностью, крайностью или подчеркнутостью не лезла из рамы, не опускалась в вычуру.

Но мало дворянского гнезда сороковых годов. Вставала задача выше и труднее. Нужно было дать этот быт так, как он пережит Тургеневым, так, как он претворился в его душе и в его поэзии, в той тонкой и грустной прелести и с тем застенчивым лиризмом, каким одел Тургенев свои изображения. Нужно было показать обстановку и содержание «Месяца в деревне», бурю, всколыхнувшую тихие воды, — сквозь дымку тургеневского к ней отношения, тургеневской грусти. Художественный театр не только ясно увидал эту задачу, но и сумел ее выполнить с большою художественною чуткостью и с большим художественным тактом.

С первых же минут, едва попав в голубую полукруглую гостиную, где Ракитин скучающим холеным голосом читал вышивающей по канве тонкими, холеными пальцами Наталье Петровне: «Monte-Cristo se redressa haletant»[[330]](#footnote-20), по нарядной книжке с ее инициалами, а Анна Семеновна в седых буклях ворчала, что немец-гувернер «заиграл» ее в преферанс, и в большое окно под кокетливо подобранными занавесками и с золоченым орлом наверху смотрел жаркий летний день и сверкала трава на лужайке, — с первых же минут мы были в атмосфере не только ислаевского помещичьего дома, но и в атмосфере Тургенева. Почему-то особенно ярко вспомнилось мне не «Дворянское гнездо», но тургеневский «Фауст». Может быть, потому, что у Натальи Петровны столько точек соприкосновения с Верой[[331]](#endnote-313). И эта атмосфера, это истинно тургеневское, некоторый налет особой, изящной ласковости на всем — не распадались в течение всего долгого спектакля.

Я слышал, что главная режиссерская работа была выполнена г. Москвиным. Тогда Станиславский и Немирович-Данченко нашли или вырастили себе замечательного помощника и продолжателя, передали ему свои режиссерские тайны и обаятельность. Г. Москвин уже делал опыты режиссирования. В прошлом году он обратил общее внимание театральной Москвы постановкой на маленькой сцене, «Тривиальной комедии» Уайльда. Теперь он с блеском сдал экзамен на режиссера-художника.

Мне довелось лет пятнадцать назад приветствовать первый актерский шаг г. Москвина и предсказать ему большое сценическое будущее. Возьму на себя смелость предсказать ему то же и в области режиссуры[[332]](#endnote-314).

В тургеневском спектакле были и роли, сыгранные несовершенно, без достаточной {240} красоты, выразительности или прочувствованности. Были отдельные моменты, иногда — очень важные, которые переданы без нужной силы и оставили впечатление слабее, чем допускает тургеневская пьеса. Тургенев сам признавал, что он — не драматург. И хотя это уж слишком строго к себе, — это в значительной мере справедливо. Архитектоника его пьес — слабая; не слушается он в «Месяце» строгого закона драмы — бережливости. В драме лишнее пагубно. А «Месяц» так расточителен на это лишнее. И нет в тургеневских пьесах большой драматической, сосредоточенной силы. Однако обыкновенно расплывающаяся драма в некоторых точках сгущается. И хотя бы две сцены Натальи Петровны в 4‑м акте, с Верочкой и с Беляевым, могут властно захватить, ударить по душе, разволновать. Этого не было в спектакле Художественного театра или было в значительно меньшей, чем возможно, чем хотелось бы, мере. И было досадно. Но общая атмосфера, о которой я выше писал, брала верх, спасала от того, чтобы эти отдельные неудавшиеся куски спектакля губили его прекрасное целое.

Трудно с точностью сказать — почему, но Наталья Петровна осталась чужою г‑же Книппер. Может быть, она не сумела сочетать стиль с искренностью переживаний, таких красивых, таких тонких, сложных и трогательных. Никто не умел таким чутким ухом приникать к взволнованному любовью женскому сердцу, как Тургенев. И любил он любоваться и очаровываться поздним приходом первой любви, в которой чрез всю нечаянную радость и чрез весь горячий восторг сочится великая печаль. Эту свою чуткость и это свое искусство анализа и изображения показал он и в Наталье Петровне. И драгоценнейшая часть пьесы — в написанной так бережно, с такою теплотою и застенчивостью истории ее запоздавшей первой любви.

Сладкая тревога еще несознанного чувства, которою тонко, едва уловимо окрашены первые же слова Ислаевой, — и которая так красиво и торжественно прорывается в привете: «Здравствуй, ветер». Еще несознанная, но уже обжигающая, туманящая чистоту ревность к Верочке и рожденная ею зависть к молодости. Первый порыв навстречу возможности чувства и рождаемая им раздражительность в привычном обиходе. Цепляние за дружбу-любовь с Ракитиным, в тщетной надежде спрятаться от близкой бури за ширмами этого roman blanc [платонический роман — фр.], в котором изголодалось сердце. Ужас, что неизбежное совершится и взбаламутит тихую, налаженную, приятную своей красивостью жизнь. И радость, что это совершится. Так течет история любви Натальи Петровны. И все это, конечно, есть в игре г‑жи Книппер. Скорее в замысле ее, в плане исполнения. Но за этим холодно наблюдаешь, этим не волнуешься, не трогаешься, не очаровываешься. Потому что артистка не дала этому ни трепета жизни, ни обаятельности. Наталья Петровна не экспансивна, но она не холодна. Наталья Петровна изысканна. Ракитин научил ее больше любоваться чувствами, чем жить ими. Но она не чопорна. И она — в кризисе, когда вся наука Ракитина летит кувырком. И Наталья Петровна красива душою, привлекательна, как привлекательна Вера из «Фауста». Этого лишила ее г‑жа Книппер. Лишь раз, в первом объяснении с Верочкой, стала она мне милой своим горем, своим метанием.

А когда плотину прорвало, и несдержанно побежала любовь навстречу Беляеву, вырвала слова признания, привела к краю любовной бездны, потом, в начальных сценах последнего акта, наполнила ликованием, зажгла сердце и глаза Натальи Петровны счастьем, — артистка опять точно потерялась. И не дала ни глубины горя, ни яркости счастья.

{241} Я вовсе не настаиваю на особой экспрессивности, на бурном потоке страстей. Рядом с г‑жой Книппер стоял Ракитин г. Станиславского. Какой он сдержанный! Г. Станиславский играет его даже почти без жестов, на очень немногих матовых нотах. Это так идет к Ракитину, эстету, изысканному во всем, в чувстве и слове, красиво-усталому и снисходительно-пренебрежительному к жизни. Может быть, это — немножко и гримаса, как и весь российский барский чайль-гарольдизм. Но понемногу гримаса срослась с лицом. И все-таки вся внешняя сдержанность, вся скупость на интонацию и жест не скрыли жизни чувств Ракитина. Они говорили через глаза. Если они не захватывали, то потому, что и не должны захватить. Они и у Ракитина — сверху. Они больше всего — предмет для самолюбования, объект его тонких размышлений. И если была суховатость, то не в игре г. Станиславского, а в самом Ракитине.

Великолепно удалась молодежь, — и Верочка, и Беляев. Вся поэзия юности, наивности, первой, пахнущей ландышем, любви, вся красота первых робких полупризнаний были с полною искренностью, беззатейливостью и обаятельностью переданы г‑жой Кореневой. Ее немножко портили прическа и костюм. Не всякой идет та мода, а для Верочки выбрали наиболее причудливую ее форму. Но все искупала красота чувств, почти детская ясность интонаций, молодая простота движений, горячий трепет проснувшейся любви. И когда Ислаева впервые называет ей ее чувство, а Верочка застенчиво, с испугом и радостью опускает ей на грудь свою зардевшуюся головку, — это была очаровательная минута спектакля, минута чистой красоты и захватывающей трогательности. Но Верочка вырастает в любящую, оскорбленную в своей святыне девушку. Г‑жа Коренева не умеет поспеть за этим ее ростом. И хотя публика премьеры, нарушая обычай театра, зааплодировала г‑же Кореневой посреди акта, за сильную у Тургенева сцену объяснения с Натальей Петровной при Беляеве, — эта сцена молодой артистке не далась. Такая все время простая, — она тут стала условной, театральной, но не умеющей искусством заменить недостающий подъем, пафос горя. Верочка вернулась к тихой тоске, к страдальческой покорности, — и опять г‑жа Коренева вернула себе всю искренность, всю трогательность. И то, как она передавала благодетельнице-сопернице записку Беляева, было почти так же хорошо, как когда она стыдливо приникла к ней, в первом объяснении, головкой.

Привел меня в полный восторг Беляев г. Болеславского. Я вижу его впервые. Может быть, он просто очень уж подошел к роли, и еще нельзя заключать о мере его талантливости. Но в Беляеве был он безупречно прост. Полное отсутствие чего-либо театрального. Кусок молодой, кипучей жизни, радующейся воздуху, солнцу, лету, траве на лугу, воде в сонном пруду, треску коростеля, песне в малиннике. А когда пришла пора сильным чувствам, как просто и как полно чувствовал Беляев г. Болеславского, как был он ошеломлен нежданным приходом любви к нему и в нем, как взволнованно держал он в своих больших, со следами клея для змея, руках тактированные [в перчатках] руки красавицы. И клокотала разбуженная страсть и наливала слезами испуганные глаза юноши, перехватывала молодой голос.

Я знаю, не на меня одного, почти на всех произвел этот начинающий актер очень большое впечатление. Он услышит и уже слышит отовсюду крупные похвалы. Пусть не закружится у него голова. Свалилось счастье. Надо суметь его удержать, сделаться его господином, а не обрадованным рабом.

Не стану говорить о других, меньшего интереса фигурах «Месяца в деревне». {242} В заметке о генеральной репетиции его в «Речи» было уже рассказано и о прекрасных, талантливых декорациях Добужинского[[333]](#endnote-315). Они так помогли этому тургеневскому спектаклю, — помогли ему достигнуть главного: дать Тургенева.

## 12. Н. Эфрос Островский в Художественном театре. (От нашего московского корреспондента) «Современное слово», СПб., 1910, 16 марта

Островский, этот гигант русской комедии и столп драматического реализма, до сих пор оставался как бы вне поля зрения и круга компетенции Художественного театра.

Только теперь, на исходе своего двенадцатого года, сильно разочаровавшиеся в модернистской драме, художественники отважились на Островского и поставили одну из лучших его комедий «На всякого мудреца». Именно — отважились. Была на это нужна очень большая отвага. Некоторые не прочь даже сказать сильнее — дерзость. Потому что рядом — Малый театр, великий специалист по части Островского, переигравший весь его репертуар и на нем основавший лучшую свою славу.

Рядом с этим «домом Островского» театр Станиславского, словно выскочка homo novus, без роду, без племени.

И потом, с каким же оружием, — спрашивали скептики, — пойдет в борьбу этот театр молодых, неудержимых мечтаний и хитрых выдумок? Все его принципы и все его навыки, нажитые в постановках Чеховых и Ибсенов, — ни к чему в пьесе Островского. Эти изощренные сценические методы должны тут непременно обанкротиться. Они изуродуют Островского, убьют его простую душу. Художественников ждет конфуз и срам.

В таких приблизительно настроениях Москва встретила спектакль Островского в Художественном театре. Тем отраднее засвидетельствовать, что никакого «конфуза» не получилось, и одни напрасно спешили со своими укоризнами, другие — со своими сокрушениями. Не скажу, чтобы получился спектакль совершенно безупречный, какая-нибудь «новая эра». Многое было и не так, оставляло неудовлетворенным. Некоторые отдельные фигуры побледнели характерным содержанием. Но те, которые пророчили изуродование Островского и конфуз, переменили позицию и уже пренебрежительно роняют другое:

— Что же, ничего особенного. Островский как Островский. Так-то всякий может!

Те «методы» Художественного театра, которые будто бы делали для него неосуществимым Островского, ничему не помешали, только помогли. Театр обладает в своих режиссерах и актерах слишком большим художественным вкусом и художественным тактом, да просто — умом, чтобы к Островскому приложить полностью и без перемены все те средства и приемы, которыми пользуются, скажем, в чеховских постановках. И это дало счастливые результаты и во внешней инсценировке комедии, и в передаче ее общего колорита, и в раскрытии всего {243} смысла, бытового и психологического, отдельных, хотя и не всех, фигур.

Конечно, «Мудрец» не давал большого простора чисто режиссерской и декорационной выдумке и не позволял сгустить «настроение». Но что допускала пьеса, — было сделано и очень удачно, и интересно. Уж, конечно, Островский не проиграл от того, что вместо общетеатральных комнат, и условных, и не носящих никакой печати времени, были характерные московские interieur’ы шестидесятых годов — очень типичная московская зала Мамаевых, обшитая деревом комната на богатой турусинской даче в Сокольниках, приемная в старом доме Крутицкого с витой лестницей в библиотеку и так далее. И фельетонистам положительно не над чем острить, разве над световым отражением, которое ложится от предполагаемых на «четвертой стене» окон на противоположную зрителю стену в глумовском кабинетике.

Не все актеры вполне совладали со своею задачею. Но не потому, что самые задачи были ошибочно поставлены. Ну, просто не хватило кое-кому выразительных средств, яркости комизма. Или роли были неудачно даны, например, Мамаевой, которую непременно следовало играть г‑же Книппер, а не г‑же Германовой; или неправильно расценены элементы роли. Это больше относится к женским ролям. У г‑жи Германовой Мамаева слишком омолодилась и стала слишком изящна и утонченна. Не было отцветающей красавицы, цепляющейся за последний «роман». И пришлось выпустить фразу: «В последнее время очень чувствителен был недостаток в обожателях». Не хватало и женской мстительности, когда раскрылся глумовский обман. Помолодела и Турусина в изображении г‑жи Савицкой, и не было ханжества, не хватало «запаха лампадного масла». Несомненная утечка в чисто московском колорите. А Глумова — г‑жа Самарова, при хорошем внешнем жанре, мало оправдывала слова сына: «Я умен, зол и завистлив, *весь в вас*». Из женщин безусловно хороша, и очень, лишь Манефа г‑жи Бутовой, мимикой, игрой лица и особенно глаз отлично передан весь этот затейливый переплет почти животной тучности и острой хитрости, кликушества и практического расчета, злобы и алчности. Роль построена так, что очень легко сбиться на карикатуру с комизмом чисто внешним.

Манефа Художественного театра взглянула на дело много глубже — была не только комична, была и страшна. Потому что это явление русской жизни — страшное. И оно — далеко не отжитое, не история. Слегка изменились формы, но сущность жива, нет‑нет да и выкинется на поверхность.

Глумов — центральная фигура комедии, но не лучшая. Он — больше пружина действия и его ось, чем самостоятельно ценный образ. Недаром он — одинокий в галерее Островского. Глумов г. Качалова хоть и сыгран с великим мастерством, восхищает многими тонкими подробностями и общим благородством исполнения, — вызывает некоторое недоумение в исходном пункте. Вспомните уже процитированную фразу: «Я умен, зол и завистлив». Г. Качалов хочет принять лишь первую часть этой тройной формулы. Да, его Глумов — очень умный, тонко умный. Глумов живет жаждою карьеры, но и ненавистью, презрением к тем, от кого она зависит. В нем много желчи. Оттого и дневник свой он завел, чтобы было куда изливать это презрение, эту желчь, накипающую в умном человеке, которому надо ползти червем перед глупцами и пошляками. Г. Качалов ставит в красный угол другое — радость удачи. И оттого чаще играет на его красивом лице светлая улыбка счастья, а не кривая усмешка презрения. Даже когда он остается один, глаз на глаз с собою {244} и со своим другом-дневником. Иногда кажется, что он добродушно дурачит Мамаевых, а не взбирается на их плечах к успеху, что ему нравится самая эта игра, что она его больше забавляет, чем подымает в нем «всю желчь и всю досаду», хотя Глумов так часто говорит о желчи, и в начале, и в конце пьесы. Это толкование смелое, и ему г. Качалов не изменяет до конца, но толкование вряд ли верное. И оттого, от зыбкости психологического основания, роль нет‑нет да и качается. Но самую игру с Мамаевым, с Крутицким, Бородулиным артист ведет мастерски, и сквозь маску льстеца и лакея глядит умная, тонкая, хотя и спокойная, не опаленная ирония. А в финальном монологе — много искренности и силы при полном отсутствии театрального пафоса и позы.

Великолепнейшая фигура во всем спектакле — Крутицкий г. Станиславского. Москва видела замечательных Крутицких, с Шумского[[334]](#endnote-316) начиная. Г. Станиславскому не страшны эти большие воспоминания. Так совершенна здесь его игра, так ярко характерен образ и так полно перевоплощение в него, в этого шестидесятилетнего генерала с умом шестилетнего ребенка, этого сочинителя проектов «о вреде всякой реформы вообще», падкого на лесть. Глумовские похвалы своему гениальному уму и своей государственной мудрости он слушал замечательно, с важным видом, лишь игрою губ и глаз выдавая, как утопает в сладком блаженстве убогая, давно поросшая мохом, душа. Был истинный «спаситель отечества», последний из эпохи «великих реформ», через 40 лет опять возродившийся в русской действительности и опять принявшийся, с помощью новых Глумовых, полетом уже куда крупнее, сочинять прожекты о вреде реформы. Думал ли Островский, что будет так живуч этот тип? Великолепно декламировал г. Станиславский Озерова. И не пропала из роли неиспользованного ни одна черточка.

Еще отличная фигура — Голутвина; г. Москвин играет его вразрез с традицией, не пропойцей, не грязным прощелыгой «со дна», а больше под барина, давно все проевшего, пропившего, лизоблюда и чающего у чужих столов и докатившегося до маленьких шантажей через посредство уличных листков. И все-таки сохранившего некоторую, хотя и весьма потасканную и заплатанную, барственность. Это оригинально задумано и мастерски выполнено, в прекрасных полутонах. Если бы не легонький пересол, очень бы был хорош и Бородулин г. Леонидова. Только напрасно придана купеческая московско-джентльменская складка. Бородулин — заправский барин, столбовой.

«Джентльмэн» пришел позднее.

Хорошо разработан г. Лужским Мамаев — и в интонациях, и в мимике. Но роль требует очень сочного комизма. Оттого и его игра, хоть и интересная, не давала большого эффекта.

Им не вооружен, или вооружен мало, г. Лужский. И потому этот Мамаев что-то мало похож на очень влиятельную особу и очень богатого московского туза. Это скорее кое-как дослужившийся до статского советника чиновник, много тянувший лямку, облезший в канцеляриях и наживший в них геморрой.

Я не скупился на указания недочетов, иногда в толковании, иногда в выполнении. Они не мешают спектаклю быть интересным, талантливым и дать общее впечатление очень хорошее. «Мудрец» не приумножил славы Художественного театра, но и не покачнул ее. И, во всяком случае, показал, что театр имел все художественные основания «дерзнуть» принять в свой репертуар Островского.

## **{****245}** 13. Бэн <Б. В. Назаревский> «На всякого мудреца довольно простоты». Комедия А. Н. Островского на сцене художественного театра «Московские ведомости», 1910, 18 марта

### I

Художественный театр давно уже мечтал о постановке Островского. Говорят, что из его руководителей г. Станиславский стремится к туманным высям романтизма, а г. Немировича-Данченко желает воплощения быта. Наконец мечта г. Немирович-Данченко сбылась: он руководил постановкой комедии «На всякого мудреца довольно простоты».

Выбор этой комедии сделан не без известной задней мысли. О, эта вечная задняя мысль у художественников! Они гордо назвали свой театр «художественным»; это прекрасно; но раз вы поставили на своем знамени служение идее чистого искусства, то и идите, не сбиваясь, по этому благородному пути. Однако вся беда в том, что то и дело в их работе проступает то несколько прикрытая, а то и открыто бьющая в глаза тенденция. Неужели же забыто великое и несомненное правило: «что тенденциозно, то антихудожественно»! Все в этом театре не просто, все заставляет думать: «А ведь это все с заднею мыслью, все это неспроста!» Это-то и коробит, и заставляет публику как-то болезненно настораживаться.

Художественный театр мечтал об Островском. В добрый час! Покажите нам, как вы понимаете и толкуете Островского. Зачем же тогда брать из всех его комедий непременно именно ту, которая отмечена некоторым стремлением служить «веяниям времени»? Привычный посетитель этого театра сейчас же учитывает это и понимает, что все, что он видит на сцене, надо приспособить к современности. Островский и его творчество — как материал для агитации! Думал ли бедный драматург, что ему будет навязана потомством именно такая роль?

К тому же сравнительно недавно эта именно комедия шла на сцене Малого театра в исполнении Ленского, Садовского, Никулиной, Лешковской, Рыбакова[[335]](#endnote-317). Что за странное соперничество? Зачем ставить в неловкое положение тех зрителей, которые с одинаковой симпатией относятся к обоим театрам? Неужели же репертуар Островского так мал, что больше решительно не на чем было остановить свой выбор? Нет ли здесь хвастливого желания, выражаясь вульгарно, «утереть нос» Малому театру: «Вот де все думают, что только там умеют образцово играть Островского, а мы их еще сами возьмем да научим!»

Все эти досадные вопросы порой мне лезли в голову, когда я шел смотреть комедию «На всякого мудреца довольно простоты» у художественников. Впечатление было испорчено с самого начала, и я смотрел пьесу под этим тяжелым гнетом.

Итак, если рассматривать эту постановку как соперничество с Малым театром, то к какому выводу придется прийти? К очень плачевному для художественников. Несмотря на весь блеск и изысканность декораций и всей обстановки и костюмов, до мельчайших подробностей воскрешающих эпоху шестидесятых годов, Островского мы не видели, на сцене не было жизни и людей, — {246} были какие-то туманные и иногда прямо аляповатые образы и подобия чего-то — и больше ничего. Пальма первенства безусловно остается за Малым театром — и смешно даже говорить о каких бы то ни было сравнениях.

Прежде всего — темп игры. Островский писал для старой школы актеров, когда на сцене пульс бился учащенным темпом, когда не знали ни бесконечно длинных пауз, ни «настроения». Островского нельзя играть тягуче и нудно, как Чехова; у него нечего искать между строчек, он ясен и понятен как никто. Когда он создавал свои произведения, он имел в виду современных актеров — живых, нервных, подвижных, захватывающих публику сразу же, с первого своего появления на сцене. Художественный театр заблагорассудил выбрать темп почти что похоронного марша. Что же получилось? Недостатки Островского как драматурга выступили на первый план с вопиющей яркостью. Например, известно, что к числу этих недостатков относится излишняя растянутость экспозиции. На спектакле мы были принуждены прочувствовать это вследствие игры актеров так, что скука, навеянная первыми двумя актами, доходила почти до озлобления. Да сплошь и рядом и впоследствии пробуждалась эта скука, из-за вечного затягивания блестящие диалоги Островского тускнели и расплывались.

На этом фоне вдруг проступали безобразно кричащие пятна. Такова — игра г. Леонидова в роли Городулина, жизнерадостного болтуна, возомнившего себя либералом. Островский отнюдь не хотел дать шаржа; г. Леонидов все усилия употребил, чтобы создать донельзя утрированную карикатуру. Она до того была подчеркнута, что уже не возбуждала смеха, а, напротив, заставляла шевелиться прямо неприятное чувство. Это была не фигура Островского, это был опереточный пшют [франтик] — что-то вроде из «Наших Дон Жуанов»[[336]](#endnote-318). Пестрые костюмы, манипуляции с моноклем, семенящая походочка, прическа «a la мужик», петушиный фальцет, захлебывающаяся речь, — да неужели же это Городулин Островского? Неужели же при помощи таких клоунад можно «исправлять» и «дополнять» творчество великого нашего драматурга?

Близка к карикатуре, но более жизненна Манефа в исполнении г‑жи Бутовой. Ее завывания, выкрики, склонность к кликушеству — все это на месте, но игра артистки, несмотря на прекрасный грим, не оставляла цельности впечатления, все это было лишь membra disjecta [разбросанные члены — лат.], но из них она не могла создать живого лица: это был лишь материал для него, это была «мертвая вода» творчества, но не было «живой воды», превращающей обдуманный и выполненный труд подготовки в живого человека.

Возьмем еще гусара Курчаева в игре г. Ракитина[[337]](#endnote-319). Артист подчеркнул в этом образе хлыщеватость и глупость Курчаева, придав даже ему какое-то тупое, баранье выражение лица. Но ведь в Курчаева влюблена умная и тонкая Машенька, настоящая «московская барышня» и, как она себя характеризует, много видавшая и цену себе знающая. Ее не удивишь блестящим гусарским мундиром, ей нужно кое-что более привлекательное. Островский подчеркивает в Курчаеве, — в противоположность тонкости и коварству Глумова, — безграничное добродушие и прямолинейность бравого гусара. А г. Ракитин думает очаровать публику такими пошло-водевильными приемами, как постоянное ухарское щелканье шпорами. Все же Курчаев — человек хорошего общества и не станет прибегать к манерам такого вопиюще дурного тона.

В общем — водевильные ухватки, специально рассчитанные на то, чтобы вызвать дешевый смех в зрителях, попадались {247} в игре художественников на каждом шагу. У провинциальных актеров есть специальный полунасмешливый термин для таких приемов: «французская игра». Так этой «французской игры» было хоть отбавляй: немые сцены, передразниванье своего собеседника во время разговора, гримасы и так далее. Все это хорошо, когда это в меру и кстати, но в большом количестве, по выражению философа Хомы Брута[[338]](#endnote-320) — это вещь нестерпимая.

### II

Было бы даже опасно сравнение с Малым театром — особенно в исполнении женских ролей. Например, у меня так и врезалась в память г‑жа Никулина — Турусина[[339]](#endnote-321); в ней ясно была видна вчерашняя серая купчиха с ее пристрастием к ворожеям, гадалкам и кликушам. Но все это было прикрыто безукоризненным внешним лоском и хорошими словами о благочестии и ненависти к современному вольнодумству. Г‑жа Савицкая, игравшая у художественников эту же роль, дала бледный облик какой-то усталой, растерянной пожилой дамы, в которой ничего нет яркого и типичного.

А г‑жа Лешковская — Мамаева[[340]](#endnote-322), уже начинающая стареть кокетка по призванию — что это была за прелесть! Г‑жа Германова загримировалась кем-то вроде императрицы Евгении[[341]](#endnote-323) и была нестерпимо скучна местами. Она воображает, что кокетство заключается в каком-то особенном неестественном сюсюкающем голосе и однообразной игре глазами.

Благодарнейший диалог между Мамаевой и матерью Глумова прямо пропал. Обе артистки спали с тона и нестерпимо тянули — то, что называется «плели лапти». Г‑жа Самарова в роли матери Глумова не была плоха, но эта артистка не обладает способностью перевоплощения: она вечно одинакова, а тут к тому же она как будто была не в ударе[[342]](#endnote-324).

Яркая роль «новейшего самоучителя» Мамаева была сведена на нет г. Лужским. Вот уже серая-то игра! Даже сквозило в ней какое-то любительство в довольно непривлекательном смысле этого слова. Я уж не буду тревожить памяти покойного Ленского[[343]](#endnote-325), создавшего эту роль. Таким сравнением можно только обидеть покойника.

### III

Но все ли было так печально на этом спектакле?

Нет! Было кое-что и хорошее.

Прежде всего — прекрасное исполнение центральной роли Глумова г. Качаловым. Эта роль прямо создана для этого артиста, здесь нужна тонко выработанная игра, вся роль построена на переходах, и они прекрасно удались артисту. «Я умен, зол и завистлив», — говорит про себя Глумов, и г. Качалов был именно таким. Правда, иногда он делался немного Мефистофелем в миниатюре; правда, иногда совершенно неожиданно в нем являлся неврастеник, но это было лишь местами и общему хорошему впечатлению не мешало. Г. Качалов — работающий, но несколько холодный артист; и то, и другое необходимо для роли Глумова — нужно разработать до мельчайшей подробности эту роль, что и сделал артист вполне добросовестно; нужно все время дать понять зрителю, что Глумов только играет роль, но играет ее бесподобно — и это было тоже сделано очень хорошо. Последний монолог Глумова прошел сильно и выразительно, но я немного против mise en scène: зачем Глумову *два раза* обходить стол, обращаясь к каждому из присутствующих с отдельными едкими вопросами; один раз — это так, но вторичное путешествие вокруг стола кажется немного неестественным.

Г. Станиславский довольно ярко воплотил старого Крутицкого. Только не слишком ли стар его генерал? Все-таки у {248} Крутицкого не пропала его молодцеватость и желание нравиться. Могу сказать одно: среди остальных исполнителей г. Качалов и г. Станиславский все же были настоящими артистами. Хотя у г. Станиславского были и пробелы в его игре, и роль отделана несколько поверхностно, с расчетом на эффекты чисто внешнего характера, но все-таки в его исполнении была «душа живая».

Хорош и г. Москвин, с неподражаемой серьезностью исполнивший небольшую роль шантажиста-литератора Голутвина.

Кроме того, мне очень понравился г. Горич[[344]](#endnote-326) в роли человека Мамаева, привезшего своего брата в квартиру Глумова. Он действительно жил во время разговора Глумова и Мамаева. Его взгляды исподлобья на Глумова, в которых светится чуть заметный смех по поводу его оборотливой ловкости, его смертное томление во время наставлений барыни — все это было так забавно и типично, что зритель более глядел на него, чем на Мамаева. Потом, когда он бежал, стараясь сделать это незаметно, выполз в дверь, — невольно становилось и смешно, и понятно, почему это прислуга так неохотно живет у Мамаевых.

Хорошую внешнюю фигуру дал и г. Артем в роли Григория, человека Турусиной.

Но, несмотря на эти отдельные светлые места исполнения, все же надо признать эту постановку в Художественном театре совершенно неудачной. Что же делать! Надо рубить дерево по себе. Я не хочу этим сказать, что художественникам надо бросить мысль об Островском: много есть еще прекрасных пьес этого писателя, которые теперь основательно забыты, но по своим достоинствам имеют полное право на возобновление и на добросовестную работу над ними. Ну, вот, например, в Москве уж бог знает сколько времени не шла комедия «Горячее сердце», а Художественный театр — еще в бытность свою Обществом искусства и литературы[[345]](#endnote-327) — пытал над ней свои силы — и довольно удачно. Почему бы теперь не взяться на нее?

## 14. Як. Львов «На всякого мудреца» в Художественном театре «Новости сезона», М., 1910, № 1943

Это не просто спектакль, не простая премьера, это символ, это увенчание здания.

Островский в театре буйных сектантов — это последнее звено огромной цепи, которая замыкается в полный круг.

К нему пришли после Метерлинка, после Гамсуна, после богоборчества, рокоборчества и прочих жупелов российского демонизма, к нему пришли после громких, но пустых толков об уничтожении актера, о гегемонии и монархии режиссера.

И от этого на спектакле такая напряженность ожидания, оттого в антрактах такая острая атмосфера и споры, бесконечные споры, безалаберные русские споры.

И от этого перед началом на всех лицах столько надежды и вместе с тем страха разочарования, страха особенно жуткого, потому что он за близких и дорогих людей…

И первый акт как будто дает фундамент этому страху — есть что-то мешающее {249} в движении колес развивающегося действия, есть какая-то сухость и натянутость.

Но дальше раздвигается серый занавес, развертывается лента действия, и нет больше страха.

Есть радость, есть смех, есть наслаждение…

Главное достоинство постановки — это легкость и, я бы сказал, лиризм.

Художественный театр недаром пришел к Островскому после грусти «Вишневого сада», после милого и нежного чеховского лиризма.

Уроки прошлого не прошли даром…

Поэтому у него краски Островского зажглись внутренним тихим светом, поэтому у него сознательно отброшены элементы так называемого быта.

Того быта, который заключается в том, что люди говорят густым, жирным басом, сморкаются, пьют чай, поставив блюдечко на ладонь, вынимают из карманов красные платки… Того быта, к которому привыкли так наши театралы от печки, что отсутствие его их весьма оскорбляет.

У художественников Островский очеловеченный и углубленный.

И от этого он неожиданно широк, лиричен и задумчив.

Правда, «Мудрец» стоит в творчестве великого русского драматурга особняком.

Не потому, что тут нет «темного царства», а потому, что тут есть общественно-политическая сатира, потому что тут сквозь жупелы старой цензуры есть яд жгучий до сих пор, потому, что тут отражение интереснейших переживаний общества после того, как «порвалась цепь великая»…

И еще потому, что пьеса написана с блеском французской комедии, с блеском диалога и отточенностью интриги.

И у художественников все это и выдвигается на первый план.

Выдвигается интрига, выдвигается легко, гротеском.

И исполнение легкое и лирическое, хотя и неровное.

Г. Качалов — интересный Глумов.

Прежде всего у него нет мрачности, приподнятости, нет «драматического мерзавца», как покойный Кичеев[[346]](#endnote-328) называл специфических провинциальных «драматических любовников».

Его Глумов просто недурной парень, неглупый, ясный, спокойный.

И великолепный актер.

Сцены «игры» Глумова у артиста прямо виртуозны.

Тут каскад оттенков — то нежность, то сарказм, то огонь, то смирение.

Все это блестяще.

Единственный упрек — это излишняя мягкость.

Ведь у Глумова, когда он один, должно быть больше железа, больше жестокости.

А у Качалова его герой человечней и симпатичней, чем он обрисован у автора.

Но моменты превосходные.

Сцена, когда Глумов ищет дневник, захватывает цепко.

Последний монолог горит, пылает.

И очаровательная внешность — словно с портрета старого ушел…

Удивительно хорош г. Станиславский.

Шаблонно Крутицкий играется бурбоном[[347]](#endnote-329), Скалозубом.

Здесь же нелепая, несуразная фигура прямо из тупика Поварской или Сивцева Вражка.

Такие генералы и сейчас попадаются в дворянской Москве и сейчас пишут «прожекты».

Изумительно скандирует г. Станиславский стихи.

Вся фигура стильна и нова.

Также нов и г. Городулин у г. Леонидова.

Есть шарж, но он искупается яркостью, комизмом и опять новизной.

{250} И в этом представителе московской «говорильни» есть черточки и современности, — сколько Городулиных сейчас хотя бы в Государственной Думе.

Прелестен г. Москвин.

Он дает трогательного лирического шантажиста.

Его жаль, он трогает.

Это лучше традиции, которая делает Голутвина пьяным скандалистом.

Это тоньше и глубже.

Очень выдержанно играет г. Лужский — смешно, характерно, чуть-чуть только тянет темп[[348]](#endnote-330).

За г. Ракитина молодость, несомненное дарование, против него его неопытность и робость.

Но у его Курчаева настоящее ребячество, настоящий порыв.

Женщины хуже мужчин.

У г‑жи Германовой — отличные моменты, стиль, тонкость, но она слишком молода и прекрасна[[349]](#endnote-331).

Г‑жа Врасская суха, бесцветна и даже не молода[[350]](#endnote-332).

Очень хороша г‑жа Самарова и не ярка, прилична г‑жа Савицкая[[351]](#endnote-333).

Манефа у г‑жи Бутовой удивительно интересна.

Пьяная, полубезумная и хитрая, с диким напевом, взятым из старообрядческих напевов. Она очень красочна.

Такие фигуры есть среди пресловутых «братчиков», иоаннитов[[352]](#endnote-334) и т. п.

Поставлена пьеса с такими умными паузами, с такими интересными mise en scène.

И все исполнение и вся внешность проникнута простотой, благородством и лиризмом.

Это новый Островский.

И не надо сравнивать с Островским Малого театра.

Каждому свое.

Художественники показали, как лиричен, глубок и тонок Островский, показали, что его сила не в одном быте, показали, как дико звучит лозунг — Островский умер.

Спасибо им за это.

## 15. П. Ярцев Островский и современный театр. («На всякого мудреца довольно простоты» в Московском Художественном театре) «Киевская мысль», 1910, 5 апреля

### 1

«На всякого мудреца» в Художественном театре играют вообще превосходно: очень умно и приемами тонкими и благородными. Но в Художественном театре всегда так играют; значение же этого спектакля не в том, чем он похож на все спектакли этого театра, а в том, чем он от них отличается. Потому что это первая постановка бытовой комедии Островского на этой сцене. «Снегурочка» — сказка, «Горячее сердце» готовилось в Художественном театре, но не было представлено (это было давно). «Бесприданница» была один раз сыграна утром в первом сезоне, но эта пьеса была перенесена из постановок Общества искусства и литературы[[353]](#endnote-335). Так что «На всякого мудреца» — первый подлинный бытовой Островский {251} в Художественном театре. И сыгранный тогда, когда этот театр, как никогда, владеет своим искусством, и вместе молод и предчувствует еще многие возможности.

Театр Художественный молод до сих пор, но может быть, что его молодость слишком умная и осторожная. В представлении «На всякого мудреца» театр искал монументальности фигур Островского, но так, чтобы не вышли «роли» вместо пьесы, и так, чтобы была сохранена эпоха и чтобы на сцене все совершалось похоже на жизнь. Этого, однако, нельзя было сделать, и получилось так, что «роли» все-таки вышли: Манефа Бутовой, Голутвин Москвина, отчасти Крутицкий Станиславского — и прорвали тонкую, умную ткань, которою была затянута вся пьеса, чтобы была эпоха и чтобы на сцене все совершалось похоже на жизнь. И потому, что в представление прорвались смелые, жирные пятна — все умное и живописное, что было кругом их в спектакле, стало казаться бледным и сухим. Очень умно играет Мамаева г. Лужский, но это скучно; очень благородна, очень живописна г‑жа Германова в роли Мамаевой, но провинциальная грубоватая «кокетка» (вроде г‑жи Юрьевой в этой роли в прошлом сезоне в Киеве[[354]](#endnote-336)) здесь больше на месте. Удачны некоторые декорации, особенно декорация второго акта «белое зальце»: оно все от того времени, — но здесь хочется видеть простые павильоны с тремя дверями, а кабинет Крутицкого с широкой стеклянной аркой, с витою лестницей в библиотеку: кабинет, по догадкам, в каком-то присутственном здании — мешает слушать пьесу. Потому что не хочется думать о том, что Крутицкий где-то служил, — он просто «был»… Может быть, и естественно, что, читая последний монолог, г. Качалов (Глумов) ходит вокруг стола и наклоняется то к Крутицкому, то к Мамаеву, то к Турусиной, а они отворачиваются. Но монолог этот — отповедь (вроде похожей сцены в «Талантах и поклонниках»[[355]](#endnote-337)), и видится, чтобы его произносил актер, не сходя с места и отчасти обращаясь в публику. Чудесные гримы, почти все гримы, и очень хороши костюмы, точные и живописные, но и гримы и костюмы вообще излишне утонченны и несколько подсушены. В конце концов, фигуры, фигуры подлинные, целиком из Островского — это Крутицкий Станиславского и Голутвин Москвина. Манефа Бутовой — это очень смело и очень сильно (пьяная, страшная юродивая), но это сильнее и крепче Островского и откуда-то из иного места. Это сверхнатурализм, так можно только играть на сцене иностранных натуралистов позднее Островского, а из наших никого: ни Горького, ни Андреева. Натуралисты наши все романтики, Островский же романтик больше всех. И быт у него везде взят «не сатирически, а поэтически, с любовью, с симпатией очевидною, скажу больше — с религиозным культом существенно-народного»[[356]](#footnote-21).

### 2

Островский мягок и жирен, как старинный русский живописный жанр; в его длинных диалогах, с языком забавным и круглым, впереди всего — лица, а подробности: обстановка, тонкости освещения, жизнь вещей, «настроение» — всего этого будто бы совсем и нет. Поэтому, если это делать так, что это видно, то это будет только мешать. Для Островского потребны подлинные актеры-гаеры, смело выдвигающие в своем исполнении все забавное и круглое, так себя слушать заставляющие, что когда слушаешь одного, то редко возможно посмотреть, что делает другой, и тем меньше поглядеть, какие краски в вещах на сцене: вечер это, солнце или ночь. Островский чувствовал {252} русскую природу очень остро, но скупо давал ее; показал же всего себя и со всех сторон в «Грозе», и стоит отдельно «Гроза» в его произведениях. «Гроза» душистая. Островскому была доступна большая тонкость ощущений. Среди запахов с садов и полей в Италии Островский записывает в своем дневнике: «Во всяком благоухании есть какая-то тоненькая струя запаха, которая преследовала меня в России от Псела до Одессы и в Одессе с 1 по 15 июля. Другие не слышат этого запаха, но Меня он мучает». Краски костюмов, красоту женщин видит он и записывает в своем дневнике, а рядом с этим примечает: «Взятка отлично действует во всей Европе». Но особенно характерны, как будто даже неожиданны, такие записки:

В Вильно.

«При сходе (с горы) один очень милый гимназистик нарвал нам первых весенних цветов (анемонов)».

И из Италии:

«Мальчик принес нам маленький букет синих пахучих анютиных глазок».

Но всю свою душевную нежность, любовь к цветам и краскам Островский в своем творчестве переносил в фигуры, теплые и круглые, пиша в своих комедиях только лицо человеческое и человеческую речь. Он был подлинным театральным писателем.

### 3

Первый акт «На всякого мудреца» в Художественном театре затянут и холоден. На задней стене, с темными обоями, волшебным фонарем сверху из-под занавеса, отражены переплеты двух окон с кисейными занавесками (предполагаемых окон четвертой стены перед зрителем), но эта техническая выдумка совсем не дает чувства солнца в комнате. Читают же здесь роли г. Качалов (Глумов) и г‑жа Самарова (мать Глумова) с напряжением, скучно и серо. Типично, верно замыслу, но очень несвободно и без всякой теплоты, которая и есть единственное солнце для Островского. Приходит г. Лужский — Мамаев с лакеем, между прочим, чудесно играющим в безмолвных местах и превосходно удаляющимся с «недовольною спиной» (г. Саломатин)[[357]](#endnote-338). Лакей играет очень хорошо, но плохо то, что это можно так подробно рассмотреть в то время, когда Мамаева разговаривает. Исполнение г‑на Лужского разумно и отделано до последних мелочей, а зритель холоден: слушает и не смеется. Потому что смешные фразы намеренно не выдвигаются, рассуждая, что какой же человек станет говорить в жизни, выделяя смешные фразы? Но актеры Островские — те, какие были, и те, какие еще сохранились — не рассуждали так, а с первой же фразы Мамаева: «Это квартира холостая» — заставляли хохотать. И делали верно.

Здесь почти никто не любит свою роль как роль, как отдельный, вне всякой пьесы, материал для актерского творчества, и меньше всех здесь любит свою роль г. Качалов, играющий Глумова. У г. Качалова это так и остается до конца: он нигде не разгорается. Он играет находчиво, превосходно в техническом смысле читает монолог в четвертом действии, когда ищет дневник: разбивает его на части и выдерживает великолепные паузы. Он отлично подделывает насмешку, злобу, притворство, очень быстро меняет лицо, вызывает минутами даже огонек в глазах, — но он нигде ничего не чувствует и ему очень скучно играть.

Когда в первом акте (и в последнем) на минуты появляется г. Москвин — Голутвин (вот актер подлинный!), то сцена вся преображается. Это настоящее для Островского: здесь каждый жест, каждая интонация — жирное актерство. Это хочется еще слушать и на это еще смотреть, и, когда смотришь, не видится ничего, кроме этой фигуры, безразличен всякий фон… В первом же акте в первый раз на {253} сцене Манефа г‑жи Бутовой. В коричневой ватной шубе, подтянутой веревочным поясом, высокая, громоздкая, с опухшим лицом и пьяными маленькими глазками, с красными руками, которые она держит плоско внутрь ладонями на груди (как на иконах) — она выступает неестественно прямо, как жердь, и истерически выкрикивает свои реплики, а иногда начинает их петь. Это очень сильно, так что минутами страшно, но это жестко для Островского, здесь слишком много подлинного и злого, злой земли. Имя же для этого писателя (для Островского) «не сатирик», а народный поэт. Слово для разгадки его деятельности не «самодурство», а «народность»[[358]](#footnote-22). И все должны быть милы у Островского, потому что все милы его душе… <…>[[359]](#endnote-339)

### 4

В Берлине, во время заграничной поездки, Островский записал у себя в дневнике: «Вечером (в апреле 1862 г.) были в театре “Виктория” (Островский путешествовал с актером Горбуновым и Шишко, химиком, заведующим освещением петербургских театров, — “для языка” и потому, что “одному и у каши не споро”). Давали “Английского короля”. Мы не досмотрели представления; но как здесь все стараются! Немецкий комизм надобно прежде понять умом, а потом уже смешно станет». В исполнении «На всякого мудреца» в Художественном театре очень много такого ума, и есть он и в том, как играет г. Станиславский Крутицкого. Во всяком случае, идет он от ума, и его длинный генерал, «без живота», сутуловатый, в длинных желтых бакенбардах, с припухшими тупыми глазками, с лицом тяжелым, чуть-чуть фельдфебельским — весь внешне сделан. Но и смешон он бесконечно, и сразу: сначала смеешься, потом начинаешь «понимать». Во втором акте, в сцене с Мамаевым, еще только удивляешься живописности фигуры и техническим тонкостям: здесь длинный диалог г. Станиславский, например, чудесно раздробляет, отходя к роялю, где лежит его громадная фуражка с измятым околышем и белые перчатки, сухие и твердые от домашнего мытья. Потом он возвращается и до конца сцены играет перчаткою, все собираясь ее надевать. В акте в кабинете на генерала уже невозможно без смеха глядеть. Все очень строго, очень жизненно, ни налета актерства, «шутки», — но все смешно: и то, как сидит плотно генерал за столом, перед публикой, и то, как он медленно всем корпусом поворачивается к Глумову после каждой его фразы, а потом так же медленно приходит в прежнее положение и смотрит вперед в публику тупыми, недоуменными глазами, соображая, что Глумов сказал. Длинная мимическая сцена после ухода Глумова: генерал доволен, барабанит марш губами, потом сворачивает в трубочку свой «трактат» и глядит в него, как в подзорную трубу — вся эта сцена проходит под хохот публики. Всего тоньше ведется сцена с Турусиной, в третьем акте и, особенно, в тех местах, где генерал пытается намекнуть на прошлое, что было в их отношениях, и, довольный, смеется, — но сцена эта не так доходит до публики. Вообще же исполнение Станиславским Крутицкого — это «умный Островский». Островский хороший, только нет в нем шутки для шутки, того, о чем думал Островский, когда говорил про рязанцев (рязанцем был Садовский[[360]](#endnote-340)): «Эти рязанцы по природе уж таковы, что, как немцы, без шутки и с лавки не свалятся. *Актерская жилка* у всех рязанцев прирожденная».

### 5

Прекрасно играет г. Артем слугу Турусиной, но в нем есть что-то чеховское. Приятно исполнение г‑жи Савицкой (Турусина). {254} Оно очень мягко, благородно и жизненно, но оно в прямом смысле слишком интеллигентно, нигде не смешно, а в том месте, где г‑жа Савицкая целует руку у Манефы, — оно страшно. Это, как и Мамаева у г‑жи Германовой, взято слишком серьезно: не тот подход ко всему этому, какой у Островского. Островский мало знал таких утонченных женщин, какие проглядывают у г‑жи Савицкой и у г‑жи Германовой в его ролях, и мало их любил. Все это у него гораздо проще и грубее.

Г‑жа Самарова в роли матери Глумова очень играет злость и притворство — и в гриме, и в движениях, и в интонациях — и этим сушит свою роль — такая нежная и теплая артистка в чеховском репертуаре и в «Одиноких» Гауптмана! Лучшая ее сцена в «На всякого мудреца» — это сцена во втором акте с Мамаевой. И у г‑жи Германовой эта сцена лучшая.

Ничего не играет в первый раз выступающая актриса г‑жа Врасская в роли Машеньки, — говорит же и держится неприятно и нарочно. Г. Ракитин играет гусара. Он читает скромно, скромно щелкает шпорами, опускает глаза и скромно опрощает роль: всю ведет на двух-трех интонациях. Получается что-то весьма серое и не без некоторой манерности. Манерности в скромности и в простоте.

Как-то отдельно стоит в спектакле г. Леонидов — Городулин. Когда он вышел во втором акте, то он сразу оживил сцену: крепкими интонациями, прекрасным гримом, фигурой веселой и смачной. Однако уже в сцене с Глумовым он опустился и стал терять свой захлебывающийся говорок, который хорошо установил и хорошо держал вначале. Потом, до конца, он был приятен, но однообразен и ничего не прибавил к тому, что сделал первым выходом. Еще он хорошо слушал Глумова в последнем акте, весело соглашался с тем, что Глумов говорил, мотал головой и хорошо сказал здесь свою фразу: «Я — ни слова. Вы прелестнейший мужчина»… Все же вообще у г. Леонидова было умно, хорошо, но это не совсем из Островского. Слишком много игры — внешней игры — для Островского. Слишком многое надо «умом понимать».

### 6

Речи о возрождении Островского, попытки вернуться к его репертуару, кружки его имени — безмолвный петербургский и смешной московский[[361]](#endnote-341) из учителей в гимназиях, тот, который по всему городу разыскивал Варламова[[362]](#endnote-342) и, кажется, так и не нашел, — все это очень ничтожно. Никто и никогда не отвергал Островского, а если случалось, то в юном задоре, и давно прошло. Дело все в том, что Островского просто скоро будет некому играть: не будет таких актеров. Не будет души такой, какая органически, а не нарочно и крепко, а не сентиментально была бы проникнута его мировоззрением. Понять-то можно, как Островский глядел на жизнь, но этого мало, чтобы его играть. «Нет ничего легче, как поставить “Макбета”, — писал Васильев[[363]](#endnote-343), один из немногих русских подлинных театральных критиков, в 1890 году, — нужно только сшить новые костюмы и написать новые декорации. Островского же теперь нужно восстанавливать». С того времени Островский еще больше утрачен для театра. И «На всякого мудреца довольно простоты» в 1910 году в Художественном театре — превосходный спектакль, но у спектакля этого с Островским связано немногое. <…>[[364]](#endnote-344)

## **{****255}** 16. Л. Гуревич За сценой Художественного театра «Речь», СПб., 1910, 15 апреля

<…>[[365]](#endnote-345) Все смутно чувствуют, что Художественный театр вступил в какую-то новую полосу существования, но как определить ее особенности — для многих остается неясным, и эта неясность мешает правильно воспринимать многое из того, что дает нам театр своими последними постановками. Вот почему я считаю нужным дать здесь несколько сведений, проверенных или полностью почерпнутых из личного общения с руководителями Художественного театра.

### Вопросы репертуара

Почему они дают «Месяц в деревне»? Зачем они поставили Островского? А с другой стороны, нужно ли было тратить столько сил на постановку «Синей птицы» и таких несовершенных в художественном отношении вещей, как «Жизнь Человека» или «Анатэма» Л. Андреева?

Такие вопросы приходится слышать постоянно, с разных сторон. Вопросы репертуара Художественного театра несомненно интересуют публику. Для самого же театра, для его руководителей, как и для каждого из его артистов, они являются в последнее время мало сказать — насущными, а жгучими, страшными вопросами. На наших глазах происходит тягостное и во многих отношениях характерное для переживаемой эпохи явление. Европейская литература после яркого расцвета вступила в полосу каких-то внутренних недомоганий; таланты писателей, участвовавших в создании новой драмы, — Гауптмана, Метерлинка, Кнута Гамсуна — потускнели. Русское драматическое творчество после Чехова дает вещи рассудочные, напряженные или же просто ничтожные. Современный интеллигентный актер, имеющий в себе душу живую, не находит пьесы, в которой он мог бы проявить то, что есть в нем самого трепетного, человечно-интимного, чуткого к неуловимым веяниям времени, и в этом заключается для него такая драма, такая мука, о которой люди, далеко стоящие от театра, не могут составить себе ни малейшего представления.

Так изумительно много достигнуто Художественным театром — в смысле разрыва с актерской рутиной, облагорожения игры, художественного утончения и обогащения сценической техники, углубления самых задач сценического искусства. Но он принужден ждать, все еще тщетно ждет той новой драмы, которая вновь даст ему возможность полностью развернуть свои силы и вдохновение режиссеров и актеров.

Было бы прямо неестественно, если бы при таких условиях он не ставил даже тех современных пьес, в которых, как в «Синей птице» или андреевских пьесах, все же отражается душа современности, которые, во всяком случае, характерны для нашего времени как его порождение, его достояние, — не говоря уже о том, что они дают материал для некоторых проявлений сценического творчества.

Однако основою репертуара здесь, как и во всех передовых театрах Европы, являются в настоящее время пьесы былых эпох. За этими «старыми» пьесами — непреходящее художественное значение, та *духовная значительность*, которая, — что бы ни говорили современные литераторы, готовые обвинить руководителей {256} Художественного театра чуть ли не в склонности к плоскому натурализму, — в действительности всегда стоит для них на первом плане. В подготавливаемой для печати книге Станиславского, написанную часть которой я имела высокую отраду прочесть в рукописи[[366]](#endnote-346), эта руководящая идея его выражена в следующих совершенно определенных словах: «*Основная цель театра заключается в художественной передаче жизни человеческого духа*». При такой постановке вопроса, естественно, театр идет мимо многих произведений, хотя и талантливых, но неглубоких, как, например, пьесы Шницлера[[367]](#endnote-347), а к трагедиям великих драматургов прошлого относится с тем благоговением, которое не позволяет подходить к их постановке с безоглядною смелостью, свойственной всякому обычному актеру и шаблонному театру. Тонкие и взыскательные артисты, посвятившие себя *художественной* передаче жизни человеческого духа, слишком остро сознают всю трудность доподлинного перевоплощения в героические характеры античной древности или даже шекспировской эпохи. «Если мы не могли справиться с гораздо более близким нам Ибсеном, то как найти силы для Шекспира?» — говорят руководители Художественного театра, оценивая свое исполнение ибсеновских пьес с тою беспощадностью, которая так характерна для них в вопросах самокритики. И мы знаем, что решившись на постановку «Гамлета», которого мы увидим у них осенью, они поручили это дело английскому режиссеру, Гордону Крэгу, который «в Шекспире — как у себя дома», и работают над этой постановкой уже второй год.

Искатели художественной *правды*, непримиримые враги всего надуманного, вымученного, напряженного, они чувствуют, что дело истинно художественного сценического воплощения тем более удается артисту, чем глубже его духовное и органическое сродство с драматургом и его героями, чем ближе ему эти герои по темпераменту, по всей своей художественной плоти и крови. Уже одного этого достаточно, чтобы живой театр прежде всего обратился к творчеству родных драматургов, между которыми у нас так мало настоящих художников. Тут, казалось бы, все так просто и естественно, что не может вызывать никаких сомнений. И однако, когда они ставили «Горе от ума» и «Ревизора», ломая освященную одной только давностью театральную традицию и стараясь ближе подойти к душе этих произведений, печать и большая часть публики роптала. Когда они поставили тургеневский «Месяц в деревне», пьесу, в которой, при всех ее почти непобедимых трудностях для исполнения и сценических недочетах, столько умной и тонкой психологии, столько художественного и нравственного благородства, — печать и часть публики недоумевают.

Наконец, Островский — «На всякого мудреца довольно простоты». Посмотрев эту пьесу после Александринского театра здесь, в Художественном театре, увидев этого Крутицкого, созданного Станиславским, это жуткое воплощение всего непобедимо-косного, по самому существу противящегося обновлению жизни, я вдруг по-новому поняла Островского с его *бытом*. Быт — ведь это и есть крепко устоявшаяся, сложившаяся в законченные формы и как бы застывшая в них жизнь — в противоположность тому, что есть в ней текучего, непрерывно развивающегося. Крутицкий у Станиславского — это как бы символ всех пережитков прошлого в настоящем, образ — вполне реальный, но представляющий собою огромный художественный синтез. <…>[[368]](#endnote-348)

### Характер постановок

С тех пор, как 12 лет тому назад впервые встретились Вл. И. Немирович-Данченко {257} и Станиславский, воодушевленные идеей обновления театра, перед ними стояла одна основная задача: создать труппу настоящих художников, способных улавливать единый внутренний смысл исполняемой драмы и воплощать ее в образах правдивых, согретых живыми человеческими чувствами и гармонически соподчиненных друг другу, подобно голосам стройного хора. В противоположность тому, что рассказывалось и по сие время еще рассказывается в театральной печати о тенденциях Художественного театра, руководители его всегда ставили в центре сценического искусства — творчество самого актера, по возможности не стесненное в его индивидуальных оттенках, ограничиваемое только художественными интересами целого. Внешняя сторона постановок, художественная материализация намеченной драматургом среды, всегда была в их глазах лишь вспомогательным средством сценического искусства. <…>[[369]](#endnote-349)

Чем труднее давалась молодому театру на первых порах его существования борьба со старыми, условными приемами актерской игры, — тем больше дорожил он этим средством воздействия на актерскую технику. Чем более он стремился порвать со всякою омертвевшею «театральностью», тем естественнее он склонялся в сторону строгого реализма, доходя в некоторых постановках до натурализма. Наконец, чем менее он полагался на свои, еще не окрепшие актерские силы, для создания определенного, цельного настроения, тем необходимее ему было искать опоры именно в этой вспомогательно-художественной стороне дела, — в таких средствах воздействия, в таких возбудителях поэтических ассоциаций, как знаменитые «сверчки». Порою режиссеры просто увлекались в этом направлении, выходили за пределы строго необходимого, Допускали чрезмерную роскошь на сцене, чрезмерное обилие деталей.

По недостатку места я опускаю ту полосу в художественной эволюции театра, которая является полосою исканий по преимуществу, захватывает ряд интереснейших опытов, вроде стилизованной постановки «Драмы жизни» или великолепной, фантастической постановки «Жизни Человека». В этом периоде для театра точнее определяется еще одна из сторон его художественной работы: отыскание надлежащего сценического стиля для каждого исполняемого автора.

В настоящее время, испытав себя в полноте, роскоши и утонченности постановок, театр достиг в этом отношении и того художественного самообладания, которое дается высокою духовною зрелостью и сознанием своей силы. Теперь лозунгом театра является — строгая экономия художественных средств, «утонченное упрощение», иначе говоря, — стилизация постановок, как об этом заявляет в своей статье о «Горе от ума» в «Вестнике Европы» Вл. И. Немирович-Данченко[[370]](#endnote-350). «Прочь всех этих сверчков, ставших уже банальными, опошленных повторениями и подражаниями», — говорит Станиславский. Углубиться, утончить сценические переживания актера, достигнуть того, чтобы настроение пьесы передавалось только его собственными силами, без подставных средств театральной техники, чтобы взволнованная им фантазия зрителей сама окружала его воздухом той среды, в которой происходит действие, и чтобы все внимание непосредственно устремлялось на духовную сущность драмы, — вот задача, всего более занимающая теперь деятелей Художественного театра.

Посмотрите с этой точки зрения на последние две постановки театра. Прежде нам показали бы в Островском полквартиры Мамаевых или Турусиных — цепляющиеся друг за друга комнаты, уголки, переходы. Теперь характер всего дома показан нам в одной лощеной, неуютной {258} зале, очаровывающей глаз своей стильностью и прозрачностью, или в спальне, за драпировкой которой воображение видит пуховую постель и лампадки стареющей ханжи. Утонченная художественная техника позволяет в одном намеке давать то, что могло бы быть показано в целой россыпи натуралистических деталей. А «Месяц в деревне», где вся mise en scène, то есть распланировка сценических передвижений, доведена до такой почти суровой простоты, где самый характер пьесы позволяет вести целое действие на каком-нибудь одном диване или скамейке, где самые жесты главных артистов так исключительно сдержанны, и вся жизнь, все события, происходящие в глубине душ, передаются лишь мимикой, взглядом, неуловимыми модуляциями голоса. Тут нет обычной «сценичности», позволяющей артисту захватить залу ярким проявлением внутренней бури, — но не ощутить всей глубины страдания, разыгрывающегося в душе этого умного и благородного Ракитина, который, как это бывает в жизни, становится жертвою своей сдержанности, может только тот, кому недоступно тонкое и деликатное искусство.

### Воспитание актера

Воспитать новое поколение сценических художников, свободных от театральной рутины, от внутренне бессодержательной актерской экзальтации, овладевающей нервами зрителя, сообщающей ему искусственное возбуждение, при котором он скорее слепнет, чем прозревает по отношению к духовной сущности исполняемой драмы, — такова в настоящее время центральная задача Художественного театра. Ей-то и посвящена уже упомянутая мною книга Станиславского, над которою он работает, — нечто вроде руководства для актеров, раскрывающего его воззрения на современные основы сценического искусства. В этих своих воззрениях Станиславский расходится не только с представителями старого театра, которые, как Коклен-старший[[371]](#endnote-351), прямо заявляли, что актер «не должен ощущать и тени изображаемых им чувств», но и с современными деятелями сцены, как, например, Георг Фукс, в его нашумевшей книге «Revolution des Theaters»[[372]](#endnote-352), или Н. Евреинов, для которых театральное зрелище является прежде всего источником чувственного — в философском смысле — опьянения, упоения яркою внешнею красотою. Для Художественного театра, сумевшего довести и живописную выразительность спектакля до такого совершенства, как в некоторых картинах «Синей птицы» или «Месяца в деревне», — суть театра заключается все-таки в творчестве актера, вдохновляемого созданием драматурга, то есть в «художественной передаче жизни человеческого духа».

Я не знаю в современной литературе книги более волнующей, возвышенной в своей простоте, чем эта еще не законченная работа Станиславского, проникнутая такою глубокою верою в значение нравственного благородства для художника и полная тончайших наблюдений над его человеческой и творческой психологией. Эта книга имеет целью научить артиста всему тому, что составляет его «душевную технику», — всему тому, что достигается в творческом художественном процессе при участии нашего *сознания*, вовлекающего в этот процесс нашу *волю*, которая в свою очередь расшевеливает нашу психику и таинственные подсознательные глубины нашего духа.

В противоположность старому актеру, который, так или иначе истолковав для себя свою роль, шел путем внешнего подражания человеческой природе (или даже просто установившимся сценическим шаблонам), то есть изображал мимикой, жестами и голосом внешние результаты чувств, не умея вызвать в себе {259} самые эти чувства, во всем богатстве и разнообразии их комбинаций и оттенков, — новый актер должен развить в себе именно эту последнюю способность: *произвольно вызывать и повторять в себе известные ощущения, чувства и настроения* — от самых простых до самых сложных. Путем чисто практических наблюдений над душою человека Станиславский уловил и установил целый ряд психологических приемов, которыми артист может приводить в движение свой «невидимый творческий аппарат» и замыкать себя в магическом кругу художественных переживаний, забывая о публике, проникаясь верою в истинную реальность воспроизводимого им человеческого существования.

Я не имею возможности полнее передать здесь содержание работы Станиславского. Да, быть может, и неделикатно было бы предварять таким способом появление ее в печати, приводя выписки из нее или излагая своими словами то, что там выражено с такою чудесною художественною непосредственностью и внутреннею полнотою. Я говорю только о том, что важно и нужно знать для уразумения духа Художественного театра и деятельности его руководителей. Было бы очень интересно показать все значение художественной теории Станиславского в истории театра, уяснить отношение ее к другим теориям сценического, точнее говоря — актерского искусства, например, к пресловутой теории «актерского нутра», — но для этого нет места в настоящем фельетоне. Я отмечу только, что борьба за новые методы сценического творчества — в духе Станиславского — является делом не только новым, но и бесконечно трудным, потому что она требует от актера преодоления всех искусов сравнительно легкого успеха, победы над тем, что составляет особенность актерской психологии, приводимой в специфическое возбуждение и напряжение близостью толпы, — во имя той необходимой художнику высокой «трезвости духа», о которой говорил некогда еще Гоголь. Талантов подражательных, схватывающих *внешность* человеческих переживаний, — много, но актер должен давать не только умно и красиво созданный внешний образ сценического героя и не только общий тон его чувствований, приподнятый нервной экзальтацией; он должен, как говорит Станиславский, найти в себе «духовный материал для “творчества”», создать «невидимый внутренний образ роли» и уже тогда воплотить его, то есть «наглядно отразить духовную жизнь изображаемого лица, физически ощутив его внешность». Такого рода сценических талантов — немного, но зато обладающий им в какой-либо мере может все глубже развивать его, питая себя всем, что «возвышает и облагораживает человеческий дух и смысл», и направляя в себе работою воли и сознания те психологические процессы, совокупность которых и обусловливает художественное творчество.

С этой стороны и с такой высокою сознательностью не подходил еще к задачам сценического творчества ни один из известных в истории деятелей или теоретиков театра, и задача Станиславского — создание целой школы, целого поколения актеров, способных творить из себя на сцене новые человеческие души и облекать их в правдивые, прозрачные формы, — является поистине современною и зачинающей новую эпоху для театра.

## **{****260}** 17. Юр. Беляев Театральные заметки «Новое время», СПб., 1910, 22 апреля

Эту популярную комедию Островского я видел у «художественников» два раза: в Москве и в Петербурге. Первые впечатления были пестры и несвязны. Во всей постановке не только не «пахло» Островским, но не замечалось и обычного в этом театре «ранжира». Отдельные фигуры лезли вперед, другие стушевывались. Одни зрители с изумлением спрашивали: «Чего смотрели режиссеры?» Другие глубокомысленно заявляли, что пресловутой «станиславщине» настал конец и что реальное, бытовое изображение «На всякого мудреца» открывает новую «эру» в истории знаменитой труппы.

Посмотрев пьесу во второй раз, я увидал истинное положение дела. Тогда, в Москве, нам показали просто еще не дозревшую, недошедшую постановку. Теперь же дело вполне наладилось, и работа режиссеров предстала во всей ее кропотливости и старательности.

Почему выбор «художественников» пал именно на эту, а не на другую пьесу Островского? Этот вопрос мне хотелось бы предложить публике и тем из моих собратьев, которые авторитетно заявляли, что в «театре Чехова» нет места автору «Грозы». Дело в том, что «На всякого мудреца» — очень странная пьеса. Островский говорит в ней не тем ровным, бытовым языком, который мы слышим во всех его комедиях, но языком острым, исключительным. Сатирик слышен здесь в каждом слове. «Глумовщина» ему самому словно по душе. Его иронический герой пользуется самой грубой, примитивной системой высмеивания, и Островский не брезгует здесь рутинными приемами для достижения нужного эффекта. Комедия резкая, взвинченная, взмыленная, если так можно выразиться. Это простое обстоятельство, то есть что «Островский как будто не похож здесь на самого себя», развязывает руки актерам, которые разучились или вовсе не знали так называемого бытового тона. «Художественники» отлично использовали это обстоятельство и, не гоняясь за вышеупомянутым тоном, сыграли комедию реально и в духе самого произведения. Сатирический тон сохранен. Допущен даже раза два‑три шарж. Словом, москвичи, как и всегда, детально разобрались в тенденциях автора, в структуре пьесы и представили интересную, оригинальную работу. Они сыграли Островского, обойдя камень, который называется «бытом».

Теперь, воспоминая каждую фигуру в отдельности и даже кое-кем увлекаясь (например, г. Станиславским в роли Крутицкого и г. Москвиным — Голутвиным), я должен сказать, что — при всей сыгранности и картинности — спектакль оставил меня неудовлетворенным. На сцене были и Мамаев с Мамаевой, и Глумов, и Городулин, и Турусина, и Манефа. И… и в то же время их не было.

*Это были портреты ролей, а не самые роли*.

Я знаю, мне возразят:

— Роли… фи! Кто же теперь говорит о ролях?..

— Что делать! Островский создавал типы, а писал роли. Это следует помнить. И, быть может, именно в «На всякого мудреца» это свойство его драматургии чувствуется особенно сильно.

— Стало быть, по вашему мнению, дело обстоит еще не так благополучно для {261} москвичей, как это кажется на первый взгляд?

— Увы…

— И, обойдя один подводный камень — «быт», — они забрались в целые шхеры, называемые «ролями»?..

— Роли не шхеры. Это — мель, — сказал бы я… воздерживаясь от дальнейших судоходных сравнений.

Да, да, москвичи оказались «на мели». От всей души приветствуя их стремление разнообразить свой репертуар созданиями русских классиков, я все-таки должен констатировать некоторый духовный разлад между ними и Островским. Старый драматург, что называется, «уложил» их ролями. И опять мне слышится злобный диалог:

— В московском Малом театре и у нас в Александринском, конечно, лучше играют?

— Кто — лучше, кто — хуже. Но в этих театрах играют Островского, «не мудрствуя лукаво», по мере сил своего таланта. И в общем получается, если желаете, лучше.

Островский! Вот уж кто был настоящим русским драматургом. И я не понимаю, как этого не хотят понять московские «художественники». Драматург непропорциональный, неуравновешенный, то загорающийся истинным вдохновением, то распускающий вожжи интриги, то нежный лирик, то поклонник «глумовщины». Великий знатоки мастер языка, мастер сценических положений и характеристик, Островский заключил в своих произведениях «неведомую прелесть» личной откровенности. Мне кажется, что «художественники», подлаживаясь под структуру его драматургии, столкнулись в узком проходе стилистических запросов не с кем иным, как с самим Островским. И он сам преградил им Дорогу к полному успеху…

— Вы хотите стилизовать и меня? — спросил он даровитых московских новаторов, — попробуйте… Но для этого нужно идти не тайком и не ползком. Либо перелезайте, либо прыгайте через меня!..

Первым прыгнул г. Качалов, которому — насколько я мог проникнуть в его своеобразный замысел — хотелось именно показать в образе Глумова «тенденцию» автора. Для этой цели он нарочито определил, так сказать, театральные элементы Глумова и представил какой-то аптекарский рецепт, какое-то химическое исследование «глумовщины», но не сценический образ, не общественный тип. Стало быть — не перепрыгнул!

Затем попробовали силу г. Лужский в роли Мамаева и г. Леонидов в Городулине. Первого я еле‑еле узнал, когда он играл в Москве. Это — половина прежнего г. Лужского. Он был хороший бытовой актер и, по правде сказать, полнота много содействовала его украшению. Теперь в роли Мамаева, которая вся дышит типичной грубоватостью — духовной и физической, — г. Лужский казался скорее «выездным»[[373]](#endnote-353) чиновного московского барина, чем таковым. Г. Леонидов нес очень рискованную роль нарочитого комедийного весельчака. А своего веселья у него нет. Это чувствовалось. Хорош грим, хороши отдельные визгливые нотки. Но в большом количестве эти «визгливые нотки» вещь нестерпимая. Итак, оба актера тоже… не перепрыгнули! Вообще начало московской театрально-авиационной недели в Петербурге было не из удачных.

Затем полетела г‑жа Бутова в роли Манефы. Она хорошо представила московскую кликушу, но «нарочитость» в игре все-таки превышала типичность. Далее г‑жа Германова изобразила Мамаеву, сошедшую с любой картины тех годов, Мамаеву, красивую и привлекательную, если бы не этот голос, в котором «то флейта слышится, то будто фортепьяно»… Очень на сей раз бледна талантливая г‑жа Савицкая в роли Турусиной. Итак, летели и дамы и… полетели!..

{262} Для некоторого художественного «реванша» я приберег гг. Станиславского и Москвина. Последний не виноват, что по существу своего таланта он — бытовик, что ему «душно здесь», и он «в лес хочет». Г. Станиславский создал «портрет роли», как я сказал раньше, — но какой портрет! Это не была роль — в смысле театрального понимания, — но в этом портрете многие узнавали многих. Амальгама была составлена из таких мелких кусочков, что рябило в глазах, а и все-то построено на двух деревянных нотах генеральского фагота… И в первый раз я увидал г. Станиславского, заклавшего в дар комедийному таланту своему обычные режиссерские ухищрения.

Островский… Он не для них или они не для него? Я не хочу ни уменьшать, ни преувеличивать значения тех и другого… Но постановка «На всякого мудреца» очень внимательная и в то же время слишком близорукая, но исполнение очень вдумчивое и в то же время очень холодное дают мне право думать, что по отношению к Островскому Московский Художественный театр остается и до сих пор на той же стилистической «мели» своих законов, которой не миновала ни одна из постановок этого, во всяком случае, замечательного театра — ни одна… даже не исключая постановок пьес Чехова. Впрочем, об этом в другой раз. Завтра предстоит чрезвычайно интересный вечер — «вечер Тургенева».

## 18. Старый Воробей <И. О. Абельсон?>[[374]](#endnote-354) Московская игра. («На всякого мудреца довольно простоты». Московский Художественный театр) «Обозрение театров», СПб., 1910, 22 апреля

Хорошо рисуют москвичи. Вот отличные стеклянные двери в кабинете генерала Крутицкого — точно хороши. И холодный зал у Мамаевой, этак в третьем этаже, геометрически-математически уставленный цветами, а еще живописнее — летняя терраса — у Турусиной, ее же комната со старинной перегородкой.

И блаженная Манефа (Бутова) полувещь, получеловек, почти легендарное существо, священный сфинкс замоскворецкий — она прямо зарисована. И ее блаженные выкрики, не всегда понятные партеру, — стильны. Москвичи — рисуют великолепно. Они дошли даже до четвертой стены — солнечные пятна, отражающиеся на стене, противоположной партеру. Партер, конечно, не стена, и эти «зайчики», собственно, никому не нужны, но они никому и ничему не мешают и почему на них обрушиваются — непонятно. Как быки на красный цвет…

Хорошо рисуют Островского москвичи. Играют… Кто такой качаловский Глумов — мелкий жулик московский или тонкая протобестия, умница и выдержанный прохвост, головою выше всего недалекого общества, в котором вращается?

По тому, как глупы по пьесе московские жители, Глумов просто мелкий жулик, и таким его играл Качалов. Глумов играет, ловко и почти беззаботно, как хорошо выучивший свою роль актер. И он беззаботно радуется, что все идет ровно-гладко, откровенно показывает это зрителю — какой я, дескать, молодец! Мы, петербуржцы, привыкли видеть и представлять себе Глумова *вопреки среде*, в {263} которой он вращается, более драматичным, почти злодеем, сильным и злобным, который вышел на арену борьбы «не шутки шутить, не людей смешить». Пока он действует мирными средствами, табакерками да рублями, да угождением. Но случится — Глумов не остановится и перед преступлением.

Москвичи понижают весь вообще тон комедии и близят его к водевильному, к шаржу. Таков явно шаржированный г. Леонидовым Городулин, безмерно хохочущий мышиный жеребчик[[375]](#endnote-355), вместо «молодого, важного господина», лишь склонного к беззаботности. Таков Мамаев (г. Лужский) — и гримом, и манерой говорить напоминающий старого, важного лакея — вместо статского советника и богатого барина. А Турусина вовсе не родом из купчих и во всем не ханжа, а так — исполняющая должность, как засушенный Иллиодор — мощи, подобно гусару Курчаеву (Ракитин), у которого гусарского — один костюм. Это, скорее, переодетая травести, и любая Шувалова[[376]](#endnote-356) даст этому «недобродетельному» гусару 200 очков вперед; на одних смешных безмолвных поклонах с прищелкиванием шпор — далеко не уедешь. И у Машеньки (Врасская) мало жизни. А «писатель» Голутвин (Москвин), промышляющий шантажом — очень смешной, но какой-то для нас, подвижных северных жителей, непонятный — какой-то тон у него для шантажиста рамоличный, нудный — быть может, на ловитву [ловлю] он вышел впервые? Взялся не за свое дело?

Вместе со стремлением к шаржу у москвичей одновременно — какой-то пониженный тон, медлительный, все в полутонах, темп. Так любит красивых молодых людей Клеопатра Львовна, молодящаяся барынька, а у г‑жи Германовой ни разу не прорвалось это чувство в сильном движении, в энергичном повороте. А такая она — хорошенькая женщина, даже не бальзаковского, вопреки автору, возраста. Посмотрите, как кокетничает Савина, в каком забытьи, какой у нее вздох и глаза под занавес.

У Глафиры Глумовой (Раевская) достойной матери достойного сына, мало была оттенена «подлость души» — уж очень она ровна. Станиславский дал выпуклую фигуру отставного генерала Крутицкого.

На всей пьесе лежала печать недостаточного проникновения духом Островского, ярким, колоритным, сотканным из подлинного юмора, где жизнь бьется в каждом повороте, во всякой реплике, независимо даже от основной, быть может, даже неверно взятой темы. Острому глазу художника должна соответствовать яркая, ясная, полным звуком актерская игра…

## 19. Вл. Боцяновский[[377]](#endnote-357) У москвичей. («Месяц в деревне» Тургенева) «Новая Русь», СПб., 1910, 23 апреля

Чудный уголок старого, старого вишневого сада, с тонущим в нем старым дворянским гнездом, — вот что такое «Месяц в деревне» Тургенева, поставленный вчера на сцене Московского Художественного театра. Это вишневый сад не накануне того, когда его начнет рубить Лопахин, а в период своего цветения. Тут совсем еще маленькой девочкой гуляла Раневская. Уютные гостиные с большими {264} угловыми диванами, украшенными вышивками сенных девушек, «многоуважаемые шкапы», старые гравюры, шитые гарусом подушки, экраны, и среди них женщины в кринолинах, с локонами, женщины, так поэтично воскрешенные в наше время Борисовым-Мусатовым[[378]](#endnote-358) и другими художниками. На всем печать старинного барского вкуса, дворянских привычек, это гнездо созидавших и его украшавших. Москвичи — подлинные художники, подлинные потому, что они чувствуют, переживают эту старую красоту вишневых садов, все более и более исчезающих под топором Лопахиных, и потому-то они с такой любовью ее воссоздают. Кажется, что если бы Станиславский попросту показал вчера один за другим созданные им interieur’ы молча, без слов, это произвело бы впечатление лирического стихотворения в прозе или тончайшей музыкальной симфонии. Эти вещи, эти уголки звучали, говорили сами о себе и как бы переносили в «страну воспоминаний», в старый, старый, такой милый тургеневский вишневый сад. Вышли люди в старинных костюмах, и сад, точно в «Спящей красавице», ожил, начал жить прежней, когда-то такой бодрой, настоящей жизнью.

И вот тут-то, мне кажется, Художественный театр впал в некоторую ошибку, заключающуюся в смешении психологии двух вишневых садов — чеховского и тургеневского. Такую же ошибку сделал бы художник, если бы вздумал доканчивать весенний этюд — осенью. Непременно в краски весны попали бы осенние тона, и яркость весенних красок сильно бы поблекла. Тургеневская пьеса — настоящая весна, и не только в отношении к картинам Чехова, но и сама по себе — весна более всех других пьес Тургенева. Я бы сопоставил ее скорее всего хотя бы с последним произведением Бьернсона: «Когда цветет молодой виноград». По основному своему настроению это почти одно и то же. В деревню, в барский, богатый помещичий дом, в котором идет все такой размеренной, привычной жизнью, где все друг друга знают до скуки хорошо, случайно входит в виде учителя молодой красивый студент. Сразу все летит вверх тормашками. Точно кто-то бросил дрожжи любви. В старину любили рисовать Купидона, лукаво пронзающего стрелой спокойных обывателей. Таким Купидоном, без всякого желания и старания со своей стороны, явился студент Беляев. В него влюбляется горничная, влюбляется молоденькая, совсем юная, почти девочка, Вера, влюбляется сама помещица Наталья Петровна. Весь дом оживает. Одни сгорают от любви, другие мучаются ревностью. Даже практик доктор и тот не в силах устоять против этой разлившейся вдруг в этом тихом уголке любовной заразы, даже он решает, что ему пора жениться, и делает предложение одной из компаньонок помещицы. Все это идет чрезвычайно быстро, точно вспыхивает только ждавший искры огня костер. По самому характеру пьесы ясно, что ее необходимо вести в очень быстром, живом темпе. Костер должен вспыхнуть, а не тлеть. Москвичи же ее разыграли совершенно в стиле чеховских элегий. Я не отрицаю, все, что вышло из-под пера Тургенева, носит на себе печать грусти, все подернуто дымкой задумчивой элегии, но настоящая пьеса все же является исключением. Здесь Тургенев, охваченный весной, даже как бы иронизирует над своим излюбленным героем Ракитиным, томным вздыхателем, прилепившимся к краешку чужого гнезда. Станиславский, игравший эту роль, в сущности, является главным виновником взятого в пьесе темпа, ибо в этом герое — камертон всей пьесы. Что такое Ракитин? Это — Санин из «Вешних вод»[[379]](#endnote-359), это даже, если хотите, отчасти сам Тургенев. В горести Ракитина, которому как лучшему и единственному {265} другу не только рассказывают о вспыхнувшей любви к студенту, но даже требуют от него поддержки и радостного участливого отношения, в этом слышится горечь подлинных переживаний, так ярко сказавшихся в других произведениях Тургенева. Ракитин — сентиментален, романтичен, ревнив, но он не мокрая курица. Его вспышки ревности исключают тот плаксивый, романтический тон, который взял Станиславский и который окрашивал усталостью весь ход всей пьесы. Длинные паузы, замедленная речь, печать какого-то трагизма, совершенно не соответствующая основному настроению, — все это затемняло светлые веселые краски тургеневской картинки. Г‑жа Книппер в роли Натальи Петровны поддерживала настроение Станиславского. В сущности, ведь она — добрая русская помещица. Увлекающаяся, тонкая, вся такая женственная и изящная. Вот у нее муж, у нее друг Ракитин, и она же загорается молодой любовью, вся вспыхивает, когда на ее горизонте появляется юный студент. Новая любовь полна самых тонких, сложных переживаний, до ревности включительно. Это беспомощное существо. И так ли уж велика разница между нею и ее юной соперницей Верочкой? И вовсе она не такая злюка, какой выглядела вчера, хотя бы даже в сценах ревности. Г‑жа Книппер сделала из нее какую-то чопорную, злую, морализирующую гувернантку. Держала она себя все время так строго, что порою казалось, молодой артистке Кореневой действительно страшно было обнаружить ту живость, ту ясность, которая все же проявлялась в ее исполнении юной Верочки. Основной тон, взятый г‑жой Книппер и Станиславским, в значительной мере стеснил также и г. Болеславского, сделавшего своего студента несколько более рассудительным, чем это требовалось по пьесе.

Впрочем, говоря все это, я далек от мысли упрекать театр. Он слишком искренно и глубоко проникнут чеховскими настроениями, чтобы не впадать в них, особенно в таких близких к ним по тонам пьесах, как «Месяц в деревне». Но Тургенев все же не Чехов.

## 20. Юр. Беляев Театральные заметки «Новое время», СПб., 1910, 24 апреля

На весенней выставке «Союза»[[380]](#endnote-360) в этом году я видел рисунки г. Добужинского к постановке тургеневского «Месяца в деревне» у Станиславского. Рисунки эти, кажется, даже приобретены Третьяковской галереей (!?).

— Какая прелесть! — восклицали иные посетители выставки, разглядывая эти красивые и стильные картинки.

*Но…* Позвольте узнать, что должны изображать эти умопомрачительные interieur’ы г. Добужинского? Какой такой дворец? Чьи такие чертоги? Задание очень ясно: требовалось нарисовать комнаты тургеневской усадьбы, одного из воспетых им «дворянских гнезд», какие и посейчас сохранились во всей неприкосновенности в средней полосе России. Я эту полосу знаю хорошо: в ней протекло мое детство. А после я исколесил вдоль и поперек этот ленивый хлебный край, изучил реликвии того периода нашей литературы, который А. С. Суворин когда-то удачно назвал «орловско-тульским». {266} Смею уверить г. Добужинского, что ничего даже приблизительно схожего с его interieur’ами там не встречается. Сусально-сентиментальная обстановка его помещичьих покоев совершенно не вяжется с теми, где протекала жизнь тургеневских героев, и есть ли вообще такие покои — в совокупности всех деталей — где-нибудь, кроме фантазии упомянутого иллюстратора? Трудно допустить, чтобы имение и дом Ислаевых был чем-то вроде знаменитого Архангельского Юсуповых и других «подмосковных» екатерининских вельмож. В декоративной типичности, не обусловленной подробными ремарками, надо всегда брать среднее, а г. Добужинский неумерен в деталях и заваливает картину бутафорией. Что касается его манеры и красок, то они тоже едва ли для тургеневского произведения. Суховатый графический импрессионизм и мучнисто-серые тона не идут, например, к изображению сельского пейзажа во втором действии. Это не русский вид, все равно как и не русский дом. Всего скорее это польский вид и interieur’ы польского помещичьего дома 20‑х годов прошлого века.

Такое же недоумение вызывают и кажущиеся на первый взгляд типическими костюмы. Я очень рад подтвердить мои слова авторитетным заявлением о том же почтенного А. А. Стаховича (отца), известного театрала, отлично помнящего то время[[381]](#endnote-361).

— Костюмы, костюмы! — сказал он мне после 2‑го акта, — откуда они все это выдумали? Ведь никто ничего подобного на себя не надевал тогда!..

Действительно, г. Добужинский, не в меру увлекаясь картинками парижских мод, вообразил, что русские помещики 40‑х годов одевались у себя в деревне совершенно так же, как французы на гулянии в Булонском лесу. Каким изысканным денди вышел у него Ракитин! Ведь это живой Альфред де Мюссе[[382]](#endnote-362)! В какую рабочую блузу художника нарядил Ислаева! Он прямо из романа Мюрже[[383]](#endnote-363)! А Верочка с ее беспрестанными переодеваниями, парижскими шляпками, разноцветными башмаками? А нарядный, как царские дети на старинных портретах, Коля? А сама Наталья Петровна, сошедшая с модных эстампов Бассаже? Если бы г. Добужинский опустил десятую часть того нарочитого модничанья, которое поражает в его постановке, то и тогда бы он в достаточной степени показал, с каким вкусом одевались праздные и достаточные обитатели «дворянских гнезд». Ну, а изобразив какую-то аристократическую виллу около Парижа, он показал полное непонимание того, за что взялся и за что, к изумлению, получил такую неумеренную похвалу от некоторых моих собратьев. Перехожу к исполнению. Общий тон до утомительности тягуч и однообразен. Хотели ли этим показать, как монотонно было помещичье житье, или это вышло само собой, но оживления не было даже в наиболее драматических сценах. Кроме того, представьте Тургенева без… героини. Наталья Петровна в исполнении г‑жи Книппер — пустое место. Ни по внешности, ни по духу она не подходит к тургеневским типам. Она Наталью Петровну изобразила какой-то жаргонной злюкой. При великовозрастной, неудачно имитирующей девочку Верочке (г‑жа Коренева) ее отношение к Беляеву было такое, будто обе женщины хотят его изнасиловать, — вот вам и тургеневский романтизм! Мимоходом замечу, что Беляева очень мягко играет г. Болеславский. Слишком позирует и напрасно грассирует г. Станиславский в Ракитине. Но зато у него отлично схвачена и передана «блажная» ракитинская душа, добрая, разварная и слоняющаяся. Несмотря на внешний парижский дендизм, в нем все время чувствовалась русская подоплека, и образ этот следует считать самым удачным во всей постановке.

{267} Я слышал, что кто-то из артистов труппы сделал в Москве доклад о намерениях режиссеров показать в «Месяце в деревне» красивую, беспечную, так сказать, оранжерейную жизнь помещиков[[384]](#endnote-364). Были, мол, такие хорошие люди, цвели в оранжереях, построенных крепостными, в тепле, в неге, за стеклами — и все это миновало… Нет Ракитиных, Наталий Петровн, Верочек… Романтическая оранжерея сломана и в память о ней остались черепки пустых горшков. Из этого а‑мольного тона[[385]](#endnote-365) постановки якобы следовало какое-то наследственное преемство к чеховской лирике и тем приемам в постановке его пьес, которыми прославился Художественный театр. Что же, идея была бы совсем хороша, кабы Тургеневу оставили его личное настроение. Ведь идея режиссеров, как я могу представить, опять-таки касалась внешности постановки. В исторической перспективе они любовались картиной произведения и хотели возможно типичнее стилизовать старину. Пригласив г. Добужинского, «художественники», как сказано выше, только повредили делу. Я убежден, что гг. Станиславский и Москвин (режиссеры), сами русаки с головы до пят, лучше бы прочувствовали тургеневскую обстановку, во всем положась на себя и обойдясь, так сказать, домашними средствами. А то эта приторная, неискренняя и неправдоподобная компиляция из «Аполлона»[[386]](#endnote-366) проводит преемственность от Тургенева не к Чехову, а к какому-нибудь упадочнику из «новых». В отношении стиля самой игры, то есть музыки пьесы и ее оркестровки, надо было оставить Тургеневу самого себя. Нельзя было так затягивать темпы, так паузить и беспрестанно опускать тон. Ведь это же не Чехов в самом деле. Где же тургеневский лиризм? Неужели эта еврейская дама в чепчике дала хоть одну минуту поэтического отдохновения? Неужели это птицеобразное «дитя» на цыпочках повеяло милой наивностью Верочки? Где юмор? Ведь карикатура, которую представил из Большинцова г. Уралов, не сойдет за тургеневский юмор. Я помню, как эту роль играл г. Варламов. Вот это было так. Я смотрел его — и мне вспоминалось «Затишье» и «Складная душа»[[387]](#endnote-367) Иван Ильич… Чтобы немного утешить себя от разочарования, я закончу воспоминанием о г. Станиславском. Он — «из Тургенева». Быть может, это даже сам Тургенев. М. Г. Савина рассказывала мне, что великий романист показывал ей в Спасском портрет дамы, послужившей оригиналом для Натальи Петровны, и с грустью прибавил:

— А Ракитин это — я. Я всегда в своих романах неудачным любовником изображаю себя…

И Савиной же Тургенев сказал однажды:

— Вот в этой тетрадке собраны мои стихотворения в прозе. Я уже послал их Стасюлевичу[[388]](#endnote-368)… кроме одного, которого никогда не напечатаю… никогда.

— Что же это за стихотворение? — полюбопытствовала артистка.

— Я прочту вам его. Видите ли, оно даже не в прозе… Это настоящее стихотворение и называется «К ней».

И взволнованным голосом Тургенев прочел это грустное элегическое послание.

Описывалась непонятая любовь, долгая любовь в течение целой жизни… «Ты сорвала все мои цветы», говорилось там, «и ты не придешь на мою могилу»…

Разве это скорбит не ракитинская душа? И я убежден, что моя формула справедлива:

«Тургенев — Ракитин — Станиславский».

## **{****268}** 21. Вл. Боцяновский У москвичей «Новая Русь», СПб., 1910, 25 апреля

Какой сильный, свежий и разнообразный талант Москвин!

Конечно, это не новость, но никогда это не чувствовалось до такой степени осязательно, как вчера на «Федоре Иоанновиче». Он сосредоточил на себе не только главное, но все внимание, и даже больше, чем внимание. Все были взволнованы и напряженно следили за каждым словом, каждым жестом артиста. Царь Федор Иоаннович получился у Москвина свой особый, тихий, святой, радостный, детский…

Это не ничтожный, безвольный человек, каким его представляют обыкновенно, главным образом, на основании показаний иностранцев, его видевших, а нечто гораздо более тонкое, своеобразное.

Борис Годунов в одном месте пьесы характеризует его тихим провалом на ровной долине, где вошла в землю церковь с колоколами.

Порой, чаще всего на Пасху, как говорят, такой провал звучит глухим колокольным звоном, оттуда слышится согласное, тихое пение…

Вот Федор Иоаннович Москвина.

Тихий, святой, весь светящийся, весь звучащий, и только порою вспыхивающий гневом, загорающийся негодованием… Москвин едва ли не впервые сделал понятными те моменты, когда светом, исходящим от Федора, начинают светиться все окружающие, когда даже такой суровый, враждебно настроенный против него, как кн. Шуйский, и тот падает перед ним на колени и говорит: «Нет, он святой».

Москвин сделал понятным все то обаяние, которое разлито вокруг царя Федора, несмотря на всю его видимую внешнюю ничтожность, объяснил главное в пьесе, и недаром в его изображении роль царя Федора заслонила все остальное и всех других.

А какие тонкие детали в обрисовке всего характера, переходы от доброго настроения к гневу, от припадка вспыльчивости к тихой скорби и раскаянию. Сцены с Борисом, с Шуйским, сцены у собора — все это сделано удивительно.

Мастерский портрет, и кисть большого таланта чувствуется в художнике, его написавшем.

Москвин повел за собой всех остальных. Несколько холоден был Борис Годунов в изображении Вишневского, все же продолжающего считать Бориса мрачным, холодным злодеем. Трогательный образ Ирины дала г‑жа Савицкая, хорошим стариком, московским гостем был Артем, Лужский — кн. Шуйский, хороши были все. Вообще, вся пьеса прошла удивительно, на редкость хорошо, гармонично.

О постановке и говорить нечего. Мы привыкли видеть московскую старину в изображениях аляповатых, грубых, ставших банальными. Прямо претит подчас, когда на сцену высыпают «охабни», «чоботы зелен сафьян»[[389]](#endnote-369) и прочая бутафория.

Москвичи — художники, и потому-то их московская старина совершенно не похожа на обычную, пошлую. В их орнаментах, костюмах, тонах, красках, рисунках чувствуется то подлинное искусство, которое нас так трогает в картинах Васнецова, орнаментах Врубеля, чувствуется истинное, подлинное искусство. Постановка московского театра полна художественной прелести.

{269} Тут все, начиная с Москвина и кончая каким-нибудь недоконченным орнаментом — производит редкое, удивительное, сильное впечатление.

Настоящие, искренние, глубокие художники чувствуются в этом театре. Постановка «Федора Иоанновича» доказала, как разносторонен этот театр и как разносторонни дарования его артистов.

Повторяю, однако, что сейчас, в данный момент, я не могу отрешиться от впечатления, произведенного на меня Москвиным.

Москвин пока заслонил все, и прекрасные детали остальной картины всплывают пока слабо, нужно их восстанавливать.

Какой талант Москвин, какой талант!

## 22. Ю. Б. <Ю. Д. Беляев> Театр и музыка «Новое время», СПб., 1910, 26 апреля

«Царь Феодор Иоаннович» у москвичей…

Это был очень живописный спектакль, где декорации и бутафория заслоняли действие и где живыми, полными интереса фигурами являлись только Феодор (г. Москвин) и Годунов (г. Вишневский).

Рыхлый, безвольный, болезненный, «болящий» (но не больной) царь раскрывал перед зрителями весь ужас своей пассивной трагедии. Рядом с ним, как злой дух русского средневековья, как демон кремлевских покоев, могучий, властолюбивый и холодный Годунов… Соседством этих характерных контрастов и исчерпывался у «москвичей» весь интерес драматического действия.

Бояре мало занимательны. Над ними чувствуется больше рука воеводы Константина Станиславского и князя Владимира Немировича-Данченки, нежели царя Феодора Иоанновича… Ох уж эти парчовые спинушки — сколько они батогов вынесли!..

Приятно, что вопреки ожиданиям г. Москвин не ударился в «иконописность» игры, не представил Феодора золоченым идолом, но создал живую, общечеловеческую, общепонятную фигуру. Превосходен грим: эта бледность и болезненная одутловатость; прямые никлые волосы; тонкие стрелки усов и чахлая бородка. Хороши перебивчатые интонации, быстро устающий голос. Типичны нервные движения нетерпеливости и властности — это наследственность конвульсий Грозного. Но случается излишняя суетливость — она не в стиле трагедии как таковой. Но некоторая «паточность» речи, сменяющаяся чрезмерным опрощением, нарушает иллюзию искренности. Можно посоветовать талантливому г. Москвину уничтожить слащавость в обращении Феодора с царицей, а также поднять тон во все время беседы с Годуновым. Довольно той внешней растерянности и беспомощности, которые артист передает мастерски. Беспрестанно повторяющиеся «ребяческие» интонации кажутся лживыми и однообразными.

Годунов — Вишневский очень интересен. Большая значительность, выдержанность, пластичность. Голос «умеренно-важный», голос хитроумного Улисса[[390]](#endnote-370), переплывшего море житейских бедствий, ровный голос Макиавелли[[391]](#endnote-371), излагающего свой государственный принцип. Никаких {270} лезущих в глаза мелочей: они теряются в целом, как узоры восточной ткани в общем великолепии одеяния. С первой же сцены приковывает внимание скульптурная фигура правителя Годунова, и с тем же неослабевающим интересом следишь за ним во все время действия.

Из «князей» и «бояр» красив и типичен г. Лужский (князь Иван Петрович Шуйский). Мелодраматичны г. Артем (старик Курюков) и г. Адашев (кн. Шаховской). Груб до чрезвычайности г. Леонидов в роли Голубя. Чиста и трогательна царица в исполнении г‑жи Савицкой.

## 23. Л. Гуревич Театр и музыка. Гастроли Художественного театра в Петербурге «Русские ведомости», М., 1910, 27 апреля

Петербург вновь полон разговорами о гастролях Московского Художественного театра. Куда бы вы ни пошли, всюду вы слышите сообщения «видевших», «еще не видевших», обсуждение, споры. На этот раз для споров особенно много материала, потому что Петербург видел у себя постановки всех трех пьес, вошедших в абонемент Московского Художественного театра: «Месяц в деревне» с 1879 г. идет в Александринском театре с Савиной, игравшей сначала Верочку, потом Наталью Петровну; «На всякого мудреца довольно простоты» возобновили как раз в этом сезоне[[392]](#endnote-372) — тоже в Александринском театре; в «Царе Феодоре Иоанновиче» создал себе славу Орленев[[393]](#endnote-373). Понятно, что петербуржцы сравнивают и что многие стоят при этом за «Александринку». По поводу Островского и в печати, и в обществе раздается даже довольно странный вопрос: «Зачем Художественный театр поставил Островского? Не лучше ли ему было остаться при своем жанре?» Впрочем, такие же толки возбуждались ранее и по поводу «Горя от ума», и по поводу «Ревизора», причем шли такие же споры о преимуществах общепринятой и новой трактовки комических пьес.

Нужно еще заметить, что мерки, приложенные публикой к Александринскому и к Художественному театру, совершенно различны: от Художественного театра требуют совершенства, той полноты ансамбля, которая была достигнута им в пьесах Чехова, в Александринском же театре привыкли довольствоваться ярким исполнением двух-трех главных ролей, при самом несовершенном ансамбле. И вот многие уже готовы признать, что и «Месяц в деревне», и комедия Островского исполняются в Александринском театре куда лучше.

Особенно относится это к комедии Островского: «Как же! — говорили театральные критики и часть публики, — ведь там Мамаева — Савина, Мамаев — Давыдов, да Варламов в Крутицком! Вот где настоящий комизм! А Станиславский хотя и великолепен (это признается единодушно), — но он почти не вызывает смеха. От него как-то жутко». В самом деле, почти жутко становится в конце концов от этого Крутицкого, созданного Станиславским, — от этой убежденной, тупой силы, не сокрушенной старостью, от этого поразительного воплощения жизненной косности. Цельная, до мелочей реальная фигура — и вместе с тем почти {271} символ. Когда Крутицкий, сидя у себя в кабинете, сначала напевает, потом, уходя мечтою в дни своей молодости, начинает произносить монологи из старинных трагедий, — он вызывает в зале тихий рокот смеха, — но весь он кажется в эту минуту каким-то голосом не умирающего, никогда не умирающего прошлого в настоящем. Когда эту сцену играет Варламов, зычно рыча озеровские монологи и надвигаясь всем корпусом на Мамаеву — Савину, которая оказывается таким образом вытесненной со сцены, Александринский театр дрожит от исступленного хохота и разражается рукоплесканиями. Тут, действительно, два совершенно различных вида сценического комизма: у Станиславского — глубокий, тонкий, светлый и бросающий свой свет на всю пьесу, у Варламова, — при всей его непосредственной одаренности, — чисто внешний и вовсе даже не «бытовой», а просто — традиционно-комедийный, хотя для многих еще весьма привлекательный. И в этом тоне ведется, в сущности, все исполнение пьесы Островского на Александринской сцене, несмотря на то, что Савина дает в роли Мамаевой, особенно в первых действиях, очень умно продуманный и живой комический образ стареющей женщины, цепляющейся за связь с Глумовым, как за последнее, что у нее осталось в жизни; несмотря на то, что Давыдов, подходящий к роли Мамаева уже самым своим внешним обликом, дает здесь несколько очень удачных и забавных штрихов, а престарелая Стрельская, с ее прирожденным комизмом, превосходно воплощает Глумову-мамашу. Глумов в исполнении Юрьева здесь, по обыкновению, холодно-изящен и совсем не типичен, а Дублирующий его Аполлонский производит в этой роли крайне неуместное впечатление преглуповатого малого, хотя с хитрецой. Но в Александринском театре это «сходит», тогда как в Качалове, который, во всяком случае, превосходно подчеркнул ясный, прозорливый ум Глумова и дал ряд истинно художественных моментов, и пресса, и публика отмечает всякий недостаток игры, как в целом замысле, так и в отдельных моментах, — и успех его в роли Глумова, в общем, нужно признать незначительным. Тут есть своего рода несправедливость по отношению к талантливому артисту, но тут есть и нечто другое, в чем Художественный театр может найти высокое удовлетворение для себя: по поводу казенной постановки публика не углублялась в самую пьесу и брала роли от артистов «на веру», — по поводу постановки московских художников вдруг возникли вопросы о замысле Островского, об особенностях его творчества вообще и в данной пьесе, и в каждой данной роли ее. Словом, пробудилось сознательное, критическое отношение и к пьесе, и к исполнению.

То же самое можно сказать и относительно «Месяца в деревне». Подготовленная газетными сообщениями из Москвы к тем чудесам внешней художественной выдержанности и стильности, которые показали московские художники в этой постановке, петербургская публика отнеслась к ним в общем довольно холодно. Благородная, глубокая, полная сдавленного лиризма игра Станиславского, дающая тон всей пьесе, была оценена по достоинству. Понравилась и Верочка — Коренева ее трогательной девической простотой. Но Книппер в роли Натальи Петровны все время вызывала на сравнение с Савиной, и тот недостаток душевного возбуждения, волнения, трепета, который, действительно, дает чувствовать себя у московской артистки при развитии действия, не только лишал постановку непосредственного очарования в глазах публики, но и соблазнял преувеличивать задним числом достоинства александринской постановки. Я уже {272} говорила в «Русских ведомостях» по поводу юбилея Савиной[[394]](#endnote-374) о том, как она исполняет роль Натальи Петровны. Это, действительно, одна из наиболее тонко разработанных и поэтических ее ролей. Но что окружает Савину на Александринской сцене? Тяжеловесный, мутно-романтический Ракитин в лице Далматова, с трудом сдерживающего свойственные ему завывающие и раскатистые ноты, бесцветная барышня — Верочка и даже немолодой на вид, рыхлый, словно заспанный Беляев, смущение и волнение которого артист Ходотов выражает лишь одним неизменным у него способом: тиская свои руки и теребя снятую с головы фуражку[[395]](#endnote-375). О художественности или хотя бы продуманности постановки «Месяца в деревне» на казенной сцене говорить не приходится, тем более, что тут все попросту сохранилось от прежних времен, и Савина имела бы полное право сказать по поводу этой пьесы Тургенева, поставленной впервые по ее же инициативе: «“Месяц в деревне” на сцене Александринского театра это — я». На сцене Художественного театра, как хорошо знает Москва, это — цельная, эпически, неторопливо развертывающаяся картина, при инсценировании которой режиссер и артисты проявили, помимо обычного благородства вкуса, новую для них тенденцию к экономии художественных средств и к особой сдержанности в движениях и передвижениях, — но, которая после гораздо более коротких, полных внутренней музыки лирических пьес Чехова, как бы дает чувствовать нам время, отделяющее нас от Тургенева.

Всего непосредственнее, цельнее, ярче был успех третьей, новой для Петербурга постановки Художественного театра — «Царя Феодора Иоанновича»[[396]](#endnote-376). Вначале вспоминался еще Орленев, каким мы видели его на заре его быстро потускневшей художественной карьеры. Созданный им образ царя Феодора болезненнее, нервнее, чем у Москвина, и многим казалось, что талантливый московский артист, которого петербуржцы больше видели в комических ролях, не совпадает с бурными, страстными моментами своей трогательной и трагической роли. Но скоро он стал завладевать публикой. Сцена примирения Шуйского с Годуновым и особенно приема «московских гостей» была проведена с таким богатством оттенков, так задушевно просто и в то же время так ярко и сильно, что образ Феодора — Орленева стал меркнуть. До самого конца пьесы теплое дыхание высокой художественной правды волновало и держало в напряжении прохладную петербургскую публику, и многие, уходя из театра, говорили: «А мы и не знали до сих пор, что Москвин — такой замечательный, разносторонний и такой настоящий крупный артист».

# **{****273}** Сезон 1910 – 1911

До начала сезона в прессе пронеслось печальное известие: К. С. Станиславский тяжело заболел и, по всему, выбывает из театральной жизни на непредсказуемое время. Рушится ожидавшаяся премьера «Гамлета» Шекспира в его совместной постановке с англичанином Эдвардом Гордоном Крэгом.

Среди обеспокоенных ситуацией репортерских голосов неожиданно иронически звучит голос В. М. Дорошевича. Он выступает с фельетоном, развенчивая «чудеса» этой прерванной обстоятельствами работы («Русское слово», 12 сентября 1910).

На таком фоне особенно энергичным является выход, найденный Вл. И. Немировичем-Данченко, оставшимся в одиночестве руководить Художественным театром. Раз для спасения сезона нужна к его открытию премьера, ею станут «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, не более и не менее. Немирович-Данченко сам приспосабливает текст романа для сцены и в рекордный срок выпускает спектакль, начав работу 8 августа и закончив 12 октября 1910 года первым показом (режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, художник В. А. Симов).

Немирович-Данченко считал свой замысел по разным параметрам революционным. Прежде всего, он настаивал на соблюдении терминологии. Литературно — это не инсценировка, а перенесение текста на сцену, постановочно — это чтение романа чтецом и иллюстрирование картин исполнителями. Действие должно быть единым и непрерывным и занимать два вечера подряд.

Против предложенной Немировичем-Данченко новации сразу же выступили театральные журналисты с именами: Э. М. Бескин, Э. А. Старк, В. А. Ашкинази. Прежде всего, они не приняли чтеца, читающего роман за кафедрой, и возникающих по ходу чтения картин. Бескин писал, что это кинематограф вместо Достоевского. Ашкинази утверждал, что между отрывками нет внутренней связи, а Старк — что эксперимент МХТ не имеет никакой ценности, что он — «эстетический нуль» («Санкт-Петербургские ведомости», 21 ноября 1910).

Лаконичное оформление спектакля, состоящее из фрагментов обстановки на нейтральном фоне, вызывало у противников неожиданную ностальгию по натурализму, которым они всегда попрекали Художественный театр. Так, Ашкинази писал, что «Карамазовым» нужен потолок с паутиной по углам, а не пустое пространство в сукнах. Бескин призывал: «Верните старую “чайку”. Зажгите старые огни. И только в этом их свете вы найдете и новые, действительно новые пути» («Театр и искусство», 1910, № 43).

Вообще критики разного толка исподволь и постепенно начинают желать, чтобы Художественный театр возвратился к своему истинному существу — к чеховскому {274} тону сценического искусства. В этом его назначение, творческая правда, а не поиски других направлений.

Негаданными сторонниками эксперимента МХТ с «Братьями Карамазовыми» явились, удивляясь самим себе, самые недружелюбные его оппоненты: А. Р. Кугель и Ю. Д. Беляев.

Многие критики стремились к объективности. В их ряду оказались Н. Г. Шебуев, С. В. Яблоновский, Н. В. Туркин, Д. В. Философов. Последний, считая Художественный театр «самым культурным» в Европе, призывал признать за ним право на подобный эксперимент с прославленным произведением («Речь», 21 апреля 1911).

В сезоне 1910/11 года обращение МХТ к творчеству Достоевского рассматривалось рецензентами преимущественно с художественной стороны: каковы созданные исполнителями образы, каково соответствие их роману. Пожалуй, один П. П. Перцов взглянул на проблему иначе. В то время как большинство считало Достоевского в его романах готовым драматургом, Перцов считал, что для этого нет основания. Применение театром к Достоевскому сценических методов «правды жизни» и «реализма» только вскрыло его драматургический провал, так как его образы олицетворяют не живых людей, а «бесспорную гениальность его мышления». Поэтому и сами недостатки постановки происходят не из сценических причин, а из того, что Достоевский вовсе не романист, а религиозный мыслитель. Об этом Перцов заявил в своей достаточно парадоксальной статье «Попутные заметки. Достоевский на сцене» («Новое время», 6 декабря 1910). Она больше посвящена характеристике писателя, чем спектакля.

Примечательно, что Перцов и не ожидал от МХТ другого подхода к Достоевскому, чем как к художнику. Театр не может уловить различия между эмоцией и мыслью, будучи сам типичным явлением московской аполитичной (по сравнению с петербургской) жизни. В ней восторг от театра, как такового, заменяет страсть осмысления.

Последующий опыт с постановкой «Бесов» Достоевского в 1913 году покажет, что МХТ останется верным себе и, не касаясь ни философии, ни политики, также займется лишь художественностью образов, о чем скажет открыто.

Критический взгляд на МХТ в сезоне 1910/11 года выразил С. С. Мамонтов. В статье «В замкнутый круг. Письмо Художественному театру» («Русское слово», 16 октября 1910) он оспоривает постоянство творческих позиций МХТ. Он осуждает театр за отрыв от жизни, замкнутость на самом себе, желание иметь послушных драматургов и за отсутствие в труппе видной молодежи. Несомненно, что эта статья отражает определенное состояние театра.

До некоторой степени эти упреки опровергала появившаяся вслед за «Братьями Карамазовыми» постановка новой современной пьесы С. С. Юшкевича «Miserere» (режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, художник В. Е. Егоров, премьера 17 декабря 1910). Рецензенты отметили, что этот спектакль замечателен тем, что сыгран молодежью. Многие оценили удачное исполнение ролей Р. В. Болеславским и Л. М. Кореневой. Идейные позиции пьесы, якобы воспевающей поразившую русское общество эпидемию самоубийств среди молодежи, вызвали ряд протестов. Сомнение в необходимости такого спектакля пребывало и внутри Художественного театра.

И все же некоторые критики (И. Н. Игнатов, К. И. Арабажин) оправдывали Юшкевича тем, что в жизни общественный подъем сменился спадом и спектакль отражает правду. Радикальнее всех выступил по этому поводу Н. Е. Эфрос. Он приветствовал поднятый разговор на важную тему и критиковал театр за то, что в данном смысле постановка слабее пьесы.

{275} Если постановка «Miserere» планировалась Художественным театром еще до обращения к «Братьям Карамазовым», тогда же начались и репетиции, то третья пьеса сезона 1910/11 года — «У жизни в лапах» К. Гамсуна — держалась им лишь про запас. Практически ей пришлось стать заменой нового тургеневского спектакля («Нахлебник», «Провинциалка», «Где тонко, там и рвется»), который откладывался по той же причине — болезни Станиславского.

Внезапно, хотя и после семидесяти трех репетиций, возникшая премьера поразила критиков своим несоответствием и стилю, и выдержанному репертуару МХТ (режиссер К. А. Марджанов, художник В. А. Симов, премьера 28 февраля 1911). Всеми отмечались яркие, дерзкие внешние краски на сцене, ранее немыслимые в Художественном театре, привнесенные туда новым режиссером К. А. Марджановым и словно переродившимся В. А. Симовым. Иные из критиков пытались даже теоретически осмыслить данное явление.

Так или иначе, но сезон 1910/11 года мог считаться для МХТ удавшимся уже и тем, что дал столько поводов для теоретизирования и разногласий. Дал он и повод для испытания нового жанра театральной критики, а именно фиксации спектакля. Такого рода работу представил П. М. Ярцев. Он воспроизвел по ходу сценического действия оба вечера «Братьев Карамазовых», то и дело ссылаясь на исполняемые в том или ином месте конкретные главы и картины романа. Его доскональный анализ спектакля опубликовала «Киевская мысль» в номерах за 23 ноября и 4 декабря 1910 года.

Имея перед собой совершенно другой — и литературно, и сценически — материал, чем «Братья Карамазовы», пьесу Гамсуна и спектакль «У жизни в лапах», Ярцев тем же методом воссоздал в своей статье и это зрелище («Киевская мысль», 26 марта 1911).

## 1. В. Дорошевич Гамлет. (Московская сказка про белого бычка) «Русское слово», М., 1910, 12 сентября

Мистер Крэг[[397]](#endnote-377) сидел верхом на стуле, смотрел куда-то в одну точку и говорил, словно ронял крупный жемчуг на серебряное блюдо:

— Что такое «Гамлет»? Достаточно только прочитать заглавие: «Гамлет»! Не «Гамлет и Офелия», не «Гамлет и король». А просто: «Трагедия о Гамлете, принце датском». «Гамлет» — это Гамлет!

— Мне это понятно! — сказал г. Немирович-Данченко.

— Все остальное не важно. Вздор. Больше! Всех остальных даже не существует!

— Да и зачем бы им было и существовать! — пожал плечами г. Немирович-Данченко.

— Да, но все-таки в афише… — попробовал было заметить г. Вишневский.

— Ах, оставьте вы, пожалуйста, голубчик, с вашей афишей! Афишу можно заказать какую угодно.

— Слушайте! Слушайте! — захлебнулся г. Станиславский.

— Гамлет страдает. Гамлет болен душой! — продолжал г. Крэг, смотря куда-то в одну точку и говоря, как лунатик. — Офелия, королева, король, Полоний — {276} может быть, они вовсе не таковы. Может быть, их вовсе нет. Может быть, они такие же тени, как тень отца.

— Натурально, тени! — пожал плечами г. Немирович-Данченко.

— Видения. Фантазия. Бред его больной души. Так и надо ставить. Один Гамлет. Все остальное так, тень! Не то есть, не то нет. Декораций никаких. Так! Одни контуры. Может быть, и Эльсинора нет. Одно воображение Гамлета.

— Я думаю, — осторожно сказал г. Станиславский, — я думаю: не выпустить ли, знаете ли, дога. Для обозначения, что действие все-таки происходит в Дании?

— Дога?

Мистер Крэг посмотрел на него сосредоточенно.

— Дога? Нет. Может идти пьеса Шекспира. Играть — Сальвини. Но если на сцене появится собака и замахает хвостом, публика забудет и про Шекспира, и про Сальвини и будет смотреть на собачий хвост. Пред собачьим хвостом никакой Шекспир не устоит.

— Поразительно! — прошептал г. Вишневский.

— Сам я, батюшка, тонкий режиссер! Но такой тонины не видывал! — говорил г. Станиславский.

Г. Качалов уединился.

Гулял по кладбищам.

Ел постное.

На письменном столе положил череп.

Читал псалтырь.

Г. Немирович-Данченко говорил:

— Да‑с! Крэг‑с!

Г. Вишневский решил:

— Афишу будем печатать без действующих лиц.

Г. Крэг бегал по режиссерской, хватался за голову, кричал:

— Остановить репетиции! Прекратить! Что они играют?

— «Гамлет»‑с! — говорил испуганно г. Вишневский.

— Да ведь это одно название! Написано: «Гамлет», — так Гамлета и играть? А в «Собаке садовника», что ж, вы собаку играть будете? Может быть, никакого Гамлета и нет?!

— Все может быть! — сказал г. Немирович-Данченко.

— Дело не в Гамлете. Дело в окружающих. Гамлет — их мечта. Фантазия. Бред. Галлюцинация! Они наделали мерзостей, — и им представляется Гамлет. Как возмездие!

— Натурально, это так! — сказал г. Немирович-Данченко.

— Надо играть сильно. Надо играть сочно. Надо играть их, — кричал мистер Крэг, — декорации! Что это за мечты о декорациях? За идеи о декорациях? За воспоминания о декорациях? Мне дайте сочную, ядреную декорацию. Саму жизнь! Разверните картину! Лаэрт уезжает. Вероятно, есть придворная дама, которая в него влюблена. Это мне покажите! Вероятно, есть кавалер, который вздыхает по Офелии. Дайте мне его. Танцы. Пир! А где-то там, на заднем фоне, чрез все это сквозит… Вы понимаете: сквозит?

— Ну, еще бы не понимать: сквозит! Очень просто! — сказал г. Немирович-Данченко.

— Сквозит, как их бред, как кошмар, — Гамлет!

— Я думаю, тут можно будет датского дога пустить? — с надеждой спросил г. Станиславский.

Мистер Крэг посмотрел на него с восторгом.

— Собаку? Корову можно будет пустить на кладбище! Забытое кладбище! Забыты Йорики!

— Ну вот. Благодарю вас!

Г. Станиславский с чувством пожал ему руку.

Г. Качалов стал ходить на свадьбы, посещать Литературный кружок, беседовать {277} там с дантистами, — вообще, начал проводить время весело.

Г. Вишневский спрашивал встречных:

— Какие еще в Дании бывают животные? Мне для Станиславского. Хочется порадовать.

Г. Немирович задумчиво поглаживал бородку:

— Неожиданный человек.

Мистер Крэг даже плюнул.

— Чтоб я стал ставить эту пьесу? Я? «Гамлета»? Да за кого вы меня принимаете? Да это фарс! Насмешка над здравым смыслом! Это у Сабурова[[398]](#endnote-378) играть. Да и то еще слишком прилично!

— Да, пьеса, конечно, не из удачных! — согласился г. Немирович-Данченко.

— Бессмыслица! Ерунда! Сапоги всмятку! Пять актов человек колеблется, убить ли ему Клавдия, — и убивает Полония, словно устрицу съел! Где же тут логика? Ваш Шекспир, — если он только существовал! — был дурак! Помилуйте! Гамлет говорит: «Что ждет нас там, откуда никто еще не приходил?» — а сам только что своими глазами видел тень своего отца! С чем это сообразно? Как можно такую ерунду показывать публике?

— Конечно! — сказал и г. Станиславский, — но мне кажется, что если на сцену выпустить датского дога, — появление собаки отвлечет публику от многих несообразностей пьесы.

— И гиппопотам не поможет! Нет! Хотите играть «Гамлета», — будем играть его фарсом! Пародией на трагедию!

{278} Г. Вишневский говорил знакомому генералу:

— А вы знаете, ваше превосходительство, ведь Шекспира-то, оказывается, нет!

— Как нет, мой друг?!

— Так и нет. Сегодня только выяснилось. Не было и нет!

Г. Немирович-Данченко ходил, зажав бороду в кулак.

— Парадоксальный господин!

— Друг мой! — кинулся мистер Крэг.

Г. Немирович-Данченко даже вскрикнул.

Так Крэг схватил его за руку.

— Какую ночь я провел сегодня! Какую ночь! Вчера я взял на сон грядущий книгу. Книгу, которую все знают! Книгу, которой никто не читает, потому что все думают, будто ее знают! «Гамлет»!!!

Мистер Крэг схватил г. Немировича-Данченко за плечо.

— Какая вещь! Так каждый день смотришь на свою сестру и не замечаешь, что она выросла в красавицу! Первая красавица мира!

Мистер Крэг схватил его за ногу.

— «Буду весь в синяках», — подумал с отчаянием г. Немирович-Данченко.

— Какая вещь! Эти слова: «Быть или не быть?» А? Мороз по коже! Или это: «Ты честная девушка, Офелия?» А? Ужас-то, ужас?! Нет, вы понимаете этот ужас?!

— Кому ж и понять! — сказал г. Немирович-Данченко, становясь подальше, — Шекспир!

— Гений! Гений! Давайте репетировать «Гамлета»! Сейчас! Сию минуту! День и ночь будем репетировать «Гамлета»! Ни пить, ни есть! Давайте ничего, ничего не делать всю свою жизнь, только играть «Гамлета». Без перерыва! Играть! Играть!

— Про собаку разговора не было? — осведомился г. Станиславский.

— Владимир Иванович, как же теперь, — полюбопытствовал с тревогой Вишневский, — насчет Шекспира? Есть Шекспир или нет Шекспира?

— Вот вопрос! — пожал плечами г. Немирович-Данченко, — как же Шекспиру — и вдруг не быть?

— Ну, слава Богу!

Г. Вишневский облегченно вздохнул:

— А то, знаете, привык к Шекспиру, — и вдруг его нет. Прямо словно чего-то недостает.

Г. Станиславский крутил головой.

— Большой энтузиаст!

Мистер Крэг посмотрел на вошедших к нему гг. Немировича-Данченко и Станиславского с глубоким изумлением.

— Чем могу служить, господа?

— Да мы насчет «Гамлета»! — сказал г. Немирович-Данченко.

Мистер Крэг переспросил:

— Как вы сказали?

— «Гамлета».

— Гамлет?! Это что же такое? Город, кушанье, скаковая лошадь?

— «Гамлет»! Пьеса Шекспира!

— Кто ж это такой, этот Шекспир?

— Боже мой! Драматург!

— Н‑не знаю. Не припомню. Не слышал. Может быть. Что ж он такое сделал, этот господин, про которого вы говорите?

— «Гамлета» написал.

— Ну, и Господь с ним! Мало ли пьес пишут!

— Да, но вы… ставить… в нашем театре…

— Извините, господа! Кто-то написал какую-то пьесу. Кто-то зачем-то хочет ее играть. Мне-то до всего этого какое дело? Извините, господа! Я думаю сейчас совсем о другом!

И мистер Крэг погрузился в глубокую задумчивость.

— Капризный у человека гений! — погладил бороду г. Немирович-Данченко.

— Придется вместо «Гамлета» на сцену просто датского дога выпустить, — {279} вздохнул г. Станиславский, — не пропадать же догу.

А г. Вишневский так даже заплакал:

— Господи! Я-то всем знакомым генералам, графам, князьям даже говорил: «Гамлет»!

## 2. Сергей Яблоновский Художественный театр «Русское слово», М., 1910, 14 октября

«Братья Карамазовы» на сцене Художественного театра. С чего начать? С какой стороны подойти к этой попытке?

Можно начать с внешности. Сцена в этот вечер представляла собой большие отклонения от обычной картины: большой передний занавес отсутствовал; самая сцена была укорочена: от нее отнята приблизительно четвертая часть в длину. Эта четвертая часть отделена колоннами, которые обтянуты тем же плюшем, из которого сделан малый занавес и кулисы. Пространство между колоннами задрапировано также. На возвышении — задрапированная кафедра; на ней лампа; за кафедрой г. Званцев и читает своим богатейшим басом, слушая который всегда невольно думаешь:

— Для чего этот человек в драме, — отчего он не оспаривает лавров у г. Шаляпина?[[399]](#endnote-379)

Остающиеся для действующих лиц три четверти сцены также необычны: сцена уменьшена и в глубину; отдергивающаяся {280} занавеска ушла далеко от рампы, приближаясь к задней стене, а задняя стена приблизилась и представляет собой фон из серой материи, один и тот же для всех картин. Декораций в настоящем смысле нет: два‑три предмета обстановки дают намек на то, где происходит действие, но предметы эти очень стильные, дорогие, пожалуй, страдающие излишней новизной: прямо все из магазина.

Читающий эти строки имеет полное право сказать, что все, написанное мною до сих пор, не имеет, в сущности, никакого отношения к «Братьям Карамазовым», что это я говорю все о мертвой форме. Я согласен, но эта форма обратила внимание, заинтересовала, а может быть, развлекла публику, — не знаю, — о ней говорили. Посему и почел долгом отметить.

Значение этой формы… Во-первых, — чтец. Два слова о нем: *что* он делал и *как* он делал.

Он сделал крошечное вступление о том, что Алешу послал в мир старец Зосима, и затем он раз пять прерывал действие вставками вроде: «Алеша рассказал все, что случилось с ним с самой той минуты, когда вошел к Катерине Ивановне. Он рассказывал минут десять»…

Действующие лица во время чтения этих ремарок, очень однообразных (кажется, три раза ремарка начиналась словами: «Алеша рассказал»…), застывали, изображая живую картину.

Вряд ли такая помощь чтеца многому помогала в уяснении сущности романа. Но вот начался третий акт, где пропусков более, чем где бы то ни было, где зритель не видит именно действия: отчаянных попыток вытянувшегося в одну струну Мити достать деньги, всей страшной сцены в саду, — как ни хорошо знает роман зритель (нельзя же так уж требовать, чтобы все перед спектаклем перечитали тысячу двести страниц романа), ему надо напомнить, соединить то, что вовсе разорвано. Вы обращаетесь беспомощно в сторону кафедры, но она пуста, чтеца за ней уже нет.

Таким образом, мне представляется, что там, где напоминания были действительно необходимы, там их не было, а там, где чтец был, его помощь сводилась к пустякам.

Это — *что делал* чтец. Теперь — *как* он делал. Г. Званцев читал просто, сдержанно; именно читал, то есть, одним и тем же могучим басом передавая и голос умирающего старца, и юношескую речь Алеши. Это ничего, но вот против поручения этой партии глубокому басу позвольте два слова. Я знал одного редактора, который очень любит, чтобы сотрудники его были крупного роста: доверия у него как-то больше к рослым людям. Художественный театр напоминает мне этого редактора. Ему кажется, что для того, чтобы пояснения были убедительнее, их нужно делать в басовом ключе.

Пока дело шло о Некоем в сером, о Некоем, ограждающем входы — там бас г. Званцева[[400]](#endnote-380) был действительно на месте. Но вот перед нами снова темный бархат, снова возвышение, вместо восковой свечи — электрическая лампочка, и снова те же потрясающе низкие ноты.

Для чего понадобилось воспроизводить Некоего?

Но — Христос с нею, с этой внешней формой; перейдем скорее к сущности, к самому спектаклю.

И тут: *что* играли и *как* играли.

Бывают удивительные, прямо необъяснимые явления: люди умные, опытные, которым полагается иметь развитой литературный вкус, вдруг целой коллегией впадают в совершенно очевидную ошибку. Очевидную для людей самых рядовых, и, работая в ошибочном направлении долго, много, усердно, несомненно со многими советуясь, не видят того, что должно быть видно с первого взгляда.

{281} Именно такая ошибка произошла с Художественным театром, и в такой мере в какой совершенно невозможно было ожидать от него.

Роман отличается от драмы полным различием приемов, употребляемых их авторами. Романист множество самых характернейших свойств своих героев зачастую передает не в форме диалогов, а в виде сообщений от себя. Выберите диалоги, и может оказаться в них самое несущественное. Романист не стеснен ни временем, — читайте его роман хоть месяцы и годы, — ни количеством сцен. Он разбрасывает фабулу на сотни сцен. Ему не важно, если за самыми сильными в драматическом отношении сценами последуют сцены спокойные; он не связан хронологически, — может возвращаться в прошлое своих героев; не связан ни пространством, ни местом.

Хотите вместить роман в условия сцены, — имейте смелость поступить с ним так, чтобы он сделался пригоден для этого: сконцентрируйте действие, раскинутое в сотнях сцен, соберите максимум в пять актов; сделайте так, чтобы действие нарастало. Помните, что между восприятием из книги и восприятием со сцены нет почти ничего общего: книгу в гораздо менее интересном чтении, чем чтение г. Званцева, вы можете слушать много часов подряд; сами можете читать напролет всю ночь, а в театре вы без конца утомлены, если действие, даже самое яркое, длится более часа. Здесь, в восприятии из книги и восприятии сценического действа, все различно, этого забывать нельзя.

Если хотите ставить на сцене роман, — сотворите из него драму.

— Но это выйдет по-варварски, — скажете вы, — это роман искалечит.

Да, конечно, по-варварски. Да, конечно, искалечит. Впрочем, если вы, переделыватель, настолько же выше романиста, насколько Шекспир был выше тех, чьи произведения он брал в основание своих трагедий, то Бог да благословит вас.

К сожалению, в наше время переделывают исключительно романы огромной художественной ценности, и переделывают их исключительно средние авторы, и потому получается изуродование произведений, и только. Я полагаю, что права авторов от такого коверкания их чудесных вещей следовало бы оградить.

Это — при переделке. При «инсценировке» же, где якобы все остается неприкосновенным, как у автора, дело обстоит еще хуже.

Много раз писалось, что «роман будет поставлен художественниками почти целиком».

Все понимали, разумеется, что инсценировать тысячу двести страниц убористой печати невозможно. Но все же думалось, что если так заявляют, то большинство самых важных сцен сохранить удалось. По крайней мере, настолько, чтобы как-нибудь дать фабулу романа, как-нибудь очертить действующих лиц.

Что же получилось? Получилось, надо сказать правду, — горе горькое. Фабулы нет. Нет ни монастырской жизни, нет ни семейной хроники Карамазовых, ни условий воспитания детей, — всего того, что объясняет различие их характеров и стремлений. Нет действующих лиц вообще[[401]](#endnote-381).

В самом деле, что такое Митя, когда не показано его детство, его молодые годы, когда нет ни слова об его денежных счетах с отцом, нет ничего об его отношениях к Катерине Ивановне и Грушеньке, нет излияний горячего сердца «в стихах, в анекдотах и вверх пятами», нет его конвульсивных метаний от Кузьмы Самсонова к Лягавому, от Лягавого — к Хохлаковой, нет кошмарной сцены в саду у отца… Какие понять, что безо всего этого нет Мити. Что же осталось?

{282} Осталась сцена безо всякого подготовления к ней, когда Митя бьет отца (чем и начинается представление), осталась куцая сцена у ракиты, где, по условиям сцены, прекрасно сделанная ракита в памяти остается, а беседа двух скрытых ночным туманом лиц не остается; да еще сцена, когда Митя приходит окровавленный сначала к Фене, потом к Перхотину. Нет Мити. В первом спектакле[[402]](#endnote-382) мы его не видели почти совершенно.

Иван Карамазов…

Достаточно того, что он показан без «бунта», без «Великого инквизитора», без множества богословских разговоров, рассыпанных в романе. Что такое без них Иван Карамазов?

— Да разве все это можно было дать?

Конечно, нельзя! Об этом и речь, что нельзя! Инсценировать «Братьев Карамазовых» — попытка из той же категории, к какой принадлежит попытка исчерпать море ковшом.

Нет и отца, нет этого сложного и отвратительного существа, включающего в себя и шута, и философа, и паука, и павиана. Намеки на все это остались, но лишь намеки, вместо подавляюще сложных и огромных картин романа.

Алеша. Алеша остался без монастырской жизни, без указаний на то, что и он носит зачатки карамазовщины.

Катерина Ивановна безо всей ее истории; Грушеньке посчастливилось немножко больше, но зато совершенно исчезли и Хохлакова, и Ракитин, и весь роман между Алешей и Lise, и… и многое другое.

Бывает иногда, что высшая любовь причиняет высшие муки. Любовь Художественного театра к «Братьям Карамазовым» оказалась именно такою любовью. Во что бы то ни стало хотели они поставить этот роман на сцене, и потому резали, кромсали его, лишали всей сложности и глубины психологии, отбрасывали сокровища неисчислимой ценности и оставляли сравнительно не имеющее ценности, как приход Мити на кухню к Фене…

Что делали, что делали с романом!

Делали любя, делали по необходимости, если необходимостью считать постановку во что бы то ни стало.

И что же произошло?

Когда вы сядете читать роман вашим знакомым (кто из нас этого не пробовал?), как бы посредственно вы ни читали, вы и сами будете потрясены жестоким гением Достоевского, и будете свидетелем такого же впечатления на слушателей. Достоевский говорит здесь сам за себя.

И вот призывают на помощь всю власть театральной сцены, да еще сцены прекрасной вообще и пользующейся громадной любовью, а в результате публика скучает, разочарована и оживляется лишь в сцене с капитаном Снегиревым. Эта сцена к роману как раз никакого отношения не имеет, но в ней есть все элементы сценического действия.

Художественники сильно ушиблись, не поняв коренного различия между эпическим и драматическим творчеством. Поймут ли они это? Перестанут ли говорить, что кроме нескольких десятков поставленных ими пьес в мировой драматургии всех времен не осталось ничего достойного Художественного театра[[403]](#endnote-383)? До такой степени, что надобно совершать насилия над романистами…

Теперь нужно было бы перейти к оценке исполнения, но, может быть, правильнее было бы это сделать после представления второй половины романа. Некоторые роли в этот первый спектакль, как, например, роль Ивана, только наметились. Окончены роли только отца Карамазова да семьи Снегирева, да нескольких второстепенных лиц.

О них и поговорим.

Грим г. Лужского был довольно близок к тому, что у Достоевского имеется о внешности отца этого страшного семейства, {283} хотя не было знаменитого зоба, придававшего Федору Карамазову «отвратительно сладострастный вид». Да и молодо слишком было это лицо, красные же полосы на щеках мало походили на глубокие морщины, по крайней мере, так было видно в первых рядах. Сладострастие Карамазова г. Лужский изобразил сильно, но шутовства, надрыва было мало. Под маской сладострастника очень часто выглядывала довольно почтенная фигура, словно артист забывал об отрицательных свойствах изображаемого лица.

Черты, которыми г. Лужский рисует Карамазова, не слились в одно целое; перевоплощения не было, и слишком много сквозило самого г. Лужского.

Великолепный «мочалка» г. Москвин. Особенно хороша первая часть его сцены «Надрыв в избе». Здесь и огромный драматизм, и приобретенное в унижении гаерство великолепно слились в одно целое. Все было так ново, так неожиданно, так полно искренности переживаний и огромного мастерства. Прекрасные фигуры других лиц этой сцены (г‑жи Бутова, Косминская, Богословская, Дейкарханова)[[404]](#endnote-384) дополняли огромное, подавляющее впечатление от нее. Взрыв рукоплесканий всего зала был благодарностью талантливому артисту.

Начался надрыв «И на чистом воздухе». Это тоже было прекрасно, но, на мой взгляд, не равноценно предыдущему. Вероятно, с целью дать более сложную гамму красок, г. Москвин все свои выверты, всю озлобленность оставляет за порогом своей избы, словно кривлялся он там не из застенчивости перед Алешей, а нарочито перед своими, которых ему, конечно, стыдиться не приходится, а, стало быть, и кривляться.

Выверт кончился. Кончились и озлобленность, и присущая капитану «Словоерсову» мелодекламация, и тот пафос, с которым неудержимо рвется из него весь рассказ об Илюшечке. В свойстве яркого таланта г. Москвина вообще лежит стремление к полутонам, на которых он совершенно неожиданно для зрителя достигает поразительных результатов. К этому приему прибег артист и здесь. Весь рассказ об Илюше ведется в сдержанно-застенчивом тоне. Те слова, которые могли бы вырываться из души с воплем, произносятся вполголоса, сдержанно. Вы чувствуете, сколько силы нужно капитану, чтобы сдержать муку, вы видите, как дергается от этой сдержанности лицо его. Такая передача интересна, оригинальна, трогает, но сдержанность эта не в характере капитана Снегирева, не в характере героев Достоевского вообще. На выверты и вопли много указаний в самом тексте, и для того, чтобы провести сцену именно так, г. Москвину пришлось из текста немало мест выпустить. Если бы можно было уговорить г. Москвина для опыта провести вторую часть сцены в тех же тонах, в каких он ведет первую: насколько это вышло бы более сильно! Это потрясло бы, а теперь только тронуло.

Совершенно непонятен пропуск в этой сцене лучшего места о лошадке. Неудачно и топтание денег.

Мне не хотелось бы, чтобы эти указания на детали отняли что-нибудь от того восхищения, в какой привел меня и всю публику в этот вечер г. Москвин.

Не останавливаясь на других исполнителях, о которых поговорю в отчете о второй половине спектакля, укажу на полную обесцвеченность фигуры г‑жи Хохлаковой[[405]](#endnote-385). Ни тона, ни темпа, ни порывистости этой стремительно-неожиданной женщины, — ничего не было передано. Было пустое место, и вина в этом не исполнительницы, а режиссуры.

## **{****284}** 3. Сергей Яблоновский «Братья Карамазовы». (Художественный театр) «Русское слово», М., 1910, 15 октября

— Ну, что, каковы ваши сегодняшние впечатления?

— О, сегодня нет ничего общего со вчерашним!

Эти фразы приходилось то и дело слышать в антрактах на втором вечере, посвященном «Братьям Карамазовым».

А после первого акта возгласы были и еще восторженнее.

Этот акт включает в себя кутеж Мити в Мокром и предварительное следствие.

— Хорошо! — восклицали из публики, когда смолкли аплодисменты после этого акта.

Им возражали:

— Хорошо? Разве это оценка? Изумительно! Нечто исключительное до последней степени!..

С радостью присоединяюсь к самым восторженным из этих похвал: этот акт — великое торжество Художественного театра, великое торжество сценического искусства вообще.

Не помню, не знаю, производил ли за много последних лет на меня театр такое огромное, подавляющее впечатление.

Здесь все было хорошо, все выдержанно, ни одна черта не была бледной, ни одна черта не была слишком яркой; хороши были все исполнители: и Грушенька — Германова (впрочем, ниже мы поговорим об исполнении этой роли отдельно), и маленький пан — г. Адашев[[406]](#endnote-386) и следователь, и товарищ прокурора, и все самые второстепенные лица, и мужики, и девки, великолепные, совсем не театральные девки, — и над всем этим великолепием, как вершина над горным кряжем, несчастный, сорвавшийся со всех зацепок и летящий вниз головою в пропасть Митя — г. Леонидов.

Уже за несколько дней до спектакля шли разговоры о том, что г. Леонидов прекрасно проводит сцену в Мокром, и надо сказать, что самые большие ожидания остались далеко позади того, что действительно дал артист в этой полуторачасовой сцене.

«Иллюзия» — это слово, которое необыкновенно часто применяется в театральных отчетах, и никаким другим словом так часто не лгут, как именно этим. Но здесь была именно иллюзия. Весь ужас жизненной правды сочетался каким-то волшебным образом с правдой художественной, и впечатление получилось необыкновенное. Даже просто непонятно, как можно в таком страшном напряжении держать нервы в течение всей этой душу распластывающей сцены! Сколько для этого надо силищи!

Как на доказательство того, как велик был захват, укажу на то, что когда Митю начали на сцене раздевать и сняли все до рубашки, в то время, как понятые, столпившись, закрывали его от глаз публики, — думалось, что если бы и расступились они, и предстал бы глазам этот несчастный, совершенно голый человек, это ничего бы не нарушило, никого бы не оскорбило, это была бы такая же страшная правда, как страшною правдой было все до сих пор происходящее. Конечно, так только казалось, но чрезвычайно важно и ценно, что именно так казалось.

Насколько бесцветна была роль Мити, — благодаря отрывочности показанных на сцене кусочков, — в первом спектакле, {285} настолько она выиграла на втором.

Кстати: нельзя так злоупотреблять криком, как злоупотребляет им г. Леонидов в этом первом спектакле в сцене с Феней. Во втором спектакле ни одной такой ложной черточки не было, — был полный триумф.

Нарушая последовательность, перейду к следующей победе Художественного театра в этот вечер, хотя и не такой безусловной, — к кошмару Ивана Карамазова.

Это страшно трудная сцена. Прежде всего пришлось чрезвычайно отступить от Достоевского.

В романе являющийся Ивану призрак имеет совершенно определенную и необыкновенно характерную внешность. Достоевский любовно, кистью громадного художника рисует его во всех деталях, до черепахового лорнета на черной ленте включительно. Дать этот образ на сцене было совершенно невозможно: здесь возможности романа и возможности сцены вступили между собою в непримиримую коллизию. Нельзя зрителю поверить, глядя на такой реальный образ, — что это бред; получилась бы страшная ложь, которой и помину нет в романе.

Г. Качалов мужественно решил вести диалог сам. Это смелое, но единственно возможное решение задачи.

Вышел ли из нее артист полным победителем?

Полным, — нет, но сделал он очень многое. Трудность была в том, что нельзя же было вести этот диалог на два голоса, давая одни интонации черту и другие оставляя для себя.

Снова получилась бы ложь, и страдающий, стонущий, с разламывающейся от боли головой Иван должен был бы говорить самодовольным, сытым голосом отграничившейся от него пошлости. Говорить за черта пришлось тем же больным, страдающим голосом; эта неизбежная неправильность, конечно, много меньше первой; только несколько, чуть-чуть менять интонации. Было это сделано очень искусно, но временами даже для хорошо знающего текст трудно было уловить, где Иван и где его призрак.

Другая ошибка, по-видимому для этого театра неизбежная и роковая, — темнота, не позволяющая видеть лица Ивана так, как этого хотелось бы. Сцена ведется при мерцании одной свечи, в том расчете, что темнота эта, мрачные тени, рождаемая ими жуть — так гармонируют с характером картины. Но зрителю необходима мимика, необходимы глаза исполнителя; они действуют гораздо могущественнее световых, правильнее — без световых эффектов. Дайте больше свету, и зрители не станут кашлять в этой изумительной сцене, ведущейся крупным художником с огромным захватом. Впечатление от нее удесятерится. Даже по тексту в комнате Ивана в это время несколько свечей.

Следующая по производимому впечатлению сцена второго спектакля — у Смердякова. Говорят, что исполняющий роль Смердякова, г. Воронов, — совсем начинающий артист[[407]](#endnote-387). Если это он сумел так подойти к роли, а не просто роль пришлась по нем, то это очень интересное приобретение. Уже на первом спектакле он очень обратил на себя внимание: именно таким и должен быть Смердяков, со скопческим лицом, с глубокомысленною пошлостью или пошлым глубокомыслием, с гнилым телом, гнилою душой и гнилым голосом.

В сцене третьего свидания, может быть, было недостаточно ненависти к соблазнившему его душу Ивану, но все-таки и эта сцена проведена была очень хорошо.

Следующие сцены — опять отрывочны, малозначительны, не исчерпывают хотя бы приблизительно содержания романа.

Великий мастер Художественный театр создавать образы эпилептиков, истеричек, {286} кликуш. Такие образы исключительной яркости разбросаны у него в целом ряде пьес (взять хотя бы его Манефу[[408]](#endnote-388)); в этом отношении Достоевский представляет великий простор, и использован в этом отношении искусно.

Смердяков, капитан Снегирев, вся его семья (особенно жена) и, может быть, наиболее яркий образ этой галереи патологических субъектов — Lise, в исполнении г‑жи Кореневой.

Мы не думаем, чтобы артистка сама могла создать такую сложную и тонкую картину болезни, — для этого она еще слишком молода, этого просто нельзя требовать, но уже одно то, что она смогла так понять, что именно от нее требуется, смогла так передать все это, сжиться и слиться с ним, показывает, как растет ее молодой талант. Lise г‑жи Кореневой была в одно и то же время и милый ребенок, и жалкий старичок; в ней было и то пленительное, что позволяет Алеше любить ее (хотя, разумеется, в этом романе Алеши, как и во всем, что от Достоевского, масса больного, ненормального, уродливого), и все то бесовское, извращенное, садическое, что пугает в этом ангеле-уроде.

Остались женщины и Алеша.

И Грушенька, и Катерина Ивановна не были представлены г‑жами Германовой и Гзовской хотя бы приблизительно с той силой, стихийностью, с какой даны у автора. Г‑жа Германова для этой роли слишком человек наших дней, слишком стилизована и утончена. На такую дикарь Митя, пожалуй, и внимания не обратил бы. Тут надо земную, непосредственную силу, тут нужна горбушечка черного хлеба, а не тонкий деликатес. В пределах своих средств артистка была бы очень хороша, особенно в Мокром, но это все-таки не то, что нужно.

Еще меньше подходит г‑жа Гзовская к роли Катеньки[[409]](#endnote-389). Шири, трагического захвата, надрыва — ничего этого нет.

Лучше других проведена ею последняя сцена на суде, но и тут была только трогательная искренность, а не необходимая исступленность.

Алеша — г. Готовцев (тоже, как и исполнитель Смердякова, совсем юный артист)[[410]](#endnote-390) не дал той великой силы, душевного света, проникновенности, которые делают его властным и создают из него любимого героя Достоевского. Слишком он был обыкновенен, хотя и мил. Негодовал там, где и все мы негодуем, волновался, где и все мы волнуемся. А ведь Алеша подходит ко всему, как святой, без брезгливости, без возмущения, с высшим пониманием.

Ну вот, кажется, и все о главных исполнителях. Кое-кого не упомянул; не потому, чтобы не заслуживали упоминания, а просто потому, что нет как-то внутренней потребности говорить о них. Кое‑что, может быть, бессознательно пропустил.

Что же касается самого главного, то есть опять-таки возможности инсценировать роман, то даже потрясающая картина первого акта не меняет нашего взгляда на этот предмет ни на одну йоту.

Эта картина, как и сцена с «мочалкой», написаны так, что действительно являются драматическими произведениями. Их можно представить полно и целиком. Склеивать же оторванные от романа кусочки и думать, что получится нечто художественное, — дело безнадежное и ненужное, даже при условии той добросовестности и тех средств, какими обладает Художественный театр.

Жаль, что последняя картина так скомкана. Надо было, по крайней мере, дать контраст двух показаний Катерины Ивановны. Очень удачно и смело отведена в ней чтецу роль председателя. Это единственная сцена, где чтец действительно оказался необходимым (вследствие цензурных условий).

## **{****287}** 4. Эм. Бескин[[411]](#endnote-391) «Карамазовы» на сцене «Раннее утро», М., 1910, 15 октября

Вопрос о том, можно ли инсценировать Достоевского, вовсе не так уже нов, как это может показаться по шуму, поднятому вокруг «Братьев Карамазовых» в связи с постановкой их Художественным театром.

Достоевского уже приспособляли к сцене. Одна из первых, а может быть, даже и первая переделка Достоевского принадлежит Крылову[[412]](#endnote-392). Он выкроил «Идиота». И выкроил сравнительно удачно. «Идиот» и до сих пор не сходит с провинциальных сцен. С ним гастролирует, между прочим, и известный М. В. Дальский[[413]](#endnote-393). Он великолепно играет Рогожина.

Есть и другие переделки. Есть, наконец, даже «Братья Карамазовы». Их возит по градам и весям российским Агасфер[[414]](#endnote-394) нашей сцены — Орленев[[415]](#endnote-395).

Я видел переделку, в которой выступает Орленев. И теперь посмотрел инсценировку Художественного театра.

После Орленева я ушел потрясенным. Из Художественного театра вынес одно недоумение.

— Помилуйте! Представьте себе иностранца и даже русского, не читавшего Достоевского и попавшего на «Братьев Карамазовых» в Художественный театр, — какой приговор он должен вынести Достоевскому? Что подумать о нем?

Так горячился в одном из антрактов товарищ-журналист.

И я понимал его возмущение.

Величайшая страница не только русской, мировой литературы скомкана.

Обесцвечена. Обескровлена. Обезглавлена.

Превращена в кинематограф. В сеанс.

Картина за картиной. Только вместо надписей на экране — чтец сбоку.

— Алеша идет от монастыря…

И Алеша выходит из правой кулисы.

— Алеша рассказал все, что случилось с ним…

И Алеша молчит, а рассказывает чтец. Кончил чтец — продолжает Алеша.

Если это прием, вообще безвкусный, не художественный, [то] по отношению к Достоевскому — прямо кощунственный.

Он вызывает улыбку, а не трепет. Он заставляет думать о фокусе, но не сосредоточивает внимание на жутких до боли словах Достоевского.

Мало того — Достоевский стилизуется. Его играют без декораций, на серой плоскости заднего плана.

Этим он якобы углубляется.

— Эх, парочку бы окон!

Так искренно формулировал свои впечатления от превосходно поставленной картины в Мокром мой сосед по креслу.

И действительно, — театр как будто забыл на час о стилизации и дал превосходную картину оргии Дмитрия Карамазова. С великолепными массовыми сценами. Яркую. Красочную. Пеструю.

И только задний серый фон досадно мозолил глаза.

— Эх, парочку бы окон!

И вместе с тем наряду с такой безоконной стилизацией демонстрируются залитые кровью штаны и рубашка Дмитрия-Леонидова.

Их тут же на сцене снимают с Леонидова и показывают почтеннейшей публике.

{288} К чему? Зачем эти крайности: — отсутствие окон и штаны?

С одной стороны, устаревший и нехудожественный прием натуралистической школы, с другой — последний и тоже нехудожественный крик декадентских кривляний.

А ведь театр-то именно *художественный*.

Не лучше ли было оставить и штаны Леонидову и окна стене?

И лучше и проще.

Тем более, что Леонидов — отличный, сильный и, главное, стильный Митя.

В нем есть Карамазов — надрыв, эпилепсия, кликушество.

В нем есть кошмар. Есть Достоевский.

Орленев играет Митю, если хотите, глубже, сосредоточенней, тише, но он не дает такого внешнего рисунка, как Леонидов.

У него нет этих глаз, этой фигуры, этой порывистости.

И вот вместо всех стилизаций дайте актера, дайте ему материал хотя бы из отдельных сцен, дайте Митю, Алешу и Ивана без чтецов и вывертов, — и если не весь Достоевский, отдельные аккорды его могут быть выявлены.

Можно дать Достоевского по одной сцене, хотя бы в Мокром, но нельзя исчерпать Достоевского в целом, от начала до конца.

Он слишком велик, слишком необъятен, слишком неохватываем.

И в этом — коренная ошибка Художественного театра.

Он хотел исчерпать Карамазовых, а исчерпать их нельзя.

Как нельзя исчерпать океан.

Я уже говорил выше о переделке, которую играет Орленев.

Она умнее.

Она скорей даже не «Братья Карамазовы», а «Дмитрий Карамазов».

В ней несколько сильных иллюстраций Мити.

И в этих нескольких иллюстрациях Мити гораздо больше Достоевского, чем в громоздких «Братьях Карамазовых» Художественного театра.

Точно также, как в одной картине разгула в Мокром в том же Художественном театре больше Достоевского, чем в совокупности всего двухвечернего сидения.

В одном Леонидове его больше, чем во всех потугах Художественного театра.

Надрыв Достоевского, его нутро, его великую эпилепсию можно передать только талантом актера.

Только внутренним постижением, вернее — заражением.

Но для этого, конечно, должен быть дан актеру материал.

Из ничего же только и выйдет ничего.

К сожалению, именно такое «ничего» выпадает на долю всех остальных исполнителей.

Ряд пятиминутных кинематографических картин.

И этот чтец:

— Алеша идет…

И эти живые картины под декламацию чтеца.

Что тут поделаешь? За что ухватишься?

Уже под самый конец второго вечера автор переделки вспомнил, что Иван пока только ходил. А где же его богоборчество? Где разговор с Алешей в трактире? Где «Великий инквизитор»? И тут же Ивану в предпоследней картине дается наспех маленький философский сеанс.

А где старец Зосима и монастырь?

Ведь дом Карамазовых и монастырь — это и есть смысл всей хроники, вся борьба, все действие.

Грех и искупление его верой, страданием.

Всего этого нет в мозаике Художественного театра.

Но даже при таких смягчающих вину обстоятельствах все же не все исполнители были даже на относительной высоте.

{289} Об Алеше г. Готовцева даже не хочется говорить. Есть предел всякой бесцветности. Г. Готовцев превзошел его. За два вечера ни одной живой интонации. За два вечера не дрогнул ни один мускул на лице г. Готовцева.

Грушенька — г‑жа Германова.

Грушенька — чернозем. Ее руки готовы землю пахать. В страсти — она «инфернальница». Г‑жа Германова для этого слишком мягка, слишком расплывчата. Ее красота слишком отдает салоном. Слишком мало в ней демона.

Старик Карамазов у Лужского очень молод и мало в нем «сладострастника».

Ивану — Качалову дана всего одна сцена. В ней он сделал, что мог, но фигура Ивана в самой переделке слишком скомкана. Слишком отведена на второй план.

Бесцветна у г‑жи Гзовской — Катерина Ивановна.

Очень интересную Lise рисует г‑жа Коренева. Чувствуется болезненный садизм. Чувствуется задушенная плоть. Хрупко, почти прозрачно и сильно. К сожалению, г‑же Кореневой очень мешал партнер — Алеша.

После сцены в Мокром лучшая картина — эпизод в избе у Снегирева. Сам Снегирев в исполнении Москвина — захватывающая фигура. С надрывом. С жутью. Великолепна по гриму и вся семья Снегирева, особенно Илюша (Т. Х. Дейкарханова).

Воронов дает интересного Смердякова. Но больше внешнего.

Из эпизодических фигур хочется еще отметить пана Муссяловича (г. Адашев).

В общем — второй вечер интереснее, значительнее первого. На долю этого вечера падает и превосходная в режиссерском отношении сцена в Мокром. И успех Леонидова.

Но задвинулся занавес над последней картиной, — а на душе пусто.

И досадно сравниваешь эту пустоту с тем великим трепетом, с каким закрываешь книгу с хроникой Карамазовых.

Подлинную книгу. Настоящего Достоевского.

Не веришь, что ее мог написать человек. До того огромно впечатление. До того страшно, стихийно страшно каждое слово ее.

Точно удар грома. Точно зигзаг молнии.

Что же сделал Художественный театр?

Большую ошибку. Ряд больших ошибок.

Размолол Достоевского. Вынул душу его.

И поднес двадцать картин.

## 5. Дий Одинокий <Н. В. Туркин> Дневник театрала. «Братья Карамазовы» в Художественном театре. — Итоги. — Что не удалось и что удалось. — Сущность романа. — Глубина отрицания. — Новое завоевание театра «Голос Москвы», 1910, 15 октября

Подводить итоги смелой попытке Художественного театра — перенести на сцену роман Достоевского — надо с большой осторожностью.

Перед нами богатый материал, на котором можно построить обвинение против театра. И тот же материал дает повод сказать театру «спасибо» и поздравить {290} его с новыми завоеваниями. Это, — смотря по тому, как подойти и как поставить вопросы.

Несомненно, что враги Художественного театра воспользуются всем тем, что дает повод к обвинению. Друзья (скажем: иные друзья) постараются затушевать неудачи, умолчать о них.

Мы тоже принадлежим к друзьям Художественного театра, но затушевывание чего бы то ни было никогда не было нашей специальностью. Будем разбираться одинаково и в удачах, и в неудачах.

Удалось ли театру перенести на сцену роман Достоевского?

Мы должны сказать: нет.

И мы говорим это не потому, что были представлены только отрывки романа. Иначе и не могло быть. В два вечера всего романа не прочтешь. Это, — во-первых, а во-вторых, — над сценою тяготеют условия цензуры, требующей не касаться монастырской жизни.

Театр мог дать и дал только отрывки романа. Это не беда.

Но вот в чем беда: отрывки надо было выбрать так, чтобы главная сущность романа была с полной определенностью выявлена зрителям.

<…>[[416]](#endnote-396) Теперь поставим иначе вопрос:

— Удалось ли театру иллюстрировать роман Достоевского?

Да… И эти иллюстрации (те, конечно, которые удались) столь много, сильно и выразительно говорят, что роман местами получил действительно яркое освещение.

Скажут:

— Но ведь иллюстрировать роман не такая уж большая задача. Не принижает ли она сцену? Не низводит ли ее до степени прислужницы синематографам?

Вот вопрос, о котором можно говорить особо. Заметим здесь, что мы признаем иллюстрацию романов сценическими представлениями задачею вполне достойною театра и нисколько для него не унизительною. Но не в этом даже дело, а в том, что иллюстрацию, как в данном случае например, надо рассматривать переходною ступенью к воспроизведению романа на сцене. Сегодня удалось дать великолепные иллюстрации к роману, а завтра, смотришь, и весь роман будет воспроизведен. Будет решена громадная задача. Перед театром раскроется новая огромная область.

И еще поставим вопрос:

— Дало ли представление «Братьев Карамазовых» что-либо новое для сценического искусства?

Несомненно. Сделано громадное завоевание. Воочию показана отрицавшаяся до сих пор возможность совмещения чтеца с представлением на сцене. Особенно удачным этот опыт оказался по отношению к случаям, когда чтец врывался в ход действия. Цельность впечатления нисколько не нарушалась от этого.

В сцене суда чтец подавал реплики за председателя. Говорят, будто так пришлось инсценировать эту главу романа невольно, потому что цензура запретила выводить на сцене фигуру председателя суда[[417]](#endnote-397).

Не верится мне что-то в такое запрещение. Слишком уж нелепо, разрешая сцену суда, наложить руку с красным карандашом только на фигуру председателя.

Во всяком случае, вольно или невольно, но сцена суда была инсценирована великолепно. И именно участие чтеца помогло этому.

Много есть пьес, где фигурирует на сцене суд. Обычно — видное место сцены отводится председательскому столу и молчаливым неподвижным фигурам, за ним заседающим. Между тем зал и публика, его наполняющая, — отсутствуют.

В Художественном театре центральное место сцены отведено скамье подсудимых и столу вещественных доказательств, {291} у которого дают показания свидетели. Затем видна большая часть зала, наполненного публикою. Первая скамья занята свидетелями, давшими уже показания. Все главные действующие липа, таким образом, перед зрителями; внимание сосредоточивается на них. А живая толпа, вся отдающаяся во власть впечатления, производимого на нее событиями на суде, дает гораздо более выразительное понятие о происходящем и более сильное впечатление производит, чем председательский стол и фигуры судей.

Мы положительно убеждены, что опыт Художественного театра с чтецом кладет начало перевороту в области драматического творчества. Он открывает некоторый простор для писателей, которые и не замедлят им воспользоваться.

## 6. Серг. Мамонтов[[418]](#endnote-398) В замкнутый круг. (Письмо Художественному театру) «Русское слово», М., 1910, 16 октября

Мене, текел, перес…

*К. Дан. V. 25-28*[[419]](#endnote-399)

Бывают иногда случаи в жизни, когда долго смотришь на заблуждения близкого, дорогого человека, видишь, как он вредит сам себе, а сказать ему об этом не решаешься. Все кажется, что он не поймет вашего доброжелательства и обидится, подумает, что вы говорите ему назло.

А горечь, между тем, накопляется в душе и начинает граничить даже с каким-то озлоблением.

Надо, надо высказаться.

Обращаюсь к чтимому мною Художественному театру и говорю лично от себя, зная, что редакция «Русского слова» во многом будет со мной не согласна.

История царств и народов иногда в малом масштабе повторяется в сравнительно мелких учреждениях людей.

Величие и сила древнего республиканского Рима созидались единодушной работой всех его граждан. Патриции и плебеи, оптиматы и пролетарии, старики и молодежь — все были равны перед лицом общего дела, все одинаково строили могущество отечества.

Но время текло неудержимо, победы родили высокомерие, могущество родило самообольщение, сила родила слабость.

В Риме появились кесари, возомнившие себя земными богами; около кесарей сгруппировались августиане и преторианцы, тоже считавшие себя лучше и выше других людей, — способными повелевать и руководить ими.

Эти «избранные» *замкнулись в свой тесный круг*, отдалились от серой толпы граждан и варваров и оградились от ее пошлых интересов особым этикетом.

Жизнь потекла мимо олимпийцев, и они, стоя одиноко и гордо на высоте, не замечали, как истощались жизненные соки их узкого круга, который они считали за Рим, как он разлагался, ветшал, и как кругом него вырастали новые, молодые племена, готовые своим наплывом поглотить мирового владыку и передать самое имя его в почетный архив истории.

Художественный театр — тоже маленький Рим.

{292} Давно ли он дружными усилиями своих участников выдвинулся на небывалую высоту и гордо проповедовал светлый принцип общедоступности. Не было в нем тогда ни земных богов, ни преторианцев, все его работники кипели в котле жизни и переносили ее на подмостки, создавая даже из посредственных пьес шедевры сценической иллюзии.

Не было тогда и томящихся бездействием молодых дарований, принужденных, согласно новой табели о рангах, неукоснительно уступать дорогу старшим.

Так было прежде.

Теперь Художественный театр, как по нотам разыгрывает прискорбную страницу из прошлого Малой сцены, где еще так недавно самовластные генералы труппы закупорили движение молодых сил и чуть не довели дом Островского до полного падения.

Положение вещей в Камергерском переулке напоминает мне еще один характерный факт, совсем из другого мира.

В Китай-городе, в старозаветном купеческом деле должности приказчиков искони переходили от отца к сыну. Люди, часто безграмотные, всю жизнь проводили на службе в хозяйском амбаре и становились в нем своего рода генералами. Получалась курьезная перетасовка сил.

Помню, что должность кассира, которую за 50 рублей в месяц мог бы исполнять простой артельщик, в этом предприятии занимал молодой человек с ученой степенью, по своей специальности способный принести существенную пользу делу в самом широком смысле. Занимал же он такую должность только потому, что его дядя, человек малообразованный, но прослуживший лет тридцать в амбаре, был одним из заправил дела и не мог допустить, чтоб мальчишка был с ним по службе на равной ноге.

И никто среди многосложных и многомиллионных оборотов не догадался, как *неэкономен* существующий в деле порядок…

Не в одинаковом ли положении с этим кассиром находится и молодежь Художественного театра? Многие из них как по дарованию, так и по прошлым выступлениям в других театрах должны бы были стоять в первых рядах труппы, должны бы были идти вперед, работать, совершенствоваться.

На деле они осуждены на полное (правда, хорошо оплачиваемое) бездействие только потому, что первые места по праву давности принадлежат местным старожилам-олимпийцам.

Годы, между тем, текут, молодость, вместе со свежестью и чуткостью темперамента, уходит безвозвратно. Сознание всего этого угнетающим образом влияет на психику актеров.

Становится понятным, что меньшая художественная братия, как воды запруженной реки, не хочет примириться с обязательной праздностью и всячески ищет исхода. Несмотря на будирование своих патронов, она отдает избыток своей энергии кабаре «Летучей мыши»[[420]](#endnote-400) и ряду капустников, не всегда соответствующих духу серьезного искусства, на арене которого следовало бы ей подвизаться.

И виноваты в этом сами патроны-кесари театра. «Замкнитесь в круг» — вот девиз, в последнее время начертанный ими на своем знамени и проводимый в жизнь при помощи чуть ли не монастырского устава, в силу которого общение актера с людьми, живущими вне стен его обители, считается предосудительным, вредным и отвлекающим от прямой задачи.

Явления повседневной жизни именуются пошлостью. По рецепту своих игуменов артистам приходится изображать на сцене жизнь, не видя ее в действительности, так как за тяготение к ней уличенный, как провинившийся школьник, {293} подвергается выговору, чуть ли не дисциплинарному взысканию.

До какой степени аскеты Художественного театра далеки от жизни, можно судить по тому анекдотическому факту, что один из его кесарей никогда не видывал обыкновенных клопов и при постановке «Ревизора» потребовал, чтобы ему демонстрировали этих насекомых в стеклянной баночке. Он же, при подходящем случае, пресерьезно утверждал, что в русской провинции обыватели подобно эскимосам любят есть сырое мясо.

Правда, далекие от мирской суеты настоятели Художественного театра имеют дар гениального провидения и создают на сцене яркие, похожие на действительность картины жизни, воспроизводя всю ее полноту по самым ничтожным и случайным мелочам, точь‑в‑точь как великий Кювье[[421]](#endnote-401) по маленькой косточке восстанавливал никогда им не виданную грандиозную фигуру допотопного чудовища.

Но ведь дар провидения далеко не дан в удел всякому. Страшно подумать, что стали бы делать оторванные от жизни и застывшие в бездействии актеры, если бы судьба вырвала из-под них тех китов, на которых они за много лет привыкли опираться, и поставила в нормальные условия других театров.

Нельзя оспаривать ту громадную, решающую роль, которую в свое время сыграл Художественный театр в истории русской сцены. Об этом писались и пишутся целые томы. Деятельность его подарила русскому языку новые слова и понятия: «настроение», «переживание», «стилизация» и другие. Театр израсходовал сотни тысяч рублей и создал такие образцовые постановки, дальше которых уже не в силах идти человеку; злейшие враги преклонились перед их совершенством.

Но сложность, дороговизна и масса времени, необходимая для них, сделали то, что постановки эти являются униками и не могут служить образцами для других театров.

Только те города, в которых функционировал сам Художественный театр, и только те люди, на долю которых выпало счастье быть его современниками и иметь при этом материальные средства для оплаты все возрастающих в цене абонементов, могли поучаться и наслаждаться его творчеством, — вся же громада остальных культурных людей, рассеянных по лицу земли, знает создания Художественного театра только понаслышке и завистливо облизывается по своим глухим углам.

Действуя так, Художественный театр в корне противоречит самому себе, все дальше и дальше уходя от своего основного громкого тезиса — *общедоступность*. Из общедоступного он на деле давно уже переродился в *недоступный*, в самом точном значении этого слова.

Распадись теперешний его состав, — и все великие образы и настроения, им созданные, превратятся в прах, станут мифом, преданием невозвратного прошлого.

Даже счастливых очевидцев его триумфов останется очень немного в необъятном океане человечества.

По словам вершителей судеб Художественного театра, главным тормозом для плодотворной его работы и движения вперед является отсутствие на мировом рынке хороших пьес, то есть таких, которые были бы достойны чести быть поставленными под стягом «чайки».

Старый принцип, гласящий, что хорошая труппа и из посредственной пьесы должна создавать увлекательное зрелище, безапелляционно изгнан из Камергерского переулка. Господствует новое {294} течение, а именно: не драматург указывает театру директиву, а, наоборот, писатель должен вгонять свое произведение в рамки, поставленные ему театром.

Заказчик должен обстругивать свою ногу так, чтобы она пришлась к покупаемому сапогу.

При таком течении, конечно, трудно иметь репертуар… Ведь всякий автор дорожит своей, хотя бы и не совершенной, творческой инициативой и неохотно подчинится деспотическому уставу художественного монастыря.

Остается один исход — пользоваться тем старым способом, к которому неохотно прибегают даже рядовые провинциальные театры: к самодельным выкройкам и переделкам.

И, вот, гордому Художественному театру приходится стряпать пьесу из «Братьев Карамазовых» Достоевского, идти по тому же пути, который протоптали дутые знаменитости дурного тона, окорнавшие для сцены «Преступление и наказание», «Воскресение» и… арцыбашевского «Санина»[[422]](#endnote-402).

Неужели Достоевский не сумел бы облечь свой роман в драматическую форму, если бы это не противоречило его основным замыслам, если бы широкий поток его мыслей и образов укладывался в сравнительно узкое русло сценического воспроизведения?

Недаром иллюстрации к творениям мировых гениев, сделанные даже самыми выдающимися художниками, всегда кажутся жалкими, а иногда даже и оскорбительными для тех заветных индивидуальных представлений и образов, которые насадил и вырастил в душе каждого человека классический писатель. Невольно зарождается подозрение, что творческие силы Художественного театра не так уж могущественны, если он, оставляя в стороне Шекспира (с которым сладить, очевидно, не может), Гете, Шиллера, Мольера, Гюго и других исполинов, писавших для сцены, приспособляет по своей мерке для подмостков писателя, ничего общего с театром не имевшего[[423]](#endnote-403). Идя таким путем, недалеко и до того, чтобы приспособить для сцены какой-нибудь «Анабазис» Ксенофонта[[424]](#endnote-404), катехизис Филарета[[425]](#endnote-405) или даже поваренную книгу г‑жи Молоховец[[426]](#endnote-406), в которой бы фигурировали души молока, говядины, капорцев[[427]](#endnote-407) и соленых рыжиков.

Иными словами, перестать быть театром.

Поживем — увидим, а пока на язык просится дерзкий вопрос: уж не потерял ли почвы под ногами хмурый театр чеховского безвременья, уж не попал ли он в тупик после громового удара 1905 года?

Ведь тогда фатальным образом дала себя знать его оторванность от жизни. Те годы прошли мимо монастырских стен Камергерского переулка и ничем не отразились ни на репертуаре, ни на дисциплинированной братии.

А для новых песен нужны и новые птицы.

## **{****295}** 7. Сергей Глаголь <С. С. Голоушев> Упрощенный Достоевский. «Братья Карамазовы» на сцене Художественного Театра «Столичная молва», М., 1910, 18 октября

Театральная критика уже успела высказаться о постановке «Братьев Карамазовых» на сцене Художественного театра, и, чтобы не повторять сказанного другими, обхожу молчанием многое в этой постановке. Не буду разбирать ни поразительно сильных сцен: в Мокром и на суде, ни превосходного исполнения ролей Леонидовым, Качаловым и Кореневой, ни ярких фигур, данных Москвиным, Лужским, Адашевым, его бывшим учеником Вороновым и другими. Обращусь лишь к тому, что осталось мало разобранным другими, — и прежде всего поставлю вопрос: что нового и дополняющего Достоевского принесло нам это приспособление к сцене одного из глубочайших его созданий? А этого нового и дополняющего требовать от всякой иллюстрации какого-либо произведения мы имеем полное право, потому что — для чего же бы без этого назначалась такая иллюстрация?

Сцена — всегда зрелище, и перевод чего-либо на язык сцены — всегда перевод на язык зрелища, но многое ли этому языку доступно и можно ли передать этим языком «Братьев Карамазовых»?

Ответ зависит, разумеется, от того, как понимать самих «Карамазовых» и в чем видеть их сущность. В день первого представления театральный листок «Новости сезона» выпустил номер с обычным изложением содержания пьес, и если вы прочтете там изложение «Братьев Карамазовых», то вы будете поражены тем, как, в сущности, у Достоевского все просто. Перед вами рассказ из судебной хроники, история загадочного преступления, разыгравшегося в полусумасшедшей среде, — и только.

И автор этого изложения был совершенно прав, потому что излагал не содержание «Братьев Карамазовых» Достоевского, а содержание зрелища, в которое их решили превратить. Он прав, потому что зрелище, кроме этого уголовного романа, ничего более и не в силах передать, если не сопровождать его чтением всего романа Достоевского целиком, да еще с присоединением сюда комментарий… ну, хотя бы по книге Мережковского «Толстой и Достоевский»[[428]](#endnote-408).

На сцене Художественного театра, действительно, все так и было поставлено по «Новостям сезона», и было поставлено, разумеется, во многом великолепно. Но Достоевский ли это, — является, конечно, большим вопросом. На сцене была карамазовщина, такая яркая карамазовщина, что даже Алеша, — изображавший нечто совершенно из другой оперы, не светлого нестеровского полуюродивого и полуангела, а милого мальчика-гимназиста, увлеченного монастырским послушанием, — не ослаблял впечатления. На сцене был штабс-капитан Снегирев с его душевным «надрывом», была трогательно-жалкая и вместе с тем отвратительный бесенок — Lise, истеричная Катерина Ивановна и прочие. Одним словом, целый маленький сумасшедший домик, но неужели у Достоевского так все и сводится только к картине этого сумасшедшего дома, и нет под нею ничего, дающего ей совсем особый смысл, освещающего ее каким-то особым светом, в котором все эти исковерканные, несчастные {296} люди служат только материалом, канвою для чего-то иного?

Не чувствовать этого, читая «Карамазовых», значит, не чувствовать самого Достоевского, которого интересуют не сами выводимые им люди, а вечная борьба в человеческом сердце дьявола с Богом. И если действующие лица Достоевского постоянно ходят по лезвию ножа, отделяющего здравый разум от безумия, то лишь потому, что именно в этих людях достигает эта борьба своего апогея и проявляется особенно ярко. И этих людей с их расшатанною противоречиями душою Достоевский постоянно ставит в самые неожиданные положения, сталкивает между собою и терзает, терзаясь сам вместе с ними. Но как же выразить ужас всей этой душевной спутанности на языке сцены, то есть на языке зрелища? Как выразить в зрелище ту жизнь внутреннего мира, которую так трудно передать даже словом?

Конечно, это почти невыполнимая задача. Впрочем, театр, по-видимому, и не задавался целью дать картину всей этой беспомощной спутанности человека, раскрыть ее во всей ее *сложности*. По крайней мере, в интервью с В. И. Немировичем-Данченко, напечатанном в одной из газет перед открытием театра, очень определенно говорится, что театр стремился, наоборот, «к простоте переживаний»[[429]](#endnote-409), и мудрено ли же, что в результате получился не углубленный, а очень *упрощенный* Достоевский.

Эту задачу упрощения театр преследует с таким упорством, что даже там, где можно было смело заглянуть в глубину настоящей достоевщины, он старательно это обходит. Одна из самых жутких страниц Достоевского, это — беседа Ивана Карамазова с чертом, и вся жуть ее в том, что не только для Ивана черт — неизвестно: призрак или галлюцинация, — но и сам Достоевский не отвечает на это с определенностью. И на сцене этот черт, конечно, реальное действующее лицо, со своими определенными репликами, с очень определенною внешностью, и только показанное как-то так, чтобы и зритель тоже не мог с уверенностью себе сказать, реальный ли это собеседник Ивана или создание его больного мозга. И только при этом условии разговор этих двух собеседников может развернуться во всей его загадочной глубине.

Между тем, что же делает театр?

Совершенно не смущаясь тем, что сам Достоевский оставляет нас в сомнении, приходил ли черт в самом деле к Ивану или был только его бредом, театр смело решает этот вопрос в сторону простоты и спешит нас успокоить:

— Не тревожьтесь, пожалуйста. Ничего нет тут ни страшного, ни загадочного. Все это очень просто. Просто Иван бредит. Вот и все.

И В. И. Качалов, действительно, дает удивительно яркую и верную сцену бреда, причем жуткий его смысл совершенно исчезает и даже трудно уследить, когда Иван говорит за себя и когда за черта. Но неужели же все это Достоевский?..

Впрочем, довольно об этом. Перехожу ко второму вопросу, которого я коснулся еще в «Моем дневнике» в прошлом номере[[430]](#endnote-410), где я отметил, что спектакль этот — попытка шагнуть в область совершенно новой формы театрального представления. Вышла ли она удачной? С удовольствием должен отметить, что попытка вполне удалась, и отныне можно сказать, что чтец рядом с идущим на сцене действием так же смело может ужиться в театре, как уживается там оркестр рядом с певцами и декоратор рядом с актерами. Переплетение действия с чтением не только не нарушает впечатления, но даже усиливает его. Это — новое и большое завоевание театра. Таким же завоеванием является, как я уже сказал, и большая часть самого исполнения.

{297} Многие сцены и особенно сцена в Мокром — положительно, верх исполнения. Это именно то исполнение, при котором театр кажется уже не театром, а жизнью, и видишь не артистов, а самого Митю и окружающих его панов, следователя, прокурора, добродушного исправника и прочих.

Одним словом, опять приходится закончить мой дневник по-старому и сказать, что этот удивительный театр дает не *то*, хотя и дает его во многом превосходно.

В заключение — два слова о некоторых чисто сценических приемах театра, примененных им в этой постановке. Все сцены идут на безразличном фоне сплошного то белого, то серого занавеса, который то играет роль стены, то превращается в непроницаемый туман ночи или серого осеннего дня.

В некоторых сценах, как, например, в сцене встречи у ракиты или у одинокого фонаря на мостках, это выходит, действительно, удачно. Получается нечто и новое и очень гармонирующее с общим впечатлением. Но чего ради надо оставлять ту же стену рядом с совершенно реальными и вовсе не уходящими в туман, а, наоборот, освещенными закатом воротами в сцене встречи Ивана со Смердяковым? Чего ради та же сплошная белая стена в совершенно реальной сцене в Мокром?

Если это сделано для того, чтобы ослабить впечатление реальности и подчеркнуть, что все происходит как бы вне времени и пространства, то ведь из этого рядом с полной реальностью всего остального решительно ничего не выходит. Если что получается, так только диссонанс.

В картине же у штабс-капитана Снегирева получается прямо нелепость, и кажется, что вся эта семья не в своей тесной каморке, а где-то у стены в огромной зале Благородного собрания.

Зачем понадобилось это делать? Неужели сцена в Мокром проиграла бы, если бы фоном ее были пошлые, заплеванные обои трактира, а «надрыв» Снегирева что-нибудь бы потерял, если бы фоном сцены была грязная стена нищенского жилья? Декорация большею частью должна быть такова, чтобы зритель ее не замечал и не запоминал. Она — только фон того, что должно интересовать зрителя, и если этот фон замечен, если о нем говорят, то, значит, он выбран неудачно, а об этой белой стене в «Карамазовых» зрительный зал в антрактах как раз говорит даже больше, чем о самом Достоевском, и стало быть, тут что-то совсем и не угадано, и не найдено.

## 8. Бэн <Б. В. Назаревский> «Братья Карамазовы» на сцене Художественного театра «Московские ведомости», 1910, 20 октября

### II[[431]](#endnote-411)

В Достоевском неразрывно соединены художник, мыслитель и христианин. Это — стройное гармоническое соединение, и, чтобы иметь полное и ясное представление о его творчестве, надо считаться с этими тремя его сторонами вместе, {298} не отделяя их одна от другой. Владимир Соловьев[[432]](#endnote-412) вполне справедливо охарактеризовал Достоевского, указавши в нем не только бытописателя фазисов нашего общественного движения, но и судью их, имеющего власть судить их, ибо он имел у себя мерило суждения в своей вере, ставящей его выше господствующих суждений. Достоевский не затем спускается в самую глубину жизни и полными ужаса глазами следит за теми чудовищными явлениями, которые он там находит, чтобы остаться полным отчаяния, и это отчаяние внушить своим читателям; из этой глубины несется вопль его к Господу, и в безграничном падении человека он видел его живую человеческую душу, веря в ее конечное торжество. Содержание его произведений — победа силы любви над жизненною злобой, над тяготой и чернотой жизни. Между тем в нашем обществе установилось шаблонное мнение о Достоевском, лишь как об изобразителе этой тяготы и черноты жизни, ее извращений и ужасов. В нем не хотят видеть идеалиста, потому что не понимают и не хотят понять его идеалов, и, таким образом, с легким сердцем вычеркивают самую душу произведений Достоевского, тем самым вконец обессмысливая их. Интересно, что так поступают даже сравнительно добросовестные его исследователи: например, в начале этого года явилась статья о Достоевском Вересаева — «Человек проклят»[[433]](#endnote-413), где автор стоит именно на указанной мною точке зрения.

Достаточно взять программу спектакля в Художественном театре, чтобы убедиться, что на эту же точку зрения стали и художественники. Все сцены со старцем Зосимой вычеркнуты. Что же это значит? Да то, что самая душа романа — вдохновенное исповедание веры автора — выпущено. На это нам возразят: эти сцены выпущены по цензурным условиям. Прекрасно, скажем даже больше: видеть старца Зосиму на сцене, изображаемого актером, было бы просто оскорбительно. Ведь это все равно, что видеть на сцене преподобного Серафима Саровского или Святого Тихона Задонского[[434]](#endnote-414). Но тогда зачем же тащить на сцену такое произведение, существеннейшая часть которого, уясняющая смысл романа, не может быть поставлена?

Я с большим интересом ждал появления на сцене Алеши Карамазова. Его играл г. Готовцев — артист, кажется, до сии пор не выступавший в ответственных ролях; по крайней мере, я его не помню, и не мог представить себе, как он воплотит этот образ, до мельчайших подробностей вычерченный у Достоевского. «Тихий мальчик» — называет Алешу старец Зосима. «Он ровен и *ясен*», — пишет о нем сам автор, выставляя эту ясность как наиболее характерную его черту. Он подчеркивает в Алеше, во-первых, что он не фанатик и не мистик, а во-вторых, что это отнюдь не болезненная, экстазная натура, а, напротив, человек, пышущий здоровьем. Ясность и нравственное здоровье, живущие в нем, и являются основой той благодатной силы, которою он действует на окружающих. Я задумывался, как же передаст артист это неотразимое влияние Алеши на окружающих, то влияние, которое одинаково заставляет «расходиться морщины на челе» и у Федора Павловича, и у Ивана Федоровича.

На сцене был угрюмый молодой человек, сначала в костюме послушника, потом в обычном светском платье. Эта молчаливая фигура просто наводила тоску, и непонятным казалось, почему его так все любят и ждут, как миротворца, как светлого ангела. «Маленький юродивый», — кинула Алеше в минуту раздражения Катерина Ивановна, и г. Готовцев и изображал несомненно болезненное явление, — недаром единственным ярким пятном в его исполнении был припадок за столом у отца, припадок, нарочно подчеркнутый. {299} У г. Готовцева не было захватывающей искренности Алеши, его святой простоты, не говоря уже об ясности. Одна из центральных фигур пьесы таким вопиюще неудачным исполнением была сведена на нет.

### II

Переходим к другой центральной фигуре, полярно противоположной старцу Зосиме и Алеше, — Ивану Федоровичу Карамазову. В записной книжке Достоевского мы находим такое замечание, брошенное антагонистом автора: «Этим олухам и не снилось такой силы отрицания Бога, какое положено в инквизиторе и в предшествовавшей главе, *которому ответом служит весь роман*». Где же на сцене эти главы: «Братья знакомятся», «Бунт», «Великий инквизитор»? *Их нет*. Другими словами, нет и Ивана Карамазова. Ведь в первом вечере он является на сцене или безмолвным, или чисто пассивным, как в сцене со Смердяковым, где этот последний отсылает его в Чермашню. Но, благодаря этому, вся вторая часть совершенно непонятна, и в особенности непонятно сумасшествие Ивана.

Г. Качалов, игравший его, обратил разговор Ивана Федоровича с чертом в один сплошной монолог. С формальной стороны, конечно, это верно: черт — это галлюцинация Ивана, и она может существовать лишь внутри его, а не вне. Но в то же время зритель должен видеть этого черта так же ясно, как он видит Федора Павловича и Смердякова. Черт, Федор Павлович и Смердяков — это все конечные логические выводы из теории Ивана Федоровича. Они находятся к нему в таком же отношении, как Лужин и Свидригайлов к «проклятой мечте» Раскольникова[[435]](#endnote-415). Черт — это воплощение житейской пошлости, к которой неумолимо приходит бунт Ивана, и если ставить эту сцену, то нужно, чтобы зритель видел все глазами самого Ивана, как это сделано в романе, а то, благодаря фокусу г. Качалова, он видит только безумного, охваченного каким-то бессмысленным и непонятным бредом.

Зритель, благодаря всему этому, вполне равнодушен к «проклятой мечте» Ивана, потому что она доходит до него в отрывочном и непонятном виде бреда. Да и сам Иван теперь интересен или, вернее, любопытен как душевнобольной, с которого нечего и спрашивать. Но где же остальной смысл романа, где та темная сила, с которою вступает в борьбу сила светлая, где этот «великий атеист», которого все-таки «всю жизнь Бог мучил», как и близкого ему по духу Кириллова[[436]](#endnote-416)?

«Братья Карамазовы» без Зосимы и Ивана Карамазова, по-моему, все равно, что «Гамлет» без Гамлета и короля.

Я не говорю, чтобы г. Качалов сыграл плохо Ивана. Нет, он играл его или, вернее, жалкие обломки этого образа с точностью записного педанта, но зато и с такою же сухостью. Его сцена с чертом заинтересовала зрителей, но не навела на них впечатления того ужасного кошмара, какое мы выносим из чтения этой сцены: г. Качалов разработал здесь свое исполнение до последних мелочей, но все же в глубине души мы были к нему равнодушны.

### IV

Потухли образы Ивана и Алеши… Зато Федору Павловичу и Мите Карамазовым посчастливилось больше.

Г. Лужский изо всех сил старается быть разнообразным и ярким, но судьба приковала его к одному образу, и от него он отойти никак не может: я говорю о профессоре из «Дяди Вани». Я видел, что г. Лужский усердно изучал образ Федора Павловича, что он потратил много труда и воображения, чтобы воплотить его, но все-таки передо мною был профессор. Федор Павлович у Достоевского куда {300} тоньше и глубже Федора Павловича г. Лужского! Старый шут у г. Лужского слишком стал важен и солиден; не чувствовалось той режущей оскорбительной лжи, которою пропитаны все слова и действия старика: на сцене был просто распустившийся резонер.

У Мити выпущена вся его беседа с Алешей, но все же его роль в Художественном театре оказалась самою главною. Г. Леонидов ближе всех подошел к Достоевскому. Он переживал то, что было с ним на сцене, он захватывал своим переживанием и зрителей. Оставлю в стороне недочеты в его исполнении, не буду придирчиво сравнивать его игру с рассказом автора: г. Леонидов был головой выше всех окружающих, он был — увы! — вопреки замыслу автора, истинным героем «Карамазовых».

А Грушенька, а Катерина Ивановна?

«Инфернальница», роковая женщина, человек страсти и порыва в исполнении г‑жи Германовой обезличилась до последней степени. Грушенька — неотразимая хищная сила; г‑жа Германова дала какую-то жалко-растерянную, почти что беспомощную женщину. Вместо «инфернальницы» мы видели что-то вроде цыганки из Яровского хора, которую много обижали в жизни и у которой развивается несомненная истерия. Она не играла вместе с г. Леонидовым — Митей, она ему только «подыгрывала».

Не могу понять, что сталось с г‑жой Гзовской. Я не отрицаю, — роль Катерины Ивановны неблагодарная и несимпатичная в высшей степени, но все-таки и из нее можно кое-что сделать. Г‑жа Гзовская впала в нестерпимейшую аффектацию, и все время казалось, что она все ищет надлежащего тона и никак не может его найти. Вследствие этого и она, и зрители находились все время в состоянии какого-то неприятного напряжения. Прибавьте к этому еще какой-то безжизненный кукольный грим, — и вы поймете, как подойдет к дебюту артистки у художественников пословица: «Первый блин — комом».

Совершенно равноценно сыграли г. Москвин (капитан Снегирев) и г. Воронов (Смердяков). Это было исполнение очень ровное, очень корректное, но в то же время довольно холодное и неглубокое. В г. Москвине этот внутренний его холод сказался в том месте, где Снегирев растаптывает деньги, данные ему Алешей. Это была одна сплошная театральность, и ничего больше.

Из остальных исполнителей выделялась еще г‑жа Коренева — Lise. Искренностью и продуманностью игры она приближалась к г. Леонидову.

Что же говорить про остальных? Некоторые фигуры были очень удачны (например, г. Адашев — пан Муссялович, г. Хохлов — прокурор, г. Массалитинов — исправник), некоторые очень плохи (г‑жа Раевская — Хохлакова). Пьеса шла без декораций — на сплошном сером фоне, причем мебель или забор, или ракиты указывали, где происходит действие. Видимо, как и всегда, труда затрачено много.

И все же на сцене не было Достоевского, да его и не хотели показать публике во весь его могучий рост. Правда, среди «художественников» нет артистов, которые бы могли всецело проникнуться духом славного нашего писателя и стать в своем исполнении наравне с его созданием, — но это еще с полбеды. Художественный театр виновен в более тяжком проступке: в распространении в нашей публике заведомо неверных сведений о творчестве Достоевского. Это — грех прямо незамолимый.

## **{****301}** 9. Зигфрид <Э. А. Старк> Эскизы. «Карамазовы» в Художественном театре. II[[437]](#footnote-23) «Санкт-Петербургские ведомости», 1910, 21 ноября

Я сказал в предыдущей статье[[438]](#endnote-417), что постановка «Братьев Карамазовых» является для Художественного театра обстоятельством, извинительным только до некоторой степени, и вот почему. Театр пошел на это столь недостойное его яркой индивидуальности дело потому, что в текущем репертуаре, пополняемом пьесами современных драматургов, не было ничего заслуживающего внимания с точки зрения строгого вкуса. Пусть так. Но неужели же, если театр не может остановить свой выбор ни на какой новой пьесе, нельзя направить свои поиски в сторону старого репертуара? Художественный театр прозвали «театром Чехова», и это совершенно верно, потому что Чехов удался ему необыкновенно, Чехов им до конца исчерпан и вошел в основной репертуар. Но, по моему глубокому убеждению, ему совершенно так же удался Ибсен. Разве мы можем забыть то огромное впечатление, какое производили «Штокман», «Дикая утка», «Столпы общества»? Более того: надо оглянуться назад и вспомнить, чем был Ибсен для русской сцены до того, как к нему прикоснулся Художественный театр? Явлением случайным и, по неумелости с ним обращаться, нестерпимо скучным. Казалось, будто он вовсе даже и не для театра, что он уместен лишь в чтении, так как все наиболее ценное в философском и психологическом смысле ускользает от внимания зрителей, обесцвечивая тем красоту пьесы. Взялся за Ибсена Художественный театр… и тотчас же показал, как надо с ним обращаться, чтобы ничто не улетучивалось, и глубокие мысли норвежского писателя, одного из величайших драматургов нашего времени, все тонкие переживания его героев, все деликатнейшие оттенки настроений, скрытых в каждой пьесе, — все это шло прямо к сознанию зрителя, увлекало его, давало ему несколько минут чистейшего эстетического созерцания. Если Художественный театр забыл об этом, позволительно ему напомнить, как, равным образом, и указать на то, что ведь Ибсен им далеко не исчерпан. Добавлю и еще: отлично удавался театру и Гауптман[[439]](#endnote-418). Разве он тоже исчерпан? Нет. Вывод отсюда ясен: дайте нам снова почувствовать атмосферу настроений этих писателей! Ручаюсь, что тот восторг, который не поднимается со дна нашей души от зрелища «Карамазовых», вспыхнет в нас ярким пламенем, как только мы узрим снова Ибсена на сцене Художественного театра. Скажут: это значит возвращаться вспять на ту дорогу, которая пройдена этим театром, ищущим постоянно новых путей… Новых путей?.. Что же, «Анатэма» Леонида Андреева — это новый путь? Допустим, что так. Но куда ведет он?.. «Левей, левей?!., и с возом бух в канаву!..» Вот единственный конечный путь, куда приводят все подобные пути… все они ведут в канаву; возьмете ли вы себе в помощники Леонида Андреева или кого-нибудь другого в том же роде, обопретесь ли на Достоевского, как сделали теперь, инсценировав «Карамазовых», — вы одинаково свалитесь в канаву.

Ошибка Художественного театра, по-видимому, в том, что он не понимает, что такое стиль и что найти свой стиль — {302} значит найти самого себя. Стиль — это художник. Стиль — это выявление сокровенного в душе человека. Две души — это уже раздвоение личности, явление патологическое. Вне этого душа всегда одна, и един стиль, вытекающий из души творца. Рембрандт есть Рембрандт, как Рафаэль есть Рафаэль, и не может он быть подобен в свою очередь ни Тициану, ни Веронезе[[440]](#endnote-419): у всякого из них свое лицо, свой стиль. По нему ведь мы и узнаем их. Но в «Братьях Карамазовых» я не узнаю Художественного театра, ибо он изменил лицо. Зачем это нужно? Великим делом было найти свой стиль. Оно было блестяще выполнено, когда ставили Чехова, Ибсена, Гауптмана. Дальше? Дальше нужно было оставаться при этом сокровище, беречь его и совершенствовать. Слышите ли: совершенствовать! Следовательно, добиваться того, чтобы каждая пьеса, отвечающая стилю театра, была исполнена со всею полнотой скрытой в ней художественной гармонии. Раз это достигнуто, нечего бояться за успех. А у нас есть подобное зло: страх, как бы успех не ускользнул, потому что публика падка на новизну, страх неосновательный, ибо публику вовсе не трудно вести за собой, если она далась уже в руки. Кто же, как не Художественный театр, может похвастаться делом полного подчинения себе зрителей, кто другой, кроме него, знает большую любовь публики ко всему, что совершалось в его святая святых и выносилось на ее суд? Учитывая все это, следовало оставаться на прежнем пути, свято храня свой стиль. И напрасно думать, будто стиль этот такого рода, что немного нашлось бы в литературе нашей и западной пьес, которые по своей структуре вполне подошли бы к основным его свойствам. Всякая серьезная, умная пьеса с глубоким философским и психологическим содержанием, синтезирующая явления, не являющаяся лишь кинематографическим снимком с жизни, нашла бы себе подобающее место в репертуаре Художественного театра. В этом не может быть сомнения. И было бы тогда налицо соблюдение единственного принципа, ради которого живет театр: давать жизнь драме, облекать ее образы в плоть и кровь и окружать их обстановкой, сотканной из прихотливых мелочей, поскольку последние нужны для углубления зрительного впечатления или поскольку они входят в настроение пьесы в качестве необходимых составных частей. Свернуть с такого пути, позабыть свой стиль во имя погони за какой-то надуманной ненужной оригинальностью, представляется делом глубоко прискорбным, вдвойне прискорбным еще раз; оно совершено для того, чтобы поставить на сцене «Братьев Карамазовых», раскромсать на куски всякий роман и вообразить, что после такой операции слово «Художественный», красующееся на вывеске этого театра, не потускнеет, не лишится своего былого ослепительного блеска. Заблуждение, великое заблуждение, и непонятно, как мог дойти до него Художественный театр, кто завел его в такой тупик…

Лично меня нисколько не трогает тот факт, что при постановке «Братьев Карамазовых» театр отказался от всего своего багажа реальных приемов, которыми отличались прежние его постановки. Об этом писали как о подвиге: «никаких декораций, однообразный серый фон, из мебели и бутафории — лишь самое необходимое»… Что же вышло? Полная, на мой взгляд, безвкусица, выражающаяся в том, что эта постановка или инсценировка, называйте как хотите, не имеет никакого стиля или, вернее, смешение их. Сначала безразличный серый фон, никаких окон и дверей, это значит стиль условный; потом немного мебели и бутафории самых реальных форм, это уже уступка стилю реальному, и, наконец, игра актеров окончательно реальная. Стиль в {303} постановке получился, но это какой-то стиль «changement», стиль хамелеон, специальное изобретение Художественного театра или, вернее, Вл. И. Немировича-Данченко, ибо ему принадлежит честь всей этой выдумки. Я понимаю, когда Мейерхольд в театре Комиссаржевской давал условный фон, провозглашая смерть реализму; но тогда и бутафория была условная, и на этом вполне безразличном или, наоборот, раскрашенном фоне условная игра актеров. Это могло совершенно не нравиться, но было выдержано с начала до конца, имело свою общую гармонию, чем должна отличаться всякая театральная постановка. Можете себе представить, какое неприятное впечатление производит отсутствие такой гармонии именно в Художественном театре, отличавшемся всегда необычайной стройностью в выполнении своих замыслов.

Очень много было разговоров по поводу чтеца, на обязанности которого лежит выполнять пробелы между диалогами и придавать, таким образом, представлению, слитому из разрозненных кусков романа, некоторое подобие стройности. Восхищались этим замыслом Художественного театра. Я нахожу разговоры преувеличенными. Роль чтеца оказалась вовсе не так значительна, как это можно было бы предполагать. Наоборот: она ничтожна, потому что чтец либо читает крохотные кусочки текста, либо вовсе молчит. В конце концов, непонятно, зачем он придуман: если допустить, что в театре может оказаться зритель, романа не читавший, все равно эти куски текста ему ничего не уяснят, — зрителю же, роман хорошо знающему, они не нужны, и положительным в этом предприятии является лишь то, что г. Званцев очень хорошо читает, настолько хорошо, что хочется слушать его подольше. В заключительной же сцене второго дня, именно сцене суда, увлечение ролью чтеца привело к совершенно отрицательным результатам. Так как судей вывести на сцену не было разрешено, решили препятствие это все-таки обойти, и получилось, на мой взгляд, нечто несуразное: на сцене действующие лица говорят обратясь лицом туда, где предполагается находится председатель суда, то есть в левую кулису, а сидящий в своей нише чтец подает реплики за председателя… Конечно, ко всему можно привыкнуть, но… зачем это нужно?

О том, что составляет положительную сторону спектакля, то есть об исполнении некоторых ролей, скажу в следующий раз[[441]](#endnote-420).

## 10. П. Яр‑в <П. М. Ярцев> Отрывки из романа «Братья Карамазовы» на сцене Московского Художественного театра. Вечер первый «Киевская мысль», 1910, 23 ноября

### I

У рампы построен портал, затянутый темным сукном; в левой его стороне прямоугольною балкою отделена открытая на публику эстрада с тремя ступенями; на эстраде кафедра, с которой читает чтец. Сцена расположена направо от чтеца (если смотреть из публики); она задернута таким же темным занавесом, каким {304} весь портал. Металлический шест, по которому передвигается на кольцах занавес, поставлен низко, так, что над шестом есть прорезь и видна близко придвинутая светло-серая задняя стена на сцене: тот фон, на котором разыгрываются отрывки из романа. Фон этот лишь разнообразно освещается и только в двух картинах заменяется белым фоном. Таким построением сразу достигается то, что в этом представлении нет сценической иллюзии, что это — чтение, иллюстрированное — где это возможно — искусством актера и красками и линиями немногих расположенных на сцене вещей. Кафедра чтеца все время на виду у публики, и зеленый колпачок его лампочки светится и тогда, когда нет чтеца, когда он не участвует в сцене.

Представление открывается тем, что на кафедру поднимается чтец (г. Званцев) и читает: «Алеша довел своего старца в спаленку и усадил на кровать» и т. д. (книга вторая, глава VII). Он читает покойно и ровно, мягким низким голосом, с искусством чтения необыкновенным. Читает без пафоса, но с большою внутреннею значительностью («Ступай и поспеши. Около братьев будь. Да не около одного, а около обоих…»). Читает без всякой игры, а рисует то, что читает («Он пошел поскорее лесом, отделявшим скит от монастыря, и не в силах даже выносить свои мысли, до того они давили его, стал смотреть на вековые сосны по обеим сторонам лесной дорожки»). Потом он читает из главы V книги 3… «Алеша, задумчивый, направился к отцу»… и из главы VII книги 3: «Федор Павлович любил и прежде, каждый раз после стола, за десертом, посмеяться и поговорить хотя бы даже с Григорием»… до: «Как вдруг Смердяков, стоявший у двери, усмехнулся». После этой фразы у чтеца раздвигается занавес, Смердяков, усмехаясь, стоит на сцене, и к нему обращает живой Федор Павлович живой вопрос: «Ты чего?»

### Контроверза. За коньячком. Сладострастники[[442]](#footnote-24) (Картины 1‑я и 2‑я)

На сцене без декораций, за круглым столом красного дерева с медными инкрустациями, покрытым белой скатертью (в нее у бахромы вплетены серебряные нити) и заставленном стаканами, чашками, рюмками, бутылкой с коньячком и красной меди кофейником, в кресле, обитом сероватой материей в полосках, в пестром халате, прямо против зрителей сидит Федор Павлович. Влево у стола, в черной визитке и в брюках с черными лампасами, сидит неподвижно Иван, — во всю сцену до прихода Мити в профиль перед публикой. Смердяков, в коротком пиджачке, в светлых брюках, в красном галстучке, стоит у низких — в цвет обивки дивана и кресел — ширм, поставленных направо, близко к рампе. Позади Федора Павловича и от него немного вправо, в черном сюртуке, стоит Григорий. Глубже, почти у фона, посредине, поставлен диванчик — такой же светлый, в полосках, а влево от него, на белой блестящей тумбе стоит медный канделябр.

Федор Павлович (г. Лужский) с лицом круглым, припухшим и розовым, с маленькими глазками, с движениями мелкими и торопливыми, с пьяненьким смешком. Он не производит того впечатления, какое у Достоевского, или оно такое, но слишком смягченное. У Ивана (г. Качалов) бледное лицо, белокурые волосы, прядь которых нависает надо лбом, белые руки, которые он часто вытирает белым платком. Он — Иван какой-то очень юный, ребячливый, «желторотый»: кажется, что лицо его только покрывается пушком, и в этом есть хорошее. У Смердякова лицо скопческое, тусклые глаза и прекрасный, совсем такой, как надо, тон. Рассказывают, что г. Воронов, {305} который играет Смердякова — сотрудник Художественного театра. Он пришел и попросил себя послушать. Так нашел театр исполнителя для этой роли. Григория играет г. Уралов. Григорий большой и тяжелый; у него туповатое старинное лакейское лицо с седыми бакенбардами.

Алеша входит скоро и ровно; он в подряснике, в ременном поясе, с темными волосами, в скобку остриженными: простой, хороший юноша-послушник — с простым лицом. Это было бы не плохо — такая внешность, если бы было наполнено сложным и повышенным содержанием внутренним. Но тусклый, неподвижный голос у актера (г. Готовцев), растерянные угловатые движения (везде и дальше одни и те же), бедность интонаций — все это мельчит Алешу и принижает до чего-то совсем незначительного. Диалог у Федора Павловича с Алешей взят вначале из предыдущей главы «Смердяков» (так, как это идет и у Достоевского) и начинается словами: «Вот и он, вот и он!», а потом возвращается к главе «Контроверза»: «На твою тему, на твою тему!» Действие развивается, и в нем начинает сильнее проступать Достоевский, после того, когда уходят слуги («А убирайтесь вы, иезуиты, вон»), чем открывается глава «За коньячком». Действие обессилено тем, что цензурою вынуты разговоры о Боге и о бессмертии («Алешка, есть Бог?») и осталось от нее одно все проникающее карамазовское сладострастие. Его и играет г. Лужский в Федоре Павловиче, хорошо говорит: «Эх вы, ребята! Деточки, поросяточки вы маленькие, для меня… даже во всю мою жизнь не было безобразной женщины, вот мое правило!»[[443]](#footnote-25) — и хорошо читает весь рассказ о «кликушечке». В конце рассказа Алеша, приподнявшись и взмахнув руками, как крыльями, впадает в беззвучную истерику. Это было сделано очень хорошо.

Шаги Мити за сценой внезапны и очень выразительны: сразу чувствуется, что это широко шагает «капитан». «Убьет, убьет! Не давай меня, не давай!» — кричит Федор Павлович, «вцепившись в полу сюртука Ивана Федоровича», врывается Митя, вбегает Григорий со Смердяковым и начинается глава «Сладострастники». Митя (г. Леонидов) в черном {306} сюртуке, в рубашке с отложным воротом, со старинным узеньким черным галстуком, что носили в восьмидесятых годах. Его высокая тяжеловатая фигура подходит к роли: он в превосходном гриме (актер не изменил своего лица, только наложил на него, бледное, свинцовые тени) и с артиллерийскою фуражкою на голове. Хрипловатый голос хорошо звучит, хороши размашистые движения руками и плечами. Но эта сцена буйства (когда Митя на секунду срывается, чтобы посмотреть, не здесь ли Грушенька, то за сценою слышится звон разбитых стекол) еще не предполагает даже того, что сыграет г. Леонидов в картинах 13 и 14 (глава «Внезапное решение»), и уж никак того, что он сделает в сценах в Мокром. Тут он заметно волнуется, путает и комкает слова, играет жестко и с напряжением. Сцена с прихода Мити вообще не вышла: бессильно, а совсем не «властно» прозвучал крик Алеши: «Дмитрий! Иди отсюда вон сейчас!», по движениям и по темпу — острому и быстрому — сцена была разыграна чисто, но холодно. Конец сцены у Алеши с Иваном был сыгран лучше. Словами Ивана: «Я, разумеется, не дам совершиться убийству, как не дал и сейчас. Останься тут, Алеша, я выйду походить по двору, у меня голова начала болеть», эта сцена заканчивается, и занавес на минуту задвигается.

Когда занавес раздвигается, то на сцене — глубже, ближе к фону — стоят слева коричневые ширмы, на которых выжжены карты, посредине кровать, а на кровати под зеленым одеялом, с обвязанною головой, лежит Федор Павлович. Направо стоит комод. Из‑за ширм появляется Алеша («Алеша пошел в спальню к отцу и просидел у его изголовья за ширмами около часа»[[444]](#footnote-26)). Сцена начинается словами Федора Павловича: «Алеша, — где Иван?» Сцену эту г. Лужский читает неплохо и определенно хорошо ее конец, с внезапным сердцем последнюю фразу: «Завтра же, завтра встану и пойду, совсем здоров, совсем здоров, совсем здоров!» Это очень чутко и очень верно. В этом есть мост к картине пятой: «У отца».

### Обе вместе[[445]](#footnote-27) (Картина 3‑я)

Картине предшествует чтение: «Вышел же Алеша из дома отца в состоянии духа разбитом и подавленном» и так далее (книга 3, глава X). Когда раздвигается занавес, служанка вносит свечи и одновременно с двух разных сторон входят и встречаются Алеша и Катерина Ивановна. «Слава Богу, наконец-то и вы! Я одного только вас и молила у Бога весь день! Садитесь». На сцене золоченая розовая мебель: диван, столик и кресло, в которое садится Алеша. Катерина Ивановна (г‑жа Гзовская) садится на диван. Она в темно-синем широком книзу платье, у нее светлые волосы и бледное, тонкое лицо. Г‑жа Гзовская хорошо здесь читает. Быть может, у нее звучит больше нервозность, нежели «властность, гордая развязность, самоуверенность надменной девушки» («Братья Карамазовы»), и образ значительно мельче, — но он из того материала. В этой сцене впервые чтец вставляет несколько фраз среди сцены. После того, когда Алеша говорит: «Я должен вам сообщить о том, что сейчас было у него с отцом», — Катерина Ивановна и Алеша на минуту застывают, склонившись друг к другу, и чтец читает: «И он рассказал всю сцену, рассказал, что был послан за деньгами, что тот ворвался, избил отца и после того особенно и настоятельно еще раз подтвердил ему, Алеше, идти кланяться». Когда чтец кончает, то, выждав паузу, Алеша тихо прибавляет: «Он пошел к этой женщине»… (книга 3, глава X). Через несколько минут {307} на слова Катерины Ивановны: «Аграфена Александровна, ангел мой! Подите к нам, это милый человек, это Алеша, он про наши дела все знает, покажитесь ему!» — на сцене появляется Грушенька.

Грушенька, как это и надо, входит «смеясь и радуясь». Она в черном шелковом платье мещанского покроя, на плечах у нее широкая, до полу, черная шаль, на груди у открытого ворота брошка, ее темные волосы свиты жгутом и уложены вокруг головы. Все сделано правильно: и мягкая походка, несколько раскачиваясь («с мягкими, как бы неслышными даже движениями тела»), и слащавый круглый голос («до какой-то особенной слащавой выделки»). Грушенька (г‑жа Германова) на сцене Художественного театра гораздо выше ростом Катерины Ивановны, по роману же Грушенька была «довольно высокого роста», а Катерина Ивановна — «та была уж совсем высокого роста». Но такие вещи мы оставим московским критикам. Дело не в росте, а в том, что в изображении у г‑жи Германовой в этой сцене все хорошо сделано и мало что пережито. Нет глубины внутренней, нет подлинного сладострастия и оттого нет обаяния: жгучего обаяния «русской женской красоты», обаяния мещанки, у которой есть такой сокровенный сладострастный изгиб, что и в ножке у нее отозвался. Г‑жа Германова — актриса русская, московская, и у нее должен быть для Грушеньки живой материал. Но дело в том, что мучительно трудно заставить его жить на сцене.

В конце картины «Обе вместе» очень сильно читает г‑жа Гзовская: «Ее нужно плетью, на эшафоте, через палача, при народе!..»

### II

В картине четвертой: «Еще одна погибшая репутация» (книга 3‑я, глава XI), сцену перекрещивает большая наклоненная ракита с широким дуплом, и светлосерый фон сменяется белым фоном. Здесь действуют Митя и Алеша. («Я могу еще остановиться; остановясь, я могу завтра же целую половину потерянной чести воротить, но я не остановлюсь, я совершу подлый замысел, и будь ты впредь свидетелем, что я заранее и зазнамо говорю это! Гибель и мрак! Объяснять нечего, в свое время узнаешь. Смрадный переулок и инфернальница! Прощай!»); сцена проходит слабо. Среди этой сцены есть вставка чтеца. После слов Дмитрия Федоровича: «Невозможно! Ты бредишь! Грушенька у нее?» — чтец читает: «Алеша рассказал все, что случилось с ним с самой той минуты, как вошел к Катерине Ивановне» и так далее до слов: «Брат Дмитрий слушал молча». Картина пятая: «У отца» (книга 4, глава II) проходит в обстановке первой картины. Это короткий диалог Федора Павловича и Алеши («Я передумал. Это вчера глупость в башку мне сглупу влезла. Ничего не дам, ничегошеньки, мне денежки мои нужны самому. Я его (Митю) и без того, как таракана, придавлю»). Г. Лужский здесь в красной повязке[[446]](#footnote-28), читает нервно, сильно, но читает и здесь с напряжением, коньячок вместо «шкалика» пьет из погребца, что стоит на кресле. Перед этой картиной есть чтение. Значительно звучат в нем и волнуют прекрасные слова отца Паисия к Алеше[[447]](#footnote-29). В картине шестой «У Хохлаковых» (книга 4‑я, глава IV) впервые появляются г‑жа Коренева (Lise) и г‑жа Раевская (Хохлакова).

### **{****308}** У Хохлаковых[[448]](#footnote-30)

На сцене светлые, в желтом дереве, мебели: овальная кушетка посредине, два кресла по обеим ее сторонам, рядом с каждым из кресел по низенькому экрану. Все это расставлено симметрично в одну линию, близко к фону, а впереди у рампы слева и справа поставлены ширмы.

Начинают сцену Алеша и г‑жа Хохлакова. Роль взята недостаточно смело у г‑жи Раевской, очень жизненно, но бледно. Lise у г‑жи Кореневой хорошо звучит уже за сценой, когда она из-за правой ширмы говорит, как из соседней комнаты. В голосе, как это и надо, есть истеричность, но за нею чувствуется не просто каприз, а надрыв, сладострастие. Ждешь взволнованно, когда увидишь ту, которая так говорит. Lise в кресле прикатывает г‑жа Хохлакова и ставит к кушетке. Кресло у Lise голубое, за спиною у Lise висит голубая подушка, а сама она — девочка, пышно разряженная: в белом газовом платье и в белых ботинках, с открытой шеей и открытыми руками, — будто собралась на бал. Ее ножки тупо упираются в подставку кресла, высоко приподнятую, и чувствуется, что не могут ходить.

У Lise сильно вьющиеся рыжеватые волосы и больное, нервное лицо. Алеша присаживается на кушетку близко к креслу Lise. Диалог у Алеши и Lise хорошо ведется; здесь и г. Готовцев лучше, чем где-либо: гибче. После слова Lise: «Прежде всего отвечайте на вопрос, где это вы так себя изволили поранить? А потом уж я с вами буду говорить совсем о другом. Ну!» — чтец вставляет: «Алеша, инстинктом чувствуя, что для нее время до возвращения мамаши дорого, — поспешно, много выпустив и сократив, но однако точно и ясно передал ей о загадочной встрече своей со школьниками». Выждав паузу, Lise всплескивает руками и вскрикивает гневно: «Ну можно ли, можно ли вам, да еще в этом платье, связываться с мальчишками!»

В картине седьмой: «Надрыв в гостиной» (книга 4‑я, глава V) мебель: диван, кресла, стол преддиванный — расположены в левом углу сцены. Сцена начинается с того момента, когда Иван встал, собираясь уходить, и в ту же минуту справа входит Алеша. «На минутку! Останьтесь еще на одну минутку. Я хочу услышать мнение вот этого человека, которому я всем существом моим доверяю», — «быстро и радостно» говорит Катерина Ивановна… В этой сцене по-прежнему, в пределах того, как она играет, верна образу г‑жа Гзовская и очень хорошо читает г. Качалов. Особенно хорошо последний монолог и цитату:

«Den Dank, Dame, begehrich nicht»[[449]](#footnote-31).

### Надрыв в избе[[450]](#footnote-32) (Картина 8‑я)

По задней стене сдвинуты две кровати с желтоватыми ситцевыми пологами: на левой из них, под серым одеялом, приподнявшись на локте и все слушая, лежит Илюшечка (г‑жа Дейкарханова); на правой, покрытой зеленым одеялом, сидит Нина (г‑жа Богословская). К ней под прямым углом придвинута еще кровать, а у стенки этой кровати, прямо перед публикой, стоит Варя (г‑жа Косминская). В углу, между кроватями, в большом кресле сидит Арина Петровна (г‑жа Бутова). А слева у рампы за деревянным столиком, на коричневом крашеном стуле, помещается Снегирев (г. Москвин). Входит Алеша. «Монах на монастырь просит, знал к кому прийти!» — говорит Варя, и сцена начинается.

{309} Сцена эта (как и следующая: «И на чистом воздухе») исключительна в представлении по необыкновенно сильной и искренней игре г. Москвина. Но она вся хороша, во всех подробностях. В том, как г‑жа Бутова читает свой монолог, как звучит у нее: «Простите, батюшки, простите, голубчики, мать родную, простите меня совсем одинокую, а и чего вам мой воздух противен стал!», как страшны ее слезы. В том, как слушает Илюшечка, в том, как подает свои раздраженные реплики г‑жа Косминская, какая у нее вся сжатая фигура и какие мягкие глаза. В том, как Надя сидит тяжело на кровати, иногда опускаясь и пряча лицо.

У г‑на Москвина чудесный грим: лицо белое, глаза добрые и рыжая «мочалка». Он одет в длинное рыжеватое пальто, из-под которого видны жалкие парусиновые брюки трубочками поверх нечищеных неуклюжих сапог. Возбуждение, боль постоянная (он все время топчется, срывается с места), испуганное шутовство — все это взято смело, сразу и приподнято до изображения трагического. «Какой такой палец укусил? — Сейчас высеку‑с! Сию минуту высеку‑с! — Скоро вам это надо‑с?»

«Жалею, сударь, о вашем пальчике, но не хотите ли я, прежде чем Илюшечку сечь, свои четыре пальца, сейчас же, на ваших глазах, для вашего справедливого удовлетворения, вот этим самым ножом оттяпаю» — все эти фразы, то, как их произносит г. Москвин, навсегда остаются в ушах. Но и все другие также превосходно сказаны. — «Вы даме представляетесь, надо встать‑с» — в этом месте г. Москвин злобно и сильно толкает Алешу. Г. Москвин играет вообще очень смело, но он все переживает, с начала до конца, и потому все может в роли. Г. Москвин — актер перворазрядный и нет ему равного в Художественном театре по силе непосредственного актерского таланта, без отношения к высокой культуре театральной в этом театре. Мне не в первый раз приходится об этом говорить.

### И на чистом воздухе[[451]](#footnote-33) (Картина 9‑я)

Фон на сцене заменяется белым фоном. Впереди слева лежит большой камень, над камнем стоит часть забора. Алеша сидит на камне, Снегирев с ним рядом. Монологи г. Москвина здесь предел высокого искусства сценического. Особенно чудесна в них постоянная растерянность, двойственность и великая душевная боль, которая заставляет Снегирева иногда на секунду перед словом останавливаться, набирать воздуху и произносить слово, опуская его звук — так что кажется, что он сейчас или замолчит, или зарыдает. Но он продолжает. Слушать это больно до слез, а между тем все это говорится внешне покойно, нигде крикливо или театрально дурною театральностью. Почти со страхом произносит г. Москвин: «В маленьком существе, а великий гнев‑с»; с силою потрясающею он заканчивает сцену: «Вот ваши деньги‑с! Вот ваши деньги‑с! Вот ваши деньги‑с! Вот ваши деньги‑с!.. Доложите пославшим вас, что мочалка чести своей не продает‑с!» И, весь вдруг изменившись, опустившись, «плачущею, срывающеюся, захлебывающеюся скороговоркою» кричит, повернувшись, набеге: «А что ж бы я моему мальчику-то сказал, если б у вас деньги за позор наш взял?»

### III

В картине десятой («Пока еще очень не ясная», книга 5; глава VI), на сцене справа желтые ворота, освещенные солнцем, и серая скамейка перед зрителем. У ворот, опершись спиною о притолку, стоит Смердяков в сером костюме, в лакированных ботинках и в фуражечке. «Что батюшка, спит или проснулся?» — «тихо и {310} смиренно» спрашивает подходя Иван и «себе самому неожиданно» опускается на скамейку. В этой сцене очень хорошо читает г. Воронов и хорошо г. Качалов, особенно в начале, в неопределенных смущенных интонациях: «С чего ты на меня удивляешься?» — «Зачем я в Чермашню поеду?»… Конец: «Я завтра в Москву уезжаю, если хочешь это знать, — завтра рано утром, — вот и все!» — выходит у него немного театральным. Картина одиннадцатая: «Луковка» (книга 7‑я, глава III), хороша по краскам и подробностям грушенькина жилья: пузатый темный туалет, диван красного дерева с высокой спинкой, с черною клеенчатою обивкою[[452]](#footnote-34), вязаные скатерти на ломберных столах, и сама Грушенька в черной шали поверх нарядного черного платья на черном диване, на белых пуховых подушках — все так, все чудесно. На сцене полутемно. Входит Ракитин (г. Тезавровский), Алеша и Феня (г‑жа Соловьева)[[453]](#endnote-421). «Ах, это ты, Ракитка? Испугал было меня всю. С кем ты это? Кто с тобой? Господи, вот кого привел!» — поднимаясь с дивана и перекладывая подушки справа налево, начинает сцену Грушенька.

Г‑жа Германова играет верно, с верными и умными подробностями, но это недостаточно пережито. Кое‑где игра изнутри загорается и тогда на минуты через игру прорывается живая Грушенька: в раздражении («Не зли меня, Ракитка!» и так далее), в умилении («И начну плакать, и начну плакать! Он меня сестрой своей назвал»… и так далее), — нигде в сладострастии. Места сильные по звуку у г‑жи Германовой вообще лучше мест опущенных, но: «Кликнул! свистнул! Ползи, собаченка!» или «Еду! Пять моих лет! Прощай, Алеша, решена судьба… Ступайте, ступайте, ступайте от меня теперь все, чтоб я уже вас не видала!.. Полетела Грушенька на новую жизнь… Не поминай меня лихом и ты, Ракитка. Может, на смерть иду. Ух! Словно пьяная!» — это недостаточно. Здесь столько шири, что нужна актриса гениальная, а г‑жа Германова только хорошая работящая актриса. В этой сцене г‑жа Германова в одном месте становится перед Алешей на колени. Этого нет в тексте главы «Луковка», но это не вышло неуместным.

У г. Готовцева здесь пропали самые сильные места, которые даны ему в отрывках (Алеше в отрывках вообще дано очень мало): «Ракитин, не дразни ты меня» и так далее или «Не смейся, Ракитин, не усмехайся, не говори про покойника (старца Зосиму): он выше всех, кто был на земле!»… Г. Тезавровский очень {311} хорошо читает Ракитина, хорошо ходит, носит серый сюртучок старинного высокого покроя, хорошо загримирован либеральствующим семинаристом («Бер-нары проклятые!» — говорит про таких Митенька[[454]](#footnote-35)). Приметна г‑жа Соловьева в фене — по круглому облику, по мягким и круглым веселым движениям. В картине следующей, двенадцатой: «Внезапное решение» (книга 8, глава V) г‑жа Соловьева чудесно читает, трещит скороговоркою: «К прежнему офицеру, к тому самому к прежнему своему» и так далее… покойно, внимательно приглядываясь, замечает: «Руки-то какие у вас, Дмитрий Федорович, все-то в крови!» Когда Митя врывается, Феня сидит на сундуке посредине сцены, а в глубине в кровати бабушка (г‑жа Попова)[[455]](#endnote-422). Сцена здесь превосходно освещена: светом мягким, уютным и полным теней — подлинным светом русской мещанской теплой кухни. Г. Леонидов читает сильно, с темпераментом, но еще несколько тяжело: не широко, не свободно. Такой же он, чем-то стесненный, и в картине тринадцатой у Перхотина (та же глава «Внезапное решение»). Только там у него есть хорошая грусть, что прорывается, когда Митя — возбужденный, раскидистый — на секунду останавливается и задумывается.

Картина тринадцатая расположена так, что справа стоит письменный стол, у которого Митя заряжает пистолет и на котором пишет свою записку, в глубине диван, а справа другой круглый стол и переносный рукомойник. Холостой порядок, чистенький характер комнаты молодого чиновника восьмидесятых годов как-то уловлен. В такой обстановке Митя кажется огромным и шумным, и почти смешно-нелепым (это очень ценная черта!), когда отмывает руки от крови перед чистеньким жестяным рукомойником: все вещи у Перхотина чистенькие и скучные. Перхотин (г. Подгорный)[[456]](#endnote-423) лысоватый молодой человек с белокурыми волосами в темно-сером сюртуке. Он читает покойно и покойно движется, приглядываясь к Мите. Мишу, мальчика у Перхотина, играет г. Вальтенберг[[457]](#endnote-424). Этот Миша очень хорошо, веселясь, слушает раскидистого Митю, бежит в лавку к Плотниковым и возбужденный возвращается. Сцена заканчивается тем, что Перхотин читает на бумажке написанное Митею: «Казню себя за всю жизнь, всю жизнь мою наказую!»

— «Право, скажу кому-нибудь, пойду сейчас и скажу!..

— Не успеешь, голубчик, идем и выпьем, марш!»

Первый вечер на этом заканчивается.

## **{****312}** 11. П. Яр‑в <П. М. Ярцев> Отрывки из романа «Братья Карамазовы» на сцене Московского Художественного театра[[458]](#footnote-36) Вечер второй — разговоры «Киевская мысль», 1910, <4 декабря>

Второй вечер открывается чтением из главы «Сам еду!» (кн. 8, гл. VI). «Андрей пустил измученную тройку и действительно с треском подкатил к высокому крылечку и осадил своих запаренных, полузадохшихся коней»… Чтение заканчивается словами: «Дух у него (у Мити) захватило. И минуты он не смог выстоять, поставил ящик на комод и прямо, холодея и замирая, направился в голубую комнату к собеседникам». Раздвигается занавес.

### Прежний и бесспорный. Бред. Хождение души по мытарствам. Мытарство первое. Мытарство второе. Мытарство третье. Прокурор поймал митю. Увезли Митю[[459]](#footnote-37). (Картина 14‑я)

В глубине и ближе к правой стороне сцены стоит темный зеленоватый диван; перед диваном, раздвинутый и ничем не покрытый, ломберный стол, на столе свечи в старинных подсвечниках из белого металла. На диване, с длинною трубкою в зубах, в парике, безбородый и круглый, с редкими щетинистыми усами, в темно-зеленом казакине сидит, раскинувшись, пан Муссялович (г. Адашев). От него справа, из угла глубокого дивана, белый и розовый, выглядывает «миленький мальчик» Калганов (г. Ракитин), — в темном пиджачке, одетый аккуратно. Направо, рядом с диваном, под углом к нему, стоят два стула с клеенчатыми сиденьями; из них на ближнем к рампе сидит Грушенька, кутаясь в шаль и смотря испуганно вперед перед собой. Она чувствует Митю в соседней комнате.

Слева в кресле, близко к дивану, присел Максимов (г. Павлов)[[460]](#endnote-425) в «ласточке», в серых брюках и в сером жилете. У Максимова пробритое на подбородке, старинное, барское, захудалое лицо; весь он милый и толстенький. Справа, у самой рампы, виднеется угол трактирного стола, покрытого розовою чайною скатертью; на столе стоит лампочка, а около стола стоит пан Врублевкий (г. Болеславский) — длинный, желтый человек в верблюжьей курточке и в высоких зеленых сапогах (пан Муссялович тоже в высоких цветных сапогах, но потемнее). Левая передняя сторона сцены заставлена невысокою деревянною подставкою, идущею по рампе, а потом под прямым к ней углом. По этой подставке передвигается яркая зеленая занавеска; у самой рампы перед занавескою стоит железная кровать под синим байковым одеялом и с двумя подушками.

Сцена начинается с того, что Грушенька вскрикивает: «Ай!», одновременно слева появляется Митя и «скорыми и длинными своими шагами» подступает «вплоть к столу». «Господа, я… я ничего! Не бойтесь! Я ведь ничего, ничего…». В первой {313} части сцены, до конца игры в карты, г. Леонидов — и все с ним — играют неуверенно; здесь много пустых (прерывающих действие) пауз, мало движения (внутреннего), и люди вокруг стола минутами напоминают кукол. Митю Грушенька усаживает на свободный стул рядом с собою («Я хочу, чтоб он сидел с нами. Хочу, хочу!»). Митя часто вскрикивает, играет нервно и читает сильно чудесные слова: «Я летел… Я хотел последний день и последний час мой провести в этой комнате, в этой самой комнате… где я обожал… мою царицу!» — «Мне, мне пугать? О, идите мимо, проходите, не помешаю!», — но у Достоевского это «исступленно» сразу исступленно, и если бы г. Леонидов здесь так поднял, как он поднимает позднее, то к сцене кутежа он бы задохнулся. И без того на протяжении тяжелой, длинной сцены в Мокром (она идет полтора часа, а публика слушает и не шелохнется) г. Леонидову принадлежит три четверти слов. Вровень с г. Леонидовым — также слабо вначале и повышая там, где он повышает — играют другие: г. Леонидов ведет за собою всю сцену в Мокром и всю выносит на своих плечах.

Хорошо читает г. Адашев пана Муссяловича, только несколько кукольно. Лучше держится, ходит («Ишь, зашагал!») г. Болеславский в роли пана Врублевского. Приятный и верный Калганов у г. Ракитина. Хорошо — очень мягко и трогательно играет Максимова г. Павлов. Первые ссоры («пан лайдак»), рассказ Максимова о своей женитьбе, Митины тосты («за Польшу, Панове, пью за вашу Польшу, за польский край!» — «Теперь за Россию, панове, и побратаемся!») — все это проходит с недостаточною яркостью, в замедленных темпах, будто что-то мешает актерам играть. Мешает же им тяжесть предстоящих сцен, необходимость экономить силы и то, что в постановке сцены в Мокром было как бы несколько режиссеров: сцена разламывается и на много кусков различных характеров[[461]](#footnote-38).

После слов Мити: «От хозяина? Хорошо, понимаю, пусть от хозяина, это вы хорошо, Панове! Карты!» — Трифон Борисыч (г. Знаменский) в розовой рубашке, в черном жилете, с рыжей бородой, подает колоду, и начинается игра. Игра проходит также бледно, слишком торопливо, совсем бесстрастно. И вяло ее останавливает г. Ракитин (Калганов). У Достоевского написано: «Довольно! — крикнул он своим звонким голосом»… С того момента, когда вслед за тем г. Леонидов отзывает пана Муссяловича: «Ясновельможный, на два слова» — в сцене наступает резкий перелом: игра повышается и приобретает совсем другой характер — свободный и страстный. Тут уж не до кукольности.

Г. Леонидов отзывает пана Муссяловича за занавеску и становится с ним у кровати. За ними туда же проходит пан Врублевский («Телохранитель-то? Пусть и он, и его надо!..»). «Чем могем служиць пану?» — «А вот чем, пане, я много говорить не буду: вот тебе деньги, хочешь три тысячи, бери и уезжай, куда знаешь». Эта сцена так сыграна г. Леонидовым, с такою прекрасною страстностью, с таким все сжигающим и потому все оправдывающим огнем, что в ней проступает и уже остается до конца подлинный Митя. Игра г. Леонидова с этого места зажигает все кругом. Совсем другой, живой пан Муссялович, когда он появляется из-за занавески и пыжится, играя страшное негодование: «Естем до живего доткнентым!»… Приподнимает Грушенька свою игру до страсти: «По-русски, говори по-русски, чтоб ни одного слова польского не было!» Страсть нарастает, вырывается {314} в слезы… «Тот был сокол, а это селезень. Тот смеялся и мне песни пел… Я-то, я-то пять лет слезами заливалась, проклятая я дура, низкая я, бесстыжая!» Из‑за сцены при этих словах неожиданно, резко врывается «залихватская плясовая песня». «То есть Содом! — ревет пан Врублевский. — Хозяин, прогони бесстыжих!» И начинается содом.

Еще до песни, справа на сцену засматривают две женские фигуры — такого характера, какой придет за ними хор.

Пан Врублевский не успевает выкрикнуть Грушеньке: «Публична шельма!», как Митя валит его на пол, а потом поднимает и на руках выносит за сцену. Г. Леонидов это делает очень сильно, а главное — безгневно, весело, — очень хорошо он это делает. После ухода пана Муссяловича и крика Грушеньки: «Славно! Туда и дорога!» — «почти оргия, пир на весь мир» врывается на сцену. Митя, хохоча и подпрыгивая (это очень смело, — но как уместно!), как бы засматривает через перегородку, за которою паны. На сцене девки, парни, евреи со скрипками и цитрами.

Пестрый и крикливый, минутами кошмарный, но по-своему гармоничный фон (резкие звуки согласуются с резкими красками) то отливает со сцены и, смягченный, разливается где-то за сценою[[462]](#footnote-39), то снова вливается на сцену, повышаясь с каждым новым приливом[[463]](#footnote-40). Краски отдаленно напоминают Кустодиева, песни же не поются, а голосятся:

«Барин девушек пытал,  
Девки любят али нет»?

Чудесно разыгрываются на этом фоне, когда он стихает, чудесные сцены у Мити и Грушеньки. Восхищенная ласковость у Грушеньки: «Как это ты давеча вошел-то, а? Как ты вошел-то!.. Я так испугалась»… озабоченность: «Чего тебе грустно? Я вижу, тебе грустно»… чарующее кокетство — русское, мещанское, какое только у Грушеньки: «Я кого-то здесь люблю, угадай кого?»… — звучат прекрасно у г‑жи Германовой. Лепет Мити: «Счастье твое губить не хотел»… молитва: «Боже, оживи поверженного у забора»… — чудесны у г. Леонидова. После прохода озабоченного Трифона Борисыча и вопроса Мити: «Что ты, Борисыч, не меня ли искал?» — сцена стихает сумрачно, тревога пробегает по ней. На фоне этой понемногу замирающей тревоги проходит сцена: «Любишь? Любишь?.. А простишь, что мучила?» Тревога затихает, но не проходит. Грушенька пьянеет… «Опьянела я теперь, вот что… А ты не опьянел? А, Митя, чего не пьешь? Что ж ты не пьешь, Митя, я выпила, а ты не пьешь»… Тревога караулит где-то… И будто для того, чтобы заглушить тревогу, после слов Мити: «Пьян! И так пьян, от тебя пьян, а теперь и от вина хочу», после того, как Митя выпивает свой стакан — на сцену врывается новая волна диких звуков и красок.

«Свинушка хрю‑хрю, хрю‑хрю,  
Телочка му‑му, му‑му,  
Уточка ква‑ква, ква‑ква,  
Гусынька та‑та, та‑та».

Митя срывается с места, дичает, прыгает, кричит хриплым голосом (и все возможно, и все уместно, когда актер так владеет ролью, так вплотную переживает роль); совсем охмелевшая Грушенька хочет плясать: «Плясать хочу. Пусть все смотрят, как я пляшу… как я хорошо и прекрасно пляшу»… Хор расступается, и Грушенька выходит с платочком плясать, но после двух тактов, покачнувшись, останавливается. Ее поддерживают. «Слаба, простите, слаба, не могу… Виновата»… И она в пояс кланяется хору. Все это было сыграно у г‑жи Германовой, {315} после сцены за картами совсем овладевшею ролью, — прекрасно. И нельзя смотреть на эти — такие русские — гениальные сцены, и нельзя их слушать без волнения невыразимого.

Хор смолкает и исчезает, — мало-помалу, как бы расплывается. К тому моменту, когда Митя, отнеся на руках хмельную Грушеньку на кровать у занавески, опускается у кровати и «впивается поцелуем» в грушенькины губы — никого, кроме них, не остается на сцене. Занавеска задернута… «Не трогай меня… Не трогай, пока не твоя… Сказала, что твоя, а ты не трогай… пощади»… «молящим голосом» лепечет Грушенька. «Послушен!.. Не мыслю… Благоговею!..» (какие слова!) — бормочет Митя… Сцену на кровати г‑жа Германова читает чудесно: «Я землю вот этими руками скрести хочу. Трудиться надо, слышишь? Алеша приказал. Я не любовница тебе буду, я тебе верная буду, раба твоя буду, работать на тебя буду»… — «Слышишь, звенит колокольчик… Где это звенит колокольчик? Едут какие-то… вот и перестал звенеть». — «Что это, я спала? Да, колокольчик… — Проснулась, а милый-то подле, как хорошо»… И вдруг будто сразу очнувшись, новым голосом, тихо, но твердо, в упор смотря на угол занавески: «Митя, кто это оттуда глядит к нам?»

Сцена сразу наполняется другими людьми, теми, которые — это чувствуется — давно стояли за занавескою[[464]](#footnote-41). Прокурор — «чахоточный, опрятный щеголь» (г. Хохлов), следователь — «молоденький, маленький, в очках» (г. Сушкевич)[[465]](#endnote-426), исправник Михаил Макарыч — «дебелый старик в пальто и с фуражкой с кокардой», с добрым белым лицом, с белыми бакенами (его превосходно играет г. Массалитинов), люди «с бляхами», понятые — серые, добрые мужички в коричневых кафтанах, писарь (г. Бабанин)[[466]](#endnote-427), урядник. После выкрика Мити: «По‑ни‑маю!», криков Михаила Макарыча: «Но ведь это же бред, господа, бред!»… заявления следователя: «Господин отставной поручик Карамазов, я должен вам объявить, что вы обвиняетесь в убийстве отца вашего, Федора Павловича Карамазова, происшедшем в эту ночь», после того, как Митя «вскинул вверх руки и громко прокричал: “Не повинен! В этой крови не повинен!”», — из-за занавески срывается Грушенька и падает к ногам исправника. «Это я, я, окаянная, я виновата!»… Сильно и свободно проходят эти сцены, с широким подъемом, с вдохновением подлинным. «Груша, жизнь моя, кровь моя, святыня моя!» — бросается к Грушеньке Митя. Его оттаскивают и уводят Грушеньку; за нею уходит исправник. После долгой паузы, когда {316} мало-помалу стихает напряжение бурных сцен, с мягких слов следователя к Мите: «Выпейте воды!» — начинается сцена других звуков, других форм: сцена допроса.

На диване за столом сидит прокурор; от него (из публики) направо сидит писарь и записывает показания; впереди у стола сидит следователь, а от него налево — Митя. Понятые стоят кучкою налево, недалеко от стола. Сцена допроса очень четко ведется: в крепких тонах, с прекрасными паузами, сначала оттого, что Митя еще порывист: восклицает, срывается бежать за Грушенькой и тому подобное — в тоне неустойчивом, колеблющемся, но по мере того, как следователь (его очень хорошо играет г. Сушкевич) мягким голосом, но все тверже и тверже улавливает Митю («хождение души по мытарствам») — сцена проникается значительностью происходящего: Христовыми крестными путями в слепом и ограниченном людском правосудии. Митя не виновен, но «или все виноваты, или никто не виноват». Это чувство выражается в том, как все серьезнее становится Митя, все мягче и инквизиторски мягче — следователь, все суровее и молитвеннее группа мужичков, будто стоят в церкви.

Такие настроения сцены допроса разрывает на минуту трогательное появление Михаила Макарыча. «Она (Грушенька) удалена, она внизу, не позволите ли мне сказать, господа, всего одно слово этому несчастному человеку? При вас, господа, при вас!» И потом к Мите, отведя его от стола: «Дмитрий Федорович, слушай, батюшка — я твою Аграфену Александровну отвел вниз сам и передал хозяйским дочерям» и так далее, «так как же ей сказать, Дмитрий Федорович, будешь сидеть спокоен аль нет?» — «Буду, буду, спокоен, весел буду, — кричит Митя, — передайте ей, по безмерной доброте души вашей, что я весел, весел, смеяться даже начну сейчас, зная, что с ней такой ангел хранитель, как вы». И, оборотившись к прокурору и следователю: «Господа, теперь всю вам душу мою открою, всю изолью, мы это мигом покончим, весело покончим — под конец ведь будем же смеяться, будем?»… На минуту допрос с бумагами и записями, все эти люди, что называются «прокурор», «следователь», кажутся веселым детским представлением, потому что, если в мире есть любовь (а она есть, с ней пришел Михаил Макарыч), то нельзя людям не понять друг друга и не верить друг другу, потому что нельзя не любить. Но это только на минуту. По уходе Михаила Макарыча стена между судьями и подсудимым («несчастным») сразу спаивается и наступает для Мити горшее мытарство: «мытарство второе».

Здесь особенно прекрасно усмехается г. Леонидов, когда следователь из большого портфеля вынимает медный пестик и показывает его Мите: «Знаком вам этот предмет?» — «Ах, да! — как не знаком! Дайте-ка посмотреть»… и, отмахнувшись рукою: «А, черт, не надо!» В «третьем мытарстве»[[467]](#footnote-42) у г. Леонидова хорошо особенно: «Ну, в таком случае отца черт убил!» И Митя верхом на стуле, когда его заставляют показывать, как он размахнулся рукою, когда, сидя на заборе, ударил Григория: «Да уж вы не насмехаетесь ли надо мной». Потом Митю раздевают, переодевают в платье Калганова. Происходит это на сцене, Митю окружают мужички и своими коричневыми спинами, наклонившись к нему, закрывают от публики («Что ж, неужели и рубашку {317} снимать?»)[[468]](#footnote-43). Это очень мучительная сцена[[469]](#footnote-44). «Великая тайна Мити» (тайна «ладанки») не раскрывается в «Отрывках», нет в них и «Показания свидетелей».

После слов Мити: «Да, дверь! Это фантом! Бог против меня!» «Увезли Митю», — к главе чудесных прощаний. Прощанья с судьями: «Через минуту я арестант, и теперь в последний раз Дмитрий Карамазов как свободный еще человек протягивает вам свою руку. Прощаясь с вами, с людьми прощусь!» — на которое судьи не отвечают Мите; прощанья с Грушенькой… В сцену прощанья с Грушенькой включены слова из главы «Показание свидетелей». Митя: «Аграфена Александровна, верь Богу и мне: в крови убитого вчера отца моего я не повинен!» — «Слава тебе, Господи!» — отвечает на эти слова Грушенька, осеняя себя широким крестом, и говорит, оборотившись к судьям: «Как он теперь сказал, тому и верьте!» — и так далее. Чудесно потом г‑жа Германова опускается перед Митей на колени: «Прощай, безвинно погубивший себя человек!»[[470]](#footnote-45)… Прощанье с мужичками: «Прощайте, божьи люди!» («И нас прости» — звучат, бесконечно волнуя, голоса из толпы)… Прощанье с Калгановым: «Прощай, милый человек, не забуду великодушия!», после которого «Калганов забежал в сени, сел в углу, нагнул голову, закрыл руками лицо и заплакал» («Братья Карамазовы»).

### 2

В картине пятнадцатой «Бесенок»[[471]](#footnote-46) та же обстановка, что в картине шестой («У Хохлаковых») в первом вечере[[472]](#footnote-47). Только здесь Lise уже может встать, и подножка ее кресла сдвинута почти до полу. Одета Lise так же, как прежде, и, как прежде, останавливают внимание ее ножки в белых башмачках с низко опущенными чулочками. Алеша уже не в рясе, а в коричневом пиджаке, от этого г. Готовцев стал еще незначительнее. Вся сцена в диалоге между Алешею и Lise и расположена так же, как прежде: Lise в кресле, Алеша на краю овальной кушетки, рядом с Lise и несколько позади ее. Неплохо прозвучало у г. Готовцева: «Полюбили беспорядок?» Хорошо читает г‑жа Коренева: «Алеша, ходите ко мне, ходите ко мне чаще!» — «Алеша, спасите меня!» места повышенные. Места напряженные (от беса сладострастного) слабы у г‑жи Кореневой. Среди них еще опущено самое сильное: рассказ о мальчике, которого «жид распял на стене» («Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть»). После ухода Алеши с письмом от Lise к Ивану г‑жа Коренева играет долгую безмолвную сцену. С напряжением встает с кресла, медленно, неуверенными ножками, подходит к ширмам направо у рампы, придавливает между ширмами свой пальчик и шепчет: «Подлая, подлая, подлая!» Это плохо выходит, непонятно для публики.

Картины шестнадцатая и семнадцатая «Не ты… не ты»[[473]](#footnote-48) протекают: первая, очень короткая, у Катерины Ивановны, вторая, — у фонаря на улице, в сыром тумане. В первой картине очень хорошо стоит справа у рампы, вжав голову в воротник пальто, г. Качалов («Позвольте мне остаться в пальто. Я и не сяду. Я более одной минуты не останусь»): много больного и усталого в его позе. Г‑жа Гзовская сильно читает конец этой сцены: {318} «Ступайте за ним! Догоните его!» Алеша бросается за Иваном, занавес на минуту задвигается, а потом, когда он раздвигается — сцена продолжается уже на улице у фонаря, на деревянных мостках. Впечатление беспредельного, все окутавшего сырого тумана в этой картине чудесно достигается одним освещением заднего — там же, где прежде, расположенного — ровного фона. Сцена начинается с того, что Иван останавливается у фонаря, оборачивается и говорит догоняющему его Алеше: «Чего тебе? — велела тебе бежать за мною, потому что я сумасшедший. Знаю наизусть!» Г. Качалов хорошо и верно читает эту сцену (прекрасно рвет в клочки письмо Lise и говорит: «Шестнадцати лет еще нет, кажется, и уж предлагается!»). И если все-таки сцена не доведена до полной выразительности, то повинен в этом г. Готовцев, который не дает возможности г. Качалову сыграть конец. Сказать фразу, перед которою «Алеша вдруг почувствовал, что весь дрожит», фразу: «Я одно только знаю, — убил отца *НЕ ТЫ*» — оказалось для г. Готовцева совсем не под силу.

Сцена у Ивана с Смердяковым (картина восемнадцатая: «Третье и последнее свидание со Смердяковым»[[474]](#footnote-49)) проходит у тесового стола, освещенного старинной лампочкой с круглым бумажным абажуром. К столу справа придвинута кровать, на которой сидит Смердяков в халате, Иван же, когда входит, то присаживается на сундуке, не близко от стола. Г. Воронов читает и здесь Смердякова так же хорошо, как в первом вечере, но не так свободно и несколько однообразно. Сцена проходит чисто, верно, но мало захватывает. Хороши головы Ивана и Смердякова у лампы над столом. Хорошо г. Воронов очень долго вынимает пакет с деньгами из-под шерстяного чулка.

### Черт. Кошмар Ивана Федоровича[[475]](#footnote-50) (Картина девятнадцатая)

Под прямым углом к рампе стоит глубокий диван, а перед ним стол — темный, непокрытый; на столе застывший самовар, поднос, деревянная чайница, полоскательная чашка, стаканы и тому подобное. На сцене очень темно; она освещается одною свечою, которая стоит на краю стола, впереди самовара, и так, что от самовара падает на заднюю стену (на фон), слегка освещенную верхним софитом, громадная тень. Пламя свечи колеблется, и тень шатается направо и налево. От рампы слабый свет падает только на то место, где сидит Иван. Он сидит в углу дивана, за высокою ручкою, так что только видно одно лицо его. Сцена обставляется и так разыгрывается, что это — больной бред Ивана: во всю длинную сцену Иван разговаривает сам с собою, вытягивая голову и прислушиваясь — как бы повторяя чьи-то одному ему слышные слова, — когда читает слова черта. Рассказывают, что была попытка передать слова черта чтецу, — но вышло плохо. Так, однако, как это теперь — это тоже плохо, потому, что не выражает того, что написано у Достоевского. Дрянненький черт — «дурак», «осел», «лакей», «негодяй», «дрянь» — хочется верить Ивану — живет в Ивановой душе («… ты — я, ты есть я и более ничего!»), ибо Иван рационалист[[476]](#footnote-51). Но Иван сам изумляется: «Нет, я никогда не был таким лакеем! Почему же душа моя могла породить такого лакея, как ты?» и даже: {319} «А ведь это ты взял не у меня — это мне никогда в голову не приходило, это странно»… Сам Иван и тот образ, который воочию представляется Ивану[[477]](#footnote-52), так несходны, что Иван — звуками своих слов, своими интонациями — не может нам нарисовать того черта, которого видит, а только нам о нем рассказывает прекрасным качаловским голосом, интонациями больными и скорбными. В лучшем случае из этого получаются «Записки сумасшедшего»[[478]](#endnote-428), как их некогда читывали у нас на сценах.

Безотносительно к тому, как это наивно по отношению к изображению сценическому кошмара Ивана Федоровича, г. Качалов читает чудесно, — превосходно на секунды он вдруг останавливается, сидит покойно, спустив голову или начинает наблюдать за быстрыми движениями своих пальцев. Но к концу он очень утомляется, добрый час представляя один сумасшедшего, и потому с появлением Алеши (из главы «Это он говорил») искусственно до крика приподнимает сцену, чтобы ее завершить.

{320} Сцена на суде в последней (двадцатой) картине: «Судебная ошибка. Внезапная катастрофа»[[479]](#footnote-53) заключается в появлении Ивана Федоровича с деньгами, «которые лежали вон в том пакете», с бредовыми словами[[480]](#footnote-54), в истерическом выпаде Катерины Ивановны вслед за тем, как уводят Ивана: «Я должна сообщить еще одно показание, немедленно… немедленно!»… и заканчивается выкриком Грушеньки: «Митя! Погубила тебя твоя змея! Вот она вам себя показала!» Сцена так расположена, что в ее глубине возвышение, которое заворачивается налево и скрывается за сукном портала. На возвышении, посредине, сидит за решеткою Митя — в черном сюртуке и в черных перчатках; за ним стоит жандарм, а ниже, под Митей, за пюпитром сидит адвокат Фетюкович (г. Мухин)[[481]](#endnote-429). На возвышении, левее Мити, виден угол судейского стола, покрытого темно-синею скатертью с бахромой. Направо расположены скамьи для публики и для свидетелей. Среди свидетелей и публики Катерина Ивановна (в трауре, в шляпе с длинным крепом). Алеша, Грушенька (прямая и бледная, с руками под шалью, сидит на первой скамье близко к Мите), Ракитин, Перхотин, Исправник, Трифон Борисыч, Григорий, одна из теток Катерины Ивановны (г‑жа Павлова)[[482]](#endnote-430), Феня и Бабушка. Налево, близко к рампе и, предположительно, перед серединою судейского стола, стоит стол с вещественными доказательствами, у которого дают свои показания Иван Федорович и Катерина Ивановна. Дело в том, что цензура не разрешила показать на сцене председателя суда и пришлось передать чтецу его реплики. Внизу и направо от Фетюковича стоит стул, на который присаживается судебный пристав (г. Салтыков)[[483]](#endnote-431), когда он не распоряжается у стола с вещественными доказательствами.

Г. Качалов здесь прекрасно читает и хорошо играет конец своей сцены[[484]](#footnote-55); очень хорошо читает г‑жа Гзовская; великолепно держится, широко опираясь руками в черных перчатках на перила решетки и выкрикивая свои реплики, г. Леонидов. Превосходно сидит — вся от последнего земного поклона Мите в Мокром — г‑жа Германова и прекрасно звучит у нее последний крик, заканчивающий сцену. Но вся сцена производит впечатление оборванное, и остается чувство, что такою сценою не может заканчиваться двухвечеровое представление отрывков из романа «Братья Карамазовы». Зрители некоторое время сидят на местах, ждут еще чего-то. Потом расходятся в недоумении.

### 3

Представление отрывков из романа «Братья Карамазовы» на сцене Московского Художественного театра породило разговоры. Разговоры о том, что в представлении нет романа Достоевского и о том, будто бы театр оскорбил Достоевского, вынимая кусочки из его романа и представляя их на сцене.

Первые разговоры просто неумны. Никакого романа Достоевского нет на сцене, потому что не могло и быть, а есть отрывки, сценические иллюстрации к его некоторым, очень немногим страницам. {321} Если их рассматривать, не зная романа, то мне представляется, что в некоторых сценах, на которые я указывал и в некоторых фигурах (Митя, Снегирев) можно ощутить некое веяние духа Достоевского. В форме слабой, конечно, и никак не выражающей огромного и сложного романа «Братья Карамазовы». Вторые разговоры ведут притворщики. Их ведут как раз те люди, которые не знают Достоевского, читали когда-то и позабыли. Пусть даже не один раз читали, но книги Достоевского, если читать их подлинно, надо читать всю жизнь. Как Евангелие. Потому что в этих книгах независимо от их художественной ценности и помимо ее написано все о душе русского человека и все о судьбе его. И как в Евангелии, в книге о любви, проступают для человека по мере того, как он живет, все новые и новые откровения — так в книгах Достоевского по мере того, как живет русский человек, для него раскрываются новые тайны. Человек иностранный способен оценить Пушкина, Гоголя, Толстого; но он никогда не поймет Достоевского.

В Евангелии есть священные фигуры. Их представляли и представляют на сценах (в Обераммергау), волнуя верующих.

Евангелие — образец повествовательный, не написанный в сценической форме, и его представление не выражает, конечно, учения евангельского, а лишь напоминает некоторые евангельские эпизоды. Представление отрывков из романа Достоевского — фигуры их, на сцене оживленные — не выражают содержания его книг, но волнуют безмерно.

Есть книги пророчественные, которые перестают быть книгами только художественными. К ним не применимо то, что когда в произведении художества нарушается связь между формою и содержанием — произведение художества погибает.

## 12. А. Койранский[[485]](#endnote-432) «Miserere». (Художественный театр) «Утро России», М., 1910, 18 декабря

Поставленная вчера в Художественном театре пьеса Семена Юшкевича не имела у публики никакого успеха. Картина за картиной сменялись при гробовом молчании зрительного зала, а по окончании раздавались даже свистки. Ввиду позднего времени отлагаю подробный разбор пьесы и причин ее неуспеха до ближайшего номера и ограничусь здесь только краткой передачей ее содержания.

Действие пьесы начинается в эпоху разочарований, сменивших бурный революционный подъем[[486]](#endnote-433). Все, чем с такой безумной силой жила молодежь, погребено и погребло под собою десятки молодых жизней. Те, кто пережил, навсегда лишились солнца и света. Одни не могут пережить былых надежд, другие обратились к личной жизни, но и в ней пустынность и горе кладбища. Жить можно только покорившись, обезличившись, преждевременно приняв мертвящий опыт старости. И те, кто не может покориться, уходит, чтобы встретиться *там*, в лучшем, свободном мире.

Как все пьесы Юшкевича, «Miserere» протекает в условиях еврейского быта, который автор чувствует глубоко и передает поэтически. Пьеса безусловно страдает {322} очень многими архитектурными недостатками, но также безусловно принадлежит к искусству и заслуживает более серьезного отношения, чем всякого рода «Жулики», «Поля брани» и «Светлые личности», которыми теперь пестрят репертуары московских театров[[487]](#endnote-434).

О том, что сделал Художественный театр в этой постановке, и об игре исполнителей напишу завтра. Пока отмечу только г‑ж Барановскую, Кореневу и Халютину и г. Болеславского, выделявшихся в этом спектакле, где почти все роли были отданы молодежи.

## 13. А. Койранский «Miserere» «Утро России», М., 1910, 19 декабря

<…>[[488]](#endnote-435) Постановка «Miserere» замечательна тем, что в ней Художественный театр занял почти исключительно свою молодежь. Это как бы экзамен школы Художественного театра и притом экзамен, на котором большинство экзаменующихся показали и хороший сценический материал, и хорошую обработку его. Отрадно думать, что когда-нибудь вся эта молодежь вольет новую кровь в одряхлевший организм русского театра, рассеет по градам и весям плодотворный посев лучшей русской сцены.

В «Miserere» занято несколько десятков артистов, и трудно отметить всех, удачно исполнивших свои роли. Особенно хорошее впечатление производит г‑жа Барановская, играющая Хавку, молодую женщину, живущую для наслаждений страсти и безбоязненно отдающуюся им со всей силой молодого и страстного темперамента. Порою трогательна г‑жа Халютина (Этель), слабая и добрая мать, хочется верить слезам Кореневой (Зинки), и много нежного и красивого в исполнении роли Мирьям г‑жой Коонен[[489]](#endnote-436). Роль Тины, выпавшая на долю госпожи Гзовской, настолько неясное место в пьесе, что трудно винить исполнительницу за неясность даваемого ею образа.

Главную мужскую роль играет г. Болеславский (Левка), молодой артист с большими данными и хорошим темпераментом. Хотелось бы больше самостоятельности, большей свободы от школы, ибо только там, где кончается школа, начинается необходимое для сцены своеобразие. Нельзя не отметить гг. Уралова (Шлейма), Тезавровского (Мирон), Салтыкова (Израиль) и Готовцева (Симон).

Превосходно звучит музыка, написанная г. Сацем по народным мотивам.

## **{****323}** 14. Н. Эфрос «Miserere» в Художественном театре «Современное слово», СПб., 1910, 21 декабря

«Miserere» — пьеса о молодости, о юношах и девушках.

Но «Miserere» — и пьеса о смерти, о саванах и могилах.

Вряд ли кто из ее главных героев переступил уже через порог официального совершеннолетия. Но все семь картин, что слагают эту пьесу, мы не выходим из тени от кладбища, то и дело подводимся к могилам.

И вот, в этом сочетании того, что, казалось бы, столь несочетаемо, что — кричащие противоположности в победном гимне юности, вдруг зазвучавшем похоронным маршем, — самая страшная и самая скорбная сторона новой драмы г. Юшкевича, теперь, после долгих сборов, сыгранной Художественным театром.

Конечно, не Юшкевич это жестокое сочетание сочинил. Не его выдумка, — что на место «Gaudeamus»[[490]](#endnote-437) так решительно стало «Miserere», что младая жизнь не хочет играть у гробового входа, но сама спешит под вечные своды, торопит свой час…

Когда Мирьям, одна из самых юных девушек юшкевичевской пьесы и самая страстная и последовательная энтузиастка смерти, восклицает на кладбище: «Юноши и девушки, праздник жизни кончился!» — не эхо ли это верное того, что с такою раздирающею силою кричит сейчас кругом, что звуками своими напоило всю русскую современность? Не отзвук ли той мелодии, что с такою внятностью выделяется из мрачного хора нашего дня?..

И кажется мне только недоразумением, когда я слышу, — а слышать это приходилось уже многократно, и на премьере в Художественном театре, и потом, — что не следовало драматургу брать такую тему, что, показав в своей пьесе-драме целый ряд бегущих за триумфальной колесницей смерти, торопящихся из жизни, добровольно сбрасывающих ее с себя, он играет лишь в руку «эпидемии». Надо бы удержать, остановить, а он будто бы толкает… Да как же закрыть художнику глаза свои, как заложить уши свои, как сжать сердце свое, когда эта «эпидемия», этот страшный союз молодости и смерти всюду настигают художника, бьют в него, зовут его творчество? И когда Юшкевич пишет «Miserere», он, как умеет, говорит, говорит свое: «не могу молчать», дает свой отклик на то, что такого отклика требует.

<…>[[491]](#endnote-438) Рассказывать пьесу в ее внешних перипетиях, этот роман Левки, который со всею пламенностью и безнадежностью любит таинственную и прекрасную, как греза, Тину, а с отчаяния и из жалости женится на простенькой в него влюбленной папироснице Зинке, — и очень трудно, и не очень стоит. Попробуешь рассказывать — и видишь, как все сразу грубеет, отлетает самая тонкая, очаровательная прелесть. И нужно ли? Уж, конечно, не в любовных перипетиях, как ни красиво и нежно они нарисованы, сила и интерес «Miserere». И, равным образом, не в том, что это пьеса «еврейская», не в бытовом ее содержании. И еврейство — лишь случайный для существа темы атрибут, обусловливаемый только тем, что в этой обстановке автор лучше чувствует то, что хочет выразить. И «быт» — только фон. Там, где Художественный {324} театр увлекался в сторону бытовых изображений, он, по-моему, отходил от автора, от основных задач пьесы и принижает ее. Таким принижением считаю я, главным образом, последнюю сцену, свадьбу Левки с Зинкой. Режиссеры как-то жадно набросились на еврейские бытовые аксессуары, на танцы бабушек, на хоры дедушек, на выходы еврейских богачей с разряженными женами и детьми, на еврейские гримы и мелодии и так далее. Все это было и с подлинным довольно верно и любопытно. Но все это, по моему глубокому убеждению, было не ко времени, не к моменту, да и вообще не к «Miserere». Ax, это совсем реальная пьеса, совсем не аллегорическая, символическая или какая еще. Только реализм ее не жанровый, не бытописательный. Ее правда — правда более важная и широкая. И никак не следовало заслонять ее хоть сколько-нибудь танцами, тостами, гримами и тому подобным.

Наиболее в моих глазах ценное в пьесе, лучше всего удавшееся автору — передача той атмосферы, в которой живут герои «Miserere», — и не одни они, а громадные слои русского общества после краха освободительного движения, после того, как обанкротились одни, разочаровались другие, после того, как «мир отрезвился, прошли увлечения» и наступило на место всего «успокоение». По всей пьесе разбросаны черты этого изображения. Но главное их место — в картинах в погребке, где коротает за вином вечера рабочая молодежь, и на свадьбе, куда приходят отцы и деды торжествовать по случаю «успокоения» и радоваться, что наши внуки становятся мужьями, становятся с нами в один ряд, чтобы покорно нести ярмо.

По-разному, с разных сторон рисуют обе картины то же явление. И в этих изображениях — большая и важная правда. Юшкевич экономен в подробностях, чертах, словах. Но вся картина «успокоения» и тоски получает большую силу и выразительность, дает большие впечатления и зовет на многие думы.

И такое изображение стоит в самой непосредственной и тесной связи с тем, что {325} основная тема «Miserere» и за что она получила от автора такое имя, — с темою об уходящих до срока в смерть. Потому что только матери и бабушки, радуясь, что так все стало мирно, только Абрамовичи, приходящие к недавним бунтарям и смутьянам Левкам на свадьбу и даже с ними патриархально целующиеся, не видят, что между сценой свадьбы и сценой кладбища есть тесная связь, что тут такой же маленький мостик, какой видится Эли между жизнью и смертью. «Вот жизнь и вот смерть», — говорит он. Вот тишина и вот кладбище, — говорит «Miserere». Опять и опять оговариваюсь, — говорит не в рассуждениях, не в словах публицистических, а только в правдивых и тонко переданных изображениях. И в этом ценность пьесы. Так показывает автор одну из главных причин жестокого явления, которое заняло его внимание и первым следствием которого было то «сочетание несочетаемого», которое я отметил в первых словах своего письма. Оттого и стало на место «Gaudeamus» «Miserere», что такая кругом разлилась атмосфера, наследие недавно пережитого. Так быт, психология, социология тесно слились в изображениях «Miserere».

Много менее удачны другие стороны пьесы и ее изображений. Автор пробует возможно глубже проникнуть в психологию и, если будет позволено так выразиться, в идеологию уходящих из жизни. У некоторых то, что обозначено сейчас, переплетается с причинами, настроениями и воззрениями иного порядка. Есть разочарование в жизни всякой, недоумение перед ее загадками, то неразрешимое «зачем», на которое нет ответа, или есть, но такой, который для многих неприемлем. Так подходит к самоубийству Мирьям, которая (это на сцене пропускается) и на слова Библии: «Создал Господь небо и землю» отвечает своим неизменным, покидающим лишь у края могилы «зачем»? Мирьям и ее настроение не исчерпать {326} лишь тем, что вот сейчас жизнь стала плоха, растеряла свои радости и упования. Плуг разочарования забирает глубже. Также и Эли, этого самого юного из влекомых к смерти. Эли думает, что «все хотят туда», что только ждут своего срока. Ждет и он. Ему срок приходит в той картине, которую в Художественном театре пропускают, вероятно, из-за «сна» Эли, правда, очень способного в театре смутить и дать эффект совсем нежелательный, и которая в пьесе служит последним торжественно-скорбным аккордом «Miserere». На чем Эли основывает свое представление, что «все хотят туда», и в чем видится ему высшая красота «ухода», небытия, это не нашло в пьесе выражения, это только сказано. Также только сказано, и словами весьма туманными, что влечет к смерти Тину, через что приведена она к сознанию, что в ней есть прекраснейшее, чем любовь, пред чем любовь только стеклышко, только простое стеклышко. И из-за этого прекраснейшего, под которым нельзя не понять смерть, она отказывается от любви к Левке, хотя, по-видимому, любит его, из-за этого прекраснейшего с какою-то особенною торжественностью и радостью ждет, когда созреет для могилы, когда скажет земле: возьми все, возьми мою красоту, мне она не нужна. Я сначала думал, что в такой невразумительности повинен не Юшкевич и не Тина, а г‑жа Гзовская, которая играет эту девушку с какою-то пустою таинственностью, лучше не сумею выразить свое впечатление, и с какою-то оперною красивостью, и в костюме, и в позах, и в вибрациях голоса, и в интонациях. Только в заключительной сцене пьесы, когда на свадьбе отвергнутого ею Левки и Зинки танцует она с чужим женихом вальс, — у г‑жи Гзовской замечательное лицо, полное трагических {327} выражений и интересных их смен. Но когда я потом читал пьесу, я снял с г‑жи Гзовской большую долю вины. По-моему, так играть, с вот этой красивостью и напускной многозначительностью, не следовало. Но в полной неясности образа в самой важной части его содержания виновата не исполнительница. И вот в этой смутности самоубийственных идей или настроений Эли и Тины главный и очень большой недостаток пьесы.

Позвольте быть откровенным. Я всегда так горячо отстаиваю Художественный театр, так искренно его ценю, им увлекаюсь и так никогда не скрываю этого, что теперь не посчитаюсь с «неловкостью» и скажу прямо, что исполнение, то, что дал театр, ниже того, что дает пьеса. Почему так случилось, потому ли, что слишком понадеялись на неопытные силы, и они в большой части оказанного им доверия не оправдали, потому ли, что попутало желание уловить в пьесе Юшкевича какую-то особенную напевность, и вышла не напевность, а фальшь и слащавость, — не знаю. Но факт остается фактом. Очень хороши лишь Левка в сильной, полной огня игре г. Болеславского и Хавка, единственное жизнерадостное и ярко чувствующее красоту бытия лицо в пьесе, в отличном исполнении Барановской. Еще удачен, хотя лично мне показался недостаточно выразительным, г. Уралов — Шлейма, посылающий проклятие потухшим. Кое‑что недурное, относительно хорошее у некоторых других. Но неудавшееся преобладает, а порою так заслоняет пьесу, что надо добираться до истинного значения ее образов. Так случилось с Мирьям, так случилось с Эли, так случилось с Нахманом, который открывает в пьесе эту траурную вереницу отметающих от себя жизнь.

## 15. А. Кугель Театральные заметки «Театр и искусство», СПб., 1911, № 3

Пробыл в Москве два дня и оба вечера провел в Художественном театре, на представлении «Братьев Карамазовых». В первый раз видел в Художественном театре неполный зрительный зал и сказал себе: «Хороший признак!» И точно, я получил (особенно на представлении первой части, наименее нравящейся публике) истинное удовольствие, едва ли не впервые, в этом театре. Аплодисментов почти не было. Аплодировало пять-шесть человек, и в их числе — я. Истина, конечно, на стороне меньшинства — истина художественная, и быть может, это сознание, больше всего другого, заставило меня сосредоточить работу мою, как театрального критика, на страницах нашего журнала, рассчитанного на меньшинство специальных читателей. Я был почти одинок, когда мне не нравился Художественный театр. Я почти одинок, когда он мне нравится. «Братья Карамазовы» (особенно первая часть) мне определенно нравятся. Я нахожу эту постановку огромной победой театра, а главное, тем новым и в то же время плодотворным, что он внес в искусство и откуда пойдут — не могут не пойти — пути будущего. Театр будущего — как художественное учреждение — будет прост, благороден, подвижен и миниатюрен в своих формах и прежде всего упразднит нелепое деление на нынешние громоздкие, неподвижные и растянутые акты. Художественный театр в известной мере осуществил эти начала в постановке «Братьев Карамазовых», и я радостно аплодирую его попытке.

Может быть, «Братья Карамазовы» не совсем тот роман, который должно было инсценировать в первую голову. Он сверкает остроумием, гениальностью, глубокою и дерзкою мыслью, и истинное наслаждение просто слушать его со сцены в мастерском чтении. Но я нахожу, пожалуй, справедливыми упреки, что образы романа со сцены не всегда понятны, особенно тем, кто мало или совсем незнаком с произведением Достоевского. Однако не в этом суть. «Нападки на шрифт, виньетки, опечатки» казались мне всегда делом бесполезным. В искусстве надо превыше всего ценить благородное, светлое начало, и насколько я могу судить, оно определилось в постановке «Братьев Карамазовых».

В первый раз в Художественном театре я не заметил (за малым исключением) мещанского раболепия перед мелочами. Можно соглашаться или не соглашаться с постановкою сцен из «Карамазовых» на сером фоне, при крайней экономии обстановки, но нельзя не признать, что в постановке сказывается благородство вкуса. Это не натуралистическая постановка, «как в жизни», от избытка и мещанского самодовольства которой тошнит взыскательного зрителя. Но это и не шарлатанская стилизация, кричащая еще более, чем натуралистический bric-à-brac [хлам — фр.]. Все сделано в меру — настолько, насколько это необходимо для того, чтобы дать представление о месте действия и в то же время не отвлекать внимания от существенного к пустякам. И в самой манере исполнения, если не считать г. Лужского, игравшего старика Карамазова в прежней выпяченной, подчеркнутой, мещанской манере Художественного театра, и г‑жи Гзовской, {328} чувствовалось что-то новое, тот добрый, благородный «стиль» исполнения, которого напрасно я искал в большей части прежних постановок Художественного театра, поражавших безвкусицею и рыночной грубостью приемов. Одни в «Братьях Карамазовых» играли лучше, другие хуже; одни играли совсем хорошо, даже изумительно хорошо (например, г. Москвин — Снегирев), другие, может быть, и неважно. Но почти все играли благородно. Внимание было обращено на психологию, на душевные движения, на образность, выявляемую при посредстве и помощи тонких и легких штрихов, а не на кричащую олеографичность внешнего рисунка и пустую, с виду простую, а в сущности, сугубо вычурную декламацию.

Я не знаю закулисной стороны того, что творится в Художественном театре. Да если и слышу что — готов заткнуть уши. Но несомненно, — это видно даже по спектаклю «Карамазовых», — что в театре борются два течения, два направления: превозносимая толпой мещанская дешевка и не имеющая пока шумного успеха благородная артистичность, начинающая понемногу освобождаться от всех этих «четвертых стен», «как в жизни» и тому подобное, то натуралистической, то стилизованной манерности. Я отметил такие резкие расхождения в игре актеров. Частью они чувствуются и в постановке. Так, знаменитая сцена в Мокром, о которой в Москве кричали, неприятно поражает постановкою хора девок. Меня всего передернуло, точно в ароматном бульоне оказался не то таракан, не то чей-то волос. Девки выли грубо, нарочито фальшивыми голосами («как в жизни»), и вообще вся эта сцена «народной гульбы» напомнила мне старые дивертисменты г. Станиславского. Это выпирало из рамок, отзывалось мещанской безвкусицей, крохоборством, художественной фальшью. Стиль померкнул. Точно на гладкую и блестящую, холодную и чистую поверхность зеркала спустились мухи и накапали что полагается… Художественный театр явно стоит теперь на перепутье: его тянут вниз воспоминания и привычки — воспоминания о дешевых успехах и привычки к дешевым средствам. Но несомненно, что выпрямляются и растут молодые побеги, чувствующие идеальную сущность искусства и удаляющиеся от языческой предметности прежнего культа.

Громадный художественный такт и необыкновенная вдумчивость чувствуются в «Братьях Карамазовых» на каждом шагу. Как умно, как тонко задумана сцена Ивана Карамазова с чертом!.. Вот разительный образчик нового утонченного и истинно благородного направления, принятого театром. Не удивительно ли, в самом деле, что театр, который готов был каждую блоху немедленно поднести на ладони и «инсценировать» любую поэтическую метафору, — что такой театр не воспользовался случаем показать «черта» Ивана Карамазова в какой-либо конкретной форме — ну, если не с хвостом и рогами, то хотя бы в виде неясного, при благосклоннейшем участии пиротехника, силуэта? Поставить «Синюю птицу», как она поставлена (да и вообще поставить такую грубо аллегорическую вещь), не значит ли расписаться в непреодолимом влечении к сценическому овеществлению всего, что можно и чего нельзя? С чертом Ивана Карамазова случилось, однако неожиданное в Художественном театре, приключение: он стал только галлюцинацией, чистой идеей, невидимой фантазией больного мозга. Местами это даже затрудняло слушателей, и слова черта сливались со словами Ивана Карамазова (несмотря на очень тонкую, местами даже яркую игру Качалова). От черта взята была лишь его идеальная сущность. Из боязни впасть в аллегоричность и занять публику «чертовщиной», {329} г. Качалов всю сцену ведет сияя на одном месте. Это даже неестественно, потому что, видя перед собою черта, убеждая его и нападая на него, Иван не мог не сделать некоторых движений в пространство. Эти движения, с режиссерской, так сказать, точки зрения, прямо просились, но я понимал, почему г. Качалов избегал их и почему режиссер настаивал на том, чтобы их избегать. Тут было благоговейное преклонение пред идеей «Карамазовых», которую можно одним неловким движением сбросить в яму суеверия и обыденщины, тогда как вся красота этого великого произведения постигается вполне именно тогда, когда оно переносится на самые крайние высоты духа.

Я согласен, интрига «Карамазовых» выражена на сцене Художественного театра слабо. Но эта интрига — самое несущественное в романе. Достоевский парил над бездной, и одним крылом, так сказать, ширял по облаку ходячему, тогда как другим волочил по дну оврага. Его дух, его загадки, его проницания в область сокровенного — крыло верхнее; его интрига — крыло нижнее.

Это, в сущности, интрига уголовного романа. Постановка Художественного театра обнаружила бедность интриги, но она такова и есть. Она подчеркнула искусственность Алеши, но он таков и есть — и персонально, и в идее, которую он олицетворяет. Я однажды уже выразился, что отнюдь не считаю Достоевского «христианнейшим» нашим писателем (христианнейший поэт наш — Островский), но язычником. Алеша — утешение его, но не наполняющая сердце идея. Для идеи, переполняющей сердце, находятся всегда самые яркие краски, самые огненные слова, самые цветущие одежды. Но все самое яркое, огненное и цветущее, страстное, наболевшее и гениальное у Достоевского приходится на долю демонического, инфернального, а не ангельского во плоти. При сценическом воспроизведении бедность ангельского лика в сравнении с яркостью демонического особенно резко бросается в глаза, — и это, да и величайший анархизм Достоевского — его насмешка над правосудием, его пренебрежение к нему, неизменное и неуклонное желание посрамить его. Художественный театр определенно подчеркивает эту, от многих еще скрытую, сущность Достоевского.

К инсценировке «Братьев Карамазовых» нельзя подходить с обычной меркой, что, дескать, вот это вышло, а то — нет, и тот хорош, а этот не совсем и прочее. Это прежде всего — большой ценности культурное и художественное дело, а потом — это одна из первых, в значительном масштабе, попыток изменить стареющие формы театра. Сценическая миниатюра, о которой я так много говорил, сделала огромные завоевания в последние годы. Теперь уже всякому видно, что это не беспочвенная теория, высиженная в кабинете, а художественная потребность — более того, необходимость. Постановкой «Братьев Карамазовых» Художественный театр примкнул к движению, которое должно освободить театр от протяженных, вялых и скучных сценических форм. Нарождается новый ритм — и когда он притом получает свое выражение в таких строгих, благородных чертах — это крупнейшее явление театра. От всего, что выдумал Художественный театр до сих пор (кроме постановок Чехова, которые и есть подлинная миниатюра), ничего не останется. Это — тлен. Но «Карамазовы», со всеми недостатками и несовершенствами, останутся в истории театра.

## **{****330}** 16. Э. Б. <Э. М. Бескин> «У жизни в лапах». (Художественный театр) «Раннее утро», М., 1911, 1 марта

Тот, кто любит Художественный театр и болеет за ошибки его, — а этих ошибок у него ох как много, — тот мог вчера наконец облегченно вздохнуть. Он вышел из тупика и стал на хороший, ясный путь того театра, каким он был в чеховский период. Оставлены все вывихи модернизации, все эти плоско-пошлые потуги вымученных, головных исканий, от которых ничем, кроме пота, — а пот пахнет скверно, — не пахло. Даже тот натурализм, который составляет, так сказать, психологическое ядро Художественного театра и служил его идейным минусом даже в чеховских пьесах, и этот натурализм оказался уместен при постановке пьесы Гамсуна «У жизни в лапах». Гамсун — поэт земли, тела, инстинкта, поэт здоровой природы. И излишнее подчеркивание *натуры* в пьесах Гамсуна приобретает даже значение символа. Оно не шокирует, не оскорбляет.

Лапы жизни — блага материального порядка, то, что покупается, что продается на вес презренного металла. А что не продается? Все — любовь, ласка, искусство, все, все, все. Одного нельзя купить — счастья. Оно не в деньгах, оно в нас самих, в нашей душе, в нашем теле, вернее, во взаимной гармонии души и тела. Эта гармония не терпит прикосновения «лап жизни». Там, где эти «лапы» — там смерть и разрушение. Такова основная мысль яркой, свежей и сильной пьесы Гамсуна.

Расцвечена она в Художественном театре изумительными красками. Целый водопад. Каскад. Фейерверк. Гамма тонов, играющая и переливающаяся на сцене — рекорд декоративного искусства. От люстры до ковра и платья, от купола темной норвежской ночи до абажура на лампе — все изумительная, простая и благородная красота. Декорации писал г. Симов, и я его ставлю на пьедестал первого декоратора. Я пока не видал ничего лучшего. Я, привыкший за последние годы подходить со скептицизмом к работам Художественного театра, преклоняюсь пред этой работой.

В чеканную оправу такой рамки были на этот раз поставлены только актеры и актрисы. Не было этих досадных кляксов, которые Художественный театр в отличие от артистов называет сотрудниками. Это, обыкновенно, какой-нибудь немощный юноша-неврастеник или девица-истеричка, которая выявляется специально для данной роли — или потому, что рост подходит, или потому, что в ремарке автора значится «хромает как будто от мозоля», а у сотрудника или сотрудницы как раз имеется мозоль на левой ноге. Всех этих «мозолей» не было. Играли артисты и играли вдохновенно. Другим эпитетом, кроме «вдохновенной», я не могу обозначить игру г‑жи Книппер[[492]](#endnote-439). Она то, что теперь модно квалифицируют определением «женщина в сорок лет». Она продавалась — даже не в вульгарном, а наиболее «аристократическом» смысле этого слова — всю жизнь. Продалась в жены старику. Будучи женой старика, *покупала* ласки любовника. Не купила она одного — счастья, и, когда оглянулась в 40 лет, было уже поздно. «Лапы жизни» обвились клещами.

Я не скажу, чтобы г‑жа Книппер играла эту роль ровно. Там, где напряжение подымается до трагедии, там у г‑жи Книппер не хватает силы, как, например, в сцене {331} третьего акта на диване. Но там, где страдание более пассивно, где оно ровнее и вспыхивает только огоньками, там г‑жа Книппер на недосягаемой высоте. Там она расшивает такой узор, дает такие краски, такую женственность настроений, которой можно только упиваться.

Красивую, ровную, но, пожалуй, недостаточно характерную в смысле экзотичности фигуру дает г. Качалов[[493]](#endnote-440). Но и то, что он делает, подкупает мягким, бархатным, благородным тоном.

У г. Лужского много деланности в самой речи. Неужели этот акцент на «о» характерен для норвежца[[494]](#endnote-441)?

Интересны гг. Леонидов, Вишневский, Хохлов и Балиев[[495]](#endnote-442). Не удается роль молодой и свежей, как утренняя роса, девушки г‑же Косминской[[496]](#endnote-443). Она — художественное противоположение «лапам жизни». Она еще не захватана ими. У г‑жи Косминской не было этих светлых, утренних красок. Роль не удалась ей совсем.

## 17. Александр Койранский «У жизни в лапах». (Художественный театр) «Утро России», М., 1911, 1 марта

В наши дни искусство сцены как бы заключено в реторты экспериментаторов. Все, что относится к этому искусству, все его элементы, начиная от драматического произведения и кончая техническими приемами освещения, формой занавеса и устройством зрительного зала, — словом, все подвергается бесконечным и порой совершенно бессвязным опытам. Число беспокойных сценических алхимиков растет с каждым днем, и сегодня — драматург, завтра — режиссер, послезавтра — актер или декоратор наперерыв заявляют о том, что нашли наконец желанный рецепт философского камня. В этих нервных и спешных поисках все смешалось. В здании сценического художества идут одновременно ломка, ремонт, перестройка, меняют ковры и мебель, производят дезинфекцию и народную перепись, а по коридорам с бешеным свистом носится сквозняк самых противоречивых идей, сбивая с толку и старых жильцов, которых впопыхах забыли выселить, и новых, слишком рано явившихся поселиться в своих будущих жилищах.

Перед лицом этого художественного столпотворения вполне понятно и объяснимо недоумение, с которым все чаще уходит из театра зритель. Это недоумение ощущалось и вчера в Художественном театре, где впервые шла пьеса Кнута Гамсуна «У жизни в лапах».

<…>[[497]](#endnote-444) Нельзя назвать вчерашнюю постановку Художественного театра удачей, как нельзя назвать шедшую вчера пьесу удачей Гамсуна. Но и в той и с другой стороны был поставлен прекрасный опыт — опыт театра *театрального*.

<…>[[498]](#endnote-445) Новое произведение Гамсуна, уже известное читающей публике по последнему сборнику «Знания» (где оно, кстати, напечатано в совершенно немыслимом, омерзительном переводе), есть возвращение к *театральному* в лучшем смысле этого слова, к героическому театру. Происходящее на сцене зритель ни одну минуту не может принять за действительность, за жизнь, по крайней {332} мере, за такую жизнь, в которой он мог бы сам жить и действовать. Характеры, намерения, поступки встают с резкой, декоративной, почти плакатной определенностью. Действие развивается с головокружительной стремительностью, как бы спеша осуществить все намеки автора, как бы спеша доказать, что все это — кошмарный вымысел, где все возможно потому, что он никак не связан действительностью. Хочется думать, что Гамсун создал свою пьесу так, как создавались ведьмовские зелья, обладающие таинственной и страшной силой: в кипящий котел он бросил, говоря заклинания, ядовитую змею, негра, корыстолюбца, драгоценные камни востока, каскадную певицу, американского миллиардера… Варево вскипело, вылилось огненной лавой, застыло в странной, случайной форме.

<…>[[499]](#endnote-446) Нужна большая смелость, чтобы поставить такую пьесу. Еще больше смелости нужно, чтобы поставить ее со всей необходимой кричащей резкостью. Художественный театр не остановился перед этой задачей, и в этом его огромная заслуга. С первого занавеса зритель поражен яркостью тонов, а в третьем акте красочная вакханалия достигает своего кульминационного пункта.

Режиссер, ставивший пьесу, верно уловил, что ритму действия соответствуют яркие, ударяющие по зрению краски. Но как бы хорош ни был режиссер, это все же не давало театру права обойтись без художника в таком решительном моменте постановки.

Режиссер без помощи художника попал в руки обойщика, который не упустил случай развернуть вовсю ходкий «модернизм». Мне припоминаются по этому поводу слова Гордона Крэга, талантливого новатора, не так еще давно близко стоявшего к Художественному театру: «Режиссер-нехудожник так же нужен в театре, как палач в больнице»[[500]](#endnote-447).

Горько видеть, что Художественный театр решается работать, не прибегая к тем, кто так высоко поставил в глазах Европы русское декоративное искусство. Ведь нашел же театр нужным поручить музыкальную сторону талантливому оригинальному музыканту И. Сацу — и не раскаивается ведь в этом. И вчера музыка Саца дала моменты высокого художественного наслаждения. Каким прекрасным толкованием замыслов Гамсуна является гротескная фанфара во втором акте и как много успех третьего акта обязан звучащему за сценой вальсу!

Не в равной мере оценили *театральный* замысел автора и все исполнители. Я не нахожу достаточных слов для похвалы Качалову. Быть может, мне понравилось в его игре не то, что радовало публику. Меня лично особенно радовал найденный им экзотизм, театральное хладнокровие (почти хладнокровие синематографических американцев) под упорным преследованием «вечной угрозы» лейтенанта Люнума.

Мне жаль, что театр не принял всю полноту авторской ремарки; по Гамсуну, Баст ходит в шляпе с погремушками, и по этому одному намеку ясно, к какой экзотичности, к какому «Майн Риду»[[501]](#endnote-448) стремился автор.

Леонидов, игравший Блуменшена, — артист большого темперамента, и это свое качество он выгодно проявил вчера. Хотелось бы только большей определенности в заключительных репликах четвертого акта, хотелось бы более подчеркнутого ухода.

Тонко играла г‑жа Книппер. Думается, что эта тонкая, порой даже утонченная отделка психологии женщины на закате, стареющей внешне, но все еще молодой внутри, не совсем соответствует общему декоративному тону. В третьем акте артистке удались несколько особенно сильных моментов. Острый, гротескный образ «душевного бесстыдства» дал {333} г‑н Вишневский — музыкант Фредриксен. К сожалению, в третьем акте его роль подверглась сильным купюрам.

Молодой артист Хохлов, игравший лейтенанта Люнума, нашел очень верный и сильный грим, удачную картонность движений и интонаций. Не совсем в тоне спектакля играли г‑жа Косминская (Фанни) и г. Грибунин (Гислесен), давший очень реальную фигуру, но мало выделивший ее декоративные элементы. В заключение повторяю — «У жизни в лапах» нельзя назвать удачей Художественного театра, но все же думается, что за этот год это — самый интересный сценический опыт.

## 18. Н. Эфрос Новая драма Гамсуна в Художественном театре. (От нашего московского корреспондента) «Речь», СПб., 1911, 6 марта

Художественный театр дал опять великолепный, увлекательный и некоторыми своими чертами неожиданный спектакль. Показал в постановке новой гамсуновской драмы о «жизни, идущей под гору», как неутомима его фантазия и неистощима художественная изобретательность, как бесконечно гибка и подвижна его коллективная творческая сила.

Этот театр не может ни на чем успокоиться, ни в чем признать конечную точку, на которой нужно ему остановиться и укрепиться, как на некоторой незыблемой и уже неприступной для новых натисков позиции. В нем, во всем этом художественном коллективе, кипят и бурлят силы, ищут себе все новых выходов, неудержимо устремляются все к новым достижениям, отличным от уже достигнутого, хотя это достигнутое дало успех, имя, славу, прозелитов[[502]](#endnote-449) и подражателей, обеспечило место в истории. Иногда в новых его свершениях — лишь верное развитие, углубление и усовершенствование прежних завоеваний в области театра; но иногда — как будто и отрицание старых побед, крутой разрыв с тем, что со стороны склонны канонизировать как лучшую традицию Художественного театра.

И тот, кто полагает, что эволюция искусства, театрального в том числе, непременно должна совершаться по одной прямой линии и в строгой последовательности, может не раз поднять крик об измене, о том, что Художественный театр предает своих богов, топчет свои же заветы, чтобы поклониться тому, что еще недавно разрушал, и так страстно, с сектантской непримиримостью и беспощадностью…

Разве, в самом деле, в глазах того, кто так понимает художественную «верность» — не измена, не ренегатство, попрание грубое священнейших заветов, что театр Чехова, театр полутонов и настроений, нежнейших оттенков и тончайших намеков, обвеянный тихою, бледною ласкою вишневого сада, напоенный задумчивою, грустною поэзиею озера, на котором охотник подстрелил белую чайку, — театр, утвердивший все это на русской сцене как ее лучшую красоту, как ее высшую прелесть и эстетическую добродетель, вдруг отдал себя звукам, громким до крика, до барабанного боя; краскам, ярким до ослепительности, до наглости; очертаниям, четким до резкости, определенным до грубости и элементарности?

{334} Разве с той точки зрения не измена, что театр, поднявший знамя бунта против «театральности», поклявшийся аннибаловой клятвою[[503]](#endnote-450) в ее уничтожении, не знавший и в своей программе, и в своем обиходе слова уничижительнее и презрительнее этого, — вдруг широко распахнул двери перед этою самою «театральностью» и на ней как на главной базе обосновал свой последний спектакль?.. Точно Левитан или Борисов-Мусатов стал писать, как Малявин или Сарьян[[504]](#endnote-451)… А ведь именно так, по-малявински, по-сарьяновски, инсценирован тот гамсуновский спектакль, о котором я пишу эти строки и о котором теперь столько говорят и спорят в театральной Москве. Инсценирован с полною театральностью, с слепящею яркостью, с глушащею громкостью, с решительным отрицанием недоговоренностей, намека, полутона, неуловимого настроения — всего, чем так мил чеховский спектакль или чем властно пленял тургеневский спектакль в изысканно-нежных, ласковых тонах Добужинского.

Когда на премьере гамсуновской драмы раздавшийся занавес открыл зрительной зале картину третьего действия, там что-то так и дрогнуло, охнуло, затрепыхалось в тревоге. И уж потом, точно оправившись от громадной неожиданности, зала нашла опять свой обычный способ реагировать на большое театральное впечатление, зааплодировала. Я отчетливо почувствовал, что зритель заволновался совсем непривычно, что выбит он изо всех колей, что его ошеломило, ослепило, оглушило, врасплох захвачена его впечатлительность. Да и как было бы иначе? Со сцены так все и кричало, всеми яркостями. Ярко-красные стены, ярко-красное освещение от одетых в красное люстр и ламп, красные розы; через всю сцену — огромный, ярко-желтый диван, по которому рассыпались яркими пятнами подушки — желтые, красные, зеленые. Конечно, ни в одном ресторане нет такого кабинета; конечно, с точки зрения обиходного, так сказать, реализма и эта комната, и ее стены-транспаранты, и ее обстановка — только самая полная нелепость. Но тут о такого сорта реализме и не помышляли, о такой верности вещественной правде и не хлопотали. Было нужно иное, — было нужно ударить со всею силою по зрению, по нервам, взять чувства в плен вот этими дерзкими пятнами, дать вакханалию, — иначе не сумею выразить, — как атмосферу действия гамсуновской пьесы. И потом, когда в хаос красок вмешался и хаос музыки, когда в драму вплелась полная бурной тревоги, смешавшая последнее отчаяние с последним сладострастием музыка г. Саца, его вальс для «погибающих на всех парусах», — фон драмы получил силу колоссальную. И на нем четко, резко, бурно — «театрально» — проступило все то, что составляет истинное содержание драмы, проступила история бегущей стремительно под уклон, к «негру» как последнему унизительному любовнику история фру Гиле и уже докатившегося до грязного дна Фредриксена, начавшего талантливым, носимым на руках музыкантом и композитором, кончающего игрою в трактирах, шутовством на попойках.

По этому же примеру инсценировано и все другое в спектакле, только с меньшею прямолинейностью, откровенностью и потому выразительностью. Художественный театр знал и испробовал, иногда с самыми счастливыми художественными результатами, многие различные средства театрального выражения и воздействия. Но ими не удовлетворился. Совершив большой путь, он не то что вернулся назад, но вспомнил, что в отвергнутой им области было такое, от чего не следовало, может быть, отворачиваться так уж решительно, как это сделал он. И он опустился в то им отвергнутое царство театральности, {335} откуда вынес иные приемы и средства театрального воздействия, которые, когда их применили художественно, к месту и ко времени, оказались и сильнодействующими, и обладающими своею особою прелестью. При всей ее неожиданности, она была почувствована зрителем и привела к победе.

Ну, конечно, было бы совершеннейшею наивностью и даже нелепостью думать, будто театр через то отчего-то отрекается в своих прежних испытанных средствах, что хочет он постановкой «У жизни в лапах» утвердить какую-то новую веху на театральном пути, провести непереступаемую грань. Не нужно, думается, и говорить, что эта гамсуновская постановка отнюдь не отменяет, скажем, постановку чеховскую или ту, которая была найдена для «Месяца в деревне» или для «Карамазовых». И вовсе не следует из последней победы Художественного театра, что отныне театральные победы только при условии «театральности» и возможны. Новое завоевание ничего не отменило и ничего окончательно не утвердило, — только к нескольким путям, которыми может идти театральное искусство, не желающее всегда лишь повторяться, прибавилась и еще тропа, быть может, даже и не очень широкая и, хочется сказать в предостережение, — богатая и опасностями…

На таком очень ярком, «театральном» фоне, конечно, и исполнение непременно должно быть таким же ярким, безбоязненным и — уж позвольте до конца пользоваться этим термином — «театральным». Вовсе не требуется и в таких условиях «рвать страсть в клочья» и играть не так, как учил актеров Гамлет. Основной закон театрального искусства всегда останется непреложным. Но необходима при особенной яркости фона и особенная рельефность исполнения. Главнее всего необходимо, чтобы темперамент актеров получал полный и широкий разлив, чтобы ни одно чувство, ни одна страсть не звучали вполголоса, но говорили всеми, самыми полными и звучными нотами, чтобы страсти умели вскипать быстро и разливаться лавою. Театр «театральный» требует особенно хороших актеров, особенно богато одаренных темпераментом, этой основной актерской стихией.

И в этом отношении спектаклю Художественного театра можно сделать некоторые упреки. Или актеры несколько ошиблись в теоретическом расчете, недооценили тех условий, в которые попали благодаря и характеру самой пьесы, и особенно приемам постановки или же не нашли (по крайней мере — не все нашли) в себе нужный темперамент. Так, одна из лучших, на мой взгляд, ролей в гамсуновской драме — упоминавшийся музыкант Фредриксен, уже выбитый жизнью из правильной колеи, уже близкий к последней ликвидации. Невольно вспоминается Достоевский, немножко Мармеладов, немножко «мочалка»[[505]](#endnote-452), с таким же мучительным смакованием своего унижения, но и со многими оригинальными чертами, которые интересно и четко проступают через умышленно мелодраматическую оболочку. Этого Фредриксена в Художественном театре играет г. Вишневский. Какой великолепный грим! Сколько приходилось встречать в больших западных центрах вот совершенно таких, с такой же эспаньолочкой, такими же накрашенными усами и нарумяненными щеками, вот в этом самом паричке и смокинге. Да и не только в гриме, — во всей повадке, вертлявых жестах, движениях ветхих губ, — во всем исполнитель интересно характерен. И во втором акте, где от него больше и не требуется, совсем удачен. Но вот приходит третий акт, пьеса предъявляет спрос на громадный, заражающий темперамент. Его или не оказывается к услугам исполнителя, или он не считает возможным {336} дать ему волю, и того, что нужно, того строя впечатлений и потрясений, которые должно все давать в этом «театральном» спектакле, — нет. Тут бы актера старой складки, этакого Несчастливцева. Да он затопил бы сцену слезами, и уж во всяком случае — зрители наплакались бы всласть…

Недостаток, отмеченный мною в игре г. Вишневского, — типичный для всего спектакля, только в указанном примере он выступает с наибольшею ясностью. Хотелось бы большего и более смелого темперамента и в исполнительнице главной роли, в г‑же Книппер. Но, не достигая в этом отношении того размаха, той силы и напряженности, каких хочет роль фру Гиле, жадно цепляющейся за последнего любовника, г‑жа Книппер дает тем не менее и очень верный, богато разработанный образ, с первых же своих слов на сцене вводит в то, что можно бы назвать атмосферой этой женщины «опасного возраста»; а в некоторых местах умеет и растрогать, разбередить боль, вызвать слезу. В очень популярном теперь у нас, быть может, даже превыше меры заслуженного, романе датчанки Карин Микаэлис[[506]](#endnote-453) героиня, от чьего имени ведется рассказ, говорит: «Лучше было бы ступать босиком по стеклянным осколкам, так как эта боль — ничто в сравнении с той болью, какую испытывает женщина, уходя из юности в юдоль отчаяния и скорби, именуемую старостью». Эти слова очень годятся в эпиграф и к пьесе Гамсуна, которая в своей лучшей части — на ту же приблизительно тему, и к исполнению г‑жи Книппер. Ужас уходящей молодости, ужас невозможности любить, по крайней мере, — быть любимой, отчаянная готовность отдать себя всякому, кто только протянет руки, лишь бы как-нибудь обмануть «опасный возраст», предчувствие «негра» — это широко разлито по исполнению. И это делает его интересным, волнующим, хотя на верхушках роли сказывается недостаток нервной силы, подъема.

Совершенно великолепен г. Качалов. Набоб[[507]](#endnote-454) Баст, которого он играет, привез с собой самое смелое отношение к жизни, полную жизнерадостность, не смущаемую тем, что «под гору нам всем дорога». И исполнитель передает это с громадною силою выразительности, нужной грубости и вместе обаятельности, с настоящею виртуозностью, но вместе и простотою непосредственности. Очень искусно отходит Качалов в этом образе от своей индивидуальности, от того Качалова, к которому все мы так привыкли. И притом — как во внешнем облике, так еще больше во внутренней его окраске, в тонах его души. Нет и тени той мягкой грусти, лиричности, которые обычны у этого актера на сцене, которые — как бы самая сущность его сценической индивидуальности. Знаете, может быть, в заботе о полном отрешении от себя артист даже несколько переступил меру нужного. Лишил Баста всякой элегии, а она все-таки нужна человеку с седою головою, когда любуется он в лице фрекен Фанни расцветом юности, когда его осень подходит так близко к ее весне… Во всем остальном исполнение — великолепное и очаровательное, которое не перестает веселить художественной радостью все время, пока Качалов — Баст на сцене.

У меня нет места для описания остального исполнения. Из неотмеченного самое интересное — исполнение роли лейтенанта г. Хохловым. Артист придал этому норвежскому Соленому[[508]](#endnote-455) отличный грим и все время влечет внимание к его странному образу. Не нравится мне у автора Блуменшен, затаенный альфонс и очевиднейший пошляк. И не умеет его сделать интересным г. Леонидов. Не нашел он какую-то основную ноту и, по-моему, напрасно лишил своего героя физической красоты. Чтобы многое в пьесе {337} было вполне ясно и естественно — не следует ли показать этого антиквара, хоть он и хромой, чем-то вроде bel ami [милый друг — фр.][[509]](#endnote-456)?.. Есть внешняя занимательность, но и ясно чувствуемая все время искусственность в игре г. Лужского, изображающего ветхого профессора, мужа фру Гиле. Отличный грим у г. Балиева, который изображает бессловесного кузена Теодора. Отличный по юности облик у г‑жи Косминской, и она дает этим обликом яркий контраст с отцветающею фру Гиле. Мне очень хочется отметить еще г. Тезавровского[[510]](#endnote-457), у которого вся роль — слов в пять. Но так отлично он их говорит, такую успевает дать занятную фигуру директора отеля.

Я ничего не говорю о самой пьесе. Она уже напечатана в последнем сборнике «Знания», увы — в непозволительном, хотя и «единственно разрешенном автором» переводе, в котором «ты — чистокровная во всех отношениях» и «я здоров всем моим существом» — еще не из лучших перлов стиля. И читатели, наверное, уже прочли пьесу, потому к Гамсуну у нас — внимание очень жадное, каким не может, кажется, похвалиться сейчас даже ни один из отечественных «властителей дум».

## 19. Бэн <Б. В. Назаревский> «У жизни в лапах», пьеса К. Гамсуна в Художественном театре «Московские ведомости», 1911, 11 марта

Теперь усердно кричат о новой победе Художественного театра по поводу постановки пьесы Кнута Гамсуна «У жизни в лапах». Мне пришлось прочесть в одной газете, что эта драма — гениальное произведение. Об игре и постановке нечего и говорить: все это выше всех похвал и, пожалуй, нет таких слов на человеческом языке, чтобы достойно высказать свое мнение об этом представлении.

Я позволю себе просто, без затей, поделиться с читателями теми впечатлениями, которые я вынес от этого спектакля. Сознаюсь, что мои впечатления носят скорее отрицательный, чем положительный характер; но в этом больше всего виновата пьеса и ее автор. Художественный театр только прошел до конца путь, намеченный автором, и, как это водится, намеки, разбросанные в пьесе, воплотил в образы и картины, находящиеся в строгом соответствии с замыслом и настроениями писателя. Результатом этого была глубокая антихудожественность впечатления от этой постановки.

Когда я сидел в театре, мне вспоминалась сцена из романа Гюго «Notre Dame de Paris». Вы помните, конечно, конкурс гримас, устроенный Клопеном Труйльфу[[511]](#endnote-458)? Мы присутствовали в тот вечер на таком же конкурсе гримас. Пред нами проходили какие-то коверкающиеся рожи, какие-то дикие извращения, какие-то кошмарные образы. Весь спектакль был просто медленною пыткой зрителя: все было педантически предусмотрено, чтобы играть на его нервах. Все время приходилось сидеть в какой-то странной тревоге: какой еще «жестокий» эффект приготовил писатель или режиссер? Пощады здесь ждать нельзя: раз вы собралась на драму Гамсуна, знайте, что вас ожидает впереди сильнейшее нервное расстройство.

{338} Наша публика это любит. У нас в ходу такие зрелища. В тот же Художественный театр многие идут специально за нервным расстройством. «Ужасно приятно!» — говорят такие любители сильных ощущений: «Выходишь оттуда совсем истрепанным, разбитым, словно ты только что встал после тяжелой болезни». Для зрителей такого сорта пьеса «У жизни в лапах» — настоящая находка.

Известно, что Кнут Гамсун — страстный поклонник Достоевского. Но, по крайней мере, в этой пьесе у него нет решительно ничего общего с «жестоким талантом» Достоевского. Между этими двумя писателями — настоящая пропасть. Вместо мощного проникновения в самые мрачные тайники человеческой души, вместо «ненасытимого сострадания» великого русского сердцеведца — мы находим только погоню за чисто внешними эффектами, за пестротою и яркостью впечатлений, за возбуждением опять-таки чисто внешнего интереса…

Я хотел проверить свое мнение… Я обращался к некоторым присутствовавшим на этом представлении зрителям и откровенно высказывал им свое суждение: «По-моему, это пинкертоновщина»[[512]](#endnote-459), — и получал ответ: «Да, пожалуй, что так!»

Удивительная яркость постановки, ошеломляющая, режущая глаза! Но к чему сводится эта яркость? Я видал лубочные книжки Пинкертонов и Картеров. Мне эта яркость постановки мучительно напомнила яркость картинок на этих обложках. Те же назойливо лезущие в глаза, кричащие краски, то же общее яркое и пестрое, но сливающееся в одно блестяще-радужное пятно впечатление. Мало того, одна фигура — а именно аргентинский набоб в его широкополом сомбреро, — так, кажется, называются эти шляпы, — прямо выскочил с такой картинки. Я невольно ждал все время, не явится ли из-за его спины еще бритая физиономия сыщика с традиционного трубкой в углу рта. Да и вообще для стильности очень не мешало бы художественникам поместить в углу под сценой круглый медальон с портретом, — ну хотя бы Ната Пинкертона.

Вообразите, к блестящему, талантливому художнику приходит агент такого лубочного книгоиздательства и говорит: «Послушайте, нарисуйте нам картинку на обложку книжки в пятачок о похождениях Ната Пинкертона. Первое условие — возможное соответствие с текстом рассказа, а второе — вся возможная яркость, которая должна привлечь к себе внимание читателя». Блестящий художник, то есть Художественный театр, старательно выполнил этот заказ постановкою пьесы «У жизни в лапах».

Некоторые страницы данной пьесы должны возбудить страшное восхищение гимназиста пятого класса, мечтающего о револьверах, кровавых похождениях и экзотических авантюристах. На сцене — набоб в сомбреро, у него в клетке — кобра канелла, а в карманах — не один, а целых два револьвера. В воздухе дуэль нависла, как грозовая туча; хищный бретер лейтенант жаждет сразиться с набобом и осыпает его насмешками и оскорблениями; наконец, он задает ему вопрос ребром: «У вас, жителя Южной Америки, имеется револьвер?» — «Вот он», — отвечает набоб, — и вынимает из кармана браунинг. «А другого нет?» — «К вашим услугам!» — И набоб из другого кармана вынимает другой браунинг. Я думаю, что при этой великолепной сцене у всех гимназистов, присутствовавших в зале, забегали по спине мурашки от удовольствия.

Но дальше еще лучше: на сцену вносится стеклянная клетка с коброй. Пред нею — две женщины-соперницы… Вдруг одна из них срывает крышку, хватает руки своей собеседницы и сует их в клетку к змее. Змея выползает из клетки. Набоб бросается защищать обезумевших {339} дам, он убивает змею каблуком, но змея все-таки успела ужалить его в руку. Превосходно. Я даже укажу источник этой потрясающей сцены: это — «Пестрая лента», рассказ из похождений конан-дойлевского Шерлока Холмса.

Но такие эффекты показывают нам большую неразборчивость вкуса автора, особенно сцена со змеей… Здесь драма Гамсуна граничит с постановочной феерией вроде «Путешествие вокруг света в 80 дней». Что же, и феерия имеет raison d’êrte [право на существование — фр.], но тогда давайте нам ее в ее неприкосновенном виде, без всяких претензий на глубину и идейность содержания.

С моей точки зрения, Художественный театр дал занимательное зрелище постановкою этой драмы. Пьеса смотрится с сильным интересом, но этот интерес — нездорового характера. Мы словно находимся в паноптикуме с раскрашенными восковыми фигурами, причем некоторые из них помещены в особых комнатах с надписью: «Нервных людей просят не смотреть». Никто не говорит, что и здесь может быть очень интересно, но какими средствами это достигается!..

«Какая сильная пьеса!» — говорили в публике. Пьеса ли? Каждый раз, как поднимается занавес, ваши зрительные нервы поражаются резкою яркостью декораций. Эти краски назойливо лезут вам в глаза, и, незаметно для себя самого, вы уже находитесь во взвинченном настроении. Со второго акта для вас приготовлена еще музыка. Оркестр на сцене играет какую-то невозможную вещь: фанфары режут вам слух своими диссонансами, которыми намеренно подчеркнута уродливая пошлость исполняемой пьесы. Третий акт обращен в мелодраму в буквальном смысле этого слова: разговоры действующих лиц идут под аккомпанемент безумных мелодий за сценой. Сумасшедший вальс маэстро Фредриксена перебирает ваши нервы, рвет их, терзает: надо отдать справедливость присяжному композитору Художественного театра г. Сацу, — он прекрасно выполнил свою задачу, написав этот вальс. Но зрители мало обращают внимания на музыку: они чувствуют только удары по своей нервной системе, но не понимают, что виновником этих ударов является музыка, а приписывают силу впечатления ходу действия. <…>[[513]](#endnote-460)

## 20. Сергей Яблоновский По поводу «Дяди Вани» «Русское слово», М., 1911, 11 марта

В «Доме Чехова» возобновили чеховскую пьесу «Дядя Ваня».

«Дядя Ваня» явился, кажется, вторым откровением Художественного театра; первым была «Чайка», вторым — этот «Дядя».

Это была одна из славных побед, тех побед, которые заставили перед новым театром склониться почти все, что было наиболее передового и выдающегося среди литераторов, художников, критиков, — среди тех, кто дает тон обществу.

Победителей не судят. Когда вы почувствуете, что влюбились настоящим образом, вы потеряете представление о том, во что именно вы влюблены — во внешность ли, в душу ли, в какую-либо отдельную поразившую вас черту или во {340} все черты, соединенные вместе, — вы только можете повторять вместе с поэтом: «Я болен, я влюблен!» И все вам прекрасно в вашей милой.

Так влюбились в Художественный театр с первого же мгновения его появления.

Он пришел, как сказочный принц, по котором так долго томилось жаждущее любви сердце.

Для утоления этого чувства имелся законный супруг, весьма почтенный, весьма неглупый и даже талантливый, но… старый.

Он говорил умные, добродетельные вещи, он был всегда справедлив и рассудителен, но, черт возьми, он был стар.

А право на любовь имеет только молодость.

Так в жизни и, особенно, так в искусстве.

Искусство движется новым, дерзостью, революциями, безумием.

Явился юноша-театр и соблазнил возлюбленную — публику.

«Старый муж, грозный муж» остался с носом. И не видела возлюбленная в своем принце никаких недостатков; каждый его поступок был верхом доблести, каждое слово — непревзойденной мудростью.

Все артисты Художественного театра были радостно признаны гениальными.

Потом К. С. Станиславский сам раскрыл тайну этой гениальности. Сделал он это в своей юбилейной речи на торжестве десятилетия театра.

Так «профессор белой и черной магии» в конце поражавшего публику сеанса объясняет, что в его замечательном искусстве нет «никакого волшебства, одна ловкость рук».

Но такое сравнение я привел вовсе не для того, чтобы умалить заслуги г. Станиславского, — наоборот, в этот день, когда он с таким огромным благородством, так просто и искренно раскрыл свои карты, я полюбил его гораздо больше прежнего.

Но я все-таки внимательно прослушал и то, что он говорил. А говорил он о том, что в первые годы деятельности театра актеров, больших, настоящих, не было совершенно; многие были совершенно беспомощны, и руководители сознательно отвлекали внимание зрителя от актера к обстановке, к постановке, к декорации, к деталям.

А влюбленная публика признавала в этих еще не народившихся душах, в этом царстве будущего, — гениев.

Гением был в то время один К. С. Станиславский. Он давал жизнь всем движущимся на сцене фигурам, Пигмалион[[514]](#endnote-461) в энной степени, оживляющий все созданные им статуи.

Они оживали, но жили чужою жизнью; действовали вроде Трильби[[515]](#endnote-462), загипнотизированные чужой волей. Умеющий видеть глаз это видел, и видевшие говорили:

— Или произойдет чудо, и оживляемые фигуры *привыкнут, научатся* жить, заживут собственной жизнью, или все станут с течением времени замечать, что это фантоши [марионетки], и очарование исчезнет.

Сбылось первое, более радостное из этих «или»: выработался ряд крупных артистов (хотя осталось немало и неодухотворенной, но послушной пальцам скульптора глины).

Теперь они творят; теперь признана воля художника, вспышки его темперамента.

Ну, а как же быть с гениальным исполнением Чехова, создававшимся в первые годы искания путей? По-прежнему ли признавать нам его гениальность, или пришла пора переоценки?

Третьего дня многие из зрителей говорили:

— Теперь они играют это уже не так хорошо, как раньше.

{341} Но не соглашались объяснять этого тем, что выросли сами.

Объясняли иначе:

— Слишком заиграли они пьесу, не хватает подъема.

Я такого объяснения не принимаю: во-первых, пьесу несколько лет не ставили, так что отдохнули от нее; во-вторых, артист играет роль, особенно ему удавшуюся, без счета, и чем дальше, тем лучше; в‑третьих, этот спектакль был двойным праздником: возобновлением, то есть спектаклем, заменяющим «премьеру», и торжеством первого после болезни любимого учителя и старшего сотоварища[[516]](#endnote-463). В такие спектакли артисты играют во все свое умение.

Но было очевидно, что это не «гениальное» исполнение.

Почему же?

Да потому, что хотя этот прекрасный театр и не стоит на одном месте, и над «Дядей Ваней», несомненно, вновь работал, даже, может быть, много, но уйти от того, что было создано на заре туманной юности, не мог.

И получилось, что то новое, что хлынуло на сцену с появлением Художественного театра, — вся эта прелесть ансамбля, масса интересных и оригинальных деталей, новые декоративные мотивы, особая интимность исполнения, — это уже не могло казаться откровением, как когда-то, а самая игра стоит на уровне менее высоком, чем современное творчество тех же артистов.

Это — выводы, итоги. Ужасно хотелось бы все это обосновать, проанализировать, привести доказательства, примеры, но для этого нужно было бы писать длинную монографию для специального театрального журнала. Приходится довольствоваться выводами.

К ним относятся еще следующие положения:

«Дядя Ваня» идет, в сущности, без дяди Вани. Пускай не сердится г. Вишневский: у него есть немало заслуг перед театром, но я думаю, что теперь уже разобрались в том, что это — вовсе не изобразитель обиженных и униженных, вовсе не певец затаенной, сумеречной славянской грусти, ее надрыва и тихих, мучительных слез. Все, что г. Вишневский мог сделать из Войницкого путем огромной работы, путем совместного изучения, он сделал и даже достиг немаленьких результатов, но… но красота, искусство — ценятся путем сравнения. Тот, кто не слышал, во что умеет превратить романсы Чайковского Тартаков[[517]](#endnote-464), может находить прекрасным среднее их исполнение, но слышавшим…

Пишущему эти строки приходилось видеть, что могут сделать из этой роли призванные играть ее.

И г. Лужский редко теперь бывает таким искусственным, каким он является в роли профессора. Впал он в этот грех искусственности, правда, и в последней по времени роли в пьесе Гамсуна[[518]](#endnote-465), но теперь это бывает редко — г. Лужский много вырос. А профессор сделан им давно и потому манерен и искусственен[[519]](#endnote-466).

И много искусственного, много придуманного есть у остальных исполнителей. Даже прекрасный Астров, г. Станиславский, далеко и далеко не чужд упреков.

Если угодно, то нет искусственности только у г‑жи Самаровой, играющей няню, да у г. Артема[[520]](#endnote-467).

Нет, вовсе не гениально играют в Художественном театре «Дядю Ваню», но зато теперь, проверяя свои впечатления от этого театра, проверяя самого себя, видишь и понимаешь, как, действительно, огромно и важно было то, что он с собою принес, чем он победил. Весь строй, весь характер исполнения, все нюансы, даже те, с которыми вы глубоко не соглашаетесь, — все это напоено таким благородством, такой поэзией, {342} так чуждо вульгарности, что вы чувствуете себя ушедшим в мир высокого искусства.

Есть тут какая-то двойственность, и много раз отмечал я ее, и странная это двойственность.

Ведь в искусстве все — прелесть вдохновения. Ум, выучка, кропотливость, все то, что хорошо в науке, — в искусстве играет служебную роль: это — рабы, влекущиеся в пыли за торжественной колесницей Аполлона. Но вот перед вами множество данного несомненной выучкой, и вы это видите, и в известной мере спорите с этим, и все-таки в результате оказываетесь побежденными.

Вероятно, это потому, что учителем-то все-таки является тот, кого третьего дня так любовно чествовали, К. С. Станиславский, — не гениальный актер, но гениальный учитель, в высоком значении этого слова.

Даже отраженные лучи этого исключительного света греют и радуют.

## 21. П. Яр‑в <П. М. Ярцев> «У жизни в лапах» Гамсуна на сцене Московского Художественного театра. 2. Как она представлена[[521]](#endnote-468) «Киевская мысль», 1911, 26 марта

В первом акте (зала антиквария) — море осеннего прозрачного солнца — такого солнца я никогда на сцене не видал: вся зала залита оранжевым светом. Много золота и много белого, кое-где красные и фиолетовые пятна, левая стена синяя. Сцена — в черной раме, чтобы оттенить ее свет, пол ярко-желтый, дорожка на полу персиковая, в шашках. Нет пестроты, есть радуга; подобраны цвета солнечного спектра[[522]](#footnote-56).

Г. Леонидов (Блуменшен) в черном бархатном пиджаке, в светлых серых брюках. Голова черная с пробором, тщательно расчесанная; рассеянный, в меру карикатурный, тон чудаковатого человека. Лицо бритое, крепко вылепленное, очень иностранное, по-своему красивое. Слегка хромает и отлично, раздражаясь, говорит: «Я вполне здоров во всех отношениях, понимаешь. Так что, в сущности, хромаю не я, а вот эта гнусная нога»[[523]](#footnote-57).

Всю роль с начала до конца ведет, как большой актер, раскрывает в ней все сокровенное. Я сказал уже, что в Блуменшене (в первом акте особенно) смех публики мешает г. Леонидову и толкает его к тому, чтобы несколько усиливать смешное.

Г‑жа Книппер (Юлиана) в зеленом пальто с черными кружевами, шляпа черная, длинные черные перчатки; внизу красное открытое платье из мягких легких тканей. Худое лицо, низкий голос, «осенняя знойность» во всех движениях и интонациях, манера оттягивать плечи назад (будто бы собираясь петь на сцене), отчего локти отделяются и кажутся острыми. Все исполнение высокой {343} культуры, но оно суховато, и Юлиану г‑жи Книппер нигде не жаль.

Г. Качалов (набоб Пер Баст) в сером широком пиджачном костюме, в красном галстуке, в громадной мягкой шляпе (но не в «ковбойской», как написано у Гамсуна). У него седая живописная голова («господин лохмач», — называет его лейтенант Люнум) и бритое лицо его и руки слегка коричневые. Его голос — глубокий и мягкий, — у него теплые, легкие благородные движения. Когда он видит Фанни Норман, то с этого момента уже во все время — где бы он ни был и с кем бы ни разговаривал — его лицо и его интонации сохраняют очарование. В третьем акте — в «Бристоле» — он не отходит от молодой девушки, неотступно смотрит ей в глаза, говорит с ней о простых вещах зачарованным и чарующим голосом. Он смягчен и очарован жизнью даже перед револьвером Люнума, со смертельным укусом змеи, и кричит ему совсем без раздражения, что не может стрелять правою рукой. А в его стоне (единственном), — когда он, торопливо надевая пальто, чтобы ехать в больницу, склоняется от боли на диван, — больше сладострастия, нежели страдания.

Г‑жа Косминская (фрекен Фанни Норман) — в первом акте в белом платье; на ней черная шляпа, ее руки в черных перчатках, и букетик фиалок у нее в руках. Ее пальто, в котором она появляется (светло-серое, с черным воротником), — необыкновенно девичье, будто все пахнет тончайшим и чистейшим запахом особых девственных цветов. И вся роль обвеяна таким запахом у г‑жи Косминской — все интонации и каждое движение. Как передать, как этого достигли актриса и театр? Путем отбора красок, звуков, линий.

В акте в «Бристоле», например, г‑жа Косминская в золотистой прозрачной кофточке, так покрывающей шею и плечи, что это дает впечатление девичьего тела светящегося, — будто бы окруженного нимбом, венцом. У г‑жи Косминской, например, голова всегда несколько склоненная, от чего прямой взгляд из-под приподнятых век дает впечатление серьезного ребенка. У г‑жи Косминской, например, все интонации твердо поставлены, но на секунду задержано каждое слово, прежде чем оно выговаривается. Это заставляет так слушать ее речь, будто слушаешь, как падает ручей — покойный и прозрачный. И чудится, что в самом деле — «ничего нет в мире прекраснее молодой девушки»!

Г. Грибунин (Гислесен) в бархатном, коричневом костюме, — с очень широкими и длинными, узкими книзу брюками. У него прекрасный грим — седой, с бородкой и в очках, — и красивые пальцы подлинного антиквария, любовно и кругло берущегося за каждую вещь. Он несколько волочит ноги, и так же волочит, растягивает интонации — вот почему у него такие брюки. В последнем акте Гислесен в черном широком сюртуке. И везде это «фигура»: антикварий, иностранец, человек известного характера, известной среды, той или иной прожитой жизни. В этом московский театр всегда был силен, сильнее всего. Недаром он вышел от натурализма и прошел суровую натуральную школу.

Второй акт происходит у старого Гиле, у мужа Юлианы — вечером, перед домом, в боскетах (сегодня день рождения старого Гиле, праздник, немногие гости и боскеты освещены фонариками). Боскеты лепные, тяжелые, серые, обвитые темно-коричневыми, будто железными, виноградными листьями. За ними черная улица, которая кажется прохладной и глубокой. На сцене длинный стол, покрытый белой скатертью. И на нем лампы под синим и под малиновым абажурами; у лампы под синим абажуром хрусталь, играющий в ее свету. Направо крыльцо дома, и от двери в дом льется в {344} этот угол сцены яркий желтый свет. Соединение цветных окрасок: синей, малиновой, желтой и слабого света разноцветных фонариков — это на глубоком черном фоне за боскетами расцвечивает сцену тревожными огнями и делает ее полной воздуха.

Блуменшен здесь в черном фраке, набоб в сером костюме первого акта, Юлиана в малиновом легком платье, открывающем плечи. Здесь появляются новые люди: лейтенант Люнум, старик Гиле, кузен Теодор: тоже старик, друг Гиле. Кроме того, сюда приходит музыкант Фредриксен со своим оркестром и здесь играют две горничные без слов (г‑жи Гиацинтова и Марк) — милые, легкие, быстрые девушки, — одна в лиловом, другая в голубом платье с белыми передниками.

Лейтенант Люнум (г. Хохлов) в коричневом коротком мундире, открывающем зад, в штанах с лампасами, в ботфортах, с черной широкой ременной перевязью через плечо. Он очень белокурый, совсем белый, — у него щетинистые усы и небольшая белая бородка. Необычайно комическая и вместе тревожащая угловатость есть во всех его движениях и интонациях. Это совершенно деревянный солдатик, но этот смешной человек из деревяшки не говорит чего-то о себе и никогда не скажет.

Старого Гиле играет г. Лужский. Гиле в черном сюртуке, в черной накидке; у него на голове круглая шапочка (в таком же сюртуке, в такой же накидке и в такой же шапочке всюду за ним следующий кузен Теодор). В интонациях и в движениях у Гиле много мещанской и несколько пасторской упрямой важности. То же во всем его облике — в бритом лице с мягкими белыми кудрями. Много и дряхлеющего, до ребячества. Г. Лужский говорит в роли Гиле особенно окрашенным и отчеканенным иностранным говором: так разговаривают по-русски старые немцы-музыканты или пасторы.

Кузен Теодор (г. Балиев) в желтеющих бакенбардах, с тяжелым носом и с таким лицом, какие рисуют у очень старых немецких генералов. Он все время будто бы недоумевает или улыбается, все время курит, поднося сигару ко рту прямыми пальцами, и ходит за Гиле, как кукла. Он ничего не говорит.

Г. Вишневский играет музыканта Фредриксена. На пороге улицы за боскетами, окруженный толпою, играет несколько вещей (написанных г. Сацем) оркестр Фредриксена, и певец (г. Курдюмов)[[524]](#endnote-469) поет Гиле приветствие[[525]](#footnote-58).

Музыка тушей из медных инструментов в характере карикатур, музыкальных пародий, приветствие, которое поет певец, по музыке жуткое — в нем есть смерть, разложение, — и сам певец чудится жутким. Фредриксен дирижирует карикатурно, размахивая руками и приседая. В накидке, в потертых брюках, в накладке с прямым пробором, Фредриксен — вертлявый и жеманный — разыгрывает шутоватого человека, который смеется над жизнью. Оно устрашает, — это очень тонко наблюденное и смело окарикатуренное, почти до гротеска, натуральное изображение. Фредриксен г. Вишневского — жесткий и потный (чудится, что под фраком белье у него грязное), неприятный, неопрятный (как не в холе животное) и нигде не вызывающий сочувствия — фигура правильно разгаданная в зоологической пьесе «У жизни в лапах». Ибо сентиментально и надумано сочувствие людей к опустившимся людям; в животной же природе вымирающий вид, ослабленный экземпляр гибнут жестоко.

В третьем акте (шампанское в гостинице у набоба) на сцене: набоб Пер Баст, Юлиана, фрекен Норман, Блуменшен, Люнум, Фредриксен, его оркестр в соседней комнате. Здесь впервые появляется {345} негр — слуга набоба. Негр (г. Подгорный) в красной куртке с золотыми пуговицами — ловкий, тонкий, крепкий.

Сцена — большая и мягкая комната с громадным, во всю сцену, диваном, посредине поставленным, — мучительно ярко расцвечена. Краски — на стенах, в костюмах, в вещах и в цветах, которых очень много на сцене: красная, желтая, черная, золотая, коричневая, малиновая, лимонная, зеленая, светло-желтая… Все это залито красноватым светом, пропущенным через воздушные красные портьеры по задней стене.

Музыка Саца — острая, больная, заглушенная, — и в таких же красках. Только музыки слишком много, и акт перегружается музыкой.

Свой центральный монолог: «Где ты, Юлиана?..» — г‑жа Книппер читает, стоя на диване, в позе изогнутой, с перекошенными обнаженными плечами и так поставленными голыми руками, что их локти видятся острыми: настоящая стареющая шансонетка с кошмарных рисунков. Сцену со змеею г‑жа Книппер играет очень быстро, зритель не успеет испугаться, как все уже кончено. Змея в стеклянном ящике, сделанная из зеленой ткани, развлекает внимание тем, что очень мало похожа на подлинную.

В 4‑м акте пьеса падает. Акт поставлен в зеленоватых ровных тонах — в высокой, как башня, комнате с крутою лестницею (в доме у Гиле). Сцена освещена белым холодным светом от высокой лампы на столе, а левый передний ее угол красным светом от камина. На сцене холодно, покойно и ничего не страшно, хотя умер набоб, слышен выстрел из сада, убивший Люнума, хотя окончательно оторвалась от Юлианы большая часть ее жизни: ушел Блуменшен, хотя фрекен Норман покинула Блуменшена.

Но еще краснеют, слабо проступая в темноватой комнате, красные цветы. «Нет на свете жизни и крови, солнца и красоты, которые не принадлежали бы вам, фру Юлиана», — говорит Фредриксен. «Вы это утверждаете? — спрашивает Юлиана, вся вспыхнув надеждою, — и правда, я еще слишком молода и сумею вырваться из рук у самой себя!»

Торжествует зоологическая жизнь, умнее самой умной жизни.

Пьеса Гамсуна мне представляется без сравнения самой значительной из всех вещей, что за последние годы были написаны для сцены. Ее исполнение на Художественном театре представляется мне самым совершенным, что только может дать театр.

Ставил пьесу г. Марджанов[[526]](#endnote-470), декорации г. Симова.

## 22. Влад. Азов <В. А. Ашкинази> Театральные заметки. «Карамазовы» в Художественном театре «Речь», СПб., 1911, 4 апреля

Передо мною лежат томы романа. Я беру один том, другой, прочитываю несколько страниц, забегаю вперед, возвращаюсь назад. Втянутый в водоворот романа, я читаю сцену за сценой, главу за главой. Я только что видел героев этого романа живыми, в художественном воплощении талантливых артистов Московского {346} Художественного театра. Только что они прошли передо мною как живые, говорили, действовали. Передо мною Федор Павлович пил коньячок и защищал диссертацию на тему о мовешках. Передо мною инфернальница Грушенька развернула все хитросплетение своей фантастической души. Они прошли передо мною все, длинной чередою, в наиболее ярких своих переживаниях. Странно! Почему после прекрасного этого спектакля я не вижу их в новом свете, я не вижу их рельефнее? Почему я трепещу сегодня, читая роман, а вчера я был холоден, равнодушен и слегка скучал? Я знаю почему. Я задаю риторические вопросы. Потому что в «Карамазовых» на сцене не было карамазовщины. Потому, что на сцене был не живой роман Достоевского, а утоплый некий мертвый труп.

Не было кулис, был серый нейтральный фон, убегающий ввысь и в стороны, и сиротливо красовалась на этом фоне прекрасная мебель. Я вовсе не собираюсь острить, но право же, но поймите же — для «Карамазовых» необходим потолок. Вылейте духи из узкого флакона с плотно притертой пробкой в глубокую тарелку. Вы лишите духи — «духа». Вылейте «Карамазовых» на этот нейтральный простор… Карамазовщине нужен потолок, хорошо бы еще низкий, закопченный, с паутинкой. Нужны черные тараканы и все такое «розановское»[[527]](#endnote-471), жилое, теплое, лампадное, душное. А в Художественном театре было так чисто, так непорочна была эта уходящая ввысь целомудренная стена, так продувало с боков, лишенных кулис, так красива, так культурна была мебель. Где уж тут «розановское», жилое, лампадное, постельное? За что тут было уцепиться карамазовщине, на что тут было ей опереться?

Я не понимаю руководителей Художественного театра и, видно, никогда их не пойму. Я бы «Горе от ума» поставил так: на голой стене, с продувными кулисами, при благосклонном участии музейной мебели. Я бы так поставил «Росмерсхольм». Но для «Карамазовых» я поехал бы в Калужскую губернию и привез бы оттуда все — от пучков засушенных трав до клопов. Непостижимо сие для ограниченного разума подданного. Затратить столько труда для того, чтобы добыть из «Горя от ума» фамусовщину, и добровольно отказаться от карамазовщины! Нате вам «Карамазовых» без карамазовщины! Мне хотелось кричать, как кричит Змеюкина в чеховской «Свадьбе»:

— Дайте мне атмосферы! Дайте же мне атмосферы!

Вместо «атмосферы» мне дали безвоздушное, безбытовое пространство, и в нем — чтение отрывков из романа Достоевского в лицах и без оных. Господа Художественный театр! Если охота у вас была смертная пуще неволи, если вы хотели во что бы то ни стало «играть» Достоевского, вы должны были переделать «Братьев Карамазовых» в пьесу. Я понимаю тот соблазн, который источает из себя Достоевский, то стихийное влечение к Достоевскому, которое должен испытывать голодный современный театр. Вот лежит глыба, которой хватило бы, чтобы насытить по горло работою и успехом и актеров, и режиссеров, и художников. Вот лежит мертвый капитал, одних процентов с которого хватило бы на содержание голодного, измучившегося в погоне за пищей театра. А тронуть эту глыбу нельзя, а заимствовать из этого капитала невозможно, потому что это роман, а не драма, потому что уважение к литературе не позволяет переделывать романы в пьесы. Ну, тогда откажитесь, скрепя сердце, от этого желания, стисните зубы и потуже перевяжите себе живот кушаком. Переделать роман в пьесу было бы, с вашей точки зрения, преступлением, неуважением к литературе. Что же вы сделали? Вы пошли на {347} полупреступление, на полунеуважение. Как та институтка, которая, не зная, нужна ли запятая или вовсе не нужна, поставила после долгих колебаний маленькую.

Я отнюдь не присоединяюсь к тем фарисеям, которые усматривают в инсценировке Художественным театром Достоевского какое-то поношение литературы. Такого рода обвинения Художественный театр должен отвергнуть с полным презрением к их авторам. Но факт остается фактом. Художественный театр боялся «переделать» или «приспособить» Достоевского к сцене и в то же время не хотел отказаться от мысли воплотить на сцене героев «Братьев Карамазовых». И он избрал какой-то средний путь, никого не удовлетворяющий. Вот это мы прочитаем, вот это мы сыграем, а вот это и вовсе пропустим. Но ведь вы пропустили «великого инквизитора» и «дите» в игре, Зосиму — в чтении, и карамазовщину — в том и другом. А ведь Н. Н. Званцев читал превосходно, а ведь большинство исполнителей играло отлично. Быть может, даже и следовало произвести тот опыт, который вы произвели. Но после опыта надо иметь смелость сказать себе: да, эта затея неудачна. Литература, конечно, ничего тут не проиграла, но театр тут ничего не выиграл.

Литература ничего не выиграла и во второй вечер, но театр по второму абцугу[[528]](#endnote-472) несколько отыгрался. Во второй вечер вошли такие сами по себе драматические сцены, как сцена в Мокром, последнее свидание Ивана Федоровича со Смердяковым, бред Ивана и выступление его на суде. Как-то учащеннее, что ли, забился драматический пульс и в театре — о диво дивное в наши дни! — повеяло театром. Но прежде чем перейти ко второму вечеру, я должен обратиться вспять и, скользнув мимо В. В. Лужского, только удовлетворительного, только сносного Карамазова, остановиться на г‑жах Гзовской и Германовой.

Культурный, XXI века талант г‑жи Гзовской проявился во всем своем великолепии в сцене Катерины Ивановны с Грушенькой и встретился здесь с темпераментом и драматизмом г‑жи Германовой. Змеиная вкрадчивость инфернальницы свилась с совершенной, радующей техникой г‑жи Гзовской в какой-то дивный узор. Одна чеканила с точностью и непогрешимостью какого-то Бенвенуто Челлини[[529]](#endnote-473), другая писала с буйным размахом какого-то Малявина. Если городу достаточно было иметь одного праведника, чтобы спастись, то первому вечеру достаточно было одной этой сцены, чтобы оправдаться. А ведь за этой сценой была сцена г‑жи Кореневой — Lise — с Алешей, сцена, которую г‑жа Коренева провела умилительно хорошо, такая белая, такая хрупкая, с такими милыми интонациями по-детски звенящего голоса. А за этой сценою следовал сюрприз, приготовленный публике Москвиным-Снегиревым. С чуткостью поистине изумительной артист прочувствовал этот излюбленный Достоевским тип трагического шута и запечатлел его и в гриме, и в жесте, и в интонациях с художественным обилием подробностей.

Второй вечер был вечером Леонидова и Качалова.

Со ступеньки на ступеньку поднимался г. Леонидов — Митя для того, чтобы во всю ширь развернуть свой темперамент в сцене кутежа и ареста. Захваченный ролью, растворившийся в ней, слившийся в одно целое с изображаемым героем, г. Леонидов достиг в этой сцене вершин драматического напряжения. В течение почти полутора часов он нес на себе эту страшную обузу, дирижировал этим экстазом, этим кошмаром, этим шабашем страстей. Дыхание Достоевского коснулось артиста и окрылило его.

{348} В. И. Качалов не играл свою роль. Он читал ее, и это был перл художественного чтения. Из сцены ночного бреда, в которой он читал, слегка меняя интонации, и за Ивана, и за черта, артист сумел сделать кульминационный пункт спектакля. Не злоупотребляя ни мимикой, ни движениями, без суетливости и без нажимания на драматические педали, артист сумел заразить весь зал муками Ивана Карамазова, довести его видение до осязаемой реальности. За такое чтение некогда венчали золотыми венками.

Остановлюсь на Воронове (Смердяков), г‑же Раевской (Хохлакова), Бутовой (Арина Петровна), Адашеве (пан Муссялович), Ракитине (Калганов), Павлове (Максимов) и Массалитинове (Иван Макарыч). Алеша (г. Готовцев) был бледен.

Я подвожу итоги. Победа? Нет! «Братья Карамазовы» не получили воплощения, эпопея Достоевского предстала в виде отрывков, лишенных внутренней связи и не окутанных атмосферой. Поражение? Конечно, нет! Качалов, Леонидов, Москвин, Гзовская и Германова не сдали ни одной позиции. Это было нечто среднее между победой и поражением: стройное отступление от неприступной крепости, в полном порядке, без урона, но и без трофеев. Без урона для литературы и без трофеев для театра. А ведь, пожалуй, была бы победа, если бы — a la guerre comme a la guerre [на войне как на войне — фр.], — из «Братьев Карамазовых» сделали пьесу, с непрерывно развивающимся действием и, что важнее всего, — с карамазовщиной.

## 23. Юр. Беляев Театр и музыка. Московский Художественный театр. «Братья Карамазовы». Вечер 1‑й «Новое время», СПб., 1911, 13 апреля

То, что мы видели вчера у москвичей, было очень интересно. Очень. Это едва ли не первый опыт «инсценированного романа», не побывавшего в лапах у «переделывателей». Отрывки из «Братьев Карамазовых» преподаются в образах под объяснительное чтение. Роль чтеца очень важная. Он руководит действием, восстанавливает в памяти нить интриги, резюмирует пропущенные главы и так далее. На меня лично это представление произвело очень хорошее впечатление. Это, повторяю, интересный художественный опыт в области театра.

Я читал где-то жалобы заправил Художественного театра на скудость современного репертуара. «Нет пьес». И вот они взялись за романы. Они, конечно, руководились потребностями театрального «брюха», которое изо дня в день требует пищи. Но я хотел бы приветствовать в их почине обновление «духа».

*С «Братьями Карамазовыми» на нашу сцену снова пришел писатель*.

Таковы впечатления вечера. Достаточно было раздвинуться серому занавесу, как на сцене ожили «знакомые лица», зазвучали «забытые слова» и, страница за страницей, предстали главы «божественного романа». Ведь «Братья Карамазовы» это именно «божественный роман» русской литературы, наша «Comedia divina» [«Божественная комедия» — ит.]. Старый Карамазов, Митя, Иван, {349} Алеша, Смердяков, Катерина Ивановна, Грушенька, Lise… С их появлением в театре почувствовалось пребывание «духа жива». Пусть это только «отрывки», пусть инсценировка, как таковая, есть прокрустово ложе для романа, но и по этим дробным впечатлениям и на такой невольной «дыбе» узнавался Достоевский. Сделать из «Карамазовых» пьесу — труд напрасный. Искать в них «интригу» и на ней строить действие — и невежество и кощунство. «Карамазовщина» есть дух, а не тело. И с этой точки зрения Московский Художественный театр взялся за непосильную задачу. Те главы и те сцены, которые мы видели, не могут передать всего настроения романа. Но будем благодарны и за те минуты, когда сценическое изображение, проникнутое духом автора, несло нам частицу его гения. Эти кошмарные образы, эти жуткие слова!.. Они волновали кровь и тревожили воображение. Темперамент Достоевского клокотал и в случайных отрывках. Настороженное внимание театра во все время представления — вот лучшее доказательство вчерашнего «успеха».

Я говорю, что с «Карамазовыми» на сцену снова «пришел писатель». Да, «тень Достоевского» была вчера в театре. Он явился вовремя. Сад отечественной драматургии одичал и захирел. В его клумбах растет волчец[[530]](#endnote-474). Дорожки покрылись мусорными травами. С Чеховым мы словно подвели итог сценической типичности. После него пошли «полутипы», подобно тому, как на Волге кроме людей «почтенных» имеются еще и «полупочтенные». И вот с этими «полутипами» мы который год коротаем время в театре. Куда как весело! Иссякло вдохновение, пропала фантазия… «Вишневый сад» вырублен — завтра торги… «Mein Garten, ach, mein schoner Garten!..»[[531]](#footnote-59)

И вот случайно зашел писатель. Он весь — вдохновение. Весь — страсть. Он обладает пророческим даром «глаголом жечь сердца людей». Он роняет несколько слов, показывает несколько образов — и дикий сад преображается до неузнаваемости. «Писатель пришел!» — слышится отовсюду. Да, «тень Достоевского» посетила нас. Она явилась вовремя. Мы ждали ее. Будь благословенна, святая тень!

Стиль постановки: серый фон, декоративный примитив и «надрыв»… Все это очень хорошо. Не так-то легко, однако, совладать с «надрывом» без развития действия. Приходится «вскакивать» в тон, а это не всем удается.

## 24. Юр. Беляев Театр и музыка. Спектакли Художественного театра. «Братья Карамазовы». Вечер 2‑й «Новое время», СПб., 1911, 15 апреля

Кажется, в первый раз мне приходится писать о стольких актерах сразу: Леонидов, Качалов, Гзовская, Германова… И все это в Художественном театре! Что же случилось? Как произошло такое нарушение обычая? Писал об *одном* Станиславском, об *одном* Качалове, об *одном* Москвине — и вдруг сразу о четырех!..

Это случилось «у Карамазовых» во второй вечер. Все представление было интереснее, глубже, разнообразнее первого. {350} Хорошее исполнение заставляло забывать всю неудачность инсценировки. Были сцены непомерно длинные и слишком короткие, были сцены даже вовсе не нужные, но в каждой из них хоть на мгновение вспыхивала искорка актерского таланта — и все возмещала.

Начну с г. Леонидова, который дал незабываемый по силе и «надрыву» образ Мити. Давно театр не волновал меня так, как в этот вечер. Это было от широкой русской души — и шло в душу. Г. Качалов (Иван) равно хорош был и в сцене со Смердяковым, и с чертом, за которого, к слову сказать, он тоже играл. Его кошмар ужасен. Кто-то из критиков сказал, что это была скорее не игра, а чтение. Совершенно справедливо. Вот совершенно так «читал» и покойный Бурлак[[532]](#endnote-475) «Записки сумасшедшего». Но в «Карамазовых» сгущеннее и сернистее атмосфера. Это где-то около пекла. В полутьме. Подле экрана, по которому шарахаются странные тени. Качалов читает, и кажется, будто самые паузы посылают ему реплики. В театре тишина. Голос дьявола и голос больной совести сплетаются, искушают друг друга, расходятся и снова равняются. Я слышал твердый голос Люцифера и слышал другой, слабый, виляющий… И когда этот первый голос замолчал, этот маленький, плаксивый голос вдруг заговорил о всечеловеке и приобрел силу и экстаз победного клика!..

Г‑жу Гзовскую мало оценили в Катерине Ивановне. В эти два вечера «ее не узнали». Таково резюме впечатлений публики. Но кто знает этот исключительный по мастерству и деликатности талант, для того эта новая роль (если так можно назвать несколько сценических положений) есть новый шаг к совершенству. Две‑три истерики да несколько малоинтересных реплик — вот во что обратилась Катерина Ивановна в инсценировке «Карамазовых». Очень осторожно взяла г‑жа Гзовская эту «истерическую» часть образа, но в репликах дала *весь* характер. И это поразительно.

Приятно удивила г‑жа Германова в Грушеньке — особенно во второй вечер. Это была целая гамма женского лукавства. Это была воплощенная сила женщины, соблазнительная и страшная…

Итак, с «Карамазовыми» мы получили от Художественного театра писателя. Но нам показали и актеров. В добрый час! Если «станиславцы» после многих лет исканий и искушений пришли к тому решению, что без актера нельзя, один такой спектакль, как любой из этих вечеров, — и многое отпустится им. Начало нового успеха положено прочно.

## 25. Влад. Азов <В. А. Ашкинази> Театр и музыка. Московский Художественный театр. «У жизни в лапах» «Речь», СПб., 1911, 16 апреля

Не талант изменил Гамсуну, а Гамсун изменил своему таланту. Надуманностью и сочинительством дышит каждая строчка, каждая реплика его пьесы. Почему Блуменшен, последний, так сказать — вольный любовник фру Гиле, хромой? Зачем застрелился лейтенант Люнум? Почему все, походя, пьют шампанское — сначала за здравие набоба, а потом за упокой оного? Зачем вся эта скучная, {351} глупая, малоинтересная история с какой-то турецкой трубкой, этот «Кречинский» эпизод в «драме жизни»[[533]](#endnote-476)? Не потому ли хром Блуменшен, что у Тю-Справедливости в «Драме жизни» ноги были совсем выворочены? «Почему селедка зеленая?» — спрашивают в армянском анекдоте. — «Захотел — выкрасил». Захотел Гамсун и сплел вокруг ценного, умного, значительного ядра своей пьесы целый лабиринт сочиненностей во вкусе эпигонов символизма, которые бегут вприпрыжку за maitr’ами и, кувыркаясь, кричат: «И я, и я!» Поэтому Блуменшен хромой, отсюда — «Кречинский» эпизод с трубкой, усыпанной бриллиантами, змея и половина набоба.

Из этой скорлупы надо достать орех. Он — в драме Юлианы, когда-то блиставшей на оперной сцене, спустившейся затем до кафешантана и нашедшей тихую пристань на закате молодости и красоты в супружестве с коммерсантом Гиле, богатым стариком 70‑ти лет. Это почти история «старушки-нищей», которая сидела «у входа в храм одна в отрепьях». Фру Юлиана тоже «в довольстве утопала» и тоже «Париж в восторге был от ней». А вот теперь она сидит у входа в храм любви, одна, в морщинах, в последнем отблеске угасающей красоты и привлекательности. «Подайте Христа ради ей!»

И Гамсун совершенно не по-христиански подает ей… негра.

Фру Гиле делает в третьем, кажется, акте совершенно верное замечание: «Мне следовало бы выйти замуж за моего первого любовника». Еще более верное замечание делает Юлиане уходящий от нее, чтобы жениться на молоденькой Фанни, ее последний любовник: «Вам следовало бы, фру Гиле, иметь взрослую дочь». Но у нее нет дочери, нет мужа, нет славы, и от нее уходит, роковым образом увлекаемый в сторону молодости и чистоты, ее последний любовник. Этот момент драмы Юлианы поставлен у Гамсуна с яркостью и напряженностью прежнего Гамсуна. Что же ей делать? Куда же ей идти? Жизнь еще не изжита, а уже путь жизни переходит в путь жития. Сердце жаждет музыки любви, тело жаждет мук страсти, а слышатся уже аккорды похоронного марша, а жизнь подает уже на подносе муки одиночества. Что такое Фанни? Ничего! Пустое место! Но стареющей львице опасны всякая Фанни, всякая Маня, всякая Аня, все, что носит белое платье, что пьет шампанское только по большим праздникам, смотрит на мир широко раскрытыми голубыми глазами и не знает греха. Блуменшен уходит не к Фанни, а к молодости и чистоте. Кто же возьмет ее, увядающую, пьющую шампанское походя, с басовыми нотками в когда-то дивном голосе?

Гамсун с прямолинейным цинизмом разрешает эту драму жизни: к негру! А ведь, пожалуй, и впрямь ей следовало выйти замуж за первого своего любовника? Ведь тогда, пожалуй, у нее была бы взрослая дочь — вот такая именно Фанни, в белом платье, с голубыми глазами, пьющая шампанское только на Новый год, да и то совсем-совсем сладкое. Ведь тогда она познала бы великую тайну, великий корректив к одиночеству и старости женщины: вторую молодость, второе счастье, переживаемое матерью в жизни и счастье дочери…

Неужели это тот же самый театр, та же самая труппа сыграли на днях «Братьев Карамазовых», а вчера «У жизни в лапах»? Там была детеатрализация театра, здесь — полная его ретеатрализация. Там было какое-то усекновение театра, здесь — роскошный праздник театра, именины его сердца. Неужели на этой самой сцене стояла всего только третьего дня целомудренная серая нейтральная стена и сидел за кафедрой «бесстрастный чтец»? На этой самой сцене, на которой вчера в каком-то колористическом экстазе расточались самые дерзкие, самые вызывающие, {352} самые чувственные краски? Бог вам судья, господа Художественный театр, а я, видно, никогда не пойму, как это можно нынче рядить театр в смирные одежды, а завтра в пурпур и виссон[[534]](#endnote-477). Не живет ли двойною жизнью этот прекрасный театр и не две ли даны ему Вседержителем души? Вчера был черед той, второй, земной души Художественного театра, и она справляла свой бенефис. Сцена сияла. Оранжевые, красные тона и золото свершали на ней буйный пир. Звучала чувственная, пряная музыка, в бокалах искрилось вино, цветы и пестрые, подобные фантастическим цветам подушки дразнили взор. Сверху, с колосников, смотрела на эту оргию в оранжево-золото-красном первая душа Художественного театра и тихо плакала.

Пьесу Гамсуна очень хорошо играли. Я не знаю, что и кого играл г. Качалов в роли набоба, но играл он увлекательно, живописно, театрально и эффектно, как и подобает играть в день ретеатрализации театра. С некоторым избытком экспрессии, объясняющимся теми же именинами театра, играла г‑жа Книппер роль Юлианы. Очень хорошо задумал г. Вишневский своего Фредриксена, талантливого артиста, опустившегося до эстрады в кафе. Очень хороши были гг. Лужский (старик Гиле), Хохлов (лейтенант) и г. Балиев, проявивший подлинное дарование мима в немой роли кузена Теодора, неотлучно, как тень, следующего за стариком Гиле. Блуменшен получил у г. Леонидова расплывчатое толкование: не то он — сила, не то он — слизняк. Г. Подгорный ничего не сделал из роли негра, а г‑жа Косминская не сумела дать в роли Фанни полную антитезу Юлиане: молодость и непорочность, противопоставленные увяданию и пороку.

Пьеса Гамсуна особенного успеха не имела.

## 26. Юр. Беляев Московский Художественный театр. «Miserere» «Новое время», СПб., 1911, 20 апреля

Художественный театр, неизвестно из каких соображений, дал свою «марку» пьесе, которая свободно могла бы оставаться в портфеле автора. «Miserere» Юшкевича — произведение безвкусное, претенциозное и вымученное. Семь нудных картин однотонно трактуют о повальной смертности среди еврейской молодежи, и в продолжение всей пьесы слышатся похоронные песни. Молодежь умирает. Почему? Юшкевич очень странно отвечает на этот вопрос. Умирает, мол, потому, что жизнь не красна, изверились в своих силах, не на что надеяться в будущем и так далее. Действие происходит в фабричном местечке, где недавно прошла революция. Теперь там тихо. На всех лежит отпечаток подавленности. Трудно дышать. И самоубийства следуют одно за другим. Это, конечно, ужасно. Но «пляска смерти», нарисованная Юшкевичем, не убеждает зрителя в ее страшном смысле. Умирают, так умирают. Одним или двумя меньше — не все ли равно? «Лирическая драма» не представляет веских «резонов» для того, чтобы озаглавливать эту смертоубийственную статистику громким названием «Miserere». Лиризм еврейского писателя такого свойства, что ему следовало бы называться нытьем. {353} В самой сильной и эффектной сцене — в погребке, где молодежь изливает свою многострадальную душу, Юшкевич сумел утомить внимание однообразным пустословием. Мистическая сцена на кладбище режет слух фальшивым пафосом. Ох, уж эти еврейские мистики, гг. Дымовы, Айзманы, Юшкевичи, лучше бы они писали без хитростей! Автор «Miserere» совершенно выяснился как драматург. Это очень заурядный анекдотист, часто прибегающий к шаржу и не брезгающий никакими грубостями для достижения эффекта. Среди самих евреев он популярен только в отрицательном смысле. Для нас он представлял бы интерес бытописателя, если бы мы не угадывали за всеми его писаниями какой-то специфической фальши. Для лирика он слишком груб и положителен. Это крепко сложенный еврейский мужик, позитивист и циник. Когда он ударяется в поэзию или мистику, то именно только «ударяется». Метерлинком ему не суждено быть, хотя бы даже еврейским.

«Художественники», должно быть, много повозились с этой пьесой, прежде чем наладить концерт исполнения. И скажем без околичностей: постановка не удалась. Начну с внешности. Что это за комната в первой картине? Эта решетка наверху? Эти огромные окна? Эта длиннейшая труба? Эта занавесь? Это какая-то стилизованная «палата № 6»[[535]](#endnote-478), а не комнатка в еврейском доме. То же следует сказать и о декорации погребка. Темный подвальчик превращен в какие-то аркады с биллиардными лампами и ничего гнетущего, придавленного не чувствуется в них. Комната героини пьесы, некой никому непонятной красавицы Тины, напоминает «комнату Татьяны»[[536]](#endnote-479). Хороши декорации еврейского кладбища и дома — превосходен эффект жидкого утреннего солнца. Что касается тона исполнения, то он выдержан «по Метерлинку», в угоду, вероятно, Юшкевичу и его «лирической драме». Еврейские юноши и девицы поражают своей бесцветностью и, главное, отсутствием всякого слуха. Г‑жа Гзовская получила непостижимую роль красавицы Тины и сыграла ее еще непостижимее. По внешности она походила на женщину Боттичелли[[537]](#endnote-480) и выступала, как статуя командора. Глухие, маловыразительные интонации. Застывшее бледное лицо с гримасами грызущего кролика. Только в заключительной картине танцующая Тина показала в характере своем что-то необыкновенное и роковое. Вообще вся эта сцена лучшая в спектакле. И как вознаграждение публике за художественные убытки, трогательная, очаровательная г‑жа Коренева[[538]](#endnote-481), единственный благоухающий весенний цветок всей этой прогорклой «лирической драмы»…

## 27. Л. К‑ов <псевдоним не раскрыт> По театрам. Михайловский театр. Спектакли Московского Художественного театра. «Miserere» «Обозрение театров», СПб., 1911, 21 апреля

Еще до постановки «Miserere» в Москве С. Юшкевич обронил фразу о громадном значении этой постановки в деле пропаганды еврейского национального искусства. Если судить по исполнению пьесы Художественным театром, то, пожалуй, {354} национально-бытовой элемент окажется наиболее существенным и выдвинутым, так сказать, на первый план.

Постановка «Miserere» единственный сценический опыт, разрешивший ответственную задачу воплощения в образы национальной пьесы таким образом, что удалось избегнуть шаржа и утрировки, с одной стороны, и недоигранности — с другой. Заключительная картина пьесы, изображающая еврейскую свадьбу, сделана с режиссерской стороны в строгом соответствии с бытовыми и национальными чертами, известными тем, кто видел и наблюдал геттовое еврейство, населяющее «черту». Способствует этому впечатлению изумительная музыка г. Саца, кстати сказать, спасающая всю пьесу от окончательного провала.

Не будь этой музыки, аккордами врывающейся в действие, не будь этих скорбных, надорванных, страстных звуков, — зритель и слушатель оказался бы в положении еще худшем, скованный томительными и нудными беседами участников пьесы на тему об оскудении энергии у партийной молодежи и о любви как результате безвременья.

Несложная мелодия гетто трогает душу, но она же и придает пьесе тот ритм поэтической скорби, которого органически недостает пьесе Юшкевича, сплошь построенной на контрастах и приправленной сентенциями.

Как и во всех пьесах с тенденциозным содержанием, мысль автора ясна с первого же акта — семь картин «Miserere» лишь эстетическая приправа к этой основной мысли о пустоте жизни.

Не думаю, чтобы автор преследовал задачу точного запротоколирования действительности, так как с этой стороны эстетические эффекты пьесы не выдерживают даже снисходительной критики. Герои пьесы простые люди; переживания их, хотя и глубоки по-своему, но переданы автором с типичной для Юшкевича ординарностью и специфической условностью. Главный герой, например, Левка, прежде сильный, ныне беспомощный и жалкий, должен был бы, в сущности, тонуть в массе таких же жалких и ординарных страдальцев. Выделяет же его Юшкевич явно искусственно, по той условно-драматической схеме, по какой обычно выделяют «героев».

Я уже отметил достоинство постановки Художественного театра, умело использовавшего музыкальную инсценировку г. Саца. Неудача пьесы, в общем, не может быть поставлена в вину театру, который если можно в чем-нибудь обвинять, то в том, что он вообще взялся за труд неблагодарный, обреченный на неуспех.

Надуманный символизм «Miserere», воплощенный в строго реальных тонах театра, казался еще более резким в добросовестном изображении художников.

Образ поэтической, нездешней Тины, отвергающей земную любовь Левки во имя мистического тяготения к миру запредельному — образ едва ли не символический. Ритмичность исполнения этой роли г‑жой Гзовской совсем не вяжется со строго бытовым толкованием своей роли исполнителем Левки г. Болеславским.

Сценическая картина, как и всякая художественная картина, требует строгой согласованности деталей, однозвучности в тонах и в линиях. Грубая демократическая фигура Левки рядом с Тиной кажется оскорбительным пятном, заглушающим всякое представление о правдивости сценического эффекта. Одно из двух: либо Тина — обыкновенная, страдающая, неудовлетворенная жизнью девушка, и тогда образ ее, строго реальный, должен не выделяться на общем сценическом фоне. Либо она «дух» пьесы, отвлеченный символ человеческой неудовлетворительности, и тогда Левка уже не нелепое, мешающее пятно, а красивая и {355} страстная, хотя бы земная любовь — то есть тоже символ.

Реализм постановки «Miserere» невольно вскрывает грехи автора, не сумевшего дать определенного сценического воплощения идеи «Miserere». Групповые сцены в пьесе хороши лишь там, где автор стоит на твердой почве чисто бытового жанра. Такова отмеченная выше сцена еврейской свадьбы. Танцующая под музыку старуха — предел совершенства бытового изображения. В остальном массовые сцены сделаны пестро, нагроможденно и без того чувства пластичности, которое единственно влияет на душу, ритмически сливая ее с переживаниями масс на сцене. Но то, о чем я пишу, находится, как мне кажется, за пределами задач самого Художественного театра.

## 28. Д. Философов[[539]](#endnote-482) Иван и черт «Речь», СПб., 1911, 21 апреля

«Это был какой-то господин или, лучше сказать, известного сорта русский джентльмен, лет уже немолодых, с не очень сильною проседью, в темных, довольно длинных и густых еще волосах и в стриженой бородке клином».

Далее Достоевский подробно описывает коричневый потертый пиджак, белье, клетчатые панталоны этого «приживальщика хорошего тона», в достопамятную ночь явившегося искушать Ивана Карамазова.

Мы даже знаем, как воспитывает этот приживальщик своих детей, как составляет партию в карты, словом, Достоевский сделал все, чтобы «воплотить» черта. Ведь черт так этого хочет! Он готов воплотиться даже в семипудовую купчиху.

О, конечно, автор оградил себя от насмешек ученых людей. Перед описанием кошмара Ивана Федоровича он сообщает читателю, что герой был, можно сказать, накануне белой горячки, что его осматривал доктор, признавший «галлюцинации при состоянии больного весьма возможными», и так далее, и так далее. Трезвый человек с правом может заключить, что «приживальщик хорошего тона» вовсе не являлся к Ивану Федоровичу, что, конечно, не мешает этому трезвому человеку признавать необычайное умение Достоевского проникать в «больную душу» человека, восторгаться его умелыми, почти психиатрическими описаниями «бредовых явлений».

Но дело в том, что сам-то Достоевский был человек отнюдь не *трезвый*. Под углом трезвости его просто нельзя понять, он становится человеком ненормальным, со странностями. На память приходит ломброзовское учение[[540]](#endnote-483) о связи гениальности с безумием.

Достоевскому настолько дорога реальность галлюцинаций, что в «Преступлении и наказании» он даже пытается обосновать эту реальность, так сказать, научно.

Свидригайлов, человек, несомненно, «ненормальный», но уж, во всяком случае, не глупый, развивает на эту тему целую теорию. Он доказывает, что основная посылка: «галлюцинации возможны лишь при болезненном состоянии», вовсе не приводит к выводу, отрицающему их реальность. Эта посылка доказывает лишь, что для того, чтобы удостоиться {356} посещения самых реальных «приживальщиков», необходима известная подготовка организма, особенное состояние его, которое в обиходе называется «болезненным». Но заключение от «болезненности» к нереальности «приживальщиков», по мнению Свидригайлова, неправильно.

Избави меня Бог навязывать трезвым людям веру в чертей. Но, несомненно, что для самого-то Достоевского этот вопрос решался вовсе не так просто. Дело здесь не в болезненности и ненормальности, а в том, что Достоевский всем естеством своим ощущал *реальность зла*. И, в сущности, вся его религиозная метафизика покоится именно на этой предпосылке. Антитеза между идеалом содомским и идеалом Мадонны, утверждение, что в сердце человеческом Бог с дьяволом борется, — не фразы, а подлинные показания глубоких душевных переживаний. Может быть, и к Богу-то Достоевский пришел потому, что слишком мучительно почувствовал реальность зла. К Зосиме и Алеше он пришел *после* «Записок из подполья».

Как бы там ни было, Достоевский никогда не потратил бы столько стараний на создание образа «приживальщика», если бы не хотел хоть на минуту убедить читателя, что это не только бред Ивана Федоровича, что приживальщик может явиться к каждому из нас и что научные объяснения не уничтожают хотя бы субъективной реальности черта.

И вот Московский Художественный театр, который с невероятными трудами поставил «Братьев Карамазовых», который изобразил на сцене чуть ли не все два тома бесконечного романа, «приживальщика» отвергнул. Он на сцене не появляется, и Иван Федорович ведет свою беседу с чертом в форме монолога-диалога.

Сколько бумаги исписано по поводу этой постановки! Чего только не наговорили! Одни подняли «принципиальный» вопрос о праве переделывать романы в драмы, другие хвалили художественников, что они столь рабски следовали тексту, третьи находили, что в этом как раз их ошибка: они принесли театр в жертву литературе. В спор впутали даже семью писателя, и мы узнали из газет, что семья воздерживается от всякого суждения по той простой причине, что она не видала самой постановки. Не видала же она потому, что приглашения удостоилась не вся семья. Положим, семья вообще плохой судья в таких делах, но все-таки досадно, что благодаря обиде Любови Федоровны мы не знаем мнения Анны Григорьевны[[541]](#endnote-484).

Мне лично эти споры кажутся несущественными.

Художественный театр в данную минуту — самый культурный театр не только в России, но и Европе. Театр Рейнхардта в Берлине, театр «Искусств» в Париже (кстати, последний только что поставил «Братьев Карамазовых»), без сомнения, стоят гораздо ниже[[542]](#endnote-485).

Художественники своей многолетней работой заслужили право на все, могут делать все, что им угодно, потому что все, что они делают, — они делают серьезно, талантливо, как власть имеющие.

Каждая их постановка есть громадное художественное явление. Из него можно делать какие угодно *выводы*, раздумывать над тем, *показателем чего* служит данное явление, но заниматься разговорами, что вот это сделано не так, а то надо было сделать иначе, мне кажется совершенно бесполезным.

Если я напоминаю о забытом черте, то не для того, чтобы критиковать. Художественники черта не «воплотили», значит *им* воплощать и не следовало. Не может быть, чтобы они о черте не подумали. Были же у них какие-нибудь веские причины отказаться от приживальщика. Более того, я думаю, что здесь проявилась {357} их особая, художественная честность. Театру «натурализма» не пристало впадать в неестественность. Москвичи хотят, чтобы на сцене все было так, как и у нас, как и в нашей, обывательской жизни. Если они когда-нибудь выходят из натурализма, то без обмана. «Синяя птица» — сказка. Здесь можно фантазировать, здесь все сверхъестественно. В настоящей же жизни ничего сверхъестественного нет и быть не может.

Понятно, что и Достоевского театр ставит на тех же трезвых началах.

Театр по-своему прав. Но правда Достоевского остается непоколебленной.

Постановка Художественного театра, прекрасная сама по себе, лишний раз доказывает, что Достоевский еще не преодолен нашим обществом. Ведь художественники уже не новаторы. Они слились с передовыми (и даже, увы! не только передовыми!) кругами нашего общества, а потому от их понимания Достоевского можно заключить о понимании, господствующем и во всем нашем обществе.

Оказывается, что мы до Достоевского еще не доросли. Он как-то *моложе* нас. С бесстрашной искренностью, почти с цинизмом, выворотил он перед нами свою душу, поставил ребром самые мучительные вопросы.

И мы на них до сих пор не ответили. Не только не ответили, но даже не услышали.

Мы стараемся их замазать. К чему изображать на сцене черта, впадать в чертовщину, когда можно обойти вопрос, можно все объяснить самым трезвым образом. И черт превращен в галлюцинацию. Правда, эта естественность куплена очень дорогой ценой. Иван превратился в больного человека, который, несмотря на озноб, очень хорошо владеет монологическим диалогом.

Но что ж поделаешь. Выше себя не прыгнешь. Черт хитрый. Воплотить его не так-то легко.

А вывод таков. Художественный театр — театр *настоящего*.

Достоевский же и поставленные им вопросы — *вечны*.

## 29. Любовь Гуревич Через Чехова к Достоевскому «Речь», СПб., 1911, 3 мая

Я удивляюсь на нашу печать — вернее, на наших литераторов, которые не откликнулись, или почти не откликнулись, на крупнейшее событие современной художественной жизни — постановку в Художественном театре «Братьев Карамазовых». Были, конечно, рецензии в газетах, написанные, как всегда, немедленно после первого спектакля, когда не улеглась еще буря впечатлений от огромной, сложной вещи со множеством исполнителей; была одна серьезная статья и две‑три заметки в журналах, брошюра фельетонного характера, два‑три доклада с прениями[[543]](#endnote-486), — хотя и вызванные сценическою постановкою «Братьев Карамазовых», но непосредственно с нею уже не связанные. И это — почти все в нашей литературе, которая будто бы интересуется в последние годы искусством вообще, театром в частности, которая любит рассуждать о Дионисе и Аполлоне, предаваться мечтам о возрождении театрального «действа» и попрекать Художественный {358} театр тем, что он никуда не может уйти от Чехова с его полутонами и паузами.

Правда, много воды утекло с тех пор, как на смену старой драме и старому театру расцвела лирическая драма Чехова. За модными, успевшими уже опошлиться литературными словами о «возрождении трагедии» скрывается, действительно, назревшая потребность в возврате к настоящей драме, к драме ярких характеров, стремительных столкновений, к драме, которая явилась бы выражением духовной и жизненной диалектики, борьбы противоположных сил, стремлений, идей, направляющих жизнь. Но современная литература бессильна дать такого рода драму, а на сцене увлекается в последнее время суррогатами ее: эффектной «театральностью», игрою бьющих по нервам контрастов, ошеломляющим внешним движением театральных персонажей и масс. Вновь поднимает голову старый дочеховский театр, но уже расцвеченный всеми красками новейшей, усовершенствованной бутафории, — и принимается за последнее слово современного искусства, а театр, выросший на Чехове Московский Художественный театр — вот‑вот объявят отсталым и замирающим в своем развитии.

### I

О том, что «Братья Карамазовы» — не драма, столько говорилось в печати, что Вл. И. Немирович-Данченко имел полное право сказать в разговоре с Шебуевым: «Смешно нам читать, как газеты втолковывают, что лучше играть драму, чем роман. Что же мы, дети разве? Разве мы не понимаем этого? И лучше, и легче»[[544]](#endnote-487)…

И однако театр пошел на это. Настал момент, когда нужен стал, в интересах самого искусства, этот компромисс, когда органически назрела потребность развернуть силы в произведении яркого темперамента и широкого идейного захвата.

Русская литература не создала еще такой драмы. Но она создала гиганта-писателя, идейное содержание которого не могло быть вполне раскрыто его современниками и который, по всему своему психологическому и художественному складу, рожден был типичным драматургом.

Кто вдумывался когда-нибудь в особенности драматического произведения, в отличие его от лирического и эпического, тот не может не почувствовать, что вся, так сказать, внутренняя структура романов Достоевского — в отличие от внешней архитектоники, определяющей тот или другой вид словесного искусства — выдает в нем природу драматурга.

<…>[[545]](#endnote-488) По силе духовной напряженности, по неослабности чисто драматического захвата — нет равного Достоевскому во всей русской литературе, и к нему, естественно, должен был обратиться Художественный театр, когда захотел применить накопившиеся с годами силы к произведению, драматическому в высшем смысле этого слова, драматическому по своему внутреннему, если и не по внешнему, существу.

### II

<…>[[546]](#endnote-489) От внутренно нащупываемой, интимной правды исходил театр во всех своих художественных построениях. И тут пришел ему на помощь Чехов и сделал для него то, что не сделал бы ни один, самый первоклассный драматург в мире. Лирическая драма Чехова словно развинтила все винты обычного сценического аппарата, отняла все соблазны веками сложившихся в театре шаблонов. Она обращалась прежде всего к современной душе артистов молодого театра, будила все тонкое, нежное и художественно-благородное, воспитывала в них способность находить общий для всех {359} исполнителей основной тон игры, чутко сообразоваться с малейшей вибрацией сценического целого. В тишине родится и впервые слагается, в бурях лишь закаляется душа истинного искусства, как и душа человека.

Чехов создал для Художественного театра ту атмосферу тишины, непринужденности, свежего воздуха, каким никогда еще не дышал современный театр. Заодно с руководителями Художественного театра он приучил молодую труппу играть на иных струнах, чем играли все артисты существующих театров. Он связывал разбег драматических темпераментов, умерял внешнюю сценическую подвижность, ослаблял звучность голосов, но зато он развязывал те таинственные силы души, те неуловимые, неразгаданные наукой живые токи, которые помимо слов и каких-либо внешних знаков переносят от человека к человеку — на сцене и со сцены в залу — трепет самых сложных, самых тонких и значительных чувствований. Игра обычных актеров является в подавляющем большинстве случаев игрою внешних подражаний, внутренне пустых сценических фикций; игра Художественного театра становилась игрою внутренних художественных реальностей. Работа режиссеров состоит обычно в выдвигании эффектов и подчеркивании контрастов. Работа режиссеров Художественного театра направлялась все время к достижению внутреннего синтеза художественного произведения: они стремились придать ему органическую цельность, органическую простоту и в то же время сделать его прозрачным, осветить всю его духовную глубину: ибо, — как говорил Станиславский в своей речи на десятилетнем юбилее Художественного театра, — всегда, во все периоды их деятельности, их влекло к себе «простое, важное, вечное в искусстве».

### III

Чехов — светлая тишина. Достоевский — гроза и буря. Для того, кто не следил внимательно за внутреннею жизнью Художественного театра, — гораздо более сложною, чем это кажется издали, полною тревоги, самонеудовлетворенности и нетерпеливых порываний вперед, — почти неожиданной должна была показаться эта решимость взяться за Достоевского. А между тем, «Братья Карамазовы» — это лишь этап, действительно новый этап в постепенном органическом развитии этого театра, который, вопреки всему, что о нем говорилось, всегда стремился стать *театром актера* по преимуществу. По мере того, как укреплялся строгий художественный дух его и росли на новых методах сценического перевоплощения, разрабатываемых Станиславским, силы артистов, утрачивал свое значение тот детальный реализм сценической обстановки, который тем более увлекал одно время режиссеров, что служил им в борьбе со старыми театральными условностями, — помогал отрешаться от этих условностей самим актерам. Постепенно отпадал, как леса, окружающие сооружаемое здание, этот реализм. Свободнее работала художественная фантазия режиссеров, строже становился стиль постановок, экономнее в художественных средствах — mise en scène, выразительнее, интенсивнее и в этом смысле — драматичнее игра лучших, не останавливающихся в развитии артистов. Все более чувствовалась потребность в пьесе, которая дала бы труппе развернуть все силы творчества и темперамента, — но по-прежнему в духе художественной правды и органической простоты.

Постановка «Карамазовых» была, однако, шагом безумной смелости. И не потому только, что самый факт инсценирования романа вызывал всеобщее, вполне законное смущение или что приходилось, — {360} во избежание грубой ломки великого произведения, — прибегать к новым приемам, выводить чтеца и тому подобное. Сознательно идя на этот компромисс, приходилось еще считаться с огромными трудностями и опасностями другого рода. Ведь всякая живая душа при чтении этого романа уже завершила для себя, так или иначе, своей собственной творческой фантазией, образы Достоевского и полюбила их такими, какими они привиделись ей. Труппе театра предстояло создать нечто более яркое и более убедительное в художественном отношении, чем эти интимно выношенные каждым образы, — создать нечто, чего читатели сами для себя не создали. Иначе, зачем сценическая иллюстрация романа? И потом, нужно было дать, — при всей отрывочности искусственно созданной пьесы, при всем заведомом несовершенстве ее художественной архитектоники, увеличиваемой еще внешними запретами и вынужденными урезками в сцене суда, — нечто целое, не с той, так с другой точки зрения. Как достигнуть всего этого силами труппы, хотя бы и богатой дарованиями, если для цельного художественного воплощения некоторых ролей, как, например, для роли Грушеньки, может быть, во всем мире не сыскать актрисы? Можно было сказать заранее и с безусловной уверенностью, что и Катерина Ивановна не выйдет у Гзовской, и многое, многое вообще будет слишком несовершенно, — если не уродливо, то бледно, неубедительно, непохоже на Достоевского… И, наконец, еще опасность — даже не с точки зрения внешнего поражения, а для самого театра: великая опасность для актеров сорвать, в ужасающем, непривычном напряжении всех сил, все то благородство тона, какое было достигнуто театром, зарваться во внешний исступленный драматизм без соответственной духовной глубины творчества, сбиться на шаблон.

Я изумлялась смелости Вл. И. Немировича-Данченко, когда узнала о его решимости ставить «Карамазовых»; изумлялась — почти с ужасом. Изумляюсь и теперь — с восторгом. Он заведомо шел на несовершенство постановки, на явные частичные провалы в воплощении своего замысла, — но большие дела доступны только тем, кто, стремясь к совершенству, способен действовать и без надежды на достижение совершенства.

### IV

<…>[[547]](#endnote-490) Несовершенства… — да, их очень много, так много, что в первый вечер больше всего их и чувствуешь. Образы, созданные артистами, ведут борьбу с образами Достоевского, как они сложились в нашей собственной душе — и это мучительно.

Всякий неудачный штрих сердит и расхолаживает. Несимпатичный, очень плохой Алеша — совсем не похожий на того умного, светлоглазого, дерзко влагающего персты в самые страшные язвы человечества. Не тот Федор Павлович: сластолюбец, а не сладострастник. Катерина Ивановна — Гзовская — изящная холодная блондинка! Грушенька… — нет, той Грушеньки нигде не найти. Степенная, неторопливая, немолодая Хохлакова, — а у Достоевского ей всего тридцать с небольшим лет, она тараторит, захлебывается, шумит… Кажется, что слишком медленно говорит в первой сцене Смердяков. Сердит, что Гзовская — в которой в конце концов замечаешь удивительный поворот к художественному облагорожению игры — первый свой монолог начинает в вялой позе, откинувшись к спинке дивана. Не чувствуешь захватывающего ритма Достоевского. Отмечаешь недостатки и в игре Леонидова — Мити; сознательно, слишком сознательно вглядываешься в Качалова — Ивана…

Но они начинают побеждать в первый же вечер. Горячей волной захлестывает {361} сердце Снегирев — Москвин. С первой же сцены, — его мучительные выверты и выкрики с заиканием, его скупые слезинки и ласки сумасшедшей жены… Тревожно захватывает воображение Lise с ее сверлящим прозрачным взглядом и нервически острым тоненьким голоском. А в последних сценах Леонидов, все еще словно не вполне овладевший собою или не вполне захваченный ролью, говорит вслед уехавшей Грушеньке несколько слов, которые долго потом звучат в душе, как нежная и трагическая мелодия: «Живи, моя радость»…

Второй вечер начинается с «Мокрого», — и тут уже все пытка и восторг, бред и святая правда, вихрь страстей, страданий и упоений. И здесь есть недостатки в том-другом, — пусть так, — в целом — это откровение какое-то, прорыв художественных сил из каких-то недр, которым нет рассудочного названия. Гениальное произведение молнией ударило в души артистов. Вскрылся бездонный темперамент в Леонидове, — неудержимая мощь, стихийная и вместе — духовная. «Я иду и не знаю: в вонь ли я попал и позор или в свет и радость… ибо все на свете загадки», — говорит Митя у Достоевского, — и этот Митя на сцене, плечистый и взъерошенный, с исступленными, налитыми кровью глазами, в которых мелькает то страшная духовная мука, то ужас, то сияющая, хватающая за сердце нежность любви, то взрывы негодования и презрения к мелкоте своих мучителей, — все равно, каким он ни представлялся нам раньше, — это живой, до смерти незабвенный Митя, закрутившийся в каких-то страшных вихрях человек великого и благородного сердца. Безобразный кутеж идет в Мокром; визжат бабы, заливаются дешевые скрипки, изовравшийся старичок Максимов пляшет пятками врозь, дремлет на диване захмелевший мальчик Калганов; Грушенька, пьяная от пережитых потрясений, от вина, от счастья заливающей душу новой великой любви, смотрит на Митю, — все разом, вместе, дикое, нелепое и чудесное. Пьяный разгул и молитва. Ведь он молился всю ночь, Митя, как говорит он сам, узнавши, что жив поверженный им Григорий, — и вспоминая потом всю эту сцену, как ночь собственного разгула, чувствуешь, что в ней, среди песен, плясок и лихих уханий, все время рыдала молитва.

### V

Но если образ Мити вышел живым, цельным и трагически-прекрасным в инсценированных обломках романа, захвативших, по крайней мере, такую удивительную часть его, как вся история в Мокром, — то что, казалось бы, могло уцелеть от Ивана после того, как отброшена вся глава о Великом инквизиторе? Конечно, чтобы полностью понимать Ивана, нужно знать роман. Но поразительно: фигура Ивана в изображении Качалова как бы уже заключает в себе всю его трагедию. В мягком одухотворенном облике является он перед нами, — таком мягком, что сразу вспоминаешь его любовь к детям и к клейким молодым листочкам, но сначала думаешь: где же здесь острые линии его непреклонной мысли? Но неуловимые черты тончайшей художественной игры накладываются друг на друга, — и облик Ивана меняется. Один светлый пронзительный взгляд, брошенный в драматическую минуту на Екатерину Ивановну, — и уже чувствуешь в нем силу каких-то особых, сложных, бескровных страстей. Разговор с Смердяковым у ворот обнаруживает в нем присутствие демона: что-то тянет его к Смердякову, в то время, как душа его содрогается и от омерзения к грязи и преступлению, и от осуждения себя за потребность из самосохранения вовремя отстраниться, и от каких-то еще более опасных, жутких чувств и вожделений. {362} Глубочайшая сознательность проникает все существо Ивана. Ему не уйти от себя — ни от работы своей, все проверяющей, бесконечно дерзкой, ядовитой, гениально глубокой мысли, подкапывающейся под все святыни, ни от своей совести, которой он не может найти места в системе своих идей. Работа мысли и работа совести борются в нем неустанно, грызут его сильное существо, превращаются в какой-то неумолчный диалог внутри него, одинокого, замкнутого, болезненно сосредоточенного, — а события делают этот диалог, спор дьявола и Бога в его душе, все напряженнее, все горячечнее. Это уже безумие. Вон он, этот кошмар: «Иван и черт». Длинная, неслыханная в театре по внешней простоте сцена: одинокий человек тихо говорит сам с собой перед колеблющимся пламенем свечки… Верил ли Достоевский в живого Бога и черта или — вопреки тому, что принято думать, — только *хотел* верить, как признается Иван, — все равно: трагедия в том, что черт, как и Бог, живут и спорят в нем, в Иване. Мука и напряжение последней борьбы искажают лицо Ивана, оно делается неузнаваемым, страшным, старым. Пламя свечки играет на нем резкими, фантастическими тенями, растет ужас на сцене, — и кажется, что фантастически растет самая фигура Ивана, когда он вдруг медленно приподнимается на диване, и голос черта в нем, визгливо и исступленно, провозглашает его устами, что человек — бог и все позволено человеку-богу… Глубокая, незабываемая сцена, великий образец сценического искусства, почти неуловимого в своей изумительной тонкости и художественном благородстве.

Еще одну фигуру нужно выделить и отметить в постановке «Карамазовых»: Смердякова, в исполнении начинающего артиста Воронова. В ней как-то особенно отразился творческий дух Художественного театра — стремление его углублять сценическое изображение до степени глубокомысленного символа. Смердяков — это, может быть, самое страшное и самое отвратительное создание фантазии Достоевского. Это воплощенное отрицание божественного начала в человеке, — отрицание, доходящее до самоотрицания, до рокового и безусловного самоуничтожения. Это смертоносное начало в жизни, мыслящий мертвец среди людей, брызжущий трупным ядом и при первом толчке обреченный распасться. Ужасен был на сцене этот образ, тем более ужасен, что все в нем было выдержано с таким художественным чувством меры, в чертах зловеще-тихих и не выходящих за границы жизненно возможного…

Слишком много оставила я неотмеченным в «Карамазовых» — много интересных частностей, живых фигур, отдельных превосходных моментов в игре того или другого артиста. Мне важно было в данном случае только иллюстрировать мою общую мысль: что эта постановка, со всем, что в ней есть потрясающего и замечательного, со всеми ее основными особенностями, — была лишь новым этапом театра на его прежнем пути, новым раскрытием его художественных сил, накоплявшихся в нем благодаря той строгой и утонченной школе сценического творчества, которую проходили здесь артисты; благодаря постоянной борьбе ее руководителей с соблазнами всякой «театральности» и того дешевого внешнего драматизма, которым продолжает щеголять старый, внутренне мертвеющий театр. Только в такой атмосфере создаются значительные художественные ценности, и только до тех пор будет развиваться этот театр, пока большинство его артистов останется верно его благородному духу.

# **{****363}** Сезон 1911 – 1912

Казалось, сезон откроется «Гамлетом» К. С. Станиславского и Гордона Крэга, о котором уже столько говорили и писали. Однако его опередила постановка «Живого трупа» (премьера 23 сентября 1911). «Гамлет» был показан лишь 23 декабря 1911 года.

Перед премьерой «Живого трупа» театральная критика задавалась вопросами: возможно ли ставить пьесу, которую Л. Н. Толстой считал неоконченной, и на каком основании Художественному театру дано право первой постановки.

Факт неоконченности произведения имел значение для первых критиков «Живого трупа». Они находили, что печать этого обстоятельства лежит на спектакле и объясняет часть его недостатков. Впоследствии этот аргумент совершенно отпал.

Рецензенты премьеры уделяли больше внимания самой пьесе. Высказывались мнения, что Толстого связывали первоисточники: подлинное судебное дело супругов Гимер и роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Н. Е. Эфрос даже находил некую фальшь в том, что Маша в «Живом трупе» ссылается на роман Чернышевского, предлагая Феде инсценировать самоубийство. Отсюда, по его впечатлению, исходила неловкость И. М. Москвина, испытываемая им в этой сцене.

В самой постановке «Живого трупа» (фактически, без указания имен в афише, его ставили Вл. И. Немирович-Данченко и отчасти К. С. Станиславский, оформлял В. А. Симов) рецензенты подчеркивали разные качества. Художественную силу спектакля, по мнению того же Эфроса, составляли жизнь и простота ее выражения. О допущенных натуралистических деталях сожалел Смоленский <А. А. Измайлов>.

Петербургскому журналисту и библиографу П. П. Конради мешало в «Живом трупе» Художественного театра чеховское влияние, чуждое Толстому, у которого «все и везде ясно, могуче, широко и светло» («Новое время», 22 марта 1912). «<…> Московские артисты не скупились на паузы и вели действие в том тягучем, сдержанном, сером тоне, который создал славу “художественников” в чеховских пьесах», — писал он (Там же). Само по себе такое исполнение Конради тоже не оценил. Оно показалось ему музеем театральных фигур и «настроений».

Напротив, большинство критиков прониклось игрой актеров. Почти единодушно писали об удаче дуэта Абрезкова и Карениной — К. С. Станиславского и М. П. Лилиной. Самым тонким критическим разборам подверглись И. М. Москвин (Федя), Качалов (Каренин) и М. Н. Германова (Лиза).

Многие писали: Федя Москвина — не из аристократического круга, который изобразил Толстой. При том, что артист глубоко владеет образом, он слишком прост, демократичен для Протасова.

{364} Э. М. Бескин утверждал, что актеры угнетены режиссурой и, высвободившись от нее, сыграли бы пьесу лучше.

Еще острее проблема взаимоотношений актеров и режиссуры была поднята критикой с выходом «Гамлета». О том, что для актеров Крэг — плохой режиссер, писал в «Речи» (5 апреля 1912) В. А. Ашкинази. Он выразил мнение большинства рецензентов: постановка задавила ее участников. На этом фоне Н. Ежову легко было перепевать избитую тему, что в Художественном театре нет актеров для исполнения трагедий. Для него «Гамлет» — «… есть блестящий и эффектный урок тому обстоятельству, что если в постановках трагедий можно оригинальничать до исступления, то никак нельзя давать героические спектакли — без героев и трагических исполнителей» («Новое время», 30 декабря 1911).

Естественно, что в центре обсуждения оказался исполнитель заглавной роли В. И. Качалов. А. Койранский утверждал, что именно он оправдывает эксперимент постановки, которую в целом считал ошибкой МХТ.

Многих Качалов подкупал простотой и человечностью исполнения, до того не использованными в Гамлете, которого традиционно играли в трагически-приподнятом тоне. Однако по поводу этой работы мало говорили о философском толковании образа, как будто не в нем дело. Из совокупности положительных отзывов возникает впечатление о Качалове — Гамлете обособленном, пущенном одиноко плавать в картонном море крэговских декораций, независимо от того, принимает их или нет тот или иной рецензент.

Некто Albus предлагал вовсе не концентрировать зрительских впечатлений на крэговских приемах, а обратиться к созданию Качалова, который «творит тихую безысходную трагедию многогранной человеческой души, великую трагедию многогранности» («Обозрение театров», 29 декабря 1911). Она объемлет «земного человека, человека большой души», «брата нашего», а «не того ангелоподобного субъекта, которого нам преподносили доселе на сцене» (Там же).

А. Койранский был уверен, что Станиславский, вступив в творческое сотрудничество с Крэгом, выбрал «себе союзника по случайному увлечению» («Утро России», 24 декабря 1911).

Э. М. Бескин в трех рецензиях на «Гамлета» («Раннее утро» 21 и 28 декабря 1911, «Театр и искусство», 1912, № 1) настаивал на том, что спектакль представляет собой примитивную модернизацию. Бескин заявлял, что это Крэг должен учиться сценическому искусству у Станиславского, а не наоборот. Высказывание замечательно тем, что Бескин никогда не был поклонником Станиславского.

Однако были и те прозорливые аналитики искусства театра, кто увидел в постановке «Гамлета» зарождающиеся новые процессы и кто призывал не обходить их вниманием. К ним относились К. И. Арабажин, Н. Е. Эфрос, В. Я. Брюсов. Н. В. Туркин просто предсказывал, что об этом «Гамлете» будут еще долго и много говорить («Голос Москвы», 31 декабря 1911).

Последняя премьера сезона — тургеневский спектакль (5 марта 1912) была режиссерски поделена между Станиславским и Немировичем-Данченко. Первый поставил «Провинциалку», второй — «Нахлебника», и оба принимали участие в режиссуре «Где тонко, там и рвется». Все три пьесы оформил М. В. Добужинский. Ничего новаторского от спектакля никто не ждал. Критикам оставалось только сравнивать постановку с предыдущим художественно принципиальным обращением к Тургеневу в «Месяце в деревне». Так, Ю. Д. Беляев остался при мнении, что и вторая работа МХТ не {365} решила проблемы Тургенева на сцене. Другие не предъявляли к спектаклю завышенных требований. Третьи отдавали предпочтение прошлым постановкам этих пьес на императорской сцене в исполнении ее лучших представителей.

Промелькнувшая в «Утре России» (19 января 1912) рецензия на возобновление «На дне» важна тем, что отразила перемену отношения критики и к спектаклю, и к самой фигуре Горького.

Последовавшая за петербургскими гастролями поездка МХТ в Варшаву и Клев не освещалась в русской прессе специальными театральными корреспондентами из России. Начало гастролей в Киеве открывали два «подвала» П. М. Ярцева в «Киевской мысли» (12 и 16 мая 1912). В них он представлял МХТ публике, развернув перед ней историю создания театра и его творческий путь. Искания последнего сезона Ярцев считал «лишь идеальными отправными точками» для последующей работы МХТ. Особенно в окружающей атмосфере «понижения театра», когда на него наступают театры-кинематографы и театры-варьете, вышедшие на большие подмостки из ресторанов. Опасным считал Ярцев то, что некоторые критики провозглашают это явление новым искусством.

## 1. Н. Эфрос «Живой труп» в Художественном театре. (От нашего московского корреспондента) «Речь», СПб., 1911, 25 сентября

<…>[[548]](#endnote-491) В «Трупе» восхищает прежде всего громадная правда и простота. То, что происходит в пьесе, все взаимоотношения ее действующих лиц, захватывают читателя или зрителя, властно подчиняют себе. И он переживает полно и взволнованно эти чужие жизни, он быстро сродняется со всеми почти лицами драмы, от центральных и до эпизодических, вроде Афремова или адвоката из-под Иверской[[549]](#endnote-492) Артемьева. Но в самом боевом моменте драмы, в том, из чего вырастает и главное содержание фабулы и даже самое имя пьесы, нет этой естественности, нет простоты и жизненной правды. Против этого отнюдь не говорит то, что именно тут Толстой был особенно близок к материалам, данным ему Давыдовым[[550]](#endnote-493), к гимеровскому процессу[[551]](#endnote-494). У художественного произведения — своя правда, и, как отчетливо видно на примере «Живого трупа», она не всегда обязательно совпадает с правдою жизни. Если вы захотите вылупить зерно фабулы, вы непременно скажете, что оно в мнимом самоубийстве, в превращении Феди в «живой труп». Но именно это превращение особенно смущает, как сочиненность, как выдуманность. И еще больше смущает, что это решение симулировать самоубийство — не самостоятельное у Протасова, не его решение, но подсказано ему цыганкой Машей. А ею заимствовано у Лопухина из романа Чернышевского[[552]](#endnote-495). Отчего же цыганочке из Грузин[[553]](#endnote-496) и не знать «Что делать?». Роман был в свое время так популярен. Но вся эта комбинация, эта ссылка на роман в такой страшный момент жизни героя, когда он только что чуть не пустил себе пулю в лоб, и еще больше то, как сам Федя реагирует на такое предложение, — {366} все кажется «беллетристикою»; вместо того, чтобы произвести сильное впечатление, производит впечатление странное. И большое очарование, которое производила драма в своем предшествующем течении, растрачивается. Я несколько раз читал «Труп» до спектакля, — каждый раз испытывалось именно это. Точно что-то большое вдруг стало малым. И такое же впечатление, только как всегда, еще более усиленное в театре, было на спектакле. От этого ложится тень на всю драму, на образ Феди — больше всего, потому что как раз в самом важном, переломном моменте мы перестаем вполне ясно читать в его сложной, запутанной, неумиротворенной душе. И все старания Феди Художественного театра, г. Москвина, придать психологическую четкость и вразумительность этой сцене пропадают зря. Такую же неясность, путаницу в образ вносит то сердитое письмо, которое он пишет жене и Каренину перед самоубийством. Говорят, что текст письма — подлинный, что его Толстой почти полностью взял из дела[[554]](#endnote-497). Не знаю, так это или не так. Если так — вот новое доказательство того, что я говорил о несовпадениях двух правд. Есть в нем, в этом письме, писанном в таких исключительных обстоятельствах, что-то, не мирящееся с образом Феди, как он рисуется и до, и после его превращения в «живой труп». Спектакль этих недостатков в пьесе, этого ее органического порока исправить не может; во всяком случае, не исправил во всем другом такой полный жизни и простоты спектакль Художественного театра. Когда я хочу дать себе отчет, почему, при всем очаровании от пьесы и спектакля, уходишь все-таки не вполне обласканный благородными искусствами слова и театра, я непременно и неизменно наталкиваюсь все на ту же сцену, о которой говорил выше и от которой что-то неверное ложится и на остальные части пьесы.

Был, впрочем, некоторый недочет и в исполнении роли Феди, в котором повинен уже не автор, не актер, повинны некоторые особенности его индивидуальности. Когда читаешь драму, Протасов рисуется непременно иным по внешнему облику. Как бы это поточнее выразить? Федя Москвина несколько омещаненный, что ли. Федя пьесы куда более аристократ, не внешним лишь видом, но даже духом. В Феде Художественного театра есть какая-то простоватость. Его Федя — немножко из Островского. И потом, Федя должен быть обязательно обаятелен до чрезвычайности, должен сразу брать симпатии этим таинственным даром. Не напрасно говорят в Москве, что идеальным воплотителем этого образа Толстого был бы Качалов. Я не знаю, как бы он сыграл, дошел ли бы до той большой психологической глубины, какую дал Москвин, раскрыл ли столько, сколько раскрыл в душевных переживаниях Феди теперешний его исполнитель. Но несомненно талантом очаровывать сердца Федя Качалова обладал бы в полнейшей мере. И оттого Качалову играть было бы легко, его непосредственные данные помогали бы ему. Москвину играть трудно, потому что ему эти данные не помогают, но мешают, и он должен многое победить. Тем больше чести артисту, что в результате он победу эту одерживает и заставляет полюбить Федю Протасова, заставляет зажить сочувствиями ко всем горестям и всем бунтам его большой и красивой души.

Итак, есть некоторый недостаток в контуре образа. Но то, что этот контур наполняет, в полной мере прекрасно. Уже в первую встречу с Протасовым, у цыган в Грузинах, где на рассвете идет кутеж, умеет исполнитель многое наметить, дать почувствовать основную мелодию того лица и заразить тою большою тревогою, которою охвачен Федя. И Москвин делает это, — особенно подчеркиваю эту сторону {367} его исполнения, — с громадною простотою, без какого-нибудь уклона в сторону сентиментальности, которая тут так легко могла бы припутаться и унизила бы творение Толстого, без каких-нибудь театральных подмалевок правды. Я не могу лучше определить его игру, и тут, и во всем дальнейшем, как серьезную и строгую. Ничего дешевого, никаких общедоступных путей к жалости и сочувствию зрителя. Актер принял в себя, в свою душу, образ героя и им живет, не заботясь ни о каких эффектах. Скажу тут же, что при таком методе игры нужно совершенно слиться с образом, нужно сделать его второю натурою, для этого, кроме всего другого, необходимо время. Нужно *успеть* сжиться и сделать это в полной мере можно, думается, только уже в процессе игры. И потому на первых спектаклях иной раз еще чувствовались врозь Москвин и Федя. Но это недостаток, уносимый временем, и давал он себя знать лишь иногда, в первой половине спектакля значительнее, чем во второй, где указанной раздвоенности уже не было.

В цепи сцен не все одинаково совершенны, хотя все правдивы и, как я говорил, строги, без украшений только театральных. В ряду этих сцен нужно особенно подчеркнуть сцену перед самоубийством. Разверните пьесу на первой картине четвертого акта, на четвертом явлении. Федя запирает за Иваном Петровичем дверь, берет револьвер, взводит, прикладывает к виску, вздрагивает и осторожно спускает. Мычит:

— Нет, не могу, не могу, не могу.

Стучат в дверь, входит Маша.

Вот все явление. Три слова и ремарка. Москвин, ничуть не усложняя Толстого, но лишь раскрывая весь трагический смысл ремарки и слов, дает большую немую сцену, громадной силы и громадного психологического содержания. И зритель с ним переживает весь ужас перед самоубийством, проходит через целую шкалу чувств, таких сложных, таких острых, больших. И я мог бы долго рассказывать, как живет тут Федя — Москвин, как собирается с последними силами, как без слов убеждает себя, что нужно же это сделать, как хочет победить в себе страх, инстинкт жизни. Как будто готов уже отказаться от непосильного поступка, потом опять возвращает к нему свою волю. Я не знаю, сколько эта пауза длится, может быть — лишь какую-нибудь минуту. Но она стоит длинного акта, потому что дает так много пережить.

Но приходит Маша, вспоминает про Чернышевского, учит устроить комедию самоубийства. И Федя поддается ее совету. Я слишком долго говорил выше об этом моменте пьесы, чтобы еще к нему возвращаться. И я уже отмечал, что он и в театре не вышел; не стала ясною, непосредственно воспринимаемою психика соглашающегося Феди. Игра сразу как-то скомкалась, стала неразборчивою, не похожею на правду. Да и Маша — г‑жа Коонен, до того игравшая хоть и не особенно сильно, но правдиво и с отличною простотою, тут какая-то не живая, с какими-то неоправданными интонациями, не пережитыми возгласами и театральной тормошней вместо живой взбудораженности.

Затем мы встречаем Федю уже «трупом». Эта половина роли у г. Москвина — безукоризненная. Прибавилась в нем какая-то тишина, мягкость, точно как-то улеглись бунты и обиды, точно пришло окончательное примирение с внешними незадачами жизни и с тем, что Лиза его по-настоящему не любила. А раньше Москвин чем-то неуловимым умел показать, что есть в Феде и такое чувство. Он отлично рассказывает благолепному Петушкову про свою прошлую жизнь и умеет придать в полной мере характер фединых живых переживаний морализирующим словам пьесы о том, {368} что любим мы за добро, которое сами другому делаем. Из каждого слова так и сочится чувство.

Такой же тихий, скорбный приходит москвинский Федя к следователю на допрос и все свои ответы дает без тени вызова, но только с глубоким, сосредоточенным чувством. И это даже с точки зрения обличения суда, которое тут занимало Толстого, дает неизмеримо больший эффект, чем какой был бы при тоне вызывающем и громко протестующем. И, наконец, [сцена], — Федя в коридоре московского суда вышел из Митрофаниевского зала, где судят его и Карениных, где dura lex [закон суров — лат.], таким острым клином вошла в кое-как наладившуюся жизнь троих хороших, но несчастных людей. В предсмертной сцене так легко мог бы вырваться пафос, приподнятость, могло подкрасться желание — средствами, художественно дешевыми, но действующими на публику верно, произвести большой эффект. Москвин и тут верен основному закону своего исполнения, полной простоте и правде, он и тут не боится остаться при интонациях будничных. Но велика сила переживаемых им чувств, и впечатление — громадное. В этом моменте чтение пьесы не дает и малой доли того, что дал спектакль, игра актера. Из многих театральных «смертей», какие пришлось перевидать на своем веку, это по правде, по силе впечатления и по красоте — одна из лучших.

Когда читаешь пьесу, кажется, что роль — только у Феди и есть. Все остальное как-то так, между прочим, имеет лишь служебное значение и второстепенный интерес. Но недаром Толстой — гений, и недаром у Художественного театра — слава лучшего театра, не только у нас, но и в Европе, где так завидуют театральной Москве. Целый ряд фигур вырос в спектакле до размера больших, захватывающе интересных и художественно значительных образов, с богатым, живым содержанием. Самое чудесное превращение — в роли Карениной-матери. Трудно представить более совершенное исполнение, более полное и интересное раскрытие и воплощение в слитном образе всех маленьких авторских намеков, чем то, какое было у г‑жи Лилиной, артистки вообще недооцененной. Всего одна коротенькая сцена. Но эта сцена использована мастерски, с большою художественною чуткостью к каждому душевному движению и с большим искусством в выражении этих движений. И вырастает целый образ, в котором восхищает тонкость рисунка и благородство всего исполнения. И вы можете, просмотрев лишь коротенькую сцену, все рассказать про эту женщину — как она чувствует, чем живет, что ее сущность и что оболочка, одежда на душе. Вглядываться в это, по намеку дорисовывать в своей фантазии весь моральный портрет — такое большое наслаждение. И потому, хотя роль Карениной — лишь незначительная в общей экономии драмы о Феде Протасове, я не могу не признать ее исполнение лучшею с точки зрения сценического искусства, самою драгоценною частью всего спектакля.

Приблизительно такого же качества и такой же ценности исполнение К. С. Станиславским другой незначительной в пьесе роли — князя Абрезкова. Роль сыграна по тому же методу. Тут игра становится жизнью. Конечно, ничего особенно нового в самом методе нет. Когда-то старик Пров Садовский[[555]](#endnote-498) говорил, что играть надо так, чтобы «между актером и человеком, им представляемым, иголочку нельзя было просунуть». В этой фразе выражен тот самый закон и идеал театра, которому повинуется и к которому так успешно стремится игра Станиславского, Лилиной. Но старый метод все больше затеривается. Тут он точно отыскался. И дал прекрасные результаты, даже маленькой {369} рольке Абрезкова придал настоящую художественную красоту и значительность. Сцена между Карениной и Абрезковым, которая при ином исполнении промелькнула бы, думаю, почти незаметно, тут врезалась во всеобщее внимание и заставляет говорить о себе не меньше, чем самые боевые сцены пьесы. Третье исполнение того же приема и той же успешности — Каренин — Качалов. Все жизненно, просто и содержательно. И если все-таки нужно поставить это исполнение ниже двух, сейчас названных, то потому, что в понимании образа артистом есть кое-что, что вызывает на спор. По-моему, Качалов несколько заразился от Саши, одной из женщин пьесы, отрицательным отношением к Каренину и не поверил толстовской ремарке, имеющейся в первом списке пьесы, что Каренин «сильный, красивый, свежий лицом». Из ремарки исполнитель воспользовался лишь словом «корректный». Его Каренин суше, чем бы надо, чопорнее и уж никак не сильный. Но то, что задумал, исполнитель дал великолепно, выдержанно до мелочей. Несколько отдельных сценок, хотя бы за «величанием у цыган», — настоящие жемчужинки сценического искусства.

Иного стиля игра г‑жи Германовой — Лизы. Здесь была уже забота не о простоте, но об интересности. Точно казалось артистке, что данного Толстым мало, надо прибавить в образ еще от себя. Таким, от себя прибавленным, я считаю чрезмерную болезненность и забитость Лизы, какую-то пришибленность и даже легонькое, выдерживаемое мастерски, заиканье. Этим заменила г‑жа Германова авторские указания «о слабости, нежности, впечатлительности и наивности». И были видны старания *казаться* забитой, придавленной; понималось желание, но не воспринималось непосредственно как настоящее содержание данного лица. От того, что все кругом было так просто, прежде всего непосредственно, {370} эта некоторая нарочитость выступала особенно заметно, была не в ладу с остальным спектаклем. Впрочем, все это отнюдь не говорит, чтобы исполнение было не интересным или плохим. А сцена, когда Лиза читает федино письмо, проведена сильно, с настоящею правдою в чувствах и с оригинальностью в формах их передачи.

Еще множество мелких по размерам, но не по художественности образов. Некоторые сделаны великолепно: Афремов — у г. Лужского, Артемьев — у г. Александрова[[556]](#endnote-499), тот, кто в толстовской рукописи обозначен усеченным «Стах»[[557]](#endnote-500), — у г. Вишневского и так далее. И масса отличных, уже не образов, только гримов в двух массовых сценах: у цыган в Грузинах и в коридоре суда. Обе картины инсценированы прекрасно, с большим разнообразием и жанровым богатством, а вместе и со скромностью, не позволяющей фону побочному выдвигаться вперед, заслонять самую картину. В сцене в Грузинах удачно имитируется цыганское пение и вся цыганская хоровая повадка; в сцене в суде много жизни, отлично придуманы некоторые частности, вроде прохода по коридору Каренина с женою, обращающих общее внимание и вызывающих общий сдержанный говор.

Можно бы возразить против того, как использовал театр авторскую ремарку в сцене в трактире: «За столом сзади слышен крик женщины». Ремарка разрастается в целую сцену[[558]](#endnote-501), которая ни на что, собственно, не нужна, отвлекает внимание от фединого рассказа. Но не хочется останавливаться на этом излишестве, единственном, какое допущено в строгом, сдержанном спектакле.

Когда-то театр заботился о внешнем богатстве своей сценической правды. Он вырос. В «Живом трупе» он уже ищет лишь богатства внутреннего, лишь им дорожит, лишь им хочет победить зрителя. Вот почему я не могу не считать спектакля толстовской пьесы знаменательным в жизни Художественного театра. Это было событие, потому что впервые исполнялась драма великого Толстого, которую ждали с таким громадным интересом и нетерпением. Но это было событие еще и в другом. Театр, где никогда не умирало, никогда не затихало искание, сделал новый шаг, передвинулся еще на новую позицию в своем завоевании высшей, строгой правды в сценическом искусстве.

## 2. Александр Койранский «Живой труп» на сцене Художественного театра [Неустановленное издание, после 7 сентября 1911]

<…>[[559]](#endnote-502) Нет возможности подходить к «Живому трупу» с обычным мерилом. Настолько это своеобразное произведение, совершенно отличное от всего, что ставится у нас на театре. В двенадцати быстрых картинах, из одной в другую, стремительно перебрасывается поток действия. В толпе лиц, проходящих перед зрителем, один только Федор Протасов нарисован вполне или почти вполне. Только на нем, очевидно, сосредоточил свое творческое внимание Толстой, сравнительно мало уделив даже Лизе, Каренину и цыганке Маше.

Относительно других брошены только намеки, порой гениальные в своей художественной {371} краткости, но все же представляющие самый широкий простор для творчества и воображения театра и, вместе с тем, предъявляющие к нему требования чрезвычайные. И должно признать, что Художественный театр оказался на высоте этих чрезвычайных требований. Вчерашний спектакль был праздником для каждого, кто любит сценическое художество, и вечером отдохновения для тех, кому, как пишущему эти строки, приходится часто бывать на представлениях, где искусство театра встречается лишь крупицами или не встречается вовсе.

Внешние приемы постановки «Живого трупа» на первый взгляд напоминают прошлогоднюю постановку «Братьев Карамазовых».

Однако всматриваешься — и видишь сейчас же различие. В небольших углах, выхваченных легкой белой рамой, значительно больше глубины, больше реалистических деталей, больше декоративной живописи, к сожалению, не всегда слишком удачной. Так, ненужным кажется яркое, красно-желтое испанское пятно платка, которым завешано окно во второй картине у цыган. Висящие на стенах в той же картине хомут и сбруя куда более подчеркивают тот цыганский экзотизм, который подходит к цыганам Толстого. Очень мешает фиолетово-синий свет в пятой картине, у Карениной; в сочетании с неинтересно написанным гобеленом фона он производит какое-то дешево-модернистское впечатление, и, кроме того, от вызванного им дополнительного тона все кажется желтым: и белые колонны, и мраморные ваза и статуэтка и даже лица артистов. В девятой картине, в грязном трактирчике, живопись декораций хотя и очень реалистичная, но вялая, безличная, как бы без почерка. Не чувствуется совершенно рука художника. Несколько резки и холодны по тону ядовито-зеленые вьющиеся растения на террасе в десятой картине, что сильно мешает удачно задуманным световым эффектам, разбивая впечатление пронизывающих листву солнечных лучей. Может быть, эти подробности покажутся не важными и мелкими в огромной художественной работе, сделанной театром. Но думается, что в деле искусства нет не важного и мелкого. Кроме того, эти мелочи заставляют меня повторить уже высказанную мною однажды мысль: Художественный театр не должен обходиться без художника.

Я намеренно начал с недостатков, чтобы, покончив с ними, говорить о том прекрасном, высокохудожественном, что дал вчерашний вечер. И тут, конечно, прежде всего придется говорить о той высокой ступени сценического художества, на которую поднялся в роли Федора Протасова И. М. Москвин.

Протасов появляется впервые во второй картине, у цыган. И сразу, с первого взгляда, с первого движения, ясно: да, это он. В бледном угаре дня после бессонной ночи, среди кутил и цыган, вот он, отмеченный, избранный нести всю значительность жребия, исключительного по тяжести. Как тонко дал Москвин это состояние воспаленного, внутреннего восторга, в котором бесповоротно решается судьба Феди Протасова; ясно чувствуется, что из этого восторга нет уже пути назад, что человек, пьяный им, уже не вернется к жизни «без игры, без изюминки». И ясно, что отсюда должно начаться падение, сгорание, потому что «может человек доходить до этого восторга, а нельзя продолжать его…». Здесь, в накуренной, пьяной комнате цыган, избирает Протасов свой дальнейший скорбный путь, избирает в радостной исступленности. «Ах, хорошо. Кабы только не просыпаться… Таки помереть…».

{372} Какая трудная задача для артиста! Дать зарождение новой, твердой восторженной решимости из хмельного, бессильного слабоволия. Дать падение, принимаемое как подвиг. И какими простыми и ясными средствами выполнил эту задачу превосходный артист!

И, прекрасно начав свою роль, Москвин так же прекрасно провел ее до конца. Как удивительно сумел он передать минуты душевной борьбы в кабинете трактира, когда у Протасова не хватает сил покончить с собой. Чувствовалось, как все существо Протасова, физически и душевно, упирается против этой нелепой казни, как весь он судорожно цепляется за последние земные возможности. Чувствовалось, что пережить такие минуты страшнее и значительней, чем покончить с собой, что, пережив их, Протасов мог уже, должен был согласиться на предложение Маши симулировать самоубийство. Здесь — последний перелом, последний порыв. Об этом именно моменте и говорит в последнем действии умирающий Федя: «Я уже давно готов».

И отсюда уже вполне понятен Протасов в грязном кабаке, — слабый, падший, но не покоренный человек. И до слез трогательно звучит примиренное: «Вчера ходил мимо их дома. Свет в окнах, тень чья-то прошла по шторе. И иногда скверно, а иногда ничего…»

Удивительно сыграл Москвин! Тех высот сценического искусства коснулся он, где уже становится страшно от возможности так повторять жизнь, так переживать ее в притворстве, которое заставляет оглянуться на действительность с мыслью: «Не притворство ли и все это?..»

Роль Лизы играла г‑жа Германова. Толстой, как бы умышленно, не определил ее вполне. Любит ли она Протасова? Верней всего, что нет. «Она как будто любила меня», — говорит Федя Петушкову, а в разговоре с кн. Абрезковым высказывает ту мысль, что, может быть, она любила всегда Каренина, а не его. «… Но, как честная женщина, даже себе не признавалась в этом». Лиза «как будто» любит, «как будто» страдает при известии о самоубийстве Протасова. Г‑жа Германова хорошо выполнила возложенную на нее роль, но не определила ее, не вышла из этого «как будто», не задела, не заставила сочувствовать себе. Значительно более наполнил границы своей очень трудной роли Качалов. Действительно, как трудно играть человека нравственного, добродетельного, но ничем более не замечательного. Качалову очень удалось сделать Каренина именно таким, каким он встает в намеках, брошенных Федей. Он как бы живое изображение той «хорошей» жизни, того круга, в котором во всем, как и в жизни Протасова с Лизой, «нет игры, нет изюминки».

Много хорошего сделала г‑жа Коонен в роли цыганки Маши. Хорош и типичен внешний облик. Хороша резкость и грубость движений, сменяющаяся кошачьей вкрадчивостью. И так велика вера в художественную правдивость Толстого, что не кажется фальшивым, когда цыганка ссылается на роман Чернышевского «Что делать?». Очень удались г‑же Коонен песня во второй картине и сцена с Протасовым, а затем ссора с родителями в шестой картине. Хочется думать, что исполнение роли Маши — большой шаг вперед на художественном пути г‑жи Коонен.

Роль князя Абрезкова играл Станиславский с удивительной мягкостью и благородством. Что-то необычайно трогательное, нежное и поэтичное звучало в его сцене с Карениной — матерью, фигура которой прекрасно удалась г‑же Лилиной.

Спокойно и с достоинством сыграла г‑жа Самарова роль матери Лизы.

{373} Г‑же Барановской почему-то не задалась роль Саши. Талантливая артистка не сумела связать своей игры с тоном остального исполнения, и это особенно чувствовалось в сцене с Протасовым. Это тем более досадно, что многое госпожой Барановской задумано верно и тонко.

Как всегда, в Художественном театре много отдельных прекрасных фигур.

Интересен Лужский в маленькой роли кутящего барина Афремова. Трогает «нежный» Петушков в исполнении г. Знаменского. Каверзный негодяй Артемьев облечен в плоть и кровь г. Александровым. Чувствуется наблюдение и меткость в фигуре молодого адвоката (г. Подгорный).

В пьесе две массовых сцены: у цыган и в суде. Особенно привлекает первая.

Прекрасно разработаны фигуры цыган, их пение — превосходный фон для страшного, чадного и восторженного момента, который переживает во второй картине Протасов. Песни звучат красиво, увлекательно. С большим проникновением в цыганский дух поют г‑жи Богословская, Кастальская и Ефремова[[560]](#endnote-503).

В коридоре суда — удачное, верное движение, замыкающееся в красивую по линиям группу в момент самоубийства Протасова.

Общее впечатление от постановки «Живого трупа» сильное, захватывающее.

Прекрасный театр развернул в ней все богатство своих художественных сил и всю полноту сценических возможностей.

## 3. Эм. Бескин Московские письма «Театр и искусство», СПб., 1911, № 40

«Живой труп» сыгран. Я не запомню такого напряженного интереса, с каким ожидалась премьера «Трупа». Мне кажется, даже слово «премьера» здесь как-то неуместно. Ждали чего-то большего, чем театрального зрелища. Ждали — Толстого. Ждали еще неведомого, еще незнакомого слова «великого писатели земли русской».

Это, так сказать, само по себе, от «Живого трупа». А затем, как привходящий элемент, та газетная шумиха, которая была поднята вокруг «Живого трупа», Художественного театра и наследников Толстого[[561]](#endnote-504). С одной стороны, газеты немилосердно рекламировали все, относящееся к постановке пьесы. Роли разошлись, не разошлись, цыганские песни записаны, не записаны, пьеса пойдет 10‑го, нет, не 10‑го, а 12‑го, не 12‑го, а 15‑го, не 15‑го, а 20‑го и так далее, и так далее. С другой стороны, раздувая костер, газеты возмущались торговлей и рекламой, какую учинили наследники Толстого, и в итоге, сами же возмущаясь, только подливали масла в огонь рекламы. И огонь этот бушевал, именно бушевал, я другое определение затрудняюсь подобрать.

… Потухли огни. Раздвинулся занавес. И заговорили. Сцена у Протасовых. Лиза — Германова. Саша — Барановская. Качалов — Каренин. Темп растянут даже больше, чем обыкновенно страдает этим Художественный театр. Не говорят, а медленно вещают. Чувствуется, что каждая {374} фраза, каждое слово смерено, перемерено и подстрижено. Все как-то странно скандируют. Этим, очевидно, хотели достигнуть настроения подавленности, какое царит в доме Протасовых к моменту начала пьесы, а на самом деле в публику падало настроение какой-то фальши, искусственности, надуманности. Как бесстрастно говорил Качалов (Каренин)! Точно сейчас встал после тифа или дурной тяжелой болезни. И не ходил, а двигался. И головы не поворачивал, а вращал все туловище, точно пришита была эта голова. А г‑жу Германову одели в стильное платье, — до чего это было уродливо, — и заставили говорить тоже с каким-то странным монотонным ударением на каждой фразе. И было это скучно. Ужасно скучно. И думалось — неужели так и дальше? И от такого ожидания становилось буквально страшно.

Вторая картина у цыган. Она сразу нажала педаль. Заинтересовала. Внешне она безукоризненна. И этот хор, эти цыгане и цыганки. Каждая жива. Каждая типична. Колоритна. И в общем — ярко, красочно, сочно. Хочется смотреть. Запели — старые цыганские напевы. И «Шелмаверсты», и «Лен», и «Не вечерняя». В смысле записи цыганских мотивов за театром, быть может, большая историко-музыкальная заслуга[[562]](#endnote-505). Что касается самого пенья, оно не одинаково удается. Но исполнительница «Не вечерней» на большой художественной высоте. И не только в смысле музыкального текста, а больше, она дает цыганскую тоску и удаль, душу песни, ее слезу и улыбку. Цыганские песни исполняют Вяльцева[[563]](#endnote-506) и другие. Это — подделка. Ее пела покойная Варя Панина[[564]](#endnote-507). А после ее смерти ее в первый раз спела та маленькая женщина, которая исполняла «Не вечернюю». От этой «Не вечерней» можно потерять голову и рассудок.

Его мог потерять не только тот нервнобольной Федор Протасов, каким его дал г. Москвин, а даже настоящий Протасов, каким он выведен у Толстого. Протасов — прежде всего человек с большой и красивой душой. Он старобарской закваски, с той «изюминкой», которой нету жены его Лизы. Этой «изюминки», этой белой кости аристократизма не было и у Москвина. Он нарисовал болезненного, нервного субъекта, ту клинику, на которую он такой мастер. Быть может, эти «патологические трюки» и учел театр, поручив роль Москвину. Но за этими клиническими подробностями исчез совсем Федор Протасов. Исчезла красивая драма живого трупа. Драма наружно холодная, как мрамор старинной скамейки у пруда, тихая, как выцветший гобелен, и большая своим внутренним горением, своей упрямой до жестокости последовательностью. Такую драму мог дать Качалов. Еще больше, думаю, Станиславский.

У Станиславского много внешних данных для Протасова. Он может дать барина. Он может дать тихое страдание. Он может дать притупленное, большое, молчащее горе. Он может больше чем кто-либо мотивировать душу Протасова, умеющего плакать от цыганской гитары, любить до потери рассудка и умереть, когда жизнь становится уже слишком отвратительной, слишком оскорбительной. Протасов предтеча ницшеанских прослоек[[565]](#endnote-508). Он взял от «старого барина» любовь к изяществу жизни, его эстетизм, но отверг «крепостничество жизни», ее мещанские путы и цепи. Для этого Протасова есть у Станиславского все.

Ведь кн. Абрезков, которого изумительно играет Станиславский, та же кость, что и Протасов. Тот же ствол. Та же психология в корне. Кн. Абрезков Станиславского — шедевр. Он рисует его без нажимов, мягкими контурами. И как красиво, тепло, бархатно ложатся эти штрихи. Особенно заметно это среди общей подстриженности «Живого трупа», среди искусственности, {375} нарочитости общего тона и исполнения.

Прекрасной партнершей г. Станиславскому была г‑жа Лилина в роли матери Каренина. Их дуэт — лучшее, что дало исполнение «Живого трупа» в Художественном театре.

В общем на «Живом трупе» более чем когда-либо чувствовался гнет режиссера[[566]](#endnote-509). Чувствовалось, что дай исполнителям заговорить по-простому, живой, человеческой речью, и многие сцены произведут хорошее впечатление. Дайте «разманекениться» г. Качалову. Дайте г‑же Германовой вылезть из того платья, в котором она чувствует себя так ужасно. Не держите над ними аршин, не рассчитывайте математически чувств. И тогда актеры сами будут переживать и заражать этими переживаниями зрителя. Тогда будет драма, жуть «Живого трупа», которой не было в Художественном театре. Зритель уходил из Художественного театра только утомленный, но не потрясенный, не захваченный. Было много зрелища и мало трагедии. А «Живой труп» — трагедия. Трагедия большой и красивой души.

## 4. Кн. Сергей Волконский[[567]](#endnote-510) Москва. «Живой труп» «Аполлон», СПб., 1911, № 14

### I

<…>[[568]](#endnote-511) Я сказал, что пьесы нет. И в самом деле, где «драма», в настоящем, классическом смысле слова? Человек гибнет, но «борьбы» никакой; это не «действие», это долго длящееся, в течение двенадцати картин длящееся «положение», из которого один исход — выстрел. Эта длительность чрезвычайно утомительно действует. И действует она не только на зрителя, она действует и на исполнителей, то есть на характер игры. Посмотрите на роль Феди — Москвина. Что это как не ряд, нескончаемый ряд, чередующихся статических моментов? Падение? Но падение чисто внешнее, могущее выразиться только в платье и гриме; и сквозь это долгое внешнее падение он *сам* все тот же. Не этим ли отсутствием движения в характере объяснить то злоупотребление внешним движением, которым отличается игра Москвина в этой роли? Эта суета, эти вскакивания, эти пальцы вокруг губ, во рту, за воротником, в волосах, рука на затылке, это «очерчивание» «буйной головушки», это застегивание и расстегивание… Что все это, как не заполнение внешним движением того, в чем нет движения внутреннего? Не этим же ли отсутствием движения в характере объяснить некоторую нарочитую рубленость речи, эти частые остановки, как бы искание слов? Я понимаю, что ничто не может быть более опасно в смысле трафаретности, как чтобы зритель ощущал чересчур хорошую выученность роли, и «искание слов» является хорошим средством для прикрытия выученности; но не рискует ли и оно превратиться в своего рода трафарет, в то, что К. С. Станиславский называет штампом? Почему, например, останавливаться перед названием песни, которую заказываешь цыганам? Кто поверит, что выскочила из памяти любимая песнь и что она не на языке? {376} Почему делить остановкой имя и отчество друга, когда наскоро его шепчешь на ухо цыганке: вот, мол, кого величать. И сколько таких нарочных запинок, которые как бы протыкают речь, а сквозь дырки уходит живая вода искренности и правды… Зато посмотрите, как он великолепен в тех сценах, где есть это внутреннее движение; как он бесподобен в ресторане, после попытки на самоубийство, когда входит Маша; после этой изумительной мимики человека, ушедшего из жизни, после этого побледневшего лица, этих уже не видящих глаз, — прилив и взрыв внезапной жизни: вся радуга от смерти к воскресению. И, наконец, в коридоре суда — какая смерть! Этот голос, который в первую минуту поражает, как будто он слишком силен для умирающего, а потом кажется именно таким, каким иначе быть не мог: эти выкрики, которые он бросает живущим, зарубежность этих звуков и этот божественно примиряющий юмор. Подумайте только — юмор в смерти! Слияние в улыбке посюсторонности с потусторонностью… Мне меньше понравилась сцена у следователя; это был скорее Достоевский, нежели Толстой. Большая разница в отношении Мити Карамазова к прокурору и Феди Протасова к следователю: Митя говорит с человеком, взывает к совести себе подобного, Федя говорит с чиновником, взывает к отвлеченной справедливости, перед ним не человек, перед ним функция, — когда он говорит следователю «вы», это не значит «вы, такой-то», это значит, «вы и вам подобные». Некоторая страстность, «личность» игры в этой сцене выводила Москвина из Толстого и вводила в Достоевского. Впрочем, легко это говорить, а между тем невозможно забыть благородство и простоту его «прощания» с Лизой и Виктором; как трудно здесь не впасть в приказчичий, островский тон с биением в грудь, с прядью растрепанных волос на лбу…

Сцены допросов на театре всегда производят впечатление; это благодарнейшая тема, использованная бесчисленное количество раз, и безошибочный эффект. На сцене summum jus [высшее право — лат.], а в каждом зрителе кричит summa injuria [высшая несправедливость — лат.]. То, что мы видели в Художественном, было великолепно; это, конечно, самая сильная сцена всего спектакля; это Толстой и это Художественный театр. Прекрасен молодой элегантный следователь (г. Берсенев)[[569]](#endnote-512), который с такою точностью относится к исполнению своих обязанностей, но которому все на свете интереснее, чем то дело, которым он занимается; прекрасна неумолимая сухость, фальшивая мягкость официальных интонаций. Очарователен скорбный образ Лизы (г‑жа Германова), — плакучий, клонящийся долу… И посреди гнетущей атмосферы, лежащей на всей картине, не забываема скучающая, бесстрастная, лоснящаяся лысина и скучающая, бесстрастная, точно в туфлях, походка письмоводителя (г. Баров)[[570]](#endnote-513). Это один из тех многих, рассыпанных в пьесе, штрихов, которые запечатлеваются в памяти навсегда: лысина письмоводителя; два вытянутых пальца и красный нос, сосулькой, пьяного предателя в кабачке (г. Александров); плечо, боком пробегающего, судейского, просящего не загромождать коридор (г. Дикий)[[571]](#endnote-514); небритый подбородок, испитой нос и чиновная сановитость курьера, «цербера», оберегающего Врата Правосудия (г. Артем); элегантно шаркающая деловитость молодого адвоката с портфелем (г. Подгорный). Все это блестки жизни незабываемые. Конечно, все это из Толстого вышло, но оно же и влилось в Толстого: автор дал, театр возвращает; и не предрешая того, как будут *играть* другие театры, можно вперед сказать, что ни один так не проникнется ужасом банальности, гениальностью той житейской пошлости, из {377} лона которой раздается освобождающий выстрел Феди. Я уверен, что ни в одном театре не выступит так ярко этот образ грешного праведника. Ни в одном театре не получит он такого фона, нигде так не вырисуется высота его «жертвы», потому что нигде не проступит с такою ужасающей яркостью «малость» того мира, ради которого он жертвует собой. Жена, которая его «любит», когда его нет, которая его «ценит», когда он утонул, которая его ненавидит, когда он воскрес, оплакивает, когда он застрелился. Друг, который ему «прощает», что он устроил его счастье. Теща, которая в нем видит подлеца, и наконец, мать друга, в глазах которой он «грязь». И для всех он лишний, для всех он неудобен. И когда его нет, как тихо, гладко, как «чисто» протекает жизнь… На высоких белых колоннах веранды свет и тень от вьющегося винограда, счастливая жена второго мужа, прелестный ребенок, свекровь — довольная, болтливая, всепрощающая; легкие летние платья, залитая солнцем деревенская даль… Бубенчики, радостное возвращение мужа, исполненные поручения, покупки, но и казенный пакет: «Он жив!» Меркнет радость солнечного дня, — свекровь, довольная, болтливая, всепрощающая, превращается в «ту женщину, которая мать», — оскорбленную, негодующую, мстительную, и опять — «грязь, грязь, грязь!» И среди них жил Федя — Живой Труп? Да, жил и, пока «жил», был грешником, *был трупом*. И ради них Федя умер? Да, превратился в труп, и когда «умер», стал праведником, *стал жить*. Не знаю, с чем можно сравнить простоту и величие этого образа, этого шествия из смерти в жизнь. И вот, пред этой *нравственной* высотой хочется еще раз спросить, — да простит мне Иван Михайлович Москвин, — зачем столько *физических* движений, суетливой неврастеничности; в конце картин, где он остается один, зачем на словах «ну что ж, и прекрасно… так и надо… отлично», зачем давать предвкушения сумасшествия, когда так драгоценна ясная *сознательность* фединого поступка? Боюсь, — не говоря об умалении образа, — боюсь, как бы с привычкой к роли психологическая игра не стала совсем физической.

Это нервное прибирание вещей на столе, письменных и иных принадлежностей, в то время, когда он обращается к князю Абрезкову с вопросом, — какое у него к нему дело? Ведь психологический смысл сцены — сосредоточенность, а физическая картина являет нам разбросанность. А папиросы, я насчитал двенадцать папирос… Еще раз, да простит мне талантливый артист, — кого люблю, того и бью, а если я полюбил Федю, то ведь через Москвина, — но как бы хотелось видеть в нем больше духовности. В сцене с сестрою жены как бы хотелось больше мягкости. Правда, что г‑жа Барановская, — так глубоко чувствующая, несомненно потрясенная, с настоящими слезами в груди, мало выявляет, — если бы не голос ее, действительно взволнованный, скорбный, можно бы подумать, что она не в горе, а лишь не в духе. Она не выходит за грань своего «я», ее сцена с братом — монолог, теплый, проникновенный, но монолог. Вместо того, чтобы быть «вся к нему», она «вся в себя». В моих впечатлениях о Феде — Москвине не могу не вспомнить еще о том успокоении, которое наступает в нем после ложной смерти. Великолепно выходит у него это утишение бури земной. И даже… даже я ловлю себя на желании простить ему всю предшествующую суетливую неврастеничность: уж очень хорош контраст… Только есть у Толстого ужасное слово в этой части роли: «… я был влюблен, скверно, по-собачьи». Или покаяние не нуждается в форме? В искусстве *все* нуждается в форме…

Я сказал, что я полюбил Федю. Здесь мы подходим к самой драгоценной стороне {378} Художественного театра. Мы «любим» его образы. И нет тому более яркого подтверждения, чем «Труп» Толстого. «Пьесы нет», с этим все согласны, это повторяется на все лады; но, вместе с тем, смотрите, как они ее заселили, эту несуществующую пьесу. Все это люди, это не актеры в ролях, нет, это сами люди; и как с ними хорошо, и как жалко с ними расставаться, — когда занавес падает, это все равно, что закрыть прелестную книгу, которой хочется продолжения… Без конца хотелось бы продолжения таким сценам, как разговор Карениной с Абрезковым, объяснение Карениной с Лизой Протасовой, вся эта пятая картина. И можно ли не жаждать продолжения, когда на сцене Лилина? Что это за новый образ на русской сцене, и какой знакомый образ в русской жизни, — эта светская барыня, и пустая и глубокая, с устойчивостью «принципов» и неустойчивостью поступков, крайняя в симпатиях, крайняя в негодовании, — зыбкая в своей «твердости». М. П. Лилина дала все это, но с такой свободой, простотой и естественностью, какой я никогда не видал в изображении светской женщины на русской сцене. Наши актрисы, изображая женщин высшего круга, всегда боятся не быть светскими, они больше заботятся об изображении *круга*, чем об изображении *женщины*. Г‑жа Лилина совершенно отбросила эту *заботу*; как настоящий аристократ не думает о том, что он князь или граф, — родился и довольно, — так и она, как настоящий художник, дала образ и больше не думает о нем; она живет, говорит, смеется, плачет, и не может у нее не выйти, как надо, когда она сама такая, как надо. Вся, с головы до пят, она такая, как должна быть. Складки платья, соболья кацавейка, кружево вокруг нежных аристократических рук — все типично, все прелестно и все до невероятности естественно, просто, ежедневно. Та же ежедневность во французских фразах, которыми пересыпана роль, — в ее устах, как послушаешь, «язык чужой не превратился ли в родной?». Эта прелестная смесь и светскости и материнства, и пустоты и душевности, и принципов и предрассудков в безупречной по изяществу форме — памятник в русском сценическом искусстве, если можно говорить о памятниках там, где долговечность ограничена памятью счастливых очевидцев. Но как жаль, что она иногда недостаточно громко говорит! Зачем заставляет нас нагибаться и подбирать тот жемчуг, который она может нам положить в руку. Впрочем, упрек в недостаточной громкости можно сделать и некоторым другим…

Изящна и сдержанна г‑жа Германова в этой сцене; несравненная мягкость улыбки, красота слез, духовность, сквозящая из прелестного внешнего образа, не могли не победить «ту женщину, которая мать», и когда, после постепенного слияния их общей любви к одному и тому же человеку, они наконец упали друг другу в объятия, вся зала всем сердцем хлынула к ним. Нужно ли говорить, что К. С. Станиславский в этой сцене был верным другом верной подруги, умиротворителем между матерью и сыном, — добрым к нему, внимательным к ней, и что он был бесконечно, бесконечно прост. Мы другого такого князя Абрезкова не увидим, мы будем видеть актеров, хороших или дурных, но актеров, — «первое лицо» в пьесе. К сожалению, не могу распространить моего восторга на образ Виктора Каренина. Мать говорит про него, что он горд, что еще семилетним ребенком он был уже гордым. Мы же видели застенчивого, почти сконфуженного человека. Не знаю, как рисовал себе его Толстой, но, во всяком случае, это характер; вся же роль проводится как бы на цыпочках, как бы шепотком. В одной только сцене эта сконфуженность совершенно на месте: в сцене у цыган, — когда его, пришедшего {379} вестником от домашнего очага, начинают «величать», — но она уже не производит впечатления, потому что в предыдущей сцене тон был таким же. По-моему, образ надо переписать, как говорят художники, переписать не смущаясь. Рафаэль написал «Мадонну под балдахином», автор «Живого трупа» написал «Что такое искусство?», и между великолепными образами Карамазова и Барона («На дне») В. И. Качалов мог поместить Виктора Каренина…

Говоря об общих огульных впечатлениях спектакля, нельзя не вспомнить сцену у цыган. Блистательная постановка и блистательное выполнение. Это гашиш, это «выхождение из временного и погружение в безвременное». Хотелось бы только в выкриках Феди большей слиянности с музыкой, больше беззаветной отдачи себя: должно бы быть погружение в стихию; музыка — тот ветер, который надувает парус, и возглас должен быть как бы продолжением музыки; последний выкрик хорошо выходит, именно в этом духе, но, конечно, он должен бы быть без движения, без ерошения волос: утопание в блаженстве, и на этом утопании — занавес. Утопать нетрудно: «солистки» Художественного театра поют с тем самым цыганским пошибом, который приводит в восторг, одурманивает и увлекает пьяных меломанов, предпочитающих «музыку сердца» «всяким вашим Шуманам»[[572]](#endnote-515). Голоса красивые, а у г‑жи Богословской совсем особенный, с тонкой прелестью чего-то редкого, далекого, из царства грезы…

Маша (г‑жа Коонен) удивительно подходящей внешности, — черная лань; в ней разнообразие, сила, мягкость; некоторая истеричность, но в этой роли не мешает. В этом характере чувствуется знание жизни, практичность, деловитость, находчивость, — «сама себе госпожа», — все то, что придает еще больше цены преданности и любви. Повторяю, сцена у цыган удалась удивительно, и не последнюю роль во впечатлении гашиша играют руки и каблуки В. В. Лужского, когда, поднятый диким вихрем «Шелмаверсты», он не в силах удержаться от физического вмешательства: бесподобны его ужимки, притоптывания, — тонкие, одни лишь намеки, но беззаветно уносящие в мир музыки и пляски на встречу выплывающей к нему цыганки, с головы до пят дрожащей всеми перышками своего белого боа…

Я сказал, что мы любим образы Художественного театра, но мы также «любим» и самый театр. Выяснение психологического места, которое он занимает в русской культуре, это вопрос еще не тронутый. Но несомненно, что мы любим его, как Лермонтов любил отчизну, — «странною любовью». Художественный {380} театр совершенно лишен того характера нейтрального публичного места, каким отличаются все другие театры. Во всяком театре мы имеем такое ощущение, что мы *где-то*, в Художественном нам всегда кажется, что мы у *кого-то*. И неединичность этого «кто-то», многоличность этого субъективизма, — самая драгоценная сторона этого художественного явления. Из отзывов газет об этой стороне театра нельзя составить себе понятия. Наша «Пресса» с сухостью экзаменационной комиссии ставит «отметки»: каждая постановка — «билет», каждое первое представление — «ответ». И с тоном оценщика, который знает больше и может лучше, один ставит четыре с плюсом, другой пять с минусом. Но *атмосфера* театра не находит себе выражения в печати, а это именно то, что в культурном смысле самое драгоценное. Независимо от того, *что* раздвигающийся занавес нам открывает на сцене, в этом театре важно то, *как* это достигнуто, важен способ, важно отношение к делу, важна *форма работы*. Последняя есть результат духа. И вот в чем сила Художественного театра; когда говорю сила, не разумею — сила для себя, то есть для него самого, а сила — в смысле культурном, в смысле примера, в смысле *доказательства*. Никакие «направления» и никакие «данные» не могут обеспечить плодотворности работы, когда духа нет. Я видал разного рода «дух» в художественных учреждениях, но я утверждаю, что только один дух и возможен для настоящей, радостной работы (а мыслимо ли искусство иначе, как в радости?), это тот дух, который царит в Художественном театре. <…>[[573]](#endnote-516)

## 5. Александр Койранский «Гамлет» на сцене Художественного театра «Утро России», М., 1911, 24 декабря

Никогда занятие театрального критика не представлялось мне таким тяжелым и неприятным, как теперь, когда я возвратился с постановки «Гамлета» в Художественном театре.

Я провел в зрительном зале слишком пять часов, и за эти пять часов передо мной прошел результат двух лет работы этого превосходного театра, новые постановки которого для меня всегда были праздником и радостью. Увы! на этот раз я вышел подавленный однообразным и томительным безвкусием бесконечных прямоугольных ширм, пред которыми я просидел весь вечер. По дороге из театра я старался отделаться от этих невыносимых зрительных впечатлений, я старался сосредоточиться на том прекрасном, что было, что не могло не быть в Художественном театре. Но и тут, на улице, так же, как и там, в зрительном зале, острые углы пустынных картонных сооружений, бесконечные пространства тошнотворной золотой бумаги, прямоугольные пересечения линий, достойных чертежа какого-нибудь элеватора или иного технического сооружения, модернистские квадратики из какого-то ультрасовременного smockingroom’а [комнаты для курения — англ.], мармеладные световые эффекты из окна кондитерской — спутывались, заслоняли собой действие, спорили с превосходными интонациями Качалова, с внутренней структурой гениальной шекспировской пьесы, с жуткой, острой музыкой Саца, с красивыми костюмами {381} действующих лиц; и невольно росло чувство досады, досады за время, потерянное театром, за потраченные силы, за разочарование, которого могло бы не быть, которого бы наверно не было, если бы Художественный театр ставил «Гамлета» своими силами, не прибегая к помощи экспериментаторов, столько же чуждых духу прекрасного театра, сколько духу художества вообще.

Я ушел из театра с неотвязным и мучительным ощущением, какое невольно испытываешь при виде неудачи тех, кто дал тебе много радостей. И писать об этой неудаче Художественного театра мне тем больнее, что она вместе с тем и неудача К. С. Станиславского, этого огромного художника сцены, чей образ для меня исполнен особого обаяния.

Известно, что для постановки «Гамлета» Художественный театр привлек Эдварда Гордона Крэга, теоретика театра и новатора, обратившего на себя внимание на Западе не столько своими постановками, сколько горячим призывом к обновлению театра. Должно заметить, что в призыве этом больше жара и отрицания, чем ясных планов и созидательных утверждений. Так, по меньшей мере, думается мне после прочтения статьи самого Крэга, помещенной в немецком журнале «Kunst und Decoration» [«Искусство и декорация»], напечатанной там же статьи о нем, изложения его взглядов в книге Жака Рушэ и статьи о нем в книге Саймонса («Этюды о семи искусствах»)[[574]](#endnote-517). Кроме того, мне пришлось видеть в разных изданиях репродукции рисунков и эскизов Крэга, представляющих собой банальные образцы того не отличающегося значительностью течения современных английских рисовальщиков и иллюстраторов, на разных концах которого, как самые сильные, стоят тонкий фантаст Бердслей и резкий, тяжелый и определенный реалист Никольсон[[575]](#endnote-518). Эти рисунки не позволяют считать Крэга серьезным художником, определенно ставя его в ряды увлекающихся модернизмом дилетантов. И поэтому, какой иронией, каким самоосуждением звучит горделивое утверждение, высказываемое Крэгом в одной из его статей: «Режиссер, который одновременно — не художник, так же не нужен в театре, как палач в больнице!»

Я не знаю, в какой точно мере участвовал Крэг в постановке «Гамлета» в Художественном театре. Единственно, что бесспорно принадлежит ему, это «патентованные» (я не шучу: приспособление Крэга действительно охраняется патентом) ширмы, на фоне которых протекает весь спектакль. О них надлежит сказать несколько слов.

Есть два вида декоративного использования сценической стены.

{382} Один состоит, в сущности, *в преодолении* стены: на плоскости, между которыми заключено пространство сцены, наносится ландшафт, горы, скалы, деревья, здания или, если действие происходит внутри дома, — обстановка, мебель, картины, ковры, предметы обихода, так или иначе соответствующие происходящему действию, отражающие быт, привычки и вкусы действующих лиц и тем самым как бы участвующие в действии, дополняя характеристики героев.

Другой вид использования сценической стены есть превращение ее в фон, устранение всяких подробностей с целью выгоднее выделить фигуры действующих лиц, дать вниманию всецело сосредоточиться на них, замена декоративных деталей немногими конструктивными линиями.

<…>[[576]](#endnote-519) Декоративное приспособление Гордона Крэга не обладает ни художественной самоценностью первого вида, ни скромным спокойствием второго. Лишенные всякой декоративной красоты, патентованные ширмы английского новатора до боли беспокоят глаз большим количеством острых, режущих выступов, узких, коридорообразных щелей, головоломной загадочностью ничего не объясняющей архитектуры. А мелкие квадратики, на которые подчас разбита золотая обклейка крэговских ширм, напоминают слишком распространенный в прикладном искусстве мотив дешевого «art nouveau».

Раздвигается занавес, и на темной сцене, совсем близко к рампе, виднеется ряд узких, высоких простенков, во всю вышину сцены, разделенных еще более узкими, темными щелями: это терраса перед замком.

Те же бесцветные ширмы, несколько отодвинутые вглубь, расчерченные прямолинейными полосами яркого света: комната в доме Полония.

Те же ширмы, несколько раздвинутые, с вычерченной лестницей в пролете, — то место на террасе Эльсинора, где Гамлет говорит с тенью отца.

Те же ширмы, что и в первой картине, наискось перерезающие сцену, — комната, где Гамлет говорит свой монолог: «Быть или не быть…» И так далее, и так далее.

В некоторых картинах, для разнообразия, ширмы сверху донизу оклеены золотой бумагой, как елочные хлопушки. На матово-зеркальных поверхностях сусального золота дрожит, отражаясь, цветное освещение в тех «шанжантных» [меняющихся] от голубого к розовому тонах, которые так излюблены декораторами окон в больших кондитерских магазинах. Иногда, как во второй картине, нестерпимо яркий свет озаряет закованных в золото короля, от короны которого по стенам бегают зайчики, королеву и придворных, расставленных горкой. Тогда получается совсем нежелательный эффект блещущего новизной позолоты и ярким электричеством «пышного» церковного паникадила.

Единственная сцена, не утомляющая глаз скукой геометрических сочетаний и безвкусием светового колорита, это — сцена представления. Здесь ширмы отодвинуты далеко вглубь; образованный таким образом зал затемнен, а на переднем, освещенном плане красиво движутся фигуры актеров в красивых по тонам костюмах.

Не давая ни самостоятельной художественной ценности, ни спокойного фона, ширмы Крэга вместе с тем крайне неразнообразны в создании форм и особенно стесняют воображение зрителя, когда действие должно совершаться на открытом воздухе. Так, совершенно неудачна сцена на кладбище, которую, чтобы использовать ширмы, пришлось перенести внутрь какого-то храма, где могильщику, «подобно Адаму, копающему землю», {383} делать нечего, где допустим разве только каменщик, занятый облицовкой склепа.

В этом отношении полное отсутствие декоративных приспособлений или как-нибудь намалеванный намек на дерево (как это делалось во времена Шекспира) дали бы бесконечно больше. Театр Шекспира не знал декораций и обходился без них. Но, думается мне, если бы Шекспиру предложили пополнить этот пробел ширмами Крэга, то он, наверное, отказался бы стеснить воображение неприхотливых посетителей «Глоба»[[577]](#endnote-520) и остался бы при своих скромных дощечках с надписями, указывавшими на место действия.

Таковы неудачные внешние данные постановки «Гамлета», настолько неудачные, что только в моменты высочайшего подъема действия художественные впечатления от игры побеждают антихудожественную обстановку и торжествуют в душе зрителя, выявляя внутреннюю основу пьесы.

<…>[[578]](#endnote-521) Бледное, чеканное лицо, обрамленное длинными волосами. Лицо аскета и философа и вместе с тем лицо актера, где каждый мускул нервно ждет своей очереди, своего «выхода», — лицо Качалова.

Темная одежда скорби, еще спокойной, но уже неутешной. Благородная сдержанность движений. Таков Гамлет Художественного театра. Таков он до встречи с тенью отца, до этой встречи, которая «в малейший нерв вдохнула крепость льва немейского». Отсюда начинается другой Гамлет, другой Качалов.

Елейные, монашески гладкие дотоле волосы непокорно разбиваются вокруг высокого лба, пересеченного упрямой, страдальческой складкой, которая — не грим, а одна из особенностей лица Качалова. Скрытый огонь пробегает по движениям. И вот уже руки резким взмахом вскинуты кверху: «Господь земли и неба! Что еще? Не вызвать ли и ад?» Какой прекрасный, какой бархатный и полный звук! И сразу, почти шепот, жалобный, почти скулящий (как в «Анатэме»): «Нет, тише, тише, моя душа! О, не старейте, нервы!»

И вот начинается двойная игра. Мгновенно созрел план: «Я, может быть, сочту необходимым явиться сумасшедшим…» С этими словами Гамлет входит в роль, здесь начинается Гамлет-актер, — и актер превосходный, потому что это актер — Качалов!

Качалов — вот главное оправдание вчерашнего спектакля. Все знаменитые места трагедии: «Быть или не быть…», «Оленя ранили стрелой…» и другие, проведены Качаловым с редким совершенством. Сцена на могиле Офелии глубоко трогает, слова о сорока тысячах братьев захватывают и поражают, как будто внезапно разверзлись скорбные одежды неутешного Гамлета, и под ними явился образ Гамлета-любовника. Сцена смерти прекрасна, полна печали.

Превосходно отвечает Гамлет на вопрос Полония о том, что он читает. «Слова… слова… слова…». В голосе Качалова звучит спокойное, печальное, чуть-чуть ироническое осуждение суетности всех земных слов, всех земных знаний.

Тонкую черточку внес Качалов в разговор с Розенкранцем и Гильденштерном. Он стоит среди них и с трудно скрываемым раздражением и насмешливостью отвечает на их несносную болтовню. Но вот, очевидно, переполнилась чаша раздражения, и в Гамлете просыпается озорство виттенбергского школяра. Он незаметно среди фразы щиплет своих собеседников, и те отскакивают как ужаленные. В разговоре с Гильденштерном, после сцены представления, Гамлет уже не в силах сдержать раздражения, такт {384} царедворца покидает его, он раздраженно тычет в грудь Гильденштерна флейтой и, наконец, бросает ему в лицо.

Сейчас, когда я пишу, в памяти воскресают все новые и новые превосходные детали игры Качалова. Из них слагается удивительный по красоте и тонкости сценический образ. И мне необычайно грустно, что, имея такого превосходного Гамлета, Художественный театр счел нужным искать для него какие-то бездарные ширмы. Вот уж, поистине, «не ищи в селе, а ищи в себе!».

Поздний час позволяет мне лишь бегло высказаться об исполнении остальных ролей пьесы.

Начну с Духа отца Гамлета[[579]](#endnote-522). Слишком реальная и дряхлая, немощная фигура. Это ли тот, о котором говорится в пьесе: «воинственно-прекрасный»?

Неудачен король Клавдий (Массалитинов). Грим и одеяние соборного протодиакона и громогласная дикция, не разрушающая зрительного впечатления. В королеве (г‑жа Книппер) что-то слегка картонное, слишком мало чувствуется «цветение» греха. Это — королева вообще, и только королева, а не преступная жена и не мать Гамлета.

Полония играет г. Лужский и местами играет его очень хорошо.

Г‑жа Гзовская проявила много искусства в исполнении роли Офелии. Но искусство это холодное. Больше ребячливости, чем безумия, и больше поз, чем страдания.

Две хороших пары: Розенкранц (г. Воронов) и Гильденштерн (г. Сушкевич) и могильщики (гг. Грибунин и Павлов).

С отличным пафосом декламирует 1‑й актер (г. Вишневский).

Ничего из роли Горацио не сделал г. Хохлов. Еще меньше — г. Болеславский из роли Лаэрта: молодой актер совершенно не нашел подходящего тона для роли и уж, во всяком случае, не дал того «отменного» кавалера, которым должен быть Лаэрт.

Удачны фигуры: 3‑го актера (Афонин), священника (Лазарев), Марцелло (Бакшеев) и Бернардо (Подгорный).

Г. Тезавровскому удалась фигура льстивого царедворца Озрика.

Хотелось бы особенно поговорить о пантомиме в сцене «мышеловки», которая превосходна и по музыке, и по движениям (здесь особенно отмечу 3‑го актера). Хотелось бы поговорить о массовых сценах, об излишне частых и не всегда нужных коленопреклонениях. О верхушках пик, которые в последней сцене должны дать впечатление войска (вроде того, которое достигается рядами пик на известной картине Веласкеса[[580]](#endnote-523) «Сдача Бреды»), но — увы! — дают что-то жидкое и слегка комичное. Хотелось бы поговорить еще и еще о многом, но размеры газетной статьи заставляют меня быть кратким. Упомяну только еще о костюмах: некоторые из них очень удачны, как, например, костюмы актеров, Розенкранца и Гильденштерна, воинов Фортинбраса; но чем удачнее костюмы[[581]](#endnote-524), тем менее гармонируют они с мертвыми поверхностями крэговских ширм.

В заключение скажу: печально бывает видеть, когда художник переоценивает силы, берясь за то, что выше его возможностей. Но во сколько раз печальнее, когда огромный художник недооценивает свои силы и избирает себе союзника по случайному увлечению — союзника, не способного подняться на истинные высоты художества.

## **{****385}** 6. Н. Эфрос «Гамлет» в Художественном театре «Речь», СПб., 1911, 24 декабря

<…>[[582]](#endnote-525) Скажу тут же, что я принадлежу к числу тех, которые полагают, что Качалов, может быть, и не во всем совершенно, дал Гамлета настоящего, лицо живое, чрезвычайно сложное и властно влекущее к себе. Я этим отнюдь не хочу сказать, что игра его, по крайней мере, теперь, когда местами еще осталась недостаточная вжитость в роль, когда местами еще видна недовершенная техническая работа, безупречная, подошла к пределу совершенства. Я ниже укажу ряд недочетов и недостатков и в общем характере исполнения, и в передаче отдельных, порою — боевых, моментов. Но все недостатки, даже если к ним прибавить те, которые укрылись от моего внимания или которые я отказываюсь признать за грехи, почитаю художественными добродетелями исполнения, — все эти недостатки не могут заслонить главного — сильной и яркой, впечатляющей передачи основных черт, извольте — лишь одной, но основной черты. И эта черта качаловского Гамлета — великая скорбь. Дело шекспиристов — выяснять, откуда эта скорбь, каковы ее корни и обоснования. Актер имеет право принять ее как данное. Ведь прошлое Гамлета, до поднятия занавеса — вне ведения, во всяком случае, вне актерской компетенции исполнителя. Для исполнителя это несомненность. И если он умеет эту скорбь передать жизненно и сильно, то есть так, чтобы она не возбуждала никаких сомнений, чтобы принималась им непосредственно и тянула и его самого к соответственным переживаниям, актер, на мой взгляд, сделал тут свое дело. И его великолепно сделал Качалов. Перед нами был и принимался во всей глубине и значительности великий печальник, для которого земля и впрямь «сад опустелый», человек, у которого — не проходящий траур на душе. И траур этот — не от печальных случайностей его личной судьбы, не от того, что умер его любимый отец, не от того, что оказалась так коротка любовь матери, не от того, что ушел от него трон, и на этот трон воссел недостойный. Скорбит Гамлет Качалова от всего несовершенства жизни, и кажется ему не Дания лишь, а весь шар земной тюрьмою, базаром житейской суеты и застенком для правды. Почему у Гамлета такое мироотношение, что вырастило из него глубокого пессимиста? Не задавайте этого вопроса исполнению Качалова. Оно ответа не даст. Да я и не знаю, может ли, должно ли театральное осуществление датского принца давать этот ответ. Но самый факт, самое состояние души Гамлета вы воспринимаете во всей силе. И сразу. С первого же явления Гамлета в трагедии. В дальнейшем скорбь эта, под разными ударами жизни, будет еще сгущаться, но существо ее останется то же. И весь интерес и вся прелесть качаловского исполнения будет заключаться в параллельном с ним переживании этой скорби. А так как эта скорбь не только глубока, но и чиста, так как на ней — яркий отпечаток благородного духа и тонкого ума, так как по качаловскому толкованию, нет — по качаловскому воспроизведению, Гамлет — избранная натура, пленительная в каждом своем движении, властно-обаятельная, то это параллельное переживание — громадной прелести. И в этом тонут для {386} меня все недочеты, промахи, несогласованности.

Но напрашивается одно большое возражение, во всяком случае — соображение. Если Гамлет от начала такой и в дальнейшем меняется лишь, так сказать, количественно, — не обрекает ли такое исполнение роль Гамлета и через него трагедию, ее внутреннее содержание, на неподвижность? Не заменен ли Гамлет, так сказать, динамический Гамлетом статическим? Не подменена ли трагедия трагическим положением? Это — самое существенное, что можно сказать против исполнения Качалова в его целом. Да, движения в образе, в его душевной трагедии нет или мало. Как бы это выразиться, в пьесе остается лишь внешний трагический механизм фабулы. Но позвольте мне дерзнуть на большую ересь… Чем больше я вдумываюсь в «Гамлета», тем больше мне начинает казаться, что такой характер передачи роли датского принца — не вполне на ответственности Качалова, что он делит эту ответственность с самим Шекспиром. Конечно, это не мирится с пониманием «Гамлета» как трагедии воли, обескровливаемой рефлексиями. При таком, от времени Гете[[583]](#endnote-526) классическом, понимании развертывается долгая, богатая перипетиями борьба, и трагедия наполняется как будто движением; борьба двух сторон души проходит через ряд этапов и приводит к катастрофе. Но обязательно ли такое именно толкование, хотя и освященное великим авторитетом? И нет ли в фактах трагедии того, что не укладывается на ложе такого понимания? А может быть, в задачи самого автора входило именно показать, что и борьба-то никакая не начинается, есть лишь ее видимость, и импульсы к борьбе, как ни сильны они, идут из потустороннего мира, — быстро скатываются с поверхности Гамлетовой души, не задевая в ней ничего надолго и властно? Я не настаиваю на правильности такого понимания, но я думаю, что и ему нельзя совсем {387} уж отказать в некотором правдоподобии, если не в правде. И так играет Качалов, так, на мой взгляд, проектировано у него исполнение. Я видел этого «Гамлета» трижды, на трех последовательных генеральных репетициях. И первое впечатление было в этом отношении против исполнения Качалова. «Но где же трагедия? — спрашивал я сам себя, возвращаясь после первой встречи с этим, так меня очаровавшим Гамлетом, — где же нарастание трагических чувств и коллизий»? И вдумываясь в то, что прошло перед глазами, ища объяснения, почему Качалов играет так, скажем, «статически», я понемногу стал сомневаться в правильности не его игры, а предъявляемого к ней моего готового требования. И когда я смотрел «Гамлета» во второй и в третий раз, я, видя всю неподвижность исполнения, отсутствие последовательного раскрытия, уже начинал с нею примиряться.

Гамлет выслушал от тени ее страшные признания, получил ее повелительные указания о мести. И в первые мгновения все это производит на Гамлета Качалова впечатление потрясающее. По игре Качалова выходит, что он тут не только принял в себя мысль о притворном безумии как средстве, но и элементы безумия подлинного, которые в дальнейшем еще разрастутся в сцене после «мышеловки» и совсем перейдут в полное безумие, так что уже сотрутся все грани между маскою и подлинным душевным ликом. Сцену эту после встречи с тенью Качалов ведет с громадною силою, по крайней мере вел на одной из репетиций, и, я уверен, в иные спектакли именно тут будет подниматься на чрезвычайную высоту. В таких сценах спектакль на спектакль не приходится, тут многое уже не в воле артиста, а в капризе вдохновения. Но вот первое потрясение прошло. Что от него осталось? Гамлет во власти ли полученных из потустороннего мира приказов, во власти своей клятвы стереть со страниц памяти все воспоминания? Гамлет Качалова — нет. Он вернулся к прежней своей скорби, к тому, чем был переполнен и до страшного узнания. И даже притворное безумие изменило в нем малое, в его обиходе, в его манере и лице. Но как отлично пользуется исполнитель каждою возможностью, чтобы показать свою великую скорбь, чтобы властно погрузить в нее и своего внимательного зрителя, который не занимается проверкою своего Гамлета Гамлетом качаловским, а просто живет этим последним. У Качалова есть одна немая сцена, прогулка по зале дворца. И она так много прибавляет к переживанию скорби Гамлета — основного содержания его души. Вспомните, и до и после тени Гамлет у Шекспира сходно говорит по вопросу, особенно его волнующему, — о самоубийстве. И одно это, на мой взгляд, дает уже значительное оправдание тому, что я назвал статичностью у качаловского исполнения. Ведь произойди в Гамлете переворот, он непременно бы сказался в самом существенном, и гениальный автор сумел бы это отразить…

Я не имею возможности следить за качаловским Гамлетом сцена за сценою, отмечать отдельно лучшее и худшее. Пришлось бы перебрать всю громадную пьесу. Но то, что я отметил до сих пор, проходит и через все последующее исполнение. Когда, уже близко к самому концу, Гамлет говорит свои, такие умные слова об Александре Македонском, когда смотрит на череп Йорика и потом, когда разговаривает с Горацио перед поединком, — он все тот же Гамлет, которого мы увидали впервые на парадном приеме у нового короля.

Так велика «неподвижность» исполнения. И от того же во впечатлениях от него есть некоторая монотонность.

Но было бы ошибочно заключить, что ничто в Гамлете не меняется на протяжении {388} пьесы, — меняется и каждый почти раз находит яркое выражение, но перемены эти — порядка малосущественного. Из отдельных переживаний особенно выделяется по силе и яркости сцена сейчас же после «мышеловки». Гамлет вовсе не безразлично относится к вопросу о виновности короля Клавдия и о своей ему мести за убитого отца. Только не в этом положена его сущность, только это занимает его временно. В спектакле «убийства Гонзаго» это ударило властно, это захватило, заслонило все, и Гамлет весь отдался, но на короткий срок таким переживаниям. Узнанная правда глубоко поразила его, привела в полный хаос все его чувства. Все время стоявший почти у грани безумия, он тут перекинут за эту грань. И Качалов великолепно, до великой жути, это передал. Поступки его бессмысленны, он танцует, поет, декламирует, — через них глядит величайший ужас. А рядом лучшая по силе сцена с флейтою, где скорбь и негодование поднялись до своего зенита. Но толчки, даваемые извне, у Гамлета Качалова всегда действуют недолго. И в сцене с матерью (сцена во время молитвы короля опускается) он уже прежний Гамлет, все тот же. В моем перечне есть большой пробел: я ни словом не обмолвился о знаменитом «Быть или не быть…», о Качалове в этом монологе. Сделал я это с умыслом. Этот монолог не вышел у Качалова. Я не объясню себе, почему именно его постигла такая участь. Как будто при той позиции, которую занял исполнитель, «Быть или не быть…» должно бы выйти очень выразительным, сильным по чувствам. Я не знаю, может быть, у нас уж очень большие требования к этому моменту трагедии, может быть, ожидание так перенапряжено, что осуществить его и нельзя. Но, во всяком случае, этот знаменитый монолог прозвучал незначительно, была и в интонациях, и в мимике какая-то напряженность, натуга. Непосредственное чувство отлетело. И не мог исполнитель собрать себя и свои чувства и к следующей сцене с Офелией. Мы внимали словам, но из какого источника они шли, какими чувствами диктовались переходы в этом разговоре с горько обиженной Офелией, было не ясно. И было скучно.

Логический порядок требовал бы теперь говорить о других исполнителях. Но есть иной порядок, порядок властности впечатлений. И потому позвольте нарушить первый и, повинуясь второму, сейчас же перейти к так называемой постановке, к тому, что дали совместные усилия Гордона Крэга и режиссуры Художественного театра. Должен тут же оговориться, что я буду говорить о том и другой en bloc [целиком — фр.], не распределяя между ними долей заслуги и ответственности. Я знаю, что основная идея — замена живописных декораций системою ширм, линиями архитектурными, принадлежит английскому режиссеру. Я знаю, что он почитает свои ширмы настоящим откровением, началом новой эпохи в театре.

Но я не знаю, где кончалась область его идеи и где начиналась сфера выполнения этой идеи Художественным театром. Да ведь и не в распределении хвал или упреков дело. Задача Крэга — ясная: освободить от условностей живописной декорации, которая не дает иллюзии рядом с конкретными людьми и вещами. Над этой задачей бьются теперь многие. Крэгу принадлежит мысль остроумная — заменить живопись архитектурою, доверить всю театральную обстановку линиям и свету. Он достигает это системою ширм, обтянутых холстом, приблизительно в аршин поперечника и уходящих ввысь, теряющихся там. То ширмы располагаются так, что образуют четырехгранные колонны, иногда белые, иногда, от наведенного света, голубоватые, то выстраиваются в стену, загибаются полукругом, отрывают от сцены уголок, намекая {389} на комнату и так далее. В ряде сцен эти ширмы уступают место таким же матово-золотым, когда нужно передать пышность дворцовой обстановки. Конечно, нигде не дают они иллюзии террасы эльсинорского замка, комнаты Полония, кладбища и так далее. Да, по теории Крэга, такая иллюзия, с одной стороны, никогда и не достигается театром, с другой — и не нужна. Архитектурными линиями и светом в спектакле «Гамлет» удачно давались намеки на нужную обстановку, вводился зритель в основной характер и настроение данного места и момента. И этого — за глаза. Может быть, поначалу властно говорило любопытство, и ширмы интересовали как «ширмы». Но очень скоро к этому привыкаешь, очень скоро ширмы уже перестают занимать an und für sich [сами по себе — нем.], и они начинают хорошо делать свое подлинное дело. Они не мешают, они, больше того, помогают. И я не нахожу серьезных принципиальных возражений против этого новшества. Опасно предсказывать им будущее. Возможно, явится другой Крэг и придумает еще более полное и счастливое разрешение задачи о декорациях. Но и ширмы свою службу могут сослужить. А «Гамлету» уже и сослужили. Потому что, избавив от громоздких и фальшивых декораций, они вместе с тем ничего не отняли от красоты внешнего спектакля. Напротив. Некоторые сцены — и тут, я думаю, начинается область счастливого осуществления чужой мысли Художественным театром, — вышли по-настоящему великолепными. Такова хотя бы картина тронного зала, вся золотая, с золотыми королем и королевою в глубине, со всею золотою свитою. Это радовало глаз и это подчеркивало нужное. Только контраст с золотым царством темного Гамлета, посаженного на авансцене — несколько резкий, утрированный, внешний, что ли.

Другая великолепная сцена — у королевы. Ширмы от света стали ослепительно белыми, сложились в тонкие стройные колонны, уходящие в синюю высь. И на этом фоне с одной стороны — золотая королева, с другой — хор белых девушек. Правда, это, вульгарно говоря, отсебятина, этого хора Шекспир не предусматривал. Но картина так очаровательно красива, что охотно простишь и выдумку, прибавку от себя. Другие счастливые применения ширм и их освещения — золотая зала, в которой идет спектакль «мышеловки», где, может быть, — и без особой нужды, дана реставрация старинного театра; похоронная процессия, наконец, финал — смерть Гамлета, над которым склоняются белые знамена, а глубину сцены заполнили войска, целый лес копий. Все это отлично выдержано по краскам и все проникнуто благородным вкусом, который и вообще во всем спектакле говорит так внятно и так пленительно. И в костюмах, еще больше — в группах, мизансценах. Ширмы расцветились великолепно режиссерской фантазией художественников. И по части внешней вряд ли можно сделать «Гамлету» упреки сколько-нибудь серьезные. В антрактах не было недостатка в ворчаниях по адресу ширм. Сознаюсь, я не только их не разделяю, я их плохо понимаю. Против ширм можно возразить или то, что это отступает от традиций, но ведь все театральные традиции подорваны; или то, что ими, этими ширмами, проблема нового театра (его внешней части) не разрешается. Последнее может быть совершенно справедливым. Но это ничего ровно не говорит против частичного счастливого их применения в данном спектакле.

Остальное в «Гамлете» художественников уже много менее удачно. Впрочем, очень стоит похвалы Офелия г‑жи Гзовской. Она дает образ очаровательный, полный трогательности. Ее Офелия — {390} совсем девочка, с детским личиком, детским голоском, детскими интонациями и детским горем. Свое горе она по-детски чувствует как незаслуженную обиду, и это трогательно, это поэтично. Такая она, и лучше всего, в первой сцене с Лаэртом, которого так нежно любит, и с отцом, которого так глубоко уважает. Такая и в двух последующих сценах, причем — несколько отличных интонаций в разговоре с Гамлетом. Наконец, сцена сумасшествия. Сделана и она великолепно, совсем не по шаблону, с отличными «находками». Но тут игра начинает быть внешнею, оболочкою без сердцевины. Тут можно опять любоваться Офелией и ее исполнительницей. Но тут хочешь большего, хочешь быть если не потрясенным, то хоть глубоко растроганным. Это удается исполнительнице лишь в малой мере. Очень большое и тонкое искусство, но нет силы и искренности в переживаниях.

Отличный могильщик — г. Грибунин, богатый юмором и простотою, совсем живое лицо. Удается передать шекспировский юмор и г. Лужскому — Полонию. Некоторые его фразы, особенно в разговоре с Лаэртом и докладе королю о любви Гамлета к его дочери, выходят великолепно и вызывают смех. Интересен и грим. Как карикатура задуман и выполнен король с опившимся лицом и зычным голосом. Иногда замысел удается, и король интересен, иногда это выпадает из характера всего спектакля и действует неприятно. Мало интересны, а порою и совсем неудачны другие исполнители. Отличный облик у г‑жи Книппер — королевы, но остались все интонации из чеховских пьес, и они, эти интонации, так контрастируют с внешним обликом. И потом ни одно чувство королевы не ясно, точно артистка не нашла, на чем построить образ, пренебрегла и несомненною любовью королевы к сыну. Только внешностью хорош Лаэрт, опять — с бытовыми интонациями (г. Болеславский), вполне бесцветен Горацио, нет пафоса, нет подъема у первого актера, когда г. Вишневский декламирует про Пирра.

Какова будет судьба «Гамлета» в Художественном театре? Сочтет ли Москва оправданными свои чрезвычайные ожидания? Впишет ли эту постановку в актив или в пассив своему любимому театру? Не знаю, как относительно двух первых вопросов, но на третий надо смело ответить утвердительно. При всех недочетах, спектакль совершенно несомненных и очень крупных художественного значения и интереса. Театр благоговейно, среди чрезвычайных волнений и мук творчества готовил этот спектакль. И всякий, кому дорог театр, кому дорого искусство, низко ему за него поклонится.

## 7. Бэн <Б. В. Назаревский> «Гамлет» на сцене Художественного театра «Московские ведомости», 1911, 29 декабря

### I

«Гамлет» в Художественном театре сыгран — и на душе так смутно, так странно, можно сказать, перефразируя известное начало письма Гоголя по поводу первого представления «Ревизора». Действительно, трудно передать то особенное настроение, {391} которое было мною вынесено из театра. Как выразить его? Слишком дорог, слишком близок «Гамлет» Шекспира для большинства образованных людей нашего времени, слишком мы с ним сроднились, и уже одно известие о том, что такие вдумчивые, усердные и даровитые художники, как заправилы Художественного театра, решили поставить у себя именно эту трагедию Шекспира, — заставило всех любителей театра особенно насторожиться. Не чересчур ли много взял на себя Художественный театр? Интерес этим спектаклем был возбужден огромный, всем известно, сколько труда и воображения было потрачено на эту постановку, а, между тем, холодом веяло все время со сцены, не было связи между сценой и зрительным залом, не было и минут захвата, таких минут, когда мороз пробегает по коже и слезы заливают глаза. И это в «Гамлете»! А у нас, русских театралов, в памяти вырезаны эти огненные строки Белинского об игре Мочалова в «Гамлете»[[584]](#endnote-527). «Жаркие рукоплескания начинались и прерывались недоконченные; руки поднимались для плесков и опускались, обессиленные, чужая рука удерживала чужую руку; незнакомец запрещал изъявление восторга незнакомцу — и никому это не казалось странным».

Нет, здесь этого не было. Чопорно сидел зритель на своем месте, старательно играли артисты, — и за их игрою вставали призраки их труда, их исследований, их размышлений, их споров… Получилось только интересное зрелище; мы видели один из бесчисленных комментариев к шекспировской трагедии, но не было «Гамлета» Шекспира. Холодно и неуютно — вот как можно резюмировать наше впечатление от данного спектакля.

### II

К какой эпохе относится действие трагедии? Прекрасный ответ на это дал Куно Фишер[[585]](#endnote-528): «Время “Гамлета” представляет собой сплав самых разнородных эпох. Мы видим себя в эпохе викингов, когда слышим о раздоре и поединке между датским королем Гамлетом и королем Норвегии; мы переходим к временам Кнута Великого, когда речь идет о том, что Англия обложена данью; процветание Виттенберга дает нам знать о времени немецкой реформации; замок в Эльсиноре напоминает нам о датском короле Фридрихе V, о короле Иакове и его супруге королеве Анне; приемы эвфуизма[[586]](#endnote-529) и состояние театра, изображаемые случайно пред нами, указывают на время королевы Елизаветы. И так пьеса обнимает собою период больше, чем в пятьсот лет»… Скажем лучше, Шекспир оторвал своего «Гамлета» от исторической эпохи и исторической почвы. «Гамлет» стоит над временем.

Значит, художник, ставящий «Гамлета», свободен от кропотливых исторических изысканий. Все дело в содержании, а форме можно и не придавать особенного значения, лишь бы она строго соответствовала смыслу пьесы. Художественный театр по отношению к декорациям стал именно на эту точку зрения: пусть красивые декорации не отвлекают внимания зрителей от самой трагедии. Зритель не увидит ничего со сцены, кроме прямых линий, уходящих вверх, кроме серого или золотого фона. Там, наверху, повиснет над ним свинцовою тоскою черное полотно — это траур трагедии. Прекрасно! Вместо декораций — ширмы, то превращающиеся в квадратные колонны, то растягивающиеся стенами по всей сцене. Но что всего интереснее — цель не занимать публику декорациями отнюдь не была достигнута. Эти проклятые ширмы гипнотизировали зрителей, зрители только на них и смотрели, словно пред ними показывали фокусы с этими ширмами, показывали, какие бесчисленные комбинации можно с ними проделывать, — это вызывало какое-то тоскливое {392} беспокойство, какую-то досаду и даже злость…

Впрочем, по порядку.

Первая картина… Темнота. Она рассеивается. Ряд уходящих ввысь длинных четырехугольных коробов, образующих скучную колоннаду. У одной из колонн какая-то серая фигура в длинном одеянии. Неужели же это Франциско? Нет, фигура, как только немного посветлело, крадущимися движениями идет вглубь и исчезает. Вон Франциско с копьем. Идет смена. Является Горацио и Марцелло. Между тем слышны завыванья ветра, в которых ухо улавливает что-то вроде отголосков погребальной музыки.

На сцене разговор идет своим порядком: нового нет ничего. Но вот является тень: это та же фигура, которую мы видели при открытии занавеса. Да позвольте, где же вооружение покойного короля, где его панцирь, где его «воинственно прекрасный вид», его величественность? Все скрыто под волочащимся по земле серым саваном, который придает призраку какой-то бабий вид. Только на голове блестит что-то вроде железного чепчика. Голова закинута назад, лицо, насколько можно разобрать в сумерках, изображает страдание. Призрак крадется вдоль стенки… Итак, этот образ Шекспира насмарку. Здесь исправляют старого английского драматурга.

Вторая картина. Полукруглая золотая зала, залитая золотым сиянием света солнца. На возвышении король и королева в золотых одеждах, пред ними спиною к зрителям придворные и дамы в однообразных длинных золотых одеждах. Где же Офелия, Лаэрт, Полоний? Все сливается в одну общую массу… Прямые каменные скамьи, вытянувшиеся в ряд, отделяют авансцену, и лицом к публике сидит Гамлет — г. Качалов. Все странно неподвижно; это — живая картина.

Гамлет. Бледное лицо, прямые волосы темного, немного медно-рыжеватого оттенка, тонкие сжатые губы, не привыкшие раздвигаться в улыбку, глаза, проникнутые какою-то особенною напряженностью, на лбу глубокая вертикальная складка, как будто напоминающая рубец или шрам… Черная, несколько ниже колен, одежда, на груди на темной цепи четырехугольный медальон, сбоку кинжал… Одежда немного походит на подрясник, а сам Гамлет напоминает чуть-чуть Григория Отрепьева из кельи Чудова монастыря, но без живости, порывистости пушкинского героя.

Мы прислушиваемся к чтению стихов Шекспира. Именно это только чтение. Игры нет. Выбран нарочно замедленный темп без подчеркиваний, с какими-то матовыми интонациями. Переживаешь такое ощущение, словно переселился в мир призраков, словно видишь какой-то сон, и на сцене пред нами не живые люди. Это не Шекспир, это стилизованная постановка андреевской «Жизни Человека». По крайней мере, король в изображении г. Массалитинова настолько карикатурен по внешности и примитивен по игре, что кажется выскочившим из ряда гостей «на балу у Человека». Это кукольный образ мелодраматического злодея с утробным голосом и комически-зверскою физиономией. И тут художественники безусловно исказили Шекспира!.. На чем они основали такое толкование? На словах «король из тряпок и лоскутьев»? Но Шекспир указывает одну очень характерную черту в этом короле, это — «смеющийся изверг». Он — бывший придворный; Полоний, Розенкранц, Гильденштерн, Озрик — все выкроены по его образу и подобию, но он умнее и сильнее всех их, вместе взятых, он обаятелен, он змея с красивою и пестрою чешуей, он каждого умеет обойти своим красноречием; под влиянием его слов в него влюбилась без памяти королева, забыв своего первого супруга; Лаэрт, рвущийся к мщению за смерть отца, {393} поддается его речам и склоняется, несмотря на свое благородство, к подлому поступку. Не надо забывать, что король — достойный противник Гамлета и с ним не легко справиться. Взамен этого мы видели какую-то глупо-свирепую рожу и слышали монотонное рычание шекспировских стихов. Может быть, нас хотят уверить в том, что мы видим все окружающее с точки зрения Гамлета, что Гамлет именно таким представляет себе короля? Тогда можно художественников обвинить в том, что они даже не вдумались в то, что говорит Гамлет. Гамлет совсем не так представляет себе короля.

### III

Зачем такая неподвижность поз и замедленность темпа? Это опять-таки — искажение! Вся Дания охвачена тревогой, все сознают, что «нечисто что-то в Датском королевстве», что «государство расшаталось и вышло из пазов», а король и его придворные силятся доказать, что все обстоит благополучно, и шумным весельем, громом заздравных пушек хотят заглушить тревогу и злые предчувствия. На фоне такого пира во время чумы, как живое memento mori [помни о смерти — лат.], стоит Гамлет в своем траурном одеянии. Вот на чем должна была основываться задача режиссера. Куда же девалась эта мысль автора? Смешно подумать, что этот идол в архиерейском облачении вместо короля может смеяться и всю ночь мчаться в веселом танце…

Но вот золотой двор гаснет и исчезает, как видение Гамлета. Он один остается на сцене. Сзади него серая стена, и Гамлет читает свой монолог. «О, если б вы, души моей оковы». Трагедия превращена в феерию… мы катимся вниз по наклонной плоскости.

Гамлет застывает в своей позе. Его мало оживляет известие о призраке, принесенное Горацио и Марцелло. Одно хорошо: Гамлет — принц от головы до пят. Г. Качалов воплощает настоящего принца крови, он — царственная особа и внушает к себе уважение. Но, как человек, его Гамлет «слаб и предан грусти». Это мономан[[587]](#endnote-530) с устремленным внутрь себя взглядом, — это Grübler (копотливый резонер[[588]](#endnote-531)) — старое и теперь уже почти отвергнутое толкование Гамлета. Нового тут только то, что Гамлет — неврастеник: об этом свидетельствуют и нервные подергивания губ, и лицевых мускулов, и особенно откашливание, когда нервный спазм перехватывает горло.

Во всяком случае, Гамлет г. Качалова прекрасно владеет и собой, и своим нервным расстройством, он — слишком аристократ, чтобы попусту распускать себя, и человек не глупый, чтобы не понимать, как недоброжелательно относятся к нему окружающие. Это Гамлет в миниатюре, карманный Гамлет для легкого чтения светских молодых людей, которым должно быть всячески облегчено понимание шекспировского героя. Мятущаяся бурная душа Гамлета г. Качаловым обуздана, одета в корсет, обучена хорошим манерам и подведена вплотную к современности. Гамлет г. Качалова — недурной актер; после сцены с привидением он недурно разыграет юродивого, но сейчас же покажет, что это с его стороны только репетиция комедии. Лучшие сцены у г. Качалова — там, где он ведет разговоры с Полонием, Розенкранцем и Гильденштерном. Этими диалогами он владеет блестяще, но монологи, великие монологи Гамлета, — что греха таить — пропали и идут при покашливании и рассеянном внимании зрителей.

Перебираю в своей памяти образы Художественного театра. Вот — Полоний — г. Лужский. Характерный грим старика, если бы только седая борода на шее не напоминала привязную бороду масленичного деда из балагана, но игра артиста дышит какой-то нудностью и не поднимается над уровнем шаблонности. {394} Великолепны Розенкранц и Гильденштерн (гг. Воронов и Сушкевич). Действительно, это две ехидны; они, характерно кланяясь, выгибая шеи, потом поднимали головы, точно гадюки, готовые ужалить. Чудесна вся группа актеров, несущая с собой свои несложные приспособления. Только у г. Вишневского — первого актера — много аффектации, когда для чтения монолога о Гекубе нужно прежде всего искреннее чувство. Про внешность духа отца Гамлета (г. Знаменский) я уже говорил, но я был бы несправедлив, ежели бы не упомянул, что он свой монолог прочел так, что зрительный зал прослушал его с напряженным вниманием, это — лучшая для него похвала. Ужасно бледны и рассудительный, уравновешенный Горацио (г. Хохлов), и пылкий кровомститель Лаэрт (г. Болеславский) — обе эти роли пропали безвозвратно.

Остановлюсь на центральной сцене представления. Едва занавес открылся, новую живую картину присутствующих на представлении короля и его двора в золотых одеждах встретили аплодисментами. Пред одною кулисой поместился Горацио в черной одежде, держащий меч Гамлета в своих скрещенных руках. Гамлет поместился на ступеньках у ног Офелии. Представление началось указанною в тексте пантомимой под музыку, потом уже началась сама трагедия — «Смерть Гонзаго»; злодей Люциан кривляется, как обезьяна из балета «Дочь Фараона»[[589]](#endnote-532), но король Клавдий не смотрит на него, потому что Гамлет поместился за его троном, и королю приходится обернуться спиною к публике и к представлению, чтобы смотреть ему в глаза. Затем король схватывается и рысью пускается от Гамлета. Сперва он бежал прямо на зрительный зал, потом круто повернулся и прогалопировал по авансцене. Вышло ужасно глупо и неловко, а Гамлет тем временем постоял на его троне, потом пустился отплясывать уже на авансцене, но все это было по-театральному, «понарошку», сказали бы крестьяне, и впечатления никакого не получилось.

Сцена с матерью прошла еще бледнее. Королева (г‑жа Книппер) была скучна и монотонна, а г. Качалов ее исповедывал и читал ей сухим и вразумительным тоном приличествующее случаю поучение. Из серого полога кровати, сделанного под цвет мантии-савана призрака, вылез дух, ужасно соскучился и поспешил опять спрятаться.

Сцена сумасшествия Офелии… Откуда-то взялись девицы в белых платьях; эти девицы что-то пели печальное подгорюнившейся королеве, но в их пение диссонансом врезалось безумное пение Офелии, и они замолчали. Г‑жа Гзовская играет Офелию; какие у артистки дивные трагические глаза, сколько в них тоски, бесконечной грусти, полной предчувствия гибели и молчаливой, подавленной, но страстной любви к Гамлету. Там, где Офелия находится вместе с Гамлетом на сцене, эти глаза ищут Гамлета, впиваются в него с безнадежностью и какою-то тревогой и грустят, грустят безысходно… А все же, когда г‑жа Гзовская начинает говорить, это впечатление трагизма пропадает. Ее сумасшествие только сыграно, и холод, царствующий на сцене, заморозил и ее игру. Новое есть: на Офелии почти нет цветов, но она воображает себя украшенною цветами и снимает с себя невидимые незабудки, анютины глазки, васильки и хмель, рожденные ее больным воображением…

Пропускаю сцену на кладбище, где клоуны-могильщики уж чересчур не по-шекспировски серьезны и мрачны. Четыре девушки несут гроб, и всем ясно, что этот гроб пуст. Священник настолько яростен, что невольно начинаешь опасаться, как бы он не укусил Лаэрта.

Вот и последняя сцена. Озрик — этот Полоний в молодости — в изображении {395} г. Тезавровского ничего интересного из себя не представляет. Гамлет и Лаэрт очень красиво фехтуют. Сцену освещает красный отблеск зари, предупредительно указывающий, что здесь прольется кровь. Развязка наступила, Гамлет мертв. С удивительною эффектностью поставлено появление Фортинбраса. Сцена наполняется вооруженными людьми, кругом целый лес копий, и Фортинбрас на фоне белого сверкающего щита говорит заключительный монолог[[590]](#endnote-533). Знамена, склоняясь, покрывают труп Гамлета, звучат трубы.

Теперь наше заключение: мы просмотрели роскошное издание альбома иллюстраций к «Гамлету», но эти иллюстрации вырисованы рукой не первоклассного художника, но трудолюбивого, не очень глубокого, хотя и весьма старательного живописца. Альбом перелистован — кое-что интересно, кое-что спорно, кое-что не верно. Мы холодно захлопываем его и, уже почти забыв о только что виденных нами картинах, уходим «по делам и по желаниям нашим». Вот и все.

## 8. Сергей Глаголь <С. С. Голоушев> «Гамлет» на сцене Художественного театра [Неустановленная газета, 1911, после 24 декабря]

После того, что уже напечатано всеми газетами и в особенности после прекрасного критического этюда А. А. Койранского, задача моя значительно облегчена[[591]](#endnote-534).

Мне остается коснуться только того, что не было отмечено другими.

Общее впечатление мое от представления — постановка задавила исполнение: задавила его и ширмами Крэга, и стремлением для чего-то все его завуалировать — потушить в нем всякую яркость. В некоторых сценах это доходит даже до того, что многое совсем не слышно в зрительном зале, и только знание «Гамлета» чуть не наизусть позволяет должным образом следить за ходом действия.

С первого же момента, когда в темноте и среди мертвой тишины зрительного зала, шелестя, раздвинулся занавес, в душе моей зародилось щемящее, досадное чувство неудовлетворенности. На сцене — тьма. Слышен рокот морского прибоя. Мало-помалу светлеет, и в синевато-сером сумраке выступает ряд длинных четырехугольных столбов, пересекающих сцену сверху донизу, а среди них бродит смутным призраком тоскующая тень убитого короля… Но позвольте, — ведь ничего этого нет у Шекспира.

Ведь опять это не Шекспир, а Станиславский по поводу Шекспира. И, главное, это вовсе не нужно, только ослабляет впечатление от рассказа стражи о призраке и от самого вторичного его появления.

И это чувство неудовлетворенности с каждою картиною росло все больше и больше. Не Гамлет и не актер, играющий его, были в центре представления. И этот актер не был свободен: он точно скован какою-то бронею, как скована ею и Офелия; они точно в состоянии какого-то подавляющего гипноза, и только моментами живая душа Качалова вырывается из этих пут. Эти взрывы ярки, тотчас же захватывают зрительный зал, но и тотчас же потухают, точно артист вдруг спохватывается и вспоминает, что ему нельзя играть, как подсказывает его художественная душа.

{396} Один из теоретиков нового театра говорит, что на сцене — все в актере, что он — центр всего представления, что это он, а не декорация и не бутафория или машина создает иллюзию бури, холода, непроходимых дебрей леса и прочего. И если это верно вообще, то оно сугубо верно для такого представления, как «Гамлет». Он здесь — центр всего, и все должно быть таким, каким нужно Гамлету, чтобы оценить его игру, но неужели ему могли быть нужны и эти непонятные столбы ширм, и этот огромный завиток золотого зала, и все прочее? Нет, все это только ему мешает. Ему только труднее играть от всего этого, а между тем Качалов — превосходный Гамлет, и можно только пожелать, чтобы ему как можно скорее дали возможность играть, как он того хочет, — тогда Качалов сейчас же создаст еще более удивительную, трогательную и увлекающую своим благородством фигуру.

Тогда исчезнет, конечно, и та раздвоенность, которая замечается в исполнении Качалова и поселяет некоторую неуверенность в том, как понимает он Гамлета — считает ли он его человеком твердой воли, но обуреваемым сомнениями и боязнью нарушить свой долг, или же все-таки в глубине души Гамлет больше мыслитель, чем действующая точность.

И еще можно было бы пожелать, чтобы освободили Качалова и от крэговских ширм, но это — увы! — уже недостижимо… Как их уничтожить, когда в них вся соль представления и ради них, того гляди, даже и сам «Гамлет» поставлен?!.

Ширмы Крэга.

Ширмы — это теперь своего рода злоба дня.

Архелай[[592]](#endnote-535) думает даже, что это — целое открытие в искусстве сцены, и твердо стоит на своем, хотя Койранский решительно заявляет, что эти ширмы — бездарная и ненужная выдумка художника-дилетанта. Остальные критики и те из публики, кто видел «Гамлета», склоняются кто на одну сторону, кто на другую, — но кто же прав? Для решения припомним кое-что из истории этих ширм. Происхождение их таково: Крэг в поисках простой и удобной обстановки сначала остановился на занавесях, которые, драпируясь красивыми складками, создавали бы на сцене фон или рамку для открывающегося в просвете их пейзажа; затем занавеси Крэг заменил ширмами, которые можно различно складывать и раскладывать и таким образом создавать из них надлежащий фон для исполнителей.

Как видите, в основе ширм — простота и удобство. Это тот же сплошной фон одноцветного заднего занавеса, но разбитый на складные полосы, благодаря чему его можно несколько видоизменять и таким образом избегнуть однообразия. Заметьте, однако, что все-таки это — только *фон*, и таким же он должен всегда оставаться. Он ничего собою не изображает и никакой иллюзии не создает, да и не может создать, не превращаясь в обыкновенную декорацию стены, угла комнаты, коридора и прочего.

И эти ширмы могут в самом деле служить прекрасным фоном во всех тех случаях, где можно обойтись без определенных на нем очертаний, где действие происходит вне времени и пространства. Если бы Художественный театр решил ставить «Гамлета» без декораций, наподобие того, как его ставили во времена самого Шекспира, он поступил бы вполне целесообразно, применив сплошного серого фона крэговские ширмы, но такими *ширмами* он и должен был бы их оставить.

Но театр этого не сделал. Он построил из этих ширм те же декорации, для замены которых должны были служить ширмы, только построил их не обыкновенным способом, а из этих же ширм.

И что же в результате?

{397} Ширмы — прекрасный фон в картине представления актеров, но совершенно свободно их можно было бы здесь заменить таким же точно фоном, написанном на обыкновенном холсте заднего занавеса.

Ширмы дают впечатление странного жилища в картине беседы Полония с Офелией или в картине, где сумасшедшая Офелия приходит к королеве, но совершенно то же можно устроить и из обыкновенных декораций.

Такие же ширмы создают на сцене огромный завиток странного, пустынного в своей громадности золотого зала в сцене, где Гамлет встречается впервые с актерами, но это уже вовсе и не ширмы, это — обыкновенная грандиозно задуманная декорация, но почему-то составленная из прямоугольных створок ширм и потому дающая впечатление зала, но совсем ненатурального.

То же самое и в сцене, где призрак отца сообщает Гамлету тайну своей смерти; в остальных же картинах ширмы только мешают и превращают все сцены вместо террасы кладбища и прочего в какие-то непонятные коридоры… В антрактах публика так прямо и спрашивала:

— Почему большая часть сцены происходит в коридорах?..

Но как бы то ни было, а с этим уж ничего поделать нельзя. В основу постановки положено ошибочное стремление, и потому многое вышло не так. Остается только поставить еще один вопрос: выдержал ли театр весь спектакль в том общем духе, который наметил, и получилось ли, во всяком случае, стройное и цельное представление?

К сожалению, и тут не все благополучно. Судя по многому, театр хотел всему представлению придать символический, немножко подчеркнутый характер и все представить таким, каким оно является в глазах самого Гамлета. И вот перед нами великолепные две фигуры придворных ехидн — Розенкранца и Гильденштерна, милый и преданный Гамлету друг Горацио, светлый Фортинбрас, Марцелло, Бернардо, Франциско — и тут же совершенно выходящие из стиля король, королева, Полоний и Лаэрт. Лужский — превосходный Полоний, но только не из этой, а из какой-то другой постановки. Г. Болеславский говорит тем же тоном в роли Лаэрта, как и в роли студента Беляева в «Месяце в деревне», а король заставляет только развести руками. Где же тот злодей, которого в нем видит Гамлет? Где тот мужчина, который все-таки обладал обаятельностью, если так быстро увлек королеву? Где, наконец, тот сластолюбец-сатир, каким его называет Гамлет?

Что до г‑жи Книппер в роли королевы, то ей даже и этих вопросов нельзя поставить, так как она никакого образа не дает…

Как же, однако, могло все это случиться после целых двух лет работы театра над пьесой? И невольно напрашивается сам собою ответ: не работал ли все время театр вовсе не над тем, над чем следовало?

Однако я все время пишу о недочетах и ничего не говорю о плюсах постановки. Происходит это по той простой причине, что очень обидно за театр, который всех этих недочетов мог очень легко избегнуть. Что же касается до плюсов, то, конечно, и их очень много.

Качалов сейчас все-таки превосходный Гамлет.

Офелия, г‑жа Гзовская, несмотря на холодную деланность всей роли, все-таки трогательная Офелия. Лужский хотя и не из той оперы, но превосходный Полоний, многие сцены удивительно красивы и тому подобное, но разве же только такой отметкою плюсов должно было выразиться впечатление от «Гамлета»?

Нет, все-таки в душе какое-то ужасно скорбное и досадное чувство.

## **{****398}** 9. Сильвио <псевдоним не раскрыт> «Гамлет» в Художественном театре. (Письмо из Москвы) «Киевская почта», 1912, 8 января

Мне кажется, что «Гамлета» смотреть так, как смотрела критика на него, вовсе не следует. В сущности, все видели генеральную закрытую репетицию и первое представление, а между тем эта постановка является первым опытом такого рода, и эта роль у Качалова еще совсем «не слежалась»; еще труппа, затопленная страшным напряжением громадной и необъятной работы, была утомлена. И мне жаль, признаться, что пришлось видеть не 20‑е, не сотое представление, как это с нами бывает, когда нам посчастливится увидеть какого-нибудь Сальвини, Росси, Сару[[593]](#endnote-536) и так далее. Еще все веет сыростью, необогретостью, еще все не жилое и не сжившееся. Но как в новом, еще не обсохшем доме чувствуешь: еще не совсем уютно, еще глазу многое чуждо и ново, но красиво и, видно, будет очень хорошо.

Еще лезет в глаза новизна конструкции, декорации сами по себе, даже «оголенность», даже отсутствие обстановки, совершенная почти отмена бутафории, отсутствие дыр, дверных и оконных, точно беспокоит глаз. Но все это «видишь» еще не потому, что это лезет в глаза, а еще потому, что невероятно много наговорили об этом.

Художественная и литературная, а особенно газетная Москва до генеральной репетиции, точно весь мир для них перестал быть, — толковала о «Гамлете». Пока еще и не видали мы пресловутых ширм, уже было известно и их устройство, и цена каждого шарика, на которых эти ширмы едут. Словом, не хуже, чем на купеческой свадьбе, когда гости знают, почем обошлись фата и приданое… Это очень портит. Глаз невольно ищет того, о чем, не зная заранее, и не подумал бы.

Кроме того, первое представление «Гамлета» было не только впервые сыгранною этим театром пьесою, а еще опытом постановки совершенно из ряда выходящей. Здесь осуществлялись впервые замыслы английского режиссера-художника Гордона Крэга, в совокупности с задачами самого театра.

Эти задачи — отойти от изображения внешней стороны трагедии и осветить ее, так сказать, изнутри, то есть средствами театра изобразить Гамлета не так, как он до сих пор изображался и как бы он нам представился, если б мы взяли да, отвалив стенку, принялись бы его подслушивать и подглядывать за ним, а так, будто нам чудесным образом дано видеть его внутренний мир, и так, что мы видим все события и его переживания под тем же углом зрения, под каким это все видит и переживает он сам.

<…>[[594]](#endnote-537) Задавшись целью изобразить мир трагедии Шекспира в том аспекте, в том виде, каким он поворачивается к Гамлету в его субъективном освещении, театр вовсе не так погрешил против самого автора, как это может сразу показаться.

Если вы вчитаетесь в это совершенно, по-моему, особняком стоящее творение Шекспира, то вы заметите, что ни в одной трагедии его нет такого сведения к Гамлетову восприятию всего, что происходит, и всех характеров, как именно в этой.

{399} Везде Шекспир дает своих действующих лиц многогранно, везде они живут своею еще жизнью, а не только тою, которая соприкасается с героем. И везде их поступки точно из их собственной свободной воли вытекают.

В Гамлете же все сводится внутренно к единству настроения, и это единство, этот внутренний аккорд трагедии лежит на основной ноте — Гамлетовой души. Он доминанта этой внутренней музыки трагедии. И я не знаю другого, столь же «музыкального» творения у Шекспира. Это почти лирическая вещь. И естественнее для чеховского театра взять именно эту трагедию Шекспира.

Это, так сказать, Шекспир изнутри. Поставленная так не с внешней стороны, то есть не с точки зрения, с которой она ставилась за века своего существования, трагедия эта, говоря словами Гамлета, «связала связь времен». Она явилась звеном между пришедшими на долю театра новыми задачами и произведениями великого драматурга.

Ведь дальше играть их так, как они игрались, то есть с желанием выдвинуть историческую, бытовую, то есть костюмную, бутафорскую сторону и события трагедии, — это значило состязаться с кинематографом. Он еще лучше может воспроизвести всю внешнюю сторону трагедии и перенести на лоно природы зрителя и так далее…

Это вовсе не значит, что театр отказался от театральной изобразительности. Но он только средствами театра передает лишь внутренний мир, освещает внутреннюю трагедию Гамлета.

Так все индивидуальное в окружающем Гамлета мире сводится к общей окраске, к характерной общей основе. Можно сказать, что внешнее богатство самой трагедии ограбливается. Зато разрастается трагедия Гамлета. Она точно вбирает в себя весь мир, его окружающий, и мы смотрим на него сквозь Гамлетово восприятие.

Так дворец, в котором он живет — это для него какие-то стены, что-то богатое, золото, но какие-то ему не нужные лабиринты, среди которых он «маячит» туда и назад в своих мучительных сомнениях. И декорация не доводит до нашего сведения доподлинно о каждом оконном переплете и стуле и разворачивается как ряд каких-то уходящих в высь однотонных и золотых столбов переходов, образующих какие-то лабиринты. Сверху ослепительное солнце льет свои лучи на блеск золотого одеяния двора, порою же все точно тенями одето. С матерью он сидит и застает ее сидящею, он хорошо видит кровать. Еще бы! Это «ложе кровосмешения». И в складках его полога он видит тень отца! И все это есть, как вошедшее в поле зрения Гамлета. Он знает двор. Порочность его женщин, среди которых {400} одна невинная — Офелия. И женщины все общий вид имеют какой-то нечистой женской похоти — бескровные лица, вампирно-красные губы, косы змеино-чувственные и золото пышного наряда. Король — двор — это для Гамлета чудовища, залитые золотом, упивающиеся им король и королева не облагорожены ничем, как это должно было бы быть, если б представление было объективно «справедливо», «со стороны». Для Гамлета — это чудовища властолюбия и чувственности. Таковы они все.

И «каков господин — таковы и слуги». В картине второй таким и является двор — зрителю. На высоте золотой трон, король и королева, а кругом весь к нему обращенный и замерший в созерцании двор, точно того же золотою мантиею короля одетый, из нее рожденный. Единый слиток! И далеко, одиноко внизу у самой рампы благородная фигура Гамлета, который, точно мысли вслух, посылает свои ответы королю.

Мерцающее тускло золото, освещенное одним лучом, падающим на короля — точно видение. Оно заволакивается мраком, и когда мрак рассеивается, Гамлет в той же позе сидит, продолжая свои размышления вслух. И ярче впечатление, будто мы видели то, о чем думал Гамлет.

Передать сцену за сценою в газетной статье невозможно. Но хочется отметить характерное для того понимание, которое дает Художественный театр Гамлету.

С ним связана игра Качалова, которую упрекают в том, что она «лишена трагического темперамента». Хотя все очень высоко ставят вообще все исполнение.

Даже говорили так, будто самое важное — это что Гамлет хорош, а постановка могла быть та и иная.

Это неверно. Гамлет не на фоне постановки, а вплетен в ее узор.

Выходит, что дело все в актере. Но почему же вовсе не плохие, очень талантливые, знаменитые актеры в классических пьесах нам далеки, чужды. Мы ими *любуемся*, но мы не живем их печалью. Есть, конечно, гении, которые хоть азбуку будут читать, как Патти[[595]](#endnote-538), хоть гамму пой — все будет красиво. Но это не делает самую трагедию нам ближе.

Новые постановки «Гамлета» и «Эдипа»[[596]](#endnote-539), обе не похожие, имеют одно общее: они родились исторически, они законно вытекли из хода развития театра. Это не выдумка режиссера «как бы ошарашить зрителя», не то, что они не знают, как блеснуть очаровательнее, а неизбежная ступень.

Еще вершина не достигнута. Еще и технические недочеты мешают сильно. Но самый принцип верен, а техника — это вопрос времени, опыта. Нельзя же отрицать принципиально очень удобную вращающуюся сцену за то, что она где-то скрипела, как придирчиво однажды это сделал не кто иной, как А. Р. Кугель, в полемике со мною выступая против «исканий» в театре.

Совершенно так же не существенно для принципа несовершенство этих высоких ширм Крэга, которые должны, тихо и быстро разворачиваясь, давать, глядя по тому, как их составят, спокойный, не развлекающий глаз фон со всеми архитектурными возможностями. Можно их превращать в углубления любой длины и наполняя их светом или мраком, давать любые впечатления. Несовершенство этих ширм чисто техническое. Они в местах соединения звеньев имеют неприкрытые углы. Если брошен лунный свет, давая резкую тень, то получатся лишние полосы, и вместо спокойного, ровного тона видишь что-то беспокойное, вроде гигантского снимка спектра.

Лучи иногда направляются так, что в интересную минуту тень руки закроет лицо или грим выступит излишне. Но все это дело техники, практики.

{401} При новизне, столь многогранной, на генеральной репетиции и труппа, и зрители были больше заинтересованы тем, как это все выполнено. Огромный и художнического подвига исполненный труд театра не мог не вызывать совершенно особой приподнятости настроения. И оно было благоговейное. А в первый абонемент прямо торжественное, превратившееся в чествование.

Но это была взволнованность театра *своим служением*, а не трагедией самой. Это была пока, говоря словами Сологуба: «Литургия Мне». Радость выполненной огромной задачи. Она не могла не заразить и всех, кто любит театр, и настроение было у всех какое-то приподнятое.

Но провидится другое громадное наслаждение, другая радость: это когда творческое вдохновение свободно запоет во всех исполнителях, когда они вживутся в «Гамлета» так же, как вжились в чеховские пьесы, в «Карамазовых».

Тогда скуется тот магический круг, который сливает в одно общее и исполнителей и зрителей, и тогда создается то, всегда освежавшее, точно новые силы, вливающие творческое восприятие, какого пока не было.

Об исполнении отдельных ролей придется поговорить в следующий раз. Пока остановлюсь на Качалове.

Его Гамлет — это человек глубоко одинокий, прозорливого, почти до ясновиденья острого ума. Он объят печалью, которая является основною чертою роли. Именно *печаль* — красивая в своей человечности, а главное, простоте выражения. Громадная сдержанность и царственная скромность жестов, изумительная красота движений без малейшей позы, красота и новизна простой речи, без внешнего «подъема» и подчеркиванья.

Это изумительно. Никогда, кажется, еще Гамлет не был так прост, так «человек». Ничего «героического». Многое так легко, непринужденно, почти вскользь, многое так задумчиво-просто. Обаятельность облика от такой передачи увеличивается тем, что и лицо Качалова порою почти юношеское с длинными падающими как-то «скромно» волосами, необычайно одухотворенно. Грим, напоминающий обаятельную простоту Моисси[[597]](#endnote-540). Но зрелее весь облик.

Вы чувствуете, что Гамлет не неврастеник, не безвольный вообще человек, а просто уже он вырос из чувств, которые первобытны. Он сознает *долг* мести, но уже утратил инстинкт к убийству и мучительно ищет в себе проявления, вспышки «первобытного» родового чувства.

Он не «разъеден» умом, а возвышен над всеми. Ему ясно глубоко все ничтожество его окружающего. И Офелия — дитя, как цветок нежный в тюрьме золотой, сгинет в атмосфере нравственной заразы двора.

Такою она с печатью обреченности является нам, и так понятно это настойчивое, но звучащее советом, печалью предвиденья, какое-то братски оберегающее: «Иди в монастырь». Нет! — всего не исчерпать сейчас.

Главное же в том, что «Гамлет» как постановка — это факт большого принципиального значения для театра.

Не могу не повторить сказанного в другом месте по поводу «Гамлета» сравнения. Эта постановка, то есть такое толкование Гамлета сквозь внутренний строй его переживаний назрело и расцвело с такою же неизбежностью, как цветок из набухшей почки. Мы еще плода не видим, но здесь лежат семена будущего, на внутренний мир человека обращенного, театра. Он должен явиться в будущем наряду с театром массовым, которому форму дал Рейнхардт. Они оба, дополняя, а не исключая друг друга, выразят жизнь человеческого общества полно и богато. Намечен пока лишь принцип. Но, животворность {402} этого принципа ясно показана постановкою «Гамлета». И с него «Гамлет» вдруг осветился совершенно новым светом. И через века своего существования (такой знакомый, что мы знаем наизусть все «места» и слова, можем повторять хором, как обедню подпевают) Гамлет смог сделаться для нас дивно новым, переображенным, до небывалого чуда влюбленности в тот же облик.

## 10. Эм. Бескин Московские письма «Театр и искусство», СПб., 1912, № 1

«Гамлет» в Художественном театре. На традиционной серой афишке значится: «Постановка Э. Гордона Крэга и К. С. Станиславского».

Гордон Крэг интригует. Вот уж три года Художественный театр готовится к «Гамлету». Ищет его. И с этими поисками неизменно связывается имя Гордона Крэга.

Сначала о нем говорят с каким-то трепетом:

— Сам Гордон Крэг!

И публика, и театральные круги мало о нем наслышаны. Но художественники умеют поднести:

— Сам Гордон Крэг!

Имя это повторяется как-то бессознательно, больше с ожиданием. Дескать, пока примем на веру, а там посмотрим. «Либо дождик, либо снег, либо будет, либо нет».

Но проходит год-другой. Фамилию Крэг начинают произносить с легонькой усмешкой. С иронией. Он как «летучий голландец». То скрывается с московского горизонта, то вновь появляется на нем.

Каждое появление его Художественный театр встречает бешеными аплодисментами:

— Сам Гордон Крэг!

Но этим аплодисментам уже не так верят. Что это за прославленный гений, который в течение трех лет не может управиться с «Гамлетом»!

Начинают острить. Точат перья фельетонисты и карикатуристы.

Наконец, приблизительно с год тому назад, газеты облетает сообщение:

— Станиславский забраковал Крэга[[598]](#endnote-541)!

То есть не самого, конечно, Крэга, а его проект постановки «Гамлета». Проект этот признан-де отвечающим высшим запросам эстетики, но в нем есть и крупный дефект — он не осуществим. Говорили, что Крэг требует не только упразднения рампы и декораций, но и актеров. Их предлагает он заменить марионетками, так как только марионетки могут дать нужный ему совершенный ритм.

И как будто о Крэге забыли.

Но вот неожиданно теперь перед самой постановкой «Гамлета» таинственный англичанин вновь появился и не только в Москве, но, как я уже заметил, и на афише Художественного театра:

«Постановка Э. Гордона Крэга и К. С. Станиславского».

В чем же Крэг?

А вот в чем.

Он, оказывается, изобрел особую систему постановок, уничтожающую декорации. Это — передвижные ширмы и кубы различной величины. Из продолговатых щитов и кубов составляются намеки на обстановку и в них происходит {403} действие. Так приблизительно дети строят домики из кубиков. Нужно изобразить роскошь дворца — и крэговские кубики оклеиваются золотой бумагой. В остальных случаях они серые. На сцене нет ни дверей, ни окон, ни мебели, ничего. Нужен стул — к услугам соответствующей величины кубик. Ложе — несколько составленных кубиков и так далее. Просто до бесконечности. И если в некоторых картинах еще можно было догадаться, что изображают комбинации из щитов и кубов, зато в иных терялась буквально самая пылкая фантазия. Она ничего не изобретала.

Сцена в комнате королевы. Несколько парусиновых некрашеных щитов и парусиновая же какая-то беседка. Первое впечатление — дачная веранда. Самая обыкновенная подмосковная веранда. И если б у Шекспира не было ясно обозначено: «комната Королевы», никто бы не поверил. Никто.

Или — кладбище. Представьте себе, даже кладбище изображала колоннада щитов.

Впечатление такое, что действие происходит в срубе колодца. Ширмы своим однообразием в конце концов начинают давить зрителя до боли, до отчаяния. Хочется кричать, бежать. Нет света, нет воздуха, душно. И опять — ширмы, ширмы, ширмы. Ширмы без конца.

Из второй картины первого действия театру не удалось выпутаться даже соединенными усилиями Крэга и Станиславского. Здесь какой-то логический абсурд. По ремарке Шекспира, «торжественный зал в замке». У художественников такая картина. Сзади в виде монумента король с королевой на высоком троне и амфитеатром вокруг них придворные. Вся группа — золотая. На переднем плане какой-то непонятный хаос из кубиков, и на одном из них вполоборота к публике и почти спиной к задней группе Гамлет. Сцена происходит без движения. Меж тем у Шекспира ясно сказано: «входят король, королева, Гамлет». Но это еще полбеды. Курьезно здесь то, что по зрительному впечатлению Гамлет отрезан от группы в зале барьером из кубиков. Никакого логического перехода.

Что-то странное.

А ведь Гамлет, вспоминаешь, имеет реплики в этой сцене, — он отвечает и королю, и королеве. Как же быть с этим?

Как быть с этим, не мог, видимо, порешить и Художественный театр. И Гамлет, — о, ужас! сидя вне «зала в замке», отвечает на реплики из зала лицом в публику, спиною к обращающемуся к нему королю.

Что-то совершенно непонятное, не имеющее никаких оправданий.

Из ремарки в той же сцене «все, кроме Гамлета, уходят» Художественный театр делает новую, дополняющую Шекспира, картину. Группу в зале скрывает занавес, и свой монолог «о, если б вы, души моей оковы» Гамлет произносит среди нагроможденных в линию кубов, отделявших его от зала в замке.

— К чему все это, — возмущается мой сосед по креслу, — ведь за сто тысяч, которые затрачены, можно было *просто* хорошо поставить «Гамлета».

В публике недовольство общее. Пробуют объяснить, оправдать. Но чувствуется — оправданий нет. Вот сейчас я прочел в одной из газет, что неудачу чувствовал и сам Станиславский, и потому так тянули с постановкой «Гамлета»[[599]](#endnote-542). Но тогда надо было иметь мужество отказаться от него. Или, в крайнем случае, отложить еще на сезон и порвать с Крэгом.

Искать — я понимаю. И очень ценю в Художественном театре его искания. Но ведь одно — искать, и совсем другое — проделывать какие-то фокусы по рецепту Крэга. А в данном случае только фокус. И больше ничего.

{404} Такой упрощенной постановкой должна оголяться психологическая драма, драма души Гамлета. Задача великолепная, достойная всяческих похвал. Дайте тот минимум обстановки, при котором действие воспринимается и зрение не отвлекается в сторону. Такова цель настоящей, здоровой, реалистической стилизации. Но если внимание зрителя отвлекается на упрощение, тогда не все ли это равно, что дать самую натуралистическую, полную всякой детализации обстановку. Разве это не та ли самая палка, только с другого конца. И разве не такой удар с другого конца ширмы Крэга.

Актер состоит при них. Он чувствует, что ширмами, а не им заинтересована аудитория. И, конечно, подъему это способствовать не может.

Гамлет — Качалов. Как в общей постановке нет определенного толкования, так нет его и у Качалова. Он в тон ширмам, не больше. Они задавили его, сделали каким-то бескровным, вялым, неинтересным.

С тем или другим толкованием Гамлета можно не соглашаться. Можно спорить, до слез спорить. В литературе создались не только отдельные толкователи, а целые школы их. Но с Качаловым спорить не приходится, ибо своего Гамлета у него нет. Его Гамлет — внешний, декоративный. Без огня внутренних переживаний, без драмы «распавшейся связи времен». Его Гамлет — режиссерский. Размеренный и картинный. Чувствуется, что именно картина поставлена во главу угла. Костюм, меч, грим.

Я уверен, что свободный Качалов, не связанный путами режиссерщины, дал бы гораздо более значительного Гамлета.

Прежде всего, у Качалова нет драмы Гамлета, нет мотивированного нарастания. Уже с первого появления это больной, расслабленный, страдающий меланхолией человек. Такой Гамлет не способен на борьбу. Его жалко. И слова его звучат так монотонно даже в самых страстных местах. Чего больше — сцена объяснения с матерью. Ведь здесь говорит и обида, и кровь. Здесь буквально пожар. Гамлет — Качалов и тут сохраняет свой невозмутимый покой. Монологи, видимо, нарочно решено не «подавать», а в итоге они попросту оказались съеденными. И знаменитое «о, небо», которым когда-то потрясал Мочалов, и «быть иль не быть» исчезли, точно их вычеркнули. Какое-то малокровие. Гамлет без силы. Без нервов. Без подъема.

Больше внешнего и у Офелии — Гзовской. Грим, костюм прелестны. Есть юность, молодость. Молодости, пожалуй, даже слишком много, в ущерб, как-никак, страданиям женщины. Местами Офелия — Гзовская и слишком наивна, институтски наивна. Мало *драмы* любви. Ее как-то покрыла внешняя работа, холодок. Но все это можно устранить и сделать из Гзовской хорошую Офелию. Все-таки ее Офелия, надо сознаться, лучшая фигура в грустном «Гамлете» Художественного театра.

Три года труда. Три года труда не на изучение, а на какую-то переделку «Гамлета». Развязность — вот какое впечатление уносилось из театра. Именно не трепет перед мировым созданием, а развязность. Точно театр хотел стать выше Шекспира, дотянуть его до себя, а не спуститься до него. Почему, в самом деле, обязательны для театра все ремарки Кнута Гамсуна и в высокой степени безразличны ремарки Шекспира. С ними не считались совсем. Что ремарки! Такая важная в смысле развития психологического действия картина, как сцена молитвы короля, была выпущена. Зато была сохранена обычно выпускаемая длинная речь короля в начале второй картины, особенного значения и не имеющая. Сначала казалось, что она сохранена просто потому, что текст Шекспира оставлен во всей пьесе неприкосновенным, {405} но потом стало ясно, что речь эта нужна была театру для того, чтобы продлить золотую картину в замке, чтобы растянуть ее минут на семь и чтобы хоть таким образом оправдать это дорогое золотое безвкусие, рассчитанное на самый дешевый, самый кричащий эффект.

Тон снисхождения я считаю по отношению к Художественному театру недопустимым. Я слишком уважаю этот театр труда, эту лабораторию интеллигентной мысли, чтобы, говоря о нем, кривить душой и пересыпать резкость суждений салонными комплиментами. Нет, «Гамлет» Художественному театру не удался совсем. Мало того, Художественный театр не сумел даже отнестись с должным уважением к Шекспиру. Он изменил, перекроил, перефасонил его и дал в конце концов, как удачно острили в театре, не «Гамлета», а сенатское разъяснение его. И это вслед за удачей с «Живым трупом», где тот же Художественный театр доказал свою способность проникаться автором и умение путем труда и анализа читать и полустроки, и намеки.

Впрочем, если простительно всякое искреннее увлечение, хочется думать, что и Художественный театр просто увлекся на сей раз Гордоном Крэгом. Увлекся до забвения Шекспира.

И горько наказан.

## 11. <Без подписи> «На дне». (Художественный театр) «Утро России», М., 1912, 19 января

Кареты прошлого…

Давно ли все это было жгучей, задевающей действительностью? Горький, «бывшие люди», гимн человеку…

Свершился круг… С печальным скрипом замкнулись чугунные врата, отделившие нас от полосы «несбыточных, мечтаний», на пороге которой мы впервые встретились с пьесой Горького.

Теперь от всего этого веет острым и грустным ароматом воспоминаний… Даже шарманки устали напевать «Солнце всходит и заходит»… В окнах эстампных магазинов реже встречается открытка с Горьким. Толпа играет с другими именами, благосклонно «одобренными и рекомендованными» стоящими у власти эстетами.

Но время, отделившее нас от первой постановки «На дне», дает нам возможность воздать должное многому в этой пьесе, вызывавшей когда-то такие враждебные страсти в критике. В наши дни бесцветной драматической стряпни — как не оценить этот великодушный романтизм, это щедрое отношение автора к своим героям, этот занятный диалог, полный острого наблюдения над духом народной речи? И как не оценить театральность, сценичность этой пьесы, богатой действием, стремящейся все время перекинуть за рампу искусные петли своих патетических рассуждений? Теперь, когда угасла довлеющая дню злоба, яснее открывается тайна широкой популярности «На дне», и ясно, что многое в ней — от действительных литературных достоинств пьесы. А эстетам, недовольным в свое время чрезмерной распространенностью и доступностью произведения Горького, напомним слова Бодлера[[600]](#endnote-543): «Книга, не написанная для большинства, — глупая книга».

Каким наслаждением было увидеть опять Москвина — Луку, Станиславского — {406} Сатина, Качалова — Барона! Как радовали превосходные массовые сцены (особенно сцена драки в 3‑м действии)! Даже непритязательные декорации были приятны тем, что в них чувствовалась одна из стадий Московского Художественного театра, его лицо, а не заимствованная бездарная маска.

Из новых исполнителей, заменивших участников первой постановки, хороши только г. Леонидов — Васька Пепел и г‑жа Бутова — Анна. У Леонидова много размаха, неистовости и исступленности, хотя, быть может, и в ущерб бытовым краскам. Г‑жа Бутова дала образ неподдельного и истомленного умирания, убедительный и жуткий.

Г‑жа Николаева (Квашня)[[601]](#endnote-544) и г. Дикий (Алешка) не сумели вполне овладеть тем оживленным темпом, который необходим их ролям, и мало связались с общей налаженностью спектакля.

## 12. Эм. Бескин Тургенев на сцене. (в Художественном театре) «Раннее утро», М., 1912, 7 марта

Как приятно посидеть вечером в «театре» в настоящем смысле этого слова. В том театре, где все вовсе не «как в жизни», а лучше, красивее, изящней, где нет «гуся с капустой», нет пошлости обыденщины. Где все заставляет отдохнуть в светлых, хороших переживаниях, будь то драма оплеванной души *нахлебника* дворянина Василия Семеныча Кузовкина или грациозная комедийка сердечных трепетаний Евгения Андреевича Горского («Где тонко, там и рвется»).

Такой именно театр — театр Тургенева. Как он далек от потных «измов» сегодняшнего дня, от всей философии наседающих на нас «избранных натур», и как близок нам, как дорог по перлам художественной правды, по шитью драгоценного кружева настоящей поэзии. Говорят — Тургенев не драматург, он не сценичен. Клевета. Он только не мелодраматичен, не подчеркнут, не груб и потому труднее для воспроизведения. Но стоило взяться за него М. Г. Савиной, чтобы это глупое, обывательское предубеждение рассеялось, как дым. Он тонок, он ажурен и требует артиста того же стиля.

Наша сцена в смысле личного инвентаря по многим причинам отставала от литературы и только за последние десятилетия спешными шагами догнала ее и пошла в ногу. Я не говорю, конечно, о единицах, о звездах Малого театра, о современном еще Белинскому Мочалове, а имею в виду массу актерскую, которую еще лет тридцать тому назад можно было смело окрестить собирательно «Аркашками»[[602]](#endnote-545). И, конечно, когда эти Аркашки брались за легкие ткани Тургенева, они попросту раздирали их и давали в смысле зрительно-слуховых восприятий — пустое место. Даже и теперь посмотрите в средней богоспасаемой провинции «Нахлебника», и вы ужаснетесь. Актер разыгрывает «дррраму»: он мажет по всем полутонам и краскам, чтобы скорей сымитировать в финале первого акта «пьянчужку», а затем, ставши в позу Кина[[603]](#endnote-546), воскликнуть под занавес, бия себя в перси: «Она — моя дочь». Этот «Нахлебник» ужасен, отвратителен, вопиющ.

Но посмотрите *нахлебника* Артема в Художественном театре, и вам станет сразу ясно — *какой* драматург Тургенев. {407} Как он может захватить, приковать и не отпустить ни на минутку. Как он не только благоухающ, но и как попросту *интересен*.

Я не поклонник Художественного театра в его идейно-эстетической части. Я его большой друг и потому многое в нем открыто порицаю. Но, скажу прямо, такого очарования театром, такого трепета, такого увлечения актером, как после «Нахлебника» — я давно не уносил. И начало «Нахлебника», надо признаться, вовсе не предвещало ничего хорошего. Когда раздвинулся занавес, не было на пустой сцене того аромата барской запущенной усадьбы, которого хотелось ожидать. Было именно пусто. Была археологическая, музейная графика, но не было настроения. Пахло просто картоном и клеем. Все это скорей напоминало модернизованный вестибюль современного банка, чем «дворянское гнездо». И от костюмов, и от гримов, и от девок пахло какой-то нарочитостью. Давший в последующих двух пьесках прелестные декорации, художник Добужинский в «Нахлебнике» прямо сплоховал. Все это, повторяю, не сулило ничего отрадного.

Но вот незаметно, почти крадучись, скользнула на сцену фигурка дворянина Кузовкина. И все внимание зрителя сразу ушло от стен на него. В этом пугливо улыбающемся лице сразу выросла для зрителя психология нахлебничества. Ему стал сразу ясен контур драмы. Ему становилось сразу жаль дворянина Кузовкина. Хотелось приласкать, пригреть, накормить его. Хотелось отогнать всех, обижавших и оскорблявших его. Трагедия в лучшем смысле этого слова, трагедия в глубину, трагедия без криков. И зритель вовсе не был ошеломлен, когда пьяный, униженный, растоптанный в своем человеческом достоинстве «нахлебник» бросил фразу: «Она моя дочь». Разве дело в катастрофе или в том или ином хитросплетении внешних условий? Этим признанием он отомстил своим мучителям. Сам он сжился с этой похороненной в глубине души мыслью. И делалось страшно не за будущее, не за следующий акт, а за прошлое. За всю жизнь дворянина Кузовкина, за все, что было до этого, что прошло, что сделало из этого человека шута, из страданий — потеху.

Нахлебник г. Артем войдет в историю театра. Такие образы делаются классическими. И я от всей души страстного театрала аплодирую г. Артему, аплодирую Художественному театру.

После «Нахлебника» шла прелестная, такая светлая, такая легкая, такая ароматная комедийка «Где тонко, там и рвется». Великолепный рефлектор-солнце, заливающий сцену горячими лучами, публика встретила аплодисментами. Этот рефлектор пользуется неизменным успехом и технически он, действительно, совершенен. Полная иллюзия палящего зноя. Добужинский блеснул прелестной террасой, почти прозрачной и такой же радостной, как вся эта улыбка пера Тургенева. Разыграли пьеску Книппер, Гзовская, Муратова, Павлова, Качалов, Массалитинов, Берсенев и Лужский[[604]](#endnote-547). Начал Качалов в дуэте с Берсеневым. И начал хорошо, но потом к середине пьесы затянул темп, хотя в конце опять поправился. Темпы — больное место Художественного театра, и особенно грешен в затягивании их талантливый Качалов. При более быстром темпе пьеса выиграла бы как комедия, как легкий, *живой* эпизод. Усердно хваталась за медленный темп партнера и г‑жа Гзовская. Она почему-то старалась модернизовать Тургенева, стилизовать его под современный уклон. А между тем Тургенев — сам стиль. И брать в нем надо то, что он дает. Г‑жа Гзовская внесла в тургеневскую Верочку что-то от Пшибышевского[[605]](#endnote-548), от увлечения рисунком итальянского Ренессанса, какой-то надлом. Говорила она на каком-то однообразном повышении {408} и понижении. Смотрела все время куда-то вдаль, поверх горизонта. К чему это? Если на тургеневских героинях и есть дымка, она — чисто русская. Она — проще. Она от этого сада за террасой. От этой усадьбы. От всего уклада «дворянского гнезда» с его печалью и радостью. Все это —

«Преданья русского семейства,  
Любви пленительные сны  
Да нравы нашей старины».

А г‑жа Гзовская вся была из «студии», вся чужая. И нехорошо это было. А рядом с нею какие сочные, какие простые и яркие образы дают г‑жа Книппер (помещица Либанова) и г‑жа Муратова (гувернантка).

Наименее удалась «художественникам» «Провинциалка». Станиславский (граф Любин) и Лилина (Дарья Ивановна), дававшие такой обаятельно-простой дуэт в «Живом трупе», здесь, в «Провинциалке», чувствовали себя как-то неловко. Отсутствовала непринужденность тона, диалога. Была в нем деланность, искусственная пряность. И потом, к чему такой карикатурный грим у графа Любина. У Тургенева ремарка: «Одет щегольски и несколько изысканно, как обыкновенно одеваются стареющие бельомы [красавцы-мужчины]». И только. Великолепный чиновник Ступендьев — г. Грибунин. Прелестна декорация Добужинского.

## 13. Н. Эфрос Тургеневский спектакль в Художественном театре. (От нашего московского корреспондента) «Речь», СПб., 1912, 8 марта

Художественный театр имеет привилегию — каждою новою постановкою поднимать великий шум, зажигать страстные споры, сталкивать в жаркой схватке разные эстетические лагери. Первый спектакль тут — не просто спектакль, а в некотором роде война, и иной раз — не на живот, а на смерть. Я не припомню постановки, которая не была бы принята тою или другою стороною за вызов. Художественный театр ни на чем не может успокоиться, ни на каком достижении, лихорадочно подвигается с позиции на позицию. Едва отвоюет одну, уже бросается на другую. Он любит запах пороха. Он не просто играет такую-то или такую пьесу, старую, новую, но осуществляет, делом проповедует какой-нибудь принцип, какую-нибудь новую художественную правду, а то и новое заблуждение, в которое сам уверовал. И родит одинаково страстных сторонников и противников.

И только весьма редко выпадает у него спектакль мирный, я бы сказал — без эстетической пропаганды. Такое редкое исключение — вчерашний спектакль трех небольших тургеневских пьес. Тут театр ничего не хотел доказать и ничего проповедать, не устремлялся ни в какие новые регионы. Он просто захотел продолжить то, что так удачно начал в «Месяце в деревне», отдался радости беззаботного и «легкого» творчества. Зрителям-боевикам, все равно — из восторженных их приверженцев или ожесточенных противников, нечем было на этой премьере разжечь свой боевой задор, попитать свой азарт. Им предлагалось лишь насыщаться ясною художественною радостью, любоваться, {409} не оглядываясь, сконфуженно или победоносно, на противников. И я не скрою, в самой этой мирной атмосфере была особая прелесть после всей остроты впечатлений на «Гамлете» и после «Гамлета».

Как и в «Месяце в деревне», об руку с художественниками шел тут снова Добужинский. И большая часть лавров, которыми, бесспорно, увенчал этот спектакль главу Художественного театра, принадлежит ему. Добужинскому предстояла более сложная задача, чем в «Месяце». Там ему нужно было дать лишь один дворянский помещичий дом, одно «гнездо»; тут — и дом Елецких, и дом Ливановых. Почти одинаковый декорационный мотив. Но, чтобы быть в нужном согласии с характером того, что разыгрывается в этих двух домах, было необходимо, сохранив почти одинаковую внешнюю форму, наполнить ее разным содержанием, обвеять несхожими, противоположными настроениями. Если обстановка отражается на душах, живущих в ней, и души живущих — на обстановке, было необходимо, чтобы зритель воспринимал две помещичьи залы совсем по-разному. Художник сумел отлично разрешить задачу. У Елецких — пышная, строго выдержанная в нужном стиле зала. Что-то тяжелое нависло в ней. Точно осталось от тех издевательств, которым подвергал старый барин, Ольгин отец, несчастного, забитого Кузовкина. И все настраивало для должного восприятия тех новых издевательств, тех грубых насмешек над человеком, в которых скоро начнут изощряться и на вид такой культурный, изысканный Елецкий, и его грубый сосед. «Нахлебником» Тургенев ударял по крепостному барству. Это было ясно выражено во внешней картине, данной Добужинским и дополненной режиссерами. И это особенно можно было оценить путем сравнения, когда вторично раздался занавес и показал залу в доме Либановых.

Тут все было для помещичьей идиллии, для восприятия тех сторон, которые были в этом быту дворянских гнезд красивы и привлекательны. Врывалось могучими потоками летнее солнце в три стеклянные двери и два окна, играло радостно на стенах, на граненом хрустале ваз. В окна виднелась обнесенная зелеными железными перильцами терраса, за нею во всей своей яркой летней прелести сад, за садом — радостная даль. Тут не разыгрываются тяжелые драмы; тут витает любовь и ласковость; самая праздность тут красива. Какой отличный фон для словесных дуэлей Веры Николаевны и Горского, для любовных дуэтов и тихих любовных драм. Тут выросли Наталья Петровна и Ракитин, которые потом перейдут в «Месяц в деревне». И беззаветно влюбленный Вольдемар Станицын, конечно — будущий Аркадий Сергеевич [Ислаев]. Даже не столько в большой стильности либановской залы, сколько в этом полном соответствии interieur’а, его духа, с тем, что сейчас в нем разыграется — первая прелесть декорации Добужинского, заслужившей у публики премьеры, всегда на выражения одобрений скупой, дружные аплодисменты.

В третий раз раздается занавес. Из деревни мы перебрались в маленький провинциальный городок, к Ступендьевым. И опять сумел художник отлично выразить этот убогий мещанский уют, дать почувствовать не только самый дом, но и город, который глядится в окна желтой комнаты своею церковною колокольнею, своими казенными и обывательскими постройками. На всем протяжении спектакля, в трех его декорационных переменах Добужинский был полным и бесспорным победителем. И такой же он в великолепных по стильности и характерности костюмах, сливавшихся в одно с мастерскими актерскими гримами. То были люди тридцатых и сороковых годов, {410} а не столь частый в театре маскарад. То были клочки живой жизни, обвеянной прелестью старины и художественности. Одна из лучших в этом отношении фигур — Елецкий г. Хохлова, с отлично выдержанною чопорностью, самовлюбленностью и духовною ограниченностью. Точно боится он расплескать свое благородство, потому что знает, что оно — лишь с самого верху, а там, под нею — родной брат Тропачева. И слова свои актер говорил отлично, выражал в них все ту же сущность этого Елецкого. Прелестная фигура — Елецкая — г‑жа Коренева, которой, к сожалению, в первом акте «Нахлебника» (шел лишь один этот акт)[[606]](#endnote-549) мало простора. Меньшего совершенства — Тропачев, с очень уже густыми красками. И потом из-под Тропачева все-таки ясно выглядывал г. Леонидов. Исполнитель не забывался. Несколько отличных аксессуарных, так сказать, фигур. По этой части Художественный театр вообще не знает соперников. И, наконец, Кузовкин. Г. Артем вносит в него всю свою внешнюю и внутреннюю индивидуальность; часто мелькает хорошо знакомое по другим, так у этого актера великолепным ролям. Но играет он Кузовкина и с очень большою простотою, которая всегда подкупает, и с столь же большою трогательностью. Когда Елецкий и Тропачев начинают свою гадкую потеху над захмелевшим стариком, мучительно его жалко. Болью и горечью отдаются его беспомощные слезы. Последний взрыв проснувшейся гордости и гнева, сохраняя всю искренность и непосредственность, уже не дает полноту нужного тут впечатления.

Самая очаровательная часть спектакля — средняя. «Где тонко, там и рвется». Вера в изображении г‑жи Гзовской так великолепна по внешнему виду, и так поэтично, так застенчиво любит она Горского, а когда пришла нужная минута, — так благородно просто говорит ему, лишь играющему любовную игру, про эту любовь. Скромный первый роман, кончающийся выходом замуж за другого, который не любим, но зато любит и благороден, — он был передан со всем тем богатством содержания, какое только можно в него вместить, и со всею поэзиею. Может быть, читатель помнит из этой маленькой комедии, отделанной Тургеневым с заботливостью и тонкостью миниатюриста, сцену за фортепиано, когда Вера играет сонату Клементи[[607]](#endnote-550) и под ее музыку ведет с Горским объяснение. Сцена эта проводится г‑жой Гзовской и г. Качаловым — Горским по-настоящему мастерски; это — лучшая жемчужина всего, так богатого прелестью спектакля. Отлично ведет Горский Качалова и все остальные свои словесные дуэли, то влюбленный, то ядовитый; полон он настоящей артистичности и блеска. Но, может быть, тургеневский Горский, при всем желании драпироваться в равнодушие, все-таки больше и ярче чувствовал, чем Горский Качалова, не прячущий под словами чувств, но и впрямь холодно-резонирующий. Когда оборвалось, когда Горский увидал, что Вера совсем ушла из его рук, — этот некоторый холодок в замечательно отделанном исполнении пропал. И были уже ярко пережиты досада, раздражение, обида, горечь. Особенно выразительно проступили они в тех репликах, с которыми Горский отдавал Вере подаренную ею розу. Да и весь финал пьесы был у Качалова уже совершенно безупречен и великолепен.

Не могу перебирать все другие, отлично сделанные фигуры комедии. Только г. Лужский несколько выпирал своего Чуханова из рамы этой прелестной картины, особенно гримом. Не шла его фигура, его облик, кое-что и в интонациях к общему строю исполнения «Где тонко». Точно перебрасывал тут исполнитель мостик между второю и третьей частью спектакля. Там, в «Провинциалке», как {411} она инсценирована в Художественном театре, все это было бы как нельзя более к месту. Но ведь обе части тургеневского спектакля играются совсем по-разному. «Где тонко» — как изящнейшая акварель, «Провинциалка» — как размашистая, пестрая карикатура. И мостка между этим не перебросишь, только повредишь акварели…

Да, «Провинциалку» играли К. С. Станиславский и другие именно как карикатуру, как шарж. Имели они на это право и основание? Думается, многое в тексте пьесы уполномочивало на такой характер исполнения, хотя, с другой стороны, вполне возможно воплощение «Провинциалки» и без уклонов в такую сторону. Не стану поднимать большого на эту тему спора. Лишь констатирую, что свою задачу г. Станиславский и его партнеры по «Провинциалке» выполнили с полною удачею. Хохот стоял в зале неумолкающий. Так в Художественном театре еще, кажется, никогда не смеялись. И шарж был тонкий, блестящий, со многими восхитительными подробностями.

Только внешний вид графа Любина был излишне шаржирован г. Станиславским; было лишнее усердие по части грима, от которого лицо графа переставало быть характерным, и игра этого лица становилась затрудненной. Можно бы выполнить все указания пьесы, и в ремарках, и в речах персонажей, не обращая графа в отталкивающую карикатуру. Ведь Любин, по тургеневскому определению, — только «стареющий бель-ом». А уж какой там «бель-ом» при этих баках, входящих в рот, при этих бровях. И потом, не только сам граф, но даже Ступендьев в костюме Любина не признал бы той «щеголеватости и некоторой изысканности», о которых опять-таки говорит сам Тургенев. Г. Станиславский, в увлечении своим пониманием характера «Провинциалки», впал в несомненную крайность и тем повредил жизненности данного им образа[[608]](#endnote-551). Но отдельные сцены проведены с большим комизмом и оригинальностью.

Я думаю, такой облик графа не мог не мешать Дарье Ивановне — г‑же Лилиной. Ведь ей не только хочется добыть мужу место и улететь из медвежьего угла в Петербург, ее увлекает немножко и самое это кокетничание с графом, человеком того круга, о котором она не перестает вздыхать. Это увлечение исполнительнице было трудно дать, потому что ему зритель все равно ни за что бы не поверил. А меж тем в образе, который с большим искусством и большою обаятельностью давала г‑жа Лилина, легко нашлось бы местечко и для указанного увлечения, даже для наивного, но все-таки лиризма. Во всем остальном г‑жа Лилина играла мастерски и с большою легкостью, и с большою четкостью, а главное — непосредственностью и простотою.

Впечатления от спектакля — не глубокие. Они выветрятся скоро. Но воспринимать их было радостно. И в театре был точно праздник.

## **{****412}** 14. К. Арабажин У рампы. Московский Художественный театр. — Тургеневский спектакль «Биржевые ведомости», СПб., 1912, 27 марта

Оттличительная черта тургеневских постановок Московского Художественного театра — чисто весенняя свежесть красок, какая-то ясность и уютность общего рисунка, тихая прелесть молодости и изящества.

Точно перед нами очаровательное гнездышко молодоженов. Все чисто, свежо и радостно. Приветливо светит ясный день, весело улыбается красивая мебель, занавески на окнах и сами люди такие нарядные, изящные, радостные, элегантные, почти счастливые.

Все — самого хорошего тона, и если где-нибудь в углу и притаились тени грусти, то это не вредит общим тонам безмятежной ясности и чистоты… Как на бежавшая тучка и небольшой дождик не смущают радостного лица ликующей природы… И светлый день — по-прежнему светел.

В смысле изящества и обдуманности постановки москвичи сделали все возможное. Вчерашний тургеневский спектакль является и в колорите, и общем тоне красок прямым продолжением прошлогоднего «Месяца в деревне».

Костюмы, мебель, декорации по рисункам художника Добужинского — превосходны. Его летний день и комната барского дома в пьесе «Где тонко, там и рвется» вызвали вчера единодушный взрыв общего одобрения. Это были наиболее сильные и дружные рукоплескания в общем весьма сдержанной и холодной публики вчерашней премьеры. Но успех вчерашнего тургеневского спектакля был только средний и, пожалуй, даже ниже среднего. Это был хороший спектакль любимого нами образцового театра, не давший, однако, ни одной гениальной блестки, никакой вспышки таланта.

Красиво, свежо, почти молодо и… почти дюжинно…

От тургеневских пьес хотелось бы чего-то большего. Они ведь вполне по силам Московского Художественного театра. Тургенев — предшественник Чехова; недаром его не считали в свое время драматургом, да и сам Тургенев не имел смелости новатора и готов был поверить отзывам рутинеров о своем театральном «ничтожестве».

Но Тургенев — не Чехов. Его пьесы ярко индивидуальны, его герои живут каждый своей личной жизнью. «Вишневый сад» еще цветет, и почти нет предчувствия будущей скорби и увядания.

В «Нахлебнике» картина русского дворянского житья чуть-чуть подернута темным вуалем проникшей в сознание автора грусти и отрицания веками сложившегося дворянского уклада.

Еще бегают и суетятся слуги. Визжит нескладным приветствием крепостной оркестр, жмутся к стене смущенные нахлебники, и молодая парочка радостно начинает свою счастливую жизнь. Счастливую ли на самом деле? Тени прошлого уже сторожат это счастье…

В «Нахлебнике» центральное место принадлежит г. Артему. Нам понравился его грим, дающий намеки былой красоты и даже какого-то благородства. Хороша сцена ожидания им молодоженов, выразительна игра без слов нахлебника-отца, ждущего своей дочери; хороши его волнение, его душевная молитва, — {413} встретить дочь и не разочароваться в ней, почувствовать в ней свое родное, близкое. Тут Артем был интересен и трогателен.

Но вторая половина пьесы требует более трагических нот, и сил Артему не хватило. Его дарование — более скромно и мягко.

Сосед-помещик Тропачев вылился в очень яркую фигуру в прекрасном исполнении г. Леонидова. Великолепен Адашев в роли дворецкого. Это, пожалуй, — лучшая его роль и по гриму, и по тонкому разнообразию игры. Как всегда, мила, но однообразна г‑жа Коренева. Это — Верочка из «Месяца в деревне», похорошевшая после замужества.

Удачны фигуры Карпачова (Бакшеев)[[609]](#endnote-552), портного (Бурджалов) и Елецкого (Хохлов).

В общем, однако, пьеса прошла тягуче и не оставила сильного впечатления.

Слишком тягуче прошла и пьеса «Где тонко, там и рвется». Исполнители слишком перетонили, и нить внимания оборвалась…

Где тонко, там и рвется… Артисты играли слишком интимно, слишком тихо, и публика прямо устала от усилий слушать и понять, что происходит на сцене.

Это было досадно. Г. Качалов дал очень тонкий и умный рисунок молодого человека, готового любить, но боящегося супружеских уз, ревнующего и интригующего и в конце концов проигравшего свою игру.

Г‑жа Гзовская — прелестная Верочка, такая поэтичная, такая искренняя, с такой красивой сердечной жаждой любви… Много юмора в сцене урока музыки.

Это — самое тонкое и самое изящное место во вчерашних постановках. Но разговор за клавесинами пропал от излишней интимности. Великолепна г‑жа Книппер в маленькой роли помещицы Либановой. Артистка сумела сказать в ней все, что требуется для характеристики стареющей барыни, типа чеховской Раневской из «Вишневого сада».

Очень хорош г. Лужский в роли капитана Чуханова; типична г‑жа Муратова в роли гувернантки Bienaimé.

От «Провинциалки» мы ожидали гораздо большего. Постановка Александринского театра показалась нам нисколько не хуже, а, пожалуй, даже и лучше[[610]](#endnote-553).

Покойный Далматов дает незабываемый образ графа Любина. Г‑жа Мичурина[[611]](#endnote-554) — великолепная жена провинциального чиновника; впрочем, и г‑жа Лилина очаровательна в этой роли и ведет ее со многими тонкими нюансами; но г. Станиславский нам не понравился ни по общему рисунку роли, ни по игре. Удалось ему только радостное возбуждение старого холостяка-селадона, вдруг охваченного любовными чарами и ожиданиями; но сцена дуэта проведена с недопустимой долей шаржа. Но музыка придумана восхитительная по комизму. Темп исполнения пьесы был затянут. Отметим еще г. Грибунина в роли чиновника-мужа. Красива кокетливо-ситцевая обстановка гостиной.

В общем тургеневский спектакль не принес нам разочарований, но не дал и былого очарования. От москвичей хочется всегда чего-то большого и значительного.

## **{****414}** 15. Юр. Беляев Театр и музыка. Тургеневский спектакль. Московский Художественный театр. «Нахлебник», «Где тонко, там и рвется», «Провинциалка» «Новое время», СПб., 1912, 28 марта

Конечно, такой спектакль — большое искушение для театрала. После «Месяца в деревне», с которым у художественников оказалось не все благополучно, московские чудодеи взялись за миниатюры. Они облюбовали один акт из «Нахлебника», труднейшую «проверку» — «Где тонко, там и рвется» и «Провинциалку». Поставили. Сыграли. И вот мое впечатление: Тургенев не дался им и на сей раз. Не то чтобы они погрешили чем-нибудь против него — о нет! Много любви к автору чувствуется во всей постановке, — но только они не усвоили стиля бытовых тургеневских пьес. Одно «Где тонко, там и рвется» было разыграно удачнее других. Это было действительно тонко, как паутинка на солнце, и не… порвалось.

— Почему «Нахлебник» идет не весь, а только одно действие? — спрашивали многие перед началом спектакля.

Мне кажется, что в этом вопросе и «зарыта собака». Москвичи *не могли* поставить больше. Их не хватило бы на целую пьесу. Один акт вполне исчерпал затею. В самом деле, разве у них имеются такие актеры, которым были бы под силу тургеневские персонажи во всей их неприкосновенности? Разве талантливый миниатюрист г. Артем не задохнулся бы в роли Кузовкина, сыграй он еще одно действие? И то большим риском с его стороны было вчерашнее «выступление» перед петербургской публикой, еще помнящей игру Васильева и Михайлова[[612]](#endnote-555). Но он сыграл, как мог, и если не прибавил себе лавров, то ничего и не убавил.

Но обратимся к впечатлениям. «Нахлебник», как и прочие пьесы, шел в декорациях и костюмах г. Добужинского. Я уже писал по поводу «Месяца в деревне», что картинность и стильность обстановки не возмещают бытовых промахов, которых у талантливого художника сколько угодно. Вопреки установившемуся мнению об исторической непогрешимости г. Добужинского, я настойчиво буду повторять, что он не чувствует нашей старины, нашей деревни, нашего помещичьего дома, наших садов, наших полей. Он специализировался на хорошеньких «открытках», то сентиментальных, то карикатурных, и перенес их на декорации большого масштаба. Его колонный зал в «Нахлебнике», может быть, и очень красив, и очень стилен, но мало типичен, мало соответствует интимному содержанию пьесы. Это какие-то шереметевские чертоги, а не знакомый «зал в доме богатого помещика». В костюмах и гримах прежняя нарочитая, карикатурная «боклевщина»[[613]](#endnote-556), анахронизмы и — я бы сказал — какое-то шляхетское франтовство. Почему Елецкий изображен Альфредом де Мюссе? Почему Елецкая приезжает в деревню разодетая и причесанная, как на бал? И вместе с тем почему дворовые девки являются встречать господ и входят в комнаты босыми? Это не придирки, а указание детальных промахов в постановке, целиком построенной на мелочах. Вообще interier’ы Добужинского напоминают мне знаменитый «Нащокинский домик»[[614]](#endnote-557), где знаменателен каждый стул, {415} каждый подсвечник, но где, разумеется, нет ни одной исторической неточности.

Играли? Из всего ансамбля мне больше других понравился г. Леонидов в роли Тропачева. Этот господин словно вышел из «Записок охотника»[[615]](#endnote-558) и единственно был по-тургеневски смешон. Далее следует типичный Карпачов (г. Бакшеев), холодный и красивый Елецкий (г. Хохлов), женственная и грациозная Елецкая (г‑жа Коренева) и, наконец, Кузовкин в исполнении г. Артема. Да, увы, он только «на конец»!

Роль написана автором на большого актера со всем сценическим вдохновением, размахом и подъемом, со всею «слезой» и со всем предопределением успеха. Это Мартыновы[[616]](#endnote-559), Садовские и Васильевы так играли, что, по свидетельству покойного Григоровича[[617]](#endnote-560), стены Александринского театра давали трещину от неистовых рукоплесканий. Г. Артем — большой мастер на маленькие дела. В своей раковине он живет как улитка и показывает рожки. Там же, где нужны сценические «приемы», сценическая мощь и духовная красота, он совершенно бессилен. Его не хватило и физически, и патетически. Ансамбль поневоле был сильнее его. Но откуда взялись такие паузы, такие «настроения», какими нас угостили вчера? К Тургеневу они совсем не идут. В общем «Нахлебник» успеха не имел и аплодисменты были очень слабы.

… Взрыв аплодисментов раздался в честь новой декорации и бутафорского солнца, когда началось «Где тонко, там и рвется».

— Солнцу обрадовались петербуржцы!

— Картону хлопают, а актерам ни хлопка.

Ах, господа, не сердитесь на петербуржцев. Да они рады и солнцу и декорации. Еще бы больше они радовались и актерам, но вчера таковых оказалось мало. Солнце действительно чудесно светило сквозь тюлевые занавеси декорации, и было так чисто, благоуханно и хорошо в этом зале. Но вот явились актеры. Сначала г. Качалов. Его приятный, нежно модулирующий голос, неспешные движения, выразительная мимика сразу дали понять, что «игра» началась и с ней вместе в этой очень сложной в режиссерском отношении пьесе началась и «ставка» всего спектакля. Г. Качалов музицировал. Ему вторили г‑жи Книппер, Гзовская, Муратова, гг. Берсенев, Массалитинов, Лужский. В нежных мусатовских[[618]](#endnote-561) тонах проплывали и таяли нежные дамы. И вся картина так соответствовала словам Горского: «Приятное такое смешение русской деревенской жизни с французской vie de chateau» [сельской жизнью — фр.]. Надо бы только тон поднять и опять-таки ускорить темп и не затягивать пауз. Ведь эта пьеска целиком рассчитана на «французскую игру» и с успехом могла бы разыгрываться где-нибудь в салоне m‑me Виардо[[619]](#endnote-562) ее изысканными гостями.

Москвичи удачно поставили «Где тонко, там и рвется» в середине спектакля. Можно сказать, что они отыгрались на этом. Вот и сейчас после всех впечатлений мне тепло светит солнышко и заставляет забыть о дурном.

«Провинциалка»… Художник особенно скарикатурил здесь и в декорации, и в костюмах, причем пестрота красок прямо-таки нестерпима для глаз. Играли слабо. Г. Станиславский в роли графа Любина был слабее других. Он тяжел, мало типичен, скучен. Поневоле вспоминался покойный Далматов, справедливо считавший эту роль одной из лучших в своем репертуаре. Вообще, Петербург может заявить права собственности на «Провинциалку». На Александринской сцене ее разыгрывают замечательно. Г‑же Лилиной, только омещанившей Дарью Ивановну, конечно, и не снились такие интонации, какими мы заслушались у Савиной и Мичуриной. И, не дождавшись конца спектакля, с чувством {416} искреннего облегчения я ушел из театра и думал:

— У Тургенева остались еще «Холостяк», «Завтрак у предводителя», «Вечер в Сорренто», «Разговор на большой дороге», «Безденежье», «Неосторожность»… На два спектакля еще хватит… на две скуки…

## 16. Смоленский <А. А. Измайлов> У рампы. Гастроли Московского Художественного театра. — «Живой труп» Толстого «Биржевые ведомости», СПб., 1912, 28 марта

В сцене в таверне, где Федя Протасов рассказывает случайному слушателю свою жизнь, вчера в клетке прыгал настоящий чижик и клевал, не сомневаюсь, настоящие зернышки, а за сценой кто-то вертел свистульку и подражал его чириканью. Бубенчики подъезжавшей к усадьбе Карениных повозки дали полную иллюзию приближающихся лошадей. «Узнаем коней ретивых» и так далее. Я художников московских узнаю по их сверчкам…

Потом я уже готов был поверить в самую безусловную подлинность и всего остального, — и в то, что актер, изображавший курьера в суде, и в действительности выслужил медаль, и в то, что пьяненький народ в пьесе действительно выпил, выходя на сцену, и в то, что судебный следователь в самом деле в точности записывал показания Карениных и записывал на самых настоящих печатных бланках, оттиснутых в типографии Министерства юстиции.

Все это было хорошо, но, по совести, я думаю, что от чижика, от бубенчиков и тому подобного ни Толстой, ни зритель не выигрывают решительно ничего.

Можно с уважением говорить только о более серьезных деталях постановки. Эта постановка моментами поражала. Как у них старательно выписаны декорации и обстановка! Какие они волшебники световых эффектов.

Как они сумели схватить воздух лета, смеющуюся зелень и солнце в дачной сцене у Карениных и втиснуть все это без насилия, без эффектничанья в маленькую площадку дачного домика со старинными колонками и теряющеюся далью! Как прелестно поймали солнце в последней картине (в суде), где оно легло на стенку живым пятном и только что не заиграло зайчиками!..

Все эти уголки жизни, отрезанные по диагонали, гостиная аристократки-барыни, коридор суда, таверна с отсыревшими стенами (впрочем, более напоминающая средневековый погребок или тюрьму, чем русский последнего разбора кабачок), — все это выписано с любовью, с талантом, с тонким вкусом, где ни одна мелочь не вносит диссонанса. Такого отношения стоил Толстой, и в этом смысле «москвичи» дают добрый урок всем режиссерам.

Но и это, как известно, не главное. Главное то, что вчера не было пьесы — были наброски уставшего и оскудевшего гениального мастера, еще не закругленные, еще без блесток и искр. Только перед г. Москвиным была настоящая роль, единственная большая роль, в драме, и он не осилил ее.

Актер не может безнаказанно так пренебрегать внешним несоответствием роли, как это делает на сей раз г. Москвин. {417} Того Протасова, чье обаяние на женщин, — и таких женщин, как Лиза, — так понятно при чтении, — Протасова, аристократа крови, чуткого из чутких (как это экспрессивно оттеняет в разговоре Станиславский), вчера не было и тени.

Провинциальный говор г. Москвина, его скороговорка с выдергиванием некоторых слов — какая-то странная и совершенно несуразная неожиданность в стильном и хрупком толстовском образе!

У Москвина есть свой несомненный план роли. В двух словах он сводится к чрезвычайному *упрощению* образа Феди. Актер точно не хочет переживать на сцене его волнений, страданий, восторгов, например, перед цыганской песней, и так далее.

Все это как бы уже пережито, выстрадано, перегорело. Уже на все — и на свои падения, и на свою порочность — Протасов как бы махнул рукой с безнадежностью, отчаянием и в то же время как бы примирением.

Он почти поражает спокойствием человека, принявшего чудовищную дозу брома. Какая-то неврастеническая пассивность! Какое-то ко всему безучастие!

Этому толкованию нельзя отказать в известных психологических резонах. Но подумайте, до чего это невыгодно для актера и зрителя, до какой степени это прячет актерскую душу!

Слушает Протасов цыган. Ни восторга, ни экстаза, ни буйного выкрика. «Удивительно!» — говорит Федя так спокойно, объективно, как будто песня не сейчас сокрушительным вихрем пролетела над его душой, а вспоминает он ее через десять лет. «Я — негодяй», — говорит он, как человек, давно решивший и уже спокойно принявший это, как через пять лет болезни больной говорит: «У меня чахотка».

Отсюда г. Москвин не производит никакого впечатления в более спокойных местах, и впечатление очень слабое в местах подъемных.

Сцена перед задуманным самоубийством была очень обыкновенным вялым демонстрированием блестящего револьверного дула. У Маши в этом моменте не было хорошего партнера.

Даже в опустившемся и павшем Протасове был непонятен его не то московский, не то нижегородский акцент. Может быть, все исчезло в нем от былого величия и аристократизма, — но, конечно, осталось одно — интеллигентная речь и манера. И этого не было!

Переупрощение роли крайне невыгодно сказалось в самом финале пьесы. О Протасове рассказывают, что он крайне волнуется на суде, «весь дрожит». Москвин появляется пред толпой и разуверяет зрителя. У него — обычное спокойствие, только нервно играют глаза и брови. Хорошая вещь простота, но иногда она — хуже воровства.

Из других толстовских ролей выгоднее других роль цыганки Маши. Играла ее г‑жа Коонен, — играла с известным захватом и красиво пела.

К сожалению, глубокой искренности и подлинного трагического надрыва в том моменте, где она выкрикивает Феде: «меня-то не пожалел!», она не передала с большой силой. Ею дан довольно живой образ любящей женщины-дикарки, особенно правдивый в сцене с отцом и матерью, но это — не большая артистка.

Каренина играл Качалов и Абрезкова Станиславский. Оба прекрасные артисты, совершенно очевидно принесли себя в жертву великому имени Толстого.

Играть им было нечего, в особенности Станиславскому. Роль без искр, без блесток. Толстой, по-видимому, только успел наметить — Абрезков — «старый благородный друг», Каренина — «добрая мать, обожающая сына», и так далее. Попробуйте играть такие роли!

Г. Станиславский дал исполненный благородства и аристократизма внешний образ князя, душа которого вся осталась в тени.

{418} Г. Качалов верно передал выдержку, корректность, мягкость, лояльность Виктора Каренина. Но было досадно на принесенную им жертву!

Были недурные драматические моменты у г‑жи Германовой (Лиза). Очень хороша Лилина, метко схватившая изнеженную барскую речь матери Карениной.

Колоритны загульные люди в трактире. Прямо с восторгом можно говорить о мелких эпизодических ролях. Сколько любви, прямо нежности, влюбленности в искусство чувствуется в гриме, в продуманности игры, в жесте всех этих Бурджаловых, Бакшеевых, Павловых, Адашевых, Знаменских, Готовцевых[[620]](#endnote-563) и так далее.

Превосходен цыганский хор, и вторая картина, как всегда, имела исключительный успех.

Сравнивая постановку московских художников с постановкой нашей Александринки, нужно отдать все преимущество нашим гостям. Сравнивая игру, надо без всякого спора предпочесть гг. Аполлонского и Ходотова г‑ну Москвину. А скучное и вялое впечатление срединных картин совершенно одинаково на обеих сценах, и пьеса-конспект везде остается пьесой-конспектом.

## 17. Влад. Азов <В. А. Ашкинази> Сцена. Московский Художественный театр. «Живой труп» «Современное слово», СПб., 1912, 29 марта

Путь сравнений — самый легкий и самый, увы, бесплодный путь. Ну что из того, что в Аполлонском — Протасове было много «барина», а за Протасовым — Москвиным была по этому счету большая недоимка? Вот если б к душевной теплоте Москвина да манеры бы Аполлонского[[621]](#endnote-564)… Ну что из того, что Савина была вальяжнее, чем г‑жа Лилина? Вот если бы к вальяжности Савиной да художественную бы утонченность Лилиной… Я уже имел смелость признаться, что «Живой труп» не произвел на меня никакого впечатления ни в Александринском театре[[622]](#endnote-565), ни в чтении. После этого мне легко будет признаться, что и в Художественном театре мне больше всего понравилась картина «У цыган». Только в Художественном театре умеют забраться так в самую гущу жизни, это подметить, то художественно воссоздать, здесь уловить типичную деталь, там развернуть набросок, сделанный жизнью, в художественно разработанную композицию. Отлично пел весь хор, а артистка, запевавшая «Не вечернюю», смело могла бы концертировать. Величание Каренина и сам Каренин — Качалов в сцене величания были неподражаемы. С удовольствием бы послушал цыганский хор Художественного театра во второй и третий раз. Только нельзя ли вычеркнуть неизвестно для чего введенных в эту картину каких-то: музыканта, офицера, Афремова и Федю, мешающих слушать пение и любоваться пестрой картиной хора chez-soi [у себя дома — фр.]? Нельзя? Ах да! Ведь это персонажи из «Живого трупа». Ну, что ж поделаешь! Жаль, очень жаль…

А после этой картины было так скучно, так скучно. Я ничего не понял в драме этого Феди. Эдип не Эдип, алкоголик не алкоголик. Не приемлющая лжи мира сего душа? Не похож. По-моему, он пустой {419} человек, размазня и дрянцо. Как же он смел Машу бросить? Во имя чего? Москвин, по-моему, очень хорошо его играл. Не кающимся дворянином, а наследственным алкоголиком, у которого винные пары вместо души и пропитанная водкой губка вместо живого человеческого сердца. В доброе старое время зрители в театре вмешивались в ход действия, поощряя героев и порицая злодеев. Как жаль, что нынче это не принято! Я с удовольствием высказал бы Феде Протасову в лицо все, что я о нем думаю. А думаю я о нем, что он слизняк, мокрая курица, стоптанный башмак и что мораль его мораль даже не рабов, а рабов этих рабов. Я играл бы Федю Протасова так, как кузнец Вакула[[623]](#endnote-566) нарисовал черта. Чтобы всякий добрый человек, глядя на него, отплевывался и говорил: «Бачь, яка кака намалевана». Я не знаю, сознательно ли или под влиянием святой актерской интуиции Москвин играл Федю почти так. И это было гораздо умнее, чем изображать его кающимся дворянином и живым укором построенному на лжи и фальши обществу. Надо симпатизировать Протасову, чтобы играть его так, как играли его в Александринском театре. Я думаю, Протасов внушает отвращение Москвину, этому превосходному и мудрому актеру.

Играть в «Живом трупе» нечего, потому что играть можно пьесу, а не конспект пьесы, хотя бы и найденный в архиве гения. Нельзя есть меню, хотя в нем и напечатаны волован финансьер и почки в мадере. Нельзя играть «Стах». По-моему, нельзя играть и Лизу, потому что она не только не высказывается вся в черновом наброске Толстого, но даже и не показывает, в сущности, и кончика носа своей души. Ключ к пониманию Лизы дает ее муж, когда сравнивает ее с квасом без изюминки. Но сама она в пьесе не развертывается, сама она в пьесе — какое-то эпизодическое лицо, какая-то наковальня, воспринимающая удары. Я не скажу, чтобы г‑жа Германова плохо играла эту наковальню. Сама она такой шипучий напиток, в ее артистическом темпераменте так много этой самой изюминки. Г‑жа Германова очень хорошо себя обесцветила и обесплодила. Она очень хорошо плакала. Именно так плачут женщины, в которых нет красы и от которых нет радости. Нудно, глупо и вульгарно.

Ужасно трудно играть Каренина. По Толстому, он свят, а по-нашему, он хуже чеховского честного доктора, которого так великолепно играет в «Иванове» Москвин[[624]](#endnote-567). Его «неделание», его пассивность, его постоянная готовность стушеваться и сдать все позиции без борьбы делают из него рыцаря весьма печального образа. Одной стороной своей психологии он примыкает к тургеневским «чистым» любовникам, ничего не домогающимся и верным до гроба, но другой — он упирается в ненавистный клан непротивленцев. В. И. Качалов сумел сделать Каренина не очень возмутительным и не очень противным и вместе с тем не засушил его до потери человеческого облика. Это из тех побед, которые стоят поражений, но все же это победа над неблагодарной и антипатичной ролью. У актеров есть выражение: «не роль, а пистолет». Так вот роль Каренина — нечто совсем противоположное пистолету. Тупая бритва, что ли. Une scie [пила — фр.].

Утонченно хороша была г‑жа Лилина в роли Карениной, мягким благородством дышало исполнение г. Станиславским роли кн. Абрезкова, превосходный грим и тон у г. Адашева (старый цыган), маленький шедевр в стиле лучших жанристов дал г. Александров в роли доносчика Артемьева. Прекрасны декорации, умно задумана и проведена на сцену постановка.

Хорошо бы еще раз послушать цыганский хор Художественного театра, а в особенности эту солистку, которая пела «Не вечернюю»…

## **{****420}** 18. К. Арабажин У рампы. К постановке «Гамлета» «Биржевые ведомости», СПб., 1912, 5 апреля

Вчерашняя постановка «Гамлета» москвичами — конечно, самое крупное событие нашего театрального сезона, интересное и значительное.

Перед нами раскрыта была совершенно новая постановка всей пьесы, ценная и в идейном, и чисто техническом отношении.

Мысль Гордона Крэга и его товарища по замыслу К. С. Станиславского направлена была на разрешение труднейших сценических и эстетических проблем. Их занимал вопрос об условном и реальном на сцене.

Каждый раз искусство знает элемент условности. В условных формах объявляется, однако, великое прозрение тайн мира, раскрытие их путем особой художественной интуиции, отличающейся от научного пути познания истины, но ведущей к той же великой цели. Так мрамор всегда явится условным элементом скульптуры, раскрывающей красоту форм, неподвижность перспективы — неизбежное условие живописи.

На сцене вопрос о перспективе всегда являлся наиболее трудным, условным и неразрешимым.

Декорации, как общая картина или рамка, в которой совершается действие, всегда нарушают требования перспективы.

Стоит действующим лицам переменить место, уйти с первого плана на задний, чтобы все пропорции предметов оказались нарушенными, — громадная скала на море или даже двери дворца оказались меньше человеческого роста и так далее.

Мы привыкли к таким несообразностям, как и к неправильному освещению, и к разрисованным и всегда неправдоподобным декорациям на холсте, и многим другим условностям.

Поскольку, однако, они вытекают из самой природы театрального искусства, не следует ли их устранить как ненужные театру?

Нельзя ли продвинуться вперед в сторону большей и высшей правды художественной иллюзии? — вот вопросы, давно уже поставленные чуткими художниками сцены, упорно стучащиеся в ее двери.

Сущность театра, конечно, не в декорациях, а в актере и человеческой душе. Многие условности сцены, конечно, не составляют природу сценического искусства и могут быть устранены в пользу более правдоподобного и целесообразного.

Именно эти задачи и поставили себе Крэг и Станиславский. Они не хотели возвращаться к постановкам шекспировской эпохи, ни в стиле археологическом, как ставился москвичами «Юлий Цезарь»[[625]](#endnote-568), ни в стиле условного изображения жизни на плоскости. Они поставили себе задачи преодоления неправильности перспективы и сомнительной живописности. Их привлекали скульптурные задачи.

«Гамлет» — пьеса вне времени и пространства; это для Крэга и Станиславского трагедия духа в его конфликте с миром материй — материальной иллюзорности. В такой пьесе возможны были смелые декоративные опыты.

В результате — постановка на ширмах и кубах, — нечто в высшей степени оригинальное, смелое, высокоталантливое.

{421} Те детские кубики, которыми мы все забавляемся на заре жизни, превратились здесь, в театре, в высокохудожественную игру и дали удивительные сценические эффекты. Комбинация кубов и ширм, сделанных из простого серого холста, создала какие-то подобия зданий, порталов, тронного зала, уютной комнаты Офелии, кладбища, причем уходящие в высь высокие столбы не казались нам непропорциональными при перемещении человеческих фигур, не скрывали этих фигур, не сливались с ними, а, напротив, делали их еще более скульптурными, выделяли человека, укрепили *центральность* актера на сцене не только в зрительном, но даже и в акустическом отношениях.

Все эти колонны и ширмы при условиях своеобразного освещения, идущего из одного источника, дали такую игру полутеней и полутонов, такие мистические эффекты сумрака, глубины, дали, словно мы попали в готический храм; а игра теней и окраска предметов возбуждали наше зрительное воображение сильнее, чем самые удачные декорации наших художников.

В общем, эта комбинация ширм и теней дала ряд картин изумительных красот.

Свет, бросаемый сильным прожектором, создавал игру полутеней, давал и эффекты более правильного дневного освещения, выделял на сцене полосу главного сценического интереса, на которой и сосредоточивалось внимание зрителей.

В этом смысле особый интерес представляла, — и по философским намерениям художников сцены, — вторая картина, противопоставляющая два мира: {422} мир чувственного, материального блеска, сверкающего тяжелой пышностью золота, — этот мир власти, материи, силы и злобы, — весь залитый ярким светом и вместе с тем такой не подлинный, призрачный, иллюзорный, и — мир духа, отмеченный полосой тени. Здесь сидел Гамлет и смотрел на королевское торжество.

И казалось, что он один был, что весь этот блеск телесного, физического — только тяжелое сновидение… В третьей картине Гамлет словно просыпается от этого сна…

В небольшой заметке трудно передать все те сценические откровения, которые найдены Крэгом и Станиславским в области техники, нет возможности отметить и те громадные препятствия на пути к осуществлению их художественного замысла, вследствие несовершенства материала и неприспособленности современных театров; но все же многое осуществлено.

Отвлеченный замысел великого мечтателя Крэга, хотя и с большими компромиссами, — понят и развит К. С. Станиславским, нашел себе фактическое осуществление, благодаря энергии, находчивости и неутомимости ближайшего помощника и исполнителя замысла Станиславского, Л. А. Сулержицкого, а главным образом, благодаря огромной, почти двухлетней работе всего театра, где все, до самого скромного плотника и машиниста были проникнуты любовью к делу, горели жаждой творческих осуществлений. Достаточно побывать только на одной репетиции, чтобы понять, какой колоссальный труд проделан москвичами, сколько любви, таланта, увлечения отдано художественному замыслу.

Отметим, между прочим, что системой ширм и кубов разрешена и трудная задача постановки уютных, интимных сцен в наших сараеобразных театральных помещениях: так, комната Офелии занимала в длину не более 8 – 9 аршин, и это на огромной сцене Михайловского театра.

И если в самом исполнении было еще немало недочетов, идущих не столько от недостатка талантов, сколько от своеобразного замысла игры, если Гамлет и другие действующие лица, вопреки совету самого же Гамлета, играли вяло — то все же новая система постановки, быть может, и не пригодная для каждой пьесы — для «Гамлета» дала такую яркую, скульптурную обстановку, при которой актер может уже занять первое место на сцене и раскрыть зрителю глубину человеческой души с ее страстями, мировыми томлениями и великими исканиями…

К опытам Крэга и Станиславского должно отнестись с почтением и вниманием и возможной вдумчивостью.

## 19. В. Брюсов[[626]](#endnote-569) «Гамлет» в Московском Художественном театре «Ежегодник Императорских театров», 1912, вып. II

Поставленный Московским Художественным театром «Гамлет», — бесспорно, выдающееся явление в истории не только русского, но и вообще европейского театра. Известно, какое видное место занимает Московский Художественный театр среди европейских сцен; как внимательно относятся к его постановкам все, кто интересуется искусством сцены. Известно, с какой заботливостью ставился «Гамлет» в Художественном театре, потратившем на подготовительные работы {423} несколько лет и сделавшем более ста[[627]](#endnote-570) репетиций трагедии. Известно, наконец, что к постановке «Гамлета» был привлечен Гордон Крэг, оригинальные и смелые взгляды которого обратили на себя внимание всей европейской печати.

Постановка «Гамлета» в Московском Художественном театре была не просто очередным спектаклем в ряду других, но истинным *событием* в художественной жизни Европы, к оценке которого еще много лет будут возвращаться теоретики и историки театра. В этой постановке были испробованы новые средства театральной техники, новые приемы сценической изобретательности. Этим спектаклем Художественный театр еще раз доказал свою удивительную жизненность, свою постоянную готовность, не довольствуясь уже достигнутым, упорно идти вперед, искать и пролагать новые пути. Постановка «Гамлета» была опытом, который многое объяснил и доказал, в котором и сильные и слабые стороны были равно поучительны.

Должно поэтому различать в постановке «Гамлета» два элемента: один, так сказать, переходящий, — то, что театр дал, в зависимости от тех наличных средств, которыми он располагал, и прежде всего игру артистов; второй — назначенный для долгой жизни в истории театра, те новые принципы, те идеи, которые были положены в основу постановки.

На этом втором элементе мы остановимся подробнее.

### 1

Внешняя особенность постановки «Гамлета» состояла в том, что из нее были изгнаны обычные декорации. Они были заменены так называемыми ширмами. Эти «ширмы» состояли из узких параллелепипедов, обтянутых материей, частью серой, частью с золотым отливом, передвигающихся на колесиках. Эти параллелепипеды, которые в публике и в прессе неправильно называли «кубиками», — сдвинутые друг с другом в разных сочетаниях, образовывали фон сценического действия и играли ту же роль, как декорации при обычных постановках. Длинный ряд «кубиков» представлял собою стену; промежутки между «кубиками» — двери и окна.

Этот «принцип ширм» преследовал две совершенно различные цели: во-первых, он живопись на сцене заменял архитектурой; во-вторых, он реализм обстановки заменял условностью. Необходимо разделять эти две цели, так как они ни в каком случае не связаны одна с другой: можно заменить на сцене живопись архитектурой и все же остаться в пределах чисто реалистической постановки; можно поставить драму в обстановке условной, но воспользоваться для этого обычной декоративной живописью. К сожалению, как кажется, сам Художественный театр не сознал с ясностью этого различия и все время смешивал «архитектурность» с «условностью».

Принцип «архитектурности» сценических постановок заслуживает самого серьезного внимания.

Между живописными декорациями и живыми артистами, играющими на сцене, всегда есть неразрешимое противоречие.

Как бы искусно ни была написана декорация на холсте, глаз зрителя никогда не обманется и не примет ее за предметы «трех измерений». Зритель видит нарисованную стену и *знает*, что она холстяная, а не каменная. Зритель видит нарисованные деревья и никогда не обманывается, принимая картину за лес. При всей крайней заботливости режиссера, холстяные стены все же дрожат. Падающая на заднюю декорацию тень артиста изобличает присутствие холста там, где должно было бы расстилаться поле. Освещение сцены выдает отсутствие {424} подлинной перспективы в нарисованной дали.

Артист — живое существо. Зритель видит, воспринимает его тело, его одежду; от артиста на сцене падает реальная тень; рампа освещает его так, как обычно бывают освещены «трехмерные» тела. Двигаясь между нарисованными стенами, домами, деревьями, перед нарисованной задней декорацией, артист резко подчеркивает разницу между действительностью и картиной. Наш глаз опытом всей жизни приучен отличать плоские тела от тел выпуклых, и когда рядом стоят живой актер и нарисованные предметы, всякая иллюзия становится невозможной.

Это основное противоречие, по-видимому, чутьем предугадывали уже древние эллины. Как известно, к живописным декорациям они прибегали крайне редко, предпочитая одну постоянную декорацию (фасад дворца), но чисто архитектурную, сложенную из камня. На сценах греческого театра противоречия между артистом и декорацией не было.

Конечно, мы давно освоились с обычной условностью современных живописных декораций; мы часто просто не замечаем ее, увлеченные игрой артиста. Но почти в каждом спектакле бывают минуты, когда противоречие между живым актером и написанными на холсте картинами сказывается резко. Артист подходит к задней декорации, и тень его, безобразно выгибаясь, перебегает все нарисованное поле и захватывает часть неба. Сцена равномерно освещается, тень реальных предметов сокращается и изменяется, а нарисованные тени остаются на своих местах. В темноте появляются на сцене люди с факелами, и их свет с беспощадностью обличает, что дома целого города, нарисованного на задней декорации, находятся все на равном расстоянии от этих факелов: на одной плоскости заднего холста.

Гордон Крэг задумал победить это противоречие, заменив живописные декорации архитектурными. Он предложил окружить артистов обстановкой из «трехмерных», то есть имеющих не только длину и высоту, но и глубину, предметов. Театральные стены, по мысли Гордона Крэга, должны иметь определенную толщину; даль на сцене должна быть не нарисована, а образована действительным удалением ряда предметов (ряда его «кубиков»); стволы деревьев должны быть не плоскими, но иметь определенный объем. Ничего нарисованного, только «изображающего» на сцене не должно быть: все должно быть «сделанное» и, так сказать, подлинное.

Против самого принципа Гордона Крэга трудно спорить. Если вообще признать необходимость сценических декораций, надо будет согласиться, что, чем ближе они будут походить на действительные, реальные предметы, тем более они будут отвечать своему назначению. Если бы было возможно строить на сцене целые дома и дворцы, выращивать целые леса и заставлять протекать настоящие реки, — лучшего нельзя было бы и желать. Возникает, однако, вопрос, как осуществить архитектурность декораций при современных условиях сцены. Не говоря уже о том, что архитектурные декорации должны стоить очень дорого, — они не могут не требовать для своего воздвижения на сцене слишком много времени. Между тем время, которым располагает театр, ограничено, и он не может затягивать каждый антракт для постановки декораций на несколько часов.

Чтобы выйти из этого затруднения, Гордон Крэг изобрел свою систему «ширм». Вместо того, чтобы каждый раз строить на сцене целые здания, он предложил комбинировать различными способами отдельные «кубики». Поставленные на колесики, они легко передвигаются, и из них нетрудно образовать {425} различные залы, переходы, террасы и тому подобное. «Кубики» являются теми «элементами», из которых может быть составлена любая обстановка.

К сожалению, Гордон Крэг не развил свою мысль до конца. Подобно тому, как его «кубики» служат элементами для построения различных зданий и их частей, следовало создать другого рода элементы, — также «архитектурные», из которых можно было бы комбинировать обстановку для тех сцен, которые происходят под открытым небом: в саду, в лесу, в поле. Следовало создать такие же архитектурные деревья, пригорки, холмы, комбинируя которые можно было бы создавать на сцене обстановку «вне дома». Если бы Гордон Крэг это сделал, нашел этот второй род архитектурных элементов, — опыт, произведенный Художественным театром, был бы полным, и можно было бы говорить, что новый принцип сценических постановок испробован вполне. Но Гордон Крэг предпочел в этом случае уклониться от представившихся трудностей, и сцены драмы, происходящие под открытым небом, произвольно перенес в стены.

Впрочем, надо сказать вообще, что *осуществление* идей Гордона Крэга в Художественном театре оставляло многого желать.

Были сцены, обставленные вполне удачно. Так, например, из крэговских «кубиков» вышла очень красивая галерея для той сцены, где Гамлет встречается с актерами. Зритель видел перед собой подлинные стены, и впервые в современном театре живой артист ходил и действовал в настоящей, а не нарисованной зале. Хороша и подлинно реальна была комната во дворце, где Полоний читает королю письмо Гамлета к Офелии. Даже первую сцену, — терраса во дворце, — должно признать удавшейся: ряд высоких, серых параллелепипедов, закрывавших глубину сцены, давал впечатление если не террасы, то какого-то уединенного места в старом дворце, сурового и мрачного, где казалось естественным ожидать появления призрака. Очень красивая обстановка была создана также для зала, где разыгрывается «мышеловка». Во всех этих сценах перед зрителем действительно была «архитектура», и несообразности декоративной живописи были побеждены.

Напротив, был ряд других сцен, в которых крэговские «кубики» оказались совершенно излишними. Сдвинутые сзади в одну плоскую поверхность, они, в сущности, ничем не отличались от обыкновенной задней декорации (сцена 2‑я, тронный зал). В других сценах, расположенные в неудачных комбинациях, они {426} давали впечатление не комнат, а какого-то непонятного нагромождения серых глыб, среди которых вряд ли мыслимо жить людям (комната королевы, комната Полония, зал, где Гамлет произносит «Быть или не быть»), В той сцене, где является помешанная Офелия, из «кубиков» был устроен какой-то совершенно непонятный и ни на что ненужный круг, и так далее. Все эти промахи надо поставить на счет театру, и значения принципов Гордона Крэга они нисколько не колеблют.

Особенно неудачной вышла сцена на кладбище. Говорят, что сам Гордон Крэг предлагал заменить ее сценой в склепе. Театр не решился на это и попытался «устроить» кладбище все из тех же «кубиков», из которых, собственно, можно составлять лишь стены. Получилась нелепая каменная терраса со столь же нелепыми четырехугольными столбами, кладбища ничем не напоминающая. Принцип «архитектурности» и желание во что бы то ни стало пользоваться «кубиками» были здесь доведены до абсурда. Прямые указания Шекспира были нарушены, и вместо той обычной сценической условности, к которой все привыкли (декоративная живопись), появилась другая, гораздо больше затруднившая зрителей: работа могильщиков на каком-то каменном помосте и похороны среди каких-то непонятных ступеней. Почти столь же неудачной была и обстановка той сцены, где дух умершего короля говорит с Гамлетом: разговор происходит на какой-то лестнице, между двумя высокими стенами. Неужели ради торжества «архитектурности» должно приносить в жертву правдоподобие и указания автора — a more remote part of the platform[[628]](#footnote-60)?

«Кубики» были двух родов: одни были обтянуты серой материей, другие — материей с золотым отливом. Первыми обставлены были частные покои (комната Полония, комната королевы и так далее) и отдельные части дворца (терраса), другими — те залы, в которых появляется король (тронная зала, зала, где разыгрывается «мышеловка», и тому подобное). «Золотые» комнаты были достаточно пышны, но «серые» утомляли своим однообразием. Впрочем, если бы принцип «архитектурности» утвердился, нет, конечно, причин ограничиваться этими двумя тонами окраски «кубиков». Окраску можно разнообразить бесконечно и одним этим создавать впечатление бесконечно разнообразной обстановки.

Подводя итоги, надо сказать, что Художественный театр доказал, что замена декоративной живописи архитектурой в театре возможна и даже желательна. Недочеты в постановке «Гамлета» были такого рода, что их возможно исправить. Следует создать более разнообразный подбор «кубиков», полезно сделать их окраску менее монотонной и необходимо, наконец, выработать архитектурные элементы для обстановки сцен под открытым небом. После этого окажется, быть может, возможным упразднить или свести до minimum’а живопись на сцене. В этом выводе важнейшее значение постановки «Гамлета» на сцене Художественного театра.

### 2

Стремление свести всю обстановку к комбинациям ограниченного числа «кубиков» привело Гордона Крэга к «условности» всей постановки. Замечательно, что в этом отношении один принцип привел к другому, прямо противоположному первому. В самом деле, что такое принцип «архитектурности» на сцене, как не протест против «условности» декоративной живописи? Между тем этот самый протест привел в конечном счете {427} к торжеству именно «условности» на сцене[[629]](#footnote-61).

Давно указано, что полный реализм на сцене недостижим[[630]](#footnote-62). Искусство, по самой своей сущности, всегда условно. В драме всегда много условного, в игре артиста тоже.

Как бы ни старался декоратор дать полную иллюзию действительности, он никогда не обманет зрителя. Зритель никогда не примет нарисованное дерево за настоящее, никогда не поверит, что в написанном на задней декорации дворце есть залы, лестницы и переходы, что за изображенной на сцене комнатой находятся другие, — целая квартира. В конце концов наши декорации только помогают воображению зрителя создать ту или иную обстановку. Мы знаем, что поставленный на сцене «павильон» означает комнату, что под нарисованными деревьями мы должны предполагать лес, что, видя синее пространство на заднем фоне сцены, мы должны вообразить море и так далее. В сущности, наши декорации такое же «напоминание» или «указание», каким были во времена Шекспира доски с надписью: «лес», «терраса во дворце», «Азия и Африка».

Но если это так, если декорация всегда условность, то не должно ли отказаться от всяких сценических «иллюзий» и сознательно давать зрителям только *намек* на обстановку? Зачем стремиться сделать, например, дворцовый зал похожим на действительный дворцовый зал, а не удовольствоваться тем, что так или иначе поможет зрителям воссоздать такой зал в своем воображении? Зачем всеми возможными средствами стараться сделать воду похожей на подлинную воду, а не ограничиться ее символическим изображением, предоставляя остальное фантазии зрителя, которая, конечно, лучше всякого декоратора создаст и волны, и прибой, и бурю?

Попытки заменить реалистические постановки на сцене условными делались уже неоднократно. За последние 15 – 20 лет, кажется, не было театра, который не попытался бы перейти к «сознательной условности». Отказываясь от реалистического изображения дворца в Эльсиноре, Художественный театр только продолжал работу многих других театров (особенно тех, которые ставят Шекспира) и развивал те начала, которыми пользовался раньше в других своих постановках («Жизнь Человека» Л. Андреева, «Братья Карамазовы» и других). Можно даже сказать, что нигде условность постановки не кажется столь уместной, как именно в драмах Шекспира, условных по самому своему построению и вовсе не рассчитанных на реалистические декорации нашего времени.

Однако при условных постановках возникает новое противоречие, — опять между обстановкой и артистом.

Обстановка оказывается условной: не комната, а только намек на комнату, не море, а только символ моря; между тем артист остается реальным человеком, реальным остается его костюм, реальными его жесты, его голос. На сцене мы видим живых людей, таких же как в действительной жизни, но они двигаются, говорят, действуют в обстановке, какой в действительной жизни не бывает, в «условных» стенах, в «символическом» лесу, в «намеках» на поля, под «стилизованными» облаками. Невольно у зрителя является вопрос: как живые люди попали в эти неживые условия бытия и как они могут в них существовать?

В Художественном театре, в «Гамлете», мы видели самого датского принца, {428} Офелию, Полония и других действующих лиц трагедии — одетыми в одежды из реальной, определенной материи; артисты произносили слова, как их произносят живые люди, ходили, делали жесты. А кругом были одноцветные серые стены, каких не бывает в действительности, были непонятные нагромождения катающихся на колесах параллелепипедов, были «условные» комнаты, без окон, без дверей, без потолка. Невозможно было не спросить себя: как члены датского королевского дома могут жить в таком дворце, не защищенном даже от самого обыкновенного дождя?

Комната королевы была изображена в виде унылого серого убежища, без малейшего признака не только на то, что это — комната женщины, но даже, что это вообще — человеческое жилье. Каким-то диссонансом в этой пустынной келье казался зачем-то сохраненный в ней альков[[631]](#footnote-63). Другие покои также поражали полным отсутствием обстановки, оголенностью стен, своей неприспособленностью для жизни. Наконец, обстановка дворца не соответствовала никакой эпохе: в ней не было стиля ни Средних веков, ни Ренессанса, ни какой-либо определенной страны, — это было что-то стоящее вне времени и места. Но это не мешало артистам быть одетыми в костюмы, хотя и не приуроченные к определенной эпохе, однако все же не лишенные известного характера (их нельзя было бы, например, счесть костюмами китайцев, древних ассирийцев или индусов). Мало того, это не мешало Гамлету, в знак траура, надевать черное, королеве носить на себе украшения, священнику быть одетым наподобие католического патера и так далее.

Но всего более противоречила условности постановки — самая игра артистов, вполне реалистическая. Порывы радости, печали, горя, отчаянья они выражали именно так (или, по крайней мере, стремились выражать), как их действительно выражают люди. Интонация артистов была вполне реалистическая. Восклицания Гамлета, крик Полония, слезы Офелии, ее смех в сцене сумасшествия — все это было не «условным», не «намеком» только на восклицание, на стон, на слезы, на смех, а реальным. То же самое надо сказать о жестах артистов: они старались воспроизводить те самые жесты, которые невольно сделал бы человек под влиянием того или иного душевного аффекта. Даже сцена фехтования между Гамлетом и Лаэртом была проведена в самом реалистическом тоне, без всякой попытки сделать ее лишь условной.

Чтобы преодолеть *это* противоречие, есть только одно средство: условной постановке должна соответствовать и условная игра. Необходимо найти гармонию между сценической обстановкой и игрой артистов. Игра должна лишь настолько приближаться к воспроизведению действительности, насколько приближается к тому обстановка. Чем дальше отходит от реализма обстановка, тем менее реалистичным должно быть и исполнение ролей. При той крайней степени условности в постановке, на какую решился Художественный театр, игра артистов должна была быть доведена до крайней степени условности.

Это требование тоже было бессознательно понято древними эллинами. Все их постановки были условными: они не знали реализма в сценических обстановках драм, они никогда не стремились к сценическим иллюзиям. Соответственно этому игра артистов в древнегреческом театре всегда была условной. Мы знаем, что на греческих сценах господствовали {429} котурны, маски, рупор, определенные, традиционные жесты: все это исключает возможность иной игры, кроме условной.

*Условная постановка требует условной игры*: этого не понял Художественный театр при постановке «Гамлета». Артисты театра все время стремились *жить* на сцене. Но тогда следовало изобразить также *жизнь* на сцене. Как только режиссер отказался от такой задачи, как только он пожелал жизнь заменить условностью, — тотчас то же самое должны были сделать и артисты. Вместо дворца был намек на дворец; соответственно этому мы должны были вместо крика услышать намек на крик. Терраса была заменена уходящими в высь параллелепипедами; жизненные движения, жизненные жесты должны были быть заменены условными жестами, подобными тем, что мы видим на старых византийских иконах. Дома без окон, дверей и потолков, одноцветные, оголенные стены, даже самое каменное кладбище с четырехугольными столбами не показались бы странными и неуместными, если бы там мы видели жизнь столь же «условных» существ, с условными жестами, с условной интонацией голоса.

Соответствует ли такая игра духу трагедий Шекспира, и в частности «Гамлета» — другой вопрос. Но раньше надо было поставить вопрос, соответствует ли этому духу Эльсинорский дворец, построенный на сцене Художественного театра из «кубиков» Гордона Крэга? Несомненно лишь одно: та обстановка, какую дал театр, требовала иной игры. В Художественном театре обстановка оказалась «сама по себе», а игра «сама по себе». Артисты и режиссер противоречили друг другу; одни разрушали дело другого: игра артистов делала нелепой постановку, а постановка отнимала у артистов возможность играть так, как они хотели.

### 3

Переходим теперь к самой игре артистов в Художественном театре.

Основной, «первородный» недостаток игры Художественного театра состоит в том, что он не заботится о *единстве* тона исполнения.

В живописи впечатление яркости достигается не абсолютной яркостью красок, а отношением красок между собой. Картина, написанная в тусклых тонах, может дать впечатление большой яркости (пример хотя бы картины В. Серова) благодаря искусному расположению соответственных тонов. Нельзя нарисовать *свет*, но можно на картине дать впечатление света. Напротив, яркие пятна на картине, не сгармонированные с другими красками, могут произвести впечатление чего-то лишнего и именно не дать глазу ощущения яркости.

В Художественном театре никогда не бывает гармонии в тонах исполнения и, прежде всего, в интонациях исполнителей.

Если определенный тон голосов в исполнении данной драмы выбран, достаточно самого небольшого изменения в нем, чтобы произвести впечатление гораздо большей силы голоса. Напротив, самый резкий крик не достигает цели, если он не подготовлен интонациями других артистов.

Артисты Художественного театра не согласуют своих голосов один с другим. Во всех исполняемых ими драмах, — в частности и в «Гамлете», — они постоянно переходят от одного тона к другому, постоянно стремятся дать впечатление *абсолютной* силой интонации, а не *отношением* одной интонации к другой. При таком исполнении для мест «сильных» у артистов недостает силы голоса, а места «слабые» вовсе пропадают.

Это относится как непосредственно к интонациям артистов, так и вообще ко {430} всему их исполнению. Каждый артист играет «сам за себя», не принимая в расчет предшествующих сцен и того впечатления, какое они произвели на зрителей. Вместо того, чтобы быть единой, цельной симфонией, исполнение становится рядом не связанных один с другим отрывком.

Та же самая «дробность» чувствовалась и в исполнении «Гамлета».

Другой недостаток исполнения, относящийся уже прямо к «Гамлету», заключался в самом понимании трагедии, усвоенном Художественным театром. Театр пожелал *упростить* «Гамлета». Из трагедии он сделал его драмой.

Шекспир как бы нарочно подчеркнул исключительные размеры своей трагедии. Ее завязка основана на появлении выходца с того света. Дух умершего отца является Гамлету дважды, повелевая мстить. Трагедия заканчивается грудой трупов. «Эта настрелянная груда дичи кричит “havoc”» [опустошение — англ.], восклицает Фортинбрас:

This quarry cries on havoc[[632]](#footnote-64)!

(havoc — было восклицание, которым останавливали охотников, когда они настреляли чересчур много дичи).

Художественный театр постарался смягчить эту силу, уменьшить эти титанические размеры трагедии. Он показал зрителям ряд картин, которые далеко не так исключительны. Он попытался обратить события трагедии в одно из тех происшествий, какие совершаются повседневно.

Особенно сказалась это в игре В. И. Качалова — Гамлета. Качалов сводит Гамлета с пьедестала, на который поставили его столетия. В исполнении Качалова датский принц — самый обыкновенный человек, один из тех, кого мы ежедневно встречаем среди наших добрых знакомых, в салонах, на премьерах, на вернисажах. Гамлет — Качалов чем-то удивительно напоминал Чацкого — Качалова, и даже хотелось надеть на него те очки, в которых Качалов играет Чацкого.

То, что произошло с Гамлетом, по толкованию Качалова, — не более как обыкновенное житейское происшествие, какие случаются не так редко. Качалов старается как можно проще произносить все монологи Гамлета. Перед нами не мучится великими сомнениями исключительный человек, воплощающий в себе весь свой век, а просто раздумывает неглупый, но все же довольно заурядный принц. И если события кончаются трагическим исходом, то это простая случайность: все могло бы кончиться и вполне благополучно.

И все же Гамлет — Качалов была самая яркая, самая цельная из фигур, данных нам Художественным театром. В исполнении Качалова был определенный замысел, было единство плана, была согласованность всех жестов, всех интонаций. О Гамлете — Качалове можно говорить, как об определенном типе, созданном артистом.

Гораздо слабее были другие исполнители.

Офелия — О. В. Гзовская была вполне бесцветна. Милая внешность и отсутствие всякой психологии. Что такое Офелия по исполнению г‑жи Гзовской, узнать было нельзя. Чем она пленила Гамлета, оставалось неизвестным: вероятно, только молодостью и миловидностью. Не значит ли это упрощать трагедию?

Король — Н. О. Массалитинов напоминал русского протоиерея. Сложный характер «злодея», не лишенного возвышенных порывов и не чуждого сознания своего величия, совершенно пропал; перед зрителями была фигура какого-то грубого герцога, поступки которого совершенно не мотивированы психологически. Впрочем, артисту значительно {431} затруднили его задачу немилосердными купюрами в трагедии.

Полоний — В. В. Лужский буффонил так, как это мы привыкли видеть лишь на самых плохих провинциальных сценах. Лаэрт — Р. В. Болеславский довольствовался тем, что читал свою роль. У Горацио — К. П. Хохлова был красивый грим римлянина, и только. Хорошо провел свою роль могильщик — В. Ф. Грибунин, но надо признаться, что эта роль — одна из самых легких в трагедии.

В большую вину театру должно поставить то, что он решился подвергнуть «Гамлета» безжалостным сокращениям. «Условные» постановки тем, между прочим, и дороги, что дают возможность давать шекспировские трагедии без купюр. Образцы таких «полных» постановок Шекспира мы видели у Рейнхардта и на других немецких сценах.

Между тем Художественный театр не остановился даже перед тем, чтобы выкинуть сцену «молитвы короля». Через это характер короля оказался совершенно искаженным. Единственная сцена, в которой мы видим в короле порыв истинно человеческого чувства, сцена, которая примиряет нас с королем, — исчезла. Король в Художественном театре оказался каким-то мелодраматическим злодеем, без единого проблеска живой души. Таких «убийц и только убийц» Шекспир не изображал никогда. Исчезло также в Художественном театре все, что относится к самоубийству Офелии. До крайности были сокращены сцены, где появляется Фортинбрас, чрезвычайно важные для общей архитектоники трагедии, и так далее.

У Художественного театра, конечно, есть только один ответ на такие упреки: что постановка «Гамлета» полностью требует слишком много времени. Нам кажется, однако, что останавливаться перед этим не следовало. Пусть спектакль длится на час дольше, но пусть «Гамлет» будет показан в том виде, как его написал Шекспир. Ведь смотрели же когда-то «Гамлета» целиком люди XVI – XVII века! Кроме того, Художественный театр мог взять гораздо более быстрый темп игры, так как многие сцены были проведены с совершенно излишней медлительностью.

Наконец, надо еще упомянуть то, что было отмечено всеми газетными рецензентами: что Художественный театр позволил себе многие сцены трагедии поставить не только не согласно с прямыми указаниями Шекспира, но прямо вопреки им. Особенно резко выразилось это во второй сцене, где у Шекспира сказано: «*Входит* Король, Королева и другие». В театре Король, Королева и лица их свиты не входили, но уже при открытии занавеса сидели в глубине сцены, расположенные в виде какого-то позолоченного Олимпа, один над другим, образуя очень красивую для глаза пирамиду, нисколько, однако, не отвечающую авторской ремарке. В той же сцене мы читаем у Шекспира: «“Exeunt” (то есть уходят) Вольтиманд и Корнелиус». В театре они точно так же вовсе не «уходили», но оставались стоять тут же (явно для того, чтобы не разрушать красивой «пирамиды» тел), несмотря на прямое приказание Короля: «Счастливого пути!» — «Heartily farewell!».

Таковы итоги постановки «Гамлета» в Художественном театре. В общем, игрой артистов мы не были удовлетворены. В проведении новых принципов постановки оказались существенные промахи. Но тем не менее спектакль заставил о многом думать, указал на новые пути в искусстве сцены, впервые осуществил то, о чем раньше лишь рассуждали теоретически. Это был благородный опыт, за который нельзя не быть благодарным Художественному театру и его руководителям. {432} Ошибки Художественного театра поучительнее, чем «безукоризненное» исполнение той или иной пьесы на той или иной сцене, сделанное по готовым шаблонам. В других театрах мы слишком часто видим простое верчение ручки механического пианино; в Художественном театре за инструмент садится смелый виртуоз, в игре которого иное может оказаться неудачным, но которая, во всяком случае, есть истинное художественное творчество. Легко «не ошибаться», если ничего не делаешь; но больше заслуги в том, чтобы отваживаться на новое, вступать в еще неисследованные области, хотя бы и не всегда удавалось достигнуть намеченной цели.

## 20. Александр Бенуа[[633]](#endnote-571) Художественные письма. Новые постановки Художественного театра «Речь», СПб., 1912, 6 апреля

Знаете ли, какую фразу теперь слышишь чаще всего? Вот какую: «Да, это неудачно, это некрасиво, скучно, но надо быть благодарным и за доброе намерение». Этой поговоркой вымощен весь ад нашей современной жизни и, в частности, нашей художественной жизни. *Адской* же эту пословицу следует считать потому, что она выражает специально *адские* черты: глубокое равнодушие или отчаяние. Мы совершенно отвыкли наслаждаться и радоваться взаправду. Русское общество так спутано и запугано; столь многому оно впопыхах не доучилось, отведав от всего какие-то верхушки, что в конце концов нет больше места ни для энтузиазма, ни для возмущения. Все одобряют, все похваливают, — но так кисло, что в тысячу раз заманчивее была бы бешеная брань.

Я разделяю, в известной степени, общую участь. Меня окружают как сомкнутым и тесным кольцом толпы тех же равнодушных и благодушных, удручающе благонамеренных людей. Куда ни двинешься, что ни скажешь, все они тут: то укоризненно кивают головой, недовольные тем, что я кого-то обидел; то пожимают плечами, если я кого расхвалил. «Зачем вы так строги?» — слышу я в первом случае. «Вы хвалите потому, что это ваш друг», — во втором. Это мне говорили десять лет тому назад, это мне говорят и теперь. Изредка я слышу и полное одобрение, но это бывает только тогда, когда я собой недоволен, когда мне что-нибудь не удалось передать с желаемой яркостью.

Мне кажется, в моем детстве было иначе. Боже, какие споры велись даже за семейными обедами на темы об искусстве. И еще в 1890‑х годах, в начале 1900‑х бывали сражения вокруг имен Репина, Стасова, Буренина[[634]](#endnote-572), из-за мейнингенцев, из-за последних опер Чайковского, позднее из-за первых выставок «Мира искусства», из-за первых «декадентских» постановок или из-за первых спектаклей Художественного театра. А теперь и спорить нельзя, ибо все вокруг снисходительно настроено, кисло улыбается, уступает, а главное — спит самым непробудным сном равнодушия. Кричи сколько хочешь — и самого себя не услышишь, {433} ибо келья, в которую заперт, не из дерева, камня или бронзы, а из стеганой густыми слоями ваты. Бейся хоть головой об эти стены, и даже больно не будет.

Вот хотя бы те же художественники! Боже мой, какой дым коромыслом вставал после их первых спектаклей, в которых было столько живой красоты, столько подлинного трепета! Было время, когда бранились *все*; все с напряженным вниманием следили за длинными чеховскими действиями, переживали целые жизни вместе с игрой изумительно подобравшихся актеров, но по окончании спектакля все же считали долгом возмущаться, отстаивать какие-то принципы красоты, предавать проклятию новшества. Но я бы сказал, что даже для самих исполнителей бесконечно ценнее редких в то время похвал было это стадное негодование, этот «переполох» в петербургском обществе, ибо оно подстрекало на новые дерзновения и вызывало желание убедить, победить. Мало-помалу затем это покорение публики совершилось, мало-помалу все стали сдаваться, и вот мы дошли теперь до того, что теперь «художественникам» все разрешено, все дозволено, и та же публика, которая 10 лет тому назад была вне себя от знаменитого сверчка в «Дяде Ване», проглатывает все, что ей ни поднесут, да еще при этом «берет художественников под свое покровительство», «заступается» за них, взывает к снисхождению «за намерения». То же явление мы могли наблюдать недавно с «Орфеем», с «Дон Жуаном», с фокинским спектаклем[[635]](#endnote-573) и так далее, и так далее.

Однако я все же набираюсь куражу (а это мне, пожалуй, легче, чем кому-либо, ибо я многие годы как состою горячим поклонником Художественного театра) и не желаю согласиться с этим равнодушным снисхождением, но высказать главное из того, что у меня накопилось под впечатлением сезона «художественников» в нынешнем году. И, во-первых, мне хочется сказать следующее. Нет, господа снисходители, не того достоин «театр Станиславского», чтобы мы все «терпели» от него, немножко бы аплодировали, немножко бы хвалили, а в случае робких несогласий взывали бы к снисхождению во имя «намерений». Слишком большая русская вещь «театр Станиславского», чтобы так к нему относиться. В нем мы имели величайшую драгоценность культуры: живое искусство. Мы *жили* этим театром и потому наша *обязанность* теперь не кивать головами, как кивают присяжные меломаны на симфонических концертах, внутренно скисая от скуки, а поднять тревогу, сознаться, что все, чем нас нынче угостили, и не вкусно, и не радостно, и не ценно, а главное, что все убийственно, в буквальном смысле слова, *скучно*.

«Художественники» не начинающие дилетанты и не замаринованные академики, чтобы их подвергать позору глаженья по головкам и испрашивания «снисхождения за намерения». Как постановка «Трех сестер» и многого другого была великим их делом, так и те искания, в которых они теперь бьются, представляются мне тяжелой болезнью, лечение которой лежит долгом на всем обществе, ими же в значительной мере воспитанном.

При этом я взываю к *достойному* тону. Разумеется, «художественники» не такая труппа и не такое дело, чтобы их ругать и издеваться над ними. «Художественники» принадлежат к явлениям того же порядка, как Толстой или Ге, Римский[[636]](#endnote-574) или Репин, это наше зеркало, наша совесть. Что бы они ни делали — крупицы красоты будут этому присущи прямо по самой природе вещей. Но нам нужно блюсти, чтобы зеркало не затуманилось, чтобы не крупицы красоты, а целая большая красота вставала живой перед нами. Мы {434} должны требовать от них не «привлекательного», «оригинального» и — чего доброго — «последнемодного», а то, что в них есть истинно драгоценного. «Забавляться» «художественниками», превращать их в изящную потеху — большой грех. Уделять им свое снисхождение — это значит оскорблять их наивысшим позором. Они нам давали живой театр — они и должны продолжать это делать, себе же и нам на радость, на пользу.

Но разве не *изящен* тургеневский вечер или, как его еще можно назвать: вечер Добужинского? Разве не «*эмувантен*» [волнующ] вечер «Трупа», разве не «интересен» вечер «Гамлета»? Вполне согласен, что первый вечер представляет из себя три прелестные картинки из русской Biedermayerzeit[[637]](#endnote-575), что во втором бывают минуты, когда становится жутко, что затея третьего спектакля очень «пикантна». Но, Боже мой, неужели этого мы ждем от единственных (заметьте, действительно *единственных*) представителей у нас живого театра? Нельзя же радоваться тому, если великий живописец начнет вышивать бисером кошельки, а великий танцор превратится в акробата-фокусника, хотя бы и кошельки были прелестны, а кувырканья на трапеции изумительны? Noblesse oblige, но talent oblige[[638]](#footnote-65) еще больше, и мне кажется, что все то прекрасное, что разбросано в большой мере в этих трех спектаклях, должно еще более заставлять скорбеть об отсутствии прекрасного в остальном, о том, что жизненность затерта затейливостью и искусственностью, затерта каким-то… театральным снобизмом.

Значительнее всего вопрос о «Гамлете». В первых двух вечерах неудачен просто выбор пьес. Что бы ни говорили об изяществе тургеневской драматической литературы — она, действительно, непригодна для сцены. Медлительный темп «художественников», вызываемый их пресловутой системой переживания, делает эту непригодность абсолютной. Это сознали на сей раз сами «художественники», и дело дошло до такого непозволительного вандализма, как ампутация 2‑го действия «Нахлебника». Так точно и «Труп» любопытен среди «посмертных» сочинений, но безобразен на сцене, где слишком обидными получаются контрасты между подлинными выявившимися толстовскими красотами и тем, что слишком еще не отделано, приблизительно. *Такою* бы драму Толстой, во всяком случае, не отдал на сцену, а ведь Толстой, во всяком случае, опять-таки слишком велик, чтобы можно было «взывать к снисхождению».

Совсем иначе обстоит дело с «Гамлетом»! Господи, что это за неувядаемая красота и беспредельная мудрость. Что это за отверстая книга всего человечества! Что это за захватывающая трагедия, в которой дивно сплетено человеческое с мистическим, глубочайшие, сокровеннейшие терзания души с яркой картинностью. Я знаю, неприлично говорить о достоинствах Шекспира — их знает всякий пятиклассник. Но вот мне вчера безумно хотелось аплодировать именно Шекспиру, ему излить свое благодарное ликование, и я не могу понять — почему это нельзя? Ведь это было бы актом истинно мистического смысла и тем, чего добивался сам Шекспир, когда он, глубоко печальный, дразнил английскую равнодушную (все ту же оскорбительно-снисходительную) публику своими дерзкими выходками.

И однако, если «Гамлету»-драме я хотел аплодировать, то «Гамлет»-спектакль навел на меня тоску и уныние. Я давно уже не видел чего-либо более неудачно претенциозного и жалко-безвкусного, нежели то, что нам вчера, после двух лет {435} ожидания, поднесли «художественники». Да, очень «интересна» эта постановка, спору нет. Пожалуй, «интереснее» и быть ничего не может. Все представлено шиворот-навыворот, все не просто, все не так, как принято, во всем сказывается «оригинальность» мысли и какая-то «смелость», превращающаяся в наши дни в такое же клише, как некогда в клише превращалась рутина. Но где же осталось самое драгоценное, что было у «художественников»: чувство жизни? Его не осталось и следа. Мы абсолютно ничему из того, что происходит на сцене, не *верим*, и вот это есть самое ужасное в театре. Это-то и заводит гнетущую тоску.

Впрочем, нет, два‑три кусочка жизни все же остались и в этом спектакле (как остался, на горе Мейерхольду, в «Дон Жуане» — Лепорелло — Варламов), но они служат не к украшению общего, а к вящему его разладу и расстройству. Если чем все поклонники «художественников» недовольны, так это «бытовым» тоном Лужского и Грибунина. Но разве виноваты в этом Лужский и Грибунин? Эти отличные актеры себя переделать не могут. Они играли и вчера так, как им велит их знание жизни, но вот некстати является это напоминание жизни во всей остальной «кунсткамере» и «театральщине»[[639]](#footnote-66).

Вот и сам Станиславский воздержался от того, чтобы взять какую-либо роль в «Гамлете»; я убежден, что, в сущности, это случилось только потому, что он, жизненный, пламенный и яркий художник, не находил себе просто места во всем этом царстве картонных коробок, сусального золота и феерических прожекторов. Станиславскому надоели «бытовые» тона, он и позабавил себя созданием этого «небывалого» «Гамлета», но если бы он, как чудесный актер, вошел в эту «кукольную комедию», то он бы все поломал и все погубил. Это он внутренне сознавал и потому воздержался.

Спрашивается, не случилось ли все недоразумение из-за ложности самого принципа Гордона Крэга? Некоторые ставили в вину неудачи «Гамлета» именно этому английскому «теоретику и прожектеру». Мне кажется, что нет. Самая идея дать Гамлета вне определенной эпохи, среди «абстрактных» декораций — это правильная и художественная идея, вполне допускающая и *гениальное* осуществление. Но вот оказывается, что эта идея не в натуре (я нарочно употребляю выражение в «натуре», а не «по плечу») «художественников». Они иначе привыкли «жить театрально», иначе сложились, иначе все чувствуют и понимают. Ведь в основе идеи Крэга лежит желание уйти от «театральщины», от всей рутины «постановки». Ему бы хотелось видеть драму «чистой», а не заслоненной всевозможными отвлекающими внимание «лишностями». В постановке же «Гамлета» в Художественном театре получилась, напротив того, сугубая театральщина, «реквизитность», фальшь, постановочность! Получилось же это потому, что люди говорили не на своем языке и передавали не свои мысли.

Ничего более навязчивого и отвлекающего внимание нельзя себе представить, нежели эти картонажи без покрышки, эти ослепительные иллюминации, эти вычурные костюмы. Какой ужас безвкусия одна эта гора золота в первом действии, {436} эта страничка Гюстава Доре[[640]](#endnote-576) (так остроумно прозвал картину один зоил[[641]](#endnote-577)) или балетный апофеоз, врывающийся среди хода действия и назойливо слепящий глаза в продолжение четверти часа![[642]](#endnote-578) Еще хуже разноцветный мармелад последней картины. Мне это даже напомнило «эффекты для клаки» в парижских Revues, но только не тот королевский зал, в котором должен себе найти роковое заключение мятеж подлинного человека, погибающего в борьбе с оцепившими его подлыми ларвами[[643]](#endnote-579).

Я вполне понимаю и одобряю для «Гамлета» (для «Гамлета» и для минимума пьес такого же характера, — например, для «Тассо» Гете или его же «Ифигении»[[644]](#endnote-580)) систему абстрактной постановки. Но и в этой абстрактности нужно все же соблюдать «самое существенное». Именно здесь всякий промах относительно существенного станет особенно видным и мучительным. В постановке же «Гамлета» *существенные* промахи на каждом шагу. Для примера, мне представляется очень существенным, чтобы привидение отца являлось именно где-то на террасе, у моря и в *бурную* ночь. Однако всего этого нет, а вместо того мы видим не то фабрику, не то лабиринт. Еще я считаю очень существенным самый образ привидения; оно должно быть величественным и грозным, закованным в броню, то есть являть вид покойного короля, каким он лежит в гробу. На самом же деле гуляет что-то дряблое, манящее грациозными «женскими» жестами, влачащее за собой шлейф и крайне жалкое лицом. Удался «художественникам» только стон ветра, то есть тот же их «реализм». Этот стон (особенно хорош он в сцене клятвы) один выручает положение, сообщает и настроение, и иллюзию.

Удача некоторых кусков подтверждает то правоту Крэга, то указывает на сокровища того артистического материала, которым обладает театр Станиславского[[645]](#footnote-67). Единственным более или менее удачным куском в декоративном смысле представляется мне золотой коридор, в котором происходит сцена Гамлета с Розенкранцем, Гильденштерном и актерами. Здесь удалось выразить в линиях, массах и освещении что-то огромное, давящее и роскошное. Придворные тонут в этих коридорах, кажутся крошечными и потому особенно жалкими. Но, увы, иллюзия того, что это замок, что это нечто прочное, массивное, нарушается сразу, когда начнешь разглядывать эти стены (презираемая «художественниками» «написанность» декорации куда больше способствует иллюзии), и сразу видишь, что они составлены из чего-то очень жалкого, бедного. В писанной декорации прельщает воображение тонким обманом; то, что видишь здесь, — открывает подделку, и вот это в высшей степени нехудожественно.

Словом «нехудожественность» объединяются все упреки, которые можно сделать постановке. Эти упреки сыпались давным-давно на «художественников», но лишь за последние годы они действительно начинают их заслуживать, — как раз с тех пор, когда большая публика их признала и отучилась видеть этот недочет. Нехудожественность видели раньше в том, что «художественники» слишком последовательно выявляли себя, слишком были в гармонии с собой, слишком цельны. Теперь же, с тех пор, что они в разладе с собой, что они изменяют своей натуре, их одобряют и подбадривают.

Нет ничего более печального, нежели разлад в художнике или в групповом художественном явлении. Нельзя служить {437} двум богам сразу: и какому-то абстракту красоты, и красоте жизненной правды. «Художественники» по всей своей природе и культуре — призванные жрецы этой последней красоты. Под ее знаком им и удаются самые трудные и рискованные затеи (хотя бы даже «Жизнь Человека», в которой главную прелесть всему сообщает та же жизненная правда). Но им абсолютно не удается и не может удаться «стиль» — явление, лежащее вне доступа отдельных хотений и дарований, но служащее всегда непроизвольным завершением больших культурных циклов. Впрочем, ведь это ересь всего нашего времени, что мы теперь *хотим* создать свой стиль, тогда как последний создается сам собой и по всей своей природе не терпит вмешательства индивидуального искания. Попробуем оставить дилетантские заботы о стиле, будем по-прежнему сами собою, и тогда можно быть уверенным, что стиль возникнет сам собой, как необходимое следствие, вытекающее из совокупности бесчисленных причин.

## 21. Александр Бенуа[[646]](#endnote-581) Художественные письма. Мистерия в русском театре «Речь», СПб., 1912, 27 апреля

Как будто и не годится в нынешнем году писать о «Карамазовых» на сцене Художественного театра. Но вышло так, что в прошлом году я их не видал, ибо не был в Петербурге, а в Москву попадал не в те дни, когда они шли; увидал же я их всего три дня назад, и «Карамазовы» настолько взволновали меня, что я и решил превозмочь неприятное чувство, которое овладевает человеком, возобновляющим давно оставленный всеми разговор.

Это неприятное, мешающее моей беседе чувство усилилось еще после фельетона уважаемой Л. Я. Гуревич, благосклонно, но строго меня журящей за мой отзыв о Художественном театре[[647]](#endnote-582). Боюсь, не показалось бы, что я хочу оправдаться и что отвечаю именно на ее порицание. Впрочем, если бы даже я решил это сделать, я бы не знал, как к этому приступить. Ведь выходит так, что Л. Я. Гуревич бранит меня за то, что у нас нет новых и сильных драматических писателей. Однако чем же в этом печальном обстоятельстве виноват именно я? И почему, констатировав его, уважаемый критик подверг именно меня какой-то распечке?

Словом, я бы ничего не имел против того, чтоб, придравшись к случаю, за недосугом, пропустить эту неделю и ничего не писать. Но вот выходит так, что я все же *обязан* писать, ибо то, что я испытал в понедельник и в воскресенье, — такой силы, что умолчание об этом внесло бы слишком существенный пробел в моих письмах, в художественном моем «дневнике». Говоришь о всем, что возмущает, о всем, что гнетет и печалит, все, что презренно и смехотворно, а вот случилось так, что два дня я ходил в каком-то чаду величайшего восторга — и вдруг тут молчать!

Но сначала еще два слова о том же тоне, о котором я говорил в письме, посвященном Художественному театру. {438} Да простит мне Л. Я. Гуревич, но мне кажется, что и у нее тон неподходящий. Ведь она *заступается* за Художественный театр, — так-таки и заступается, как будто бы за «обиженных». Но разве этого достойны те люди, которые творят перед нами живое и редчайшее чудо в нашей современности: создание абсолютно *честного* искусства? Л. Я. Гуревич досадно, что я не говорю о чем-то самом существенном. Но я надеюсь, что «художественникам» особенно *досадно*, что за них *заступаются* и взывают к снисхождению, к «оценке их заслуг». Должны же они сами чувствовать свою настоящую величину и то, что именно они делают для всего нашего времени!

Именно люди, поставившие «Карамазовых», и *так* их поставившие, не могут не сознавать своего значения и своего призвания. И таких людей может искусить соблазн «передового» успеха или желание какого-то дразнения публики, какого-то «надрыва», имеющего, во всяком случае, ту хорошую сторону, что он спасает ох застоя, от превращения живого дела в скучную «антрепризу». Я вполне допускаю и то, что таким людям дано ошибаться и даже их ошибки соответствуют всему их «формату», получая иногда прямо безобразную грандиозность. Но я не могу поверить, чтобы те же люди — настоящие художники — не знали лучше всех их ценителей и хулителей, в чем и как они согрешили. В данном случае я совершенно убежден, что они лучше, чем кто-либо, знают, что Тургенева «не стоило» ставить, а что «Гамлет» поставлен «не хорошо». Врать они не умеют просто органически, они «бездарны на лганье», и хотя бы это лганье было прикрыто раздушенной изящностью haute comédie [высокой комедии — фр.] или модными режиссерскими трюками.

Чем же так хороша постановка «Карамазовых»?

Вот в том-то, мне кажется, и заключается главная сила Художественного театра, что на это не ответишь критическим разбором.

С самым принципом постановки, — с этой серой, очень неприятного тона занавеской, которая висит в продолжение всех двух дней, — я совсем не согласен. Здесь опять скорее «трюк», и вдобавок неудачный. Декорации, очень простые, но и очень характерные, были бы в сто раз лучше. Не будь вынужденного пропуска (какой позор для русского общества эта вынужденность, но ведь мы отвыкли возмущаться по-настоящему) всего отца Зосимы[[648]](#endnote-583), роль чтеца оказалась бы окончательно лишней, помещение же его сбоку в какой-то конуре не то фабричного, не то «фокуснического» типа скорее безобразно. Переходя к артистам, можно указать, что не все на своих именно местах, и освещение некоторых характеров в зависимости от этого не вполне точно.

Остается, наконец, самый краеугольный вопрос: допустимо ли вообще переложение романа в драматическое действие? И здесь придется согласиться, что действительно эти переложения слишком ярко свидетельствуют о нашей драматической нищете. Понятны и протесты во имя хорошего вкуса. Допущение таких переложений вообще было бы непростительной художественной и особенно «художественно-педагогической» ошибкой, хотя бы спайки сцен между собой были сделаны искуснейшим образом, а роль чтеца удалось бы выкинуть совершенно. Кто не знает, что у романа *свои* законы, а у драмы — *свои*.

Но вот оказывается, что живой пример учит совсем другому. Пойдите на «Карамазовых», и, если только вы обладаете хоть малейшей способностью чувствовать {439} человечески, вам придется признать, что все эти «умные разговоры» не имеют ровно никакой цены и все это ничто перед тем изумительным фактом, что у «художественников» на сцене во время «Карамазовых» *идет действо подлинного религиозного порядка*, что там веет Божеским духом! Замечательно, что этому не препятствует даже то обстоятельство, которое я бы назвал довольно рискованными словами: «недочетами в мистицизме». Не мешает отсутствие Зосимы и полное отожествление реальной (и «отдельной») Силы Зла, Черта — с совестью Ивана.

Есть люди (и их, как и должно быть, огромное большинство), которые находят, что «Карамазовы» производят какое-то «тяжелое» и даже «удручающее» впечатление. Для них «самое важное» остается, следовательно, безнадежно сокрытым. Они не видят того ослепительного света, что льется здесь потоками, не слышат того пасхального колокола, что доносится светлым гулом прямо до сердца, заполняет всю душу так, что становится и сладко, и страшно. При этом оказывается, что сила этого света, этого гула на сцене несравненно большая, нежели при чтении книги. В чтении романа более думаешь, здесь больше переживаешь. Это означает, между прочим, что имеют право на сосуществование оба лика творения Федора Михайловича: и драма, и роман. Мало того, «важнейшее» в самой основной мысли Достоевского, то есть всеосвященность жизни во имя Христово, проявляется в драме и в романе по-разному, *совершенно* различным образом, и именно два этих проявления сообщают последнему произведению нашего провидца ту полноту, которую не найти в одном прочтении его неоконченного романа. Сразу станет понятным, о чем я говорю, если указать на то, что в романе главные герои: Зосима, Алеша, Иван. На сцене же главное действующее лицо Митя. Он несет всенародно крест жизни и он же с крестом на понурых плечах, почти раздавленный им, воссылает самые ликующие осанны[[649]](#endnote-584).

Я не чувствую в себе сил передать все те ощущения, которые я испытал за два дня этих наших подлинных русских «Festspiele» [«фестивалей» — нем.]. Я только знаю, всем своим существом знаю, что эти два дня я пребывал в атмосфере настоящей красоты, что передо мной развертывалась такая «мера вещей», при виде которой вся суета, весь беспорядок жизни, как опилки под действием магнитной палочки, превращались в гармонию, в порядок. Действительно, здесь не было ничего формально прекрасного, уже отстоявшегося и застывшего. Опилки не являлись сложенными в изящные орнаменты. Последнее вообще вне стихии сцены. Но вот в душе непрестанно рождались самые чудовищные (и самые «правдивые») диссонансы, которые тут же разрешались в каком-то божественном ладе. Самое гадкое становилось самым милым, самое грязное — снежной чистотой, самое терзающее — величайшим благом.

Настоящая суть инсценировки «Карамазовых» вовсе не в том голом факте, что произошло переложение рассказа в действо, и не в том, как это действо поставлено, а суть в том, что это действо поставлено Художественным театром, то есть какой-то фантастической для нашего времени группой идеалистов, обладающих в достаточной мере той «наивностью» и той радостью искусства, которая и дала им сотворить *чудо*: драму превратить в мистерию. Нигде, ни на какой сцене, ничего подобного тому Мите, каким *проживает* свою роль Леонидов, не найти. Но это не потому, что такого *таланта* нигде не найти. Здесь не в одном таланте дело. А это потому, что очень {440} крупный талант работает и выявляет себя в среде людей, беззаветно преданных искусству, что вся атмосфера Художественного театра есть нечто совершенно особенное и, я бы сказал, *святое*.

Быть может, та же самая чистота Художественного театра является причиной некоторых их неудач. Всякий иной вывернулся бы из положения Мити, ибо он сумел бы сплести мираж лжи, который запутал бы судей и спас бы его. Митю губит то, что он остался до конца верным правде, своей внутренней правде[[650]](#footnote-68). И вот я повторяю, что и Художественный театр в целом, как Митя, «не умеет лгать». Все, что удается «Соmédie Francaise», все, что может удаться Рейнхардту или Мейерхольду, все, что обман, каботинаж[[651]](#endnote-585), все это им недоступно. Им в одинаковой степени недоступны и Уайльд[[652]](#endnote-586), и Тургенев, хотя бы они, как художники, оценивали лучше всякого иного «изящество» обоих писателей. Печалиться им этим «дефектом» нечего, ибо зато они обладают тем, чем не обладает ни один театр в мире, — они обладают правдой, подлинно религиозным отношением к правде, изумительной чистотой своей «групповой души», благодаря которым только им и дается «творить чудеса».

Имея такой театр, нам отчаиваться нельзя, хотя наши драматурги и молчат или творят вещи лживые. «Карамазовы», как драма, — нечто слишком грандиозное и гениальное, чтобы чему-нибудь *учить*. Но «Карамазовы», как религиозное действо, стоит — я бы сказал — средневекового паломничества в Рим. «Помолившись» с осужденным Митей, лучше видишь жизнь и яснее понимаешь задачи жизненного искусства. Тут уже не могут действовать никакие «Врата Адовы», никакой снобизм, никакое искушение пошлятиной, хотя бы облеченной в самые изящные ризы[[653]](#endnote-587). И не может быть, чтобы имеющие что-либо сказать важное (а неужели в России таковых не найдется?) не сказали этого и не передали своего творения для наиболее яркого выявления театру, в котором живет подлинная душа? Или так озлобились мы все, так опустились, так возгордились, что мы этого не *захотим*!

«Карамазовы» призваны расчистить воздух русского театра. Нужды нет, что сами «художественники» впали в соблазн тургеневской haute comédie [высокой комедии — фр.], злободневностью «Живого трупа» и трюками крэговской системы. Во-первых, самые эти три явления, благодаря им, получили какой-то отсвет благородства, который отсутствовал бы, если бы «Тургенев», «Труп» и крэговские коробки были показаны другими театрами. Во-вторых, в этих самых постановках есть прелесть какого-то донкихотизма. Люди мучают себя и терзают, люди стараются лгать, только бы не успокоиться. В‑третьих, нет и никакой настоящей опасности в этих поисках. Повторяю, я совершенно убежден, что в глубине своей души Художественный театр (можно говорить о «душе» этого театра как цельного организма, как целого *лица*) уже сознал свои ошибки, уже отказался от них. Артисты, играющие «Карамазовых», на себе должны испытать, что в те дни, когда они несут религиозную правду Достоевского, они дышат другим, бесконечно более чистым и здоровым воздухом, нежели в те дни, когда они служат «изящному», тому, чем так довольна Л. Я. Гуревич.

Точно так же и те литераторы, которые видели на сцене «Карамазовых», должны понять, что именно может дать театр и {441} что именно нужно ему давать. Прослушав «Карамазовых», всякое ломачество должно опостыть, всякое «бездельничанье» должно устыдить. Нежелательно, чтобы успех «Карамазовых» вызвал подделку, и началось изготовление литературы «a la Dostoevski». Но я и думаю о чем-то совершенно ином. *Неуспех*, а лично испытанная на спектаклях «Карамазовых» кое-кем *радость* должна повлиять на оздоровление этих обрадованных и подвинуть их на то творчество, которого они до сих пор чуждаются, как чего-то, представляющегося им ненужным.

Есть у нас такие очень драгоценные люди, и, быть может, Художественный театр побудит их к тому, чтобы они собрали все свои силы и дали лучшее, что таят, не в повести, которую большинство прочтет *неумело и темно*, а на ту сцену, которая, дав «Карамазовых», показала, что она сумеет осветить своей правдой всякое принесенное к ней от чистого сердца слово правды.

# **{****442}** Сезон 1912 – 1913

«Не стóит Художественному театру заниматься “кое-чем”», — писал Вл. И. Немирович-Данченко, уговаривая К. С. Станиславского принять предлагаемый план сезона 1912/13 года (Письма‑4. Т. 2. С. 278). В нем рядом с бесспорным Мольером («Брак поневоле» и «Мнимый больной»), однако, помещался спорный Леонид Андреев со своей «Екатериной Ивановной». За этим стояли две тенденции: первая — чисто творческая — передоверить сцену художникам Н. К. Рериху («Пер Гюнт») и А. Н. Бенуа (пьесы Мольера), и вторая — общественная — поставить сугубо современную пьесу.

Единства в этих намерениях не было, и потому театральные обозреватели рассматривали каждую постановку по мере ее выхода в качестве уникального изделия.

Неким вызовом на пути МХТ явилась в глазах всех андреевская «Екатерина Ивановна» (режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, художник В. А. Симов, премьера 17 декабря 1912). Она и самому Немировичу-Данченко казалась «колючей пьесой» (Там же. С. 292), и он осторожно отвел ей место как бы необязательной четвертой премьеры сезона. Но стечением обстоятельств она стала второй, появившись в лучшее время, в разгар сезона.

Немирович-Данченко не сомневался в правде и современности андреевской пьесы, в необходимости ее («Тут до такой степени обнажаются язвы нашей жизни, и так беспощадно, без малейшего стремления смягчить, загладить <…>» — там же). Действительно, на сцене МХТ еще не ставился вопрос об абортах и прочих интимных подробностях. Образ порочной женщины из добропорядочного семейства не был ясен и самому Немировичу-Данченко. В процессе репетиций он искал оправданий. Однако трагизм положения жертвы, до которого ему хотелось поднять исполнительницу заглавной роли М. Н. Германову, постоянно снижался самими событиями пьесы.

Работа над постановкой осложнялась настроенностью театра, крайним выражением которой было мнение Станиславского. Он, как избавления, ожидал скорейшего выпуска спектакля, того момента, «когда пройдет ужасная “Екатерина Ивановна” — этот гнойный нарыв нашего репертуара» (КС‑9. Т. 8. С. 314).

В глазах публики и большинства рецензентов пьеса получила репутацию шокирующей, с элементами скандальности и клубнички.

И. <И. Н. Игнатов> описывал в «Русских ведомостях» (18 декабря 1912) протест публики против пьесы. С. Яблоновский в «Русском слове» (19 декабря 1912) говорил об ее осуждении публикой. Э. М. Бескин уверял, что спектакль освистан («Раннее утро», 19 декабря 1912).

Ситуацию столкновения с публикой подогрел Л. Андреев. Он заявил, что не считает свою пьесу провалившейся, что ее неуспех, наоборот, — «провал мещанской публики {443} первого абонемента» («Русское слово», 22 декабря 1912). В ответ известный реакционными взглядами критик Бэн <Б. В. Назаревский> напрямую обратился к автору пьесы: «Самовлюбленный, зазнавшийся г. Андреев, не упрекайте в мещанстве публику, по достоинству оценившую ваше произведение» («Московские ведомости», 29 декабря 1912).

Однако к режиссуре и исполнителям «Екатерины Ивановны» в МХТ публика и пресса отнеслись снисходительнее, чем к пьесе. Пытались вникнуть в образы действующих лиц и найти оправдания им в актерском воплощении. Шли тем же путем, каким при постановке двигался театр. П. М. Ярцев подвел итог этому процессу. Он утверждал, что постановка «Екатерины Ивановны» в Художественном театре является наглядным примером того, что способен сделать театр, во всех отношениях поднимая пьесу, и где все-таки предел подобных усилий («Речь», 13 апреля 1913).

Другая тенденция сезона 1912/13 года в МХТ явила собой выход художника-живописца на авансцену, в постановщики. Это явление, к тому времени наблюдаемое на русских оперных и балетных сценах, в МХТ пока олицетворялось одним сотрудничеством с М. В. Добужинским в тургеневских спектаклях. Теперь же героями постановок «Пер Гюнта» и «Мнимого больного» стали Н. К. Рерих и А. Н. Бенуа. Режиссеры «Пер Гюнта» Ибсена К. А. Марджанов и Г. С. Бурджалов, действовавшие под руководством Немировича-Данченко (премьера 9 октября 1912), пребывали на втором плане. И уже совершенно официально был приглашен А. Н. Бенуа не только для оформления мольеровского спектакля (премьера 27 марта 1913), но и для его постановки. Вместе с ним Немирович-Данченко ставил «Брак поневоле», а Станиславский — «Мнимого больного».

В рецензиях на эти спектакли критики отводили большое, если не равное с актерами-исполнителями, место анализу работ художников. Критик С. С. Мамонтов назвал свою рецензию «Живопись в “Пер Гюнте”» («Русское слово», 10 октября 1912), посвятив ее исключительно этой теме. Он сожалел, что разные почерки трех художников, непосредственно писавших декорации по эскизам Рериха, внесли некоторую разностильность в постановку. Наиболее соответствующей Ибсену и передающей суть оформления Рериха Мамонтов считал избушку в лесу, выполненную В. Д. Замирайло.

То же отсутствие гармонии в декорациях «Пер Гюнта» было отмечено и другими рецензентами.

Что касается режиссерского решения и актерского исполнения, то постановка «Пер Гюнта» не вызвала в критиках особого энтузиазма. Они склонялись к тому, что это произведение Ибсена не предназначено для сцены и музыка Грига передает его гораздо выразительнее спектакля. Из рецензий следует, что в постановке присутствовал и тот режиссерский разнобой, который был неизбежен при таких разных эстетических вкусах, как у Марджанова и Немировича-Данченко.

Кроме того, как уверял Н. Е. Эфрос, Художественному театру не удалось преодолеть разобщенность ибсеновской философии и поэзии («Рампа и жизнь», 1912, № 42). О «сумбурных кинематографических впечатлениях» от спектакля и о том, что МХТ взялся не за свое дело и не может поставить «сказку-поэму», писал Э. М. Бескин («Раннее утро», 11 октября 1912). Он же считал неудачной игру Л. М. Леонидова (Пер Гюнт) и Л. М. Кореневой (Сольвейг).

И. <И. Н. Игнатов> пояснял, что недостаток в исполнении Пер Гюнта Леонидовым состоит в том, что он не получился у него «фантастом» («Русские ведомости», 10 октября 1912).

{444} Живейший интерес и ощущение гармонии вызвал другой вариант сотрудничества МХТ с художником, когда тот, как А. Н. Бенуа, старался присутствовать во всякой мелочи постановки. Только для некоторых критиков его авторские полномочия стали проблемой. Так, М. Юрьев в двух номерах «Рампы и жизни» (1913, № 13 и 14) подробнейшим образом анализирует труды Бенуа. Считая его приглашение и «своевременным», и «весьма удачным», он вместе с тем приходит к выводу, что между режиссурой и живописными решениями Бенуа нет гармонии. Ее заменяет «калейдосколичность» картин.

Прекрасно знающий творчество Бенуа его единомышленник по «Миру искусства» и друг Д. В. Философов вообще выразил сомнение в том, будет ли тот полезен Художественному театру в должности члена дирекции («Русское слово», 10 мая 1913).

Вторым, а, может быть, все-таки первым по сравнению с Бенуа героем рецензий и критических статей о «Мнимом больном» становится К. С. Станиславский в роли Аргана.

«Самым ценным» в спектакле объявляет его персональную игру М. Юрьев. Если отдельные исполнители порой бывали скучны, затягивая тон, то он непрерывно находился во власти буффонады. «Это было блестяще, обаятельно и во всех самых буффонных деталях полно остроумия и нечаянной жизненности, — писал Юрьев. — Когда Станиславский убегал “purgare” [очистить кишечник — фр.] (и зритель видел, как он скрывался за дверью с окошечком — прелестный штрих постановки), или когда гонялся за Туанет, когда начинал вышагивать предписанный ему “моцион”, а больше всего, когда он плакал совсем как обиженный ребенок, — театр хохотал до слез, до изнеможения, почти буквально зрители “валились со стульев”» («Рампа и жизнь», 1913, № 13).

Красочно описывая игру Станиславского, М. Юрьев не остановился на том, чем его «буффонада» отличается от буффонады в общепринятом понимании. Пожалуй, только отмеченная «нечаянная жизненность», воспринятая критиком как впечатление, но не как принцип актерского мастерства, приближала его к этой теме.

Между тем Станиславский осознанно погружался в принципиальные заботы: «Идет мучительнейшая работа с Мольером. Вот где приходится искать настоящий (не мейерхольдовский) — пережитой, сочный гротеск. Смертельно боюсь провала» (КС‑9. Т. 8. С. 318). Положительным результатом тут должна была стать вовсе не «смехотворная буффонада», не «смех ради смеха», с «дебютом» в области которого поздравлял Юрьев Художественный театр в своей рецензии («Рампа и жизнь», 1913, № 13), а нечто, сотворенное новым опытом Станиславского.

По поводу мольеровского спектакля критиков занимала и вполне старая тема: сравнение того, как его ставят и играют в Художественном и Малом театрах. Тему подсказывал сводный репертуар московских театров. Согласно ему «Мнимый больной» шел в Малом театре 25 марта 1913 года, накануне премьеры этой пьесы в МХТ 27 марта.

Например, критик Як. Львов писал, что после постановки в МХТ не хочется говорить о Малом театре, где «люди одели костюмы и докладывают текст» («Обозрение театров», 2 апреля 1913). Львов полагал, что МХТ, не занимаясь трактовкой Мольера, передает его стиль, а Малый театр озабочен лишь комизмом, а вовсе не мольеровской эпохой.

Суждения об особенностях работы МХТ в сезоне 1912/13 года, основанные на знании теории К. С. Станиславского, его «системы», появляются в статьях близких ему критиков: Л. Я. Гуревич и П. М. Ярцева. Заметно, что им знакомы задачи и первые опыты созданной Станиславским для разработки «системы» Студии.

{445} Гуревич рассматривает теперь неудачи премьер сезона («Пер Гюнт», «Екатерина Ивановна») с точки зрения нового и высшего критерия — «жизни человеческого духа» («Русская мысль», 1913, кн. V). Само сценическое искусство она определяет как «художественное раскрытие жизни человеческого духа» (Там же). Она пишет, что в этом смысле «внутренний рост театра» показала лишь постановка Мольера.

П. М. Ярцев обобщает, что цель всякого театра на нынешнем этапе — «передача жизни человеческого духа» («Театральные очерки. Новая школа актерской игры. Новая техника». — «Речь», 11 мая 1913).

Так терминология Станиславского постепенно проникает в лексикон театральных критиков, в само их ремесло и взгляды.

После традиционной завершающей сезон поездки в Петербург МХТ на этот раз продлил свои гастроли, впервые отправившись в Одессу. Н. Е. Эфрос как близкий к МХТ критик представил его одесской публике статьей «Художественный театр. Вершина вершин». Журнал «Рампа и жизнь» (1913, № 23) поместил о гастролях «Письма из Одессы» А. Ардова, который отмечал, что публика и критика восприняли МХТ неодинаково. «Не совсем единодушно встретила художественников только одесская пресса, — сообщал он. — Из трех больших местных газет, например, “Одесские новости” отнеслись к Художественному театру довольно сдержанно. Не было ни одной новой постановки театра, которую бы газета признала хорошей без оговорки. Даже “Братьев Карамазовых” и “Царя Федора Иоанновича” не приняли так, как их приняла Россия вообще. Здесь особенно досталось И. М. Москвину, царя Федора которого газета совершенно отказалась признать верным. Зато гораздо лучше отнеслись “Южная мысль” и “Одесский листок”. Эти газеты подписались под всем тем, что давно признано не только Россией, но и Европой. С какой-то трогательной благодарностью говорили здесь о тех минутах истинного наслаждения, которые доставила игра художественников публике. Особенно тепло, конечно, отнеслись к вдохновителям и руководителям Художественного театра, К. С. Станиславскому и Вл. И. Немировичу-Данченко».

Придирчивым критиком «Одесских новостей» был в то время Лоренцо <Б. Я. Генис>. Посвященный в то, что писалось о МХТ раньше, он стремился к объективности и не принимал крайних взглядов на Художественный театр ни Н. Е. Эфроса, ни А. Р. Кугеля. «Первый видит в нем “вершину вершин” театрального искусства. Второй не только этого не видит, но даже утверждает, что Художественный театр принес больше вреда, чем пользы», — констатировал он («Одесские новости», 18 мая 1913).

В рецензии на «Вишневый сад» Лоренцо <Б. Я. Генис> независимо писал: «А в целом спектакль Художественного театра бесспорно большое и захватывающее сценическое создание. Но это не сплошь, на наш взгляд, “вершина вершин”. Есть здесь прекрасное и большое, но есть и слабые пункты, которые при всей стройности целого все-таки дают себя чувствовать довольно ощутимо» («Одесские новости», 19 мая 1913). Несомненно он был задет чрезмерными возвеличиваниями МХТ Эфросом и тем самым ответил ему. Генис надеялся, что публика сможет «составить себе собственное мнение» об этом, обращаемом в легенду театре («Одесские новости», 18 мая 1913).

## **{****446}** 1. Сергей Яблоновский «Пер Гюнт» «Русское слово», М., 1912, 10 октября

<…>[[654]](#endnote-588) Я бы сказал, что ожидать постановок Художественного театра во много раз интереснее и радостнее, чем смотреть их.

«Гамлет» Художественного театра так радовал и волновал меня… пока не воплотился передо мною[[655]](#endnote-589).

«Пер Гюнт» Художественного театра соблазнял меня, и тревожил, и заслонял решительно все другие явления театрального мира… до тех пор, пока Художественный же театр не рассеял грезы о «Пер Гюнте».

О, не спешите праздновать победу те, кто в своем староверстве старчески брюзжит против Художественного театра. Не думайте, что я хотя на одну минуту с вами. Что я сказал вам что-нибудь приятное.

Художественный театр я подчас не приемлю, — вас я ненавижу. Ненавижу ваши старые, хотя бы чрезвычайно здравые, истины, и нежно люблю его ложь, его ошибки, его провалы. Ища синюю птицу, он попадает в царства призраков и, может быть, не отыщет птицу, но ее отыщет тот будущий счастливец, кто будет так же тревожно идти, отказываться от самого себя, вновь себя находить и вновь искать…

За редкими исключениями постановки Художественного театра отличаются чрезвычайной внешней сложностью. Может быть, в одном этом сказывается постоянство театра.

Не сложность человеческой психики сама по себе, но сложность всего театрального механизма, который можно будет пустить в ход, — вот стремление Художественного театра, обусловленное перевесом в нем режиссерской фантазии над актерской.

Когда мы зададимся вопросом, почему для последней постановки оказался избранным именно «Пер Гюнт», мы не найдем другого ответа, кроме того, что слишком уж силен здесь был режиссерский соблазн.

Против постановки было чрезвычайно много:

Необыкновенная громоздкость пьесы, состоящей из тридцати шести картин; чуждые нам элементы норвежской сказки, к тому же не обвеянные в этом произведении тою поэзией, которая роднит их со всем миром; отсутствие цельности в поэме, которая является то бытовой комедией, то народной сказкой, то политической и общественной сатирой, то философским трактатом; наконец, отсутствие поэтического перевода, который сделал бы приемлемыми и фантастику, и философию пьесы.

Но Художественный театр через все это перешагнул, потому что тут «представились такие подробности» постановки, против которых режиссерскому гению невозможно было бороться.

Прочтите хотя бы первую ремарку:

«Действие, охватывающее время от начала XIX столетия до шестидесятых годов, происходит частью в Гудбранской долине (в Норвегии) и в окрестных горах, частью на берегу Марокко, в пустыне Сахаре, в доме для умалишенных в Каире, на море, в виду норвежских берегов, и прочее».

А если к этому прибавить ту скандинавскую и, в частности, ибсеновскую туманную глубинность или глубинную туманность, {447} в которой, особенно в переводе, так трудно бывает определить, что тут действительно от философии, а что от лукавого, и к которой у Художественного театра влечение, род недуга, — то и совсем понятно, почему театр не мог не соблазниться.

Получилось, действительно, нечто чрезвычайно сложное. Театр как человекодейство входил в это целое одною, может быть не самою главною, своей частью.

Другая часть отдана музыке Грига[[656]](#endnote-590), которая сопровождает пьесу чуть не на всем ее протяжении, и третья, может быть, самая главная, — художественному мастерству Рериха[[657]](#endnote-591), которое берет себе в этом спектакле значительно больше, чем обычно берет себе искусство живописи в драме.

Живопись эта является значительно большим, чем декорация, то есть фон, на котором происходит действие: она является здесь порою самодовлеющим элементом.

Собственно говоря, о постановке «Пер Гюнта» должны дать отчет три человека: критик драматического театра, в тесном смысле этих слов, музыкальный критик и лицо, дающее отчеты о явлениях в области живописи.

Предоставляя о двух последних сторонах спектакля высказаться своим сотоварищам по газете[[658]](#endnote-592), я укажу лишь на те пункты, где от них непосредственно находилось в зависимости драматическое действо.

Так, указав на то, что горные пейзажи, писанные целым рядом художников по эскизам г. Рериха[[659]](#endnote-593), мне чрезвычайно понравились, я должен указать на громоздкость постановки, из-за чего картины, которые должны были бы следовать быстро одна за другою, чтобы не утомить зрителя, разделялись длинными антрактами, и это безусловно шло в ущерб представлению. Для драматического театра выгоднее было бы поступиться разнообразием пейзажа, но сохранить быстроту развития действия.

Музыка Грига и ее исполнение[[660]](#endnote-594) мне понравились тоже, но у меня есть три «но»:

но она значительно затягивала и без того чрезвычайно длинный спектакль;

но она вносила в условность драмы еще большую условность оперы;

но она делала подчас неясными именно те моменты пьесы, которые и без того наименее ясны и требуют большей четкости произношения и отсутствия отвлекающих от их содержания элементов.

Два последние «но» чуть-чуть поясню.

Когда-то считалось большою пошлостью, что когда сумасшедшая Офелия начинает петь, ей аккомпанирует оркестр.

Для чего, по какому поводу музыка?

Изгнали музыку и из антрактов драмы, с чем весьма можно было бы поспорить. Но против чего ополчишься, тому и послужишь: теперь музыка стала сплошь и рядом сопровождать все драматическое действие, с чем опять-таки можно спорить.

Последнее «но» горшее.

Сцена, где Перу являются на дороге какие-то клубки, сухие листья, капли росы, сломанные соломинки и просто шелест в воздухе, — являются для того, чтобы провозгласить абстрактные схематические положения, — эту сцену могущий вместить да вместит. По-норвежски это чрезвычайно умно, по-русски это, может быть, умно в меньшей степени. Но, во всяком случае, надо же выслушать эти сентенции:

«Мы — твои мысли, но нас до конца  
Ты не трудился продумать…  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
Лозунги те мы, которые ты  
Провозгласить был обязан…  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
Песни, тобою не спетые, — мы…  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
Слезы мы те, что могли бы  
Теплою влагой своей растопить  
{448} Сердца кору ледяную…  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
Мы — те дела, за которые ты  
С юности должен был взяться;  
Нас загубило сомненье твое».

Можно весьма и весьма заподозрить художественность такого приема характеристики: он чрезвычайно напоминает карикатуры старого «Будильника»[[661]](#endnote-595), где рисовался тоже какой-нибудь клубок, и на нем писалось: «антисанитария», а на другом клубке — «городские долги» или что-нибудь подобное.

Но хотя и не образами, как полагается поэту, все же Ибсен здесь мыслит, и эти мысли следует довести до сознания зрителей. Когда же эти слова поет кто-то за кулисами под аккомпанемент оркестра, то слов не слышит даже тот, кто с ними хорошо знаком. Выходит вроде хора в опере «Фауст», когда тот хочет отравиться: трогательно, но кто и что поют, — неизвестно, хоть сто раз слушай оперу.

Если в этом спектакле посчастливилось и художнику, и композитору, то поэт имеет полное право претендовать: перевод гг. Ганзен представляет собою рубленую капусту, пиленые дрова, те самые сломанные соломинки, которые пристают к Гюнту, — все, что угодно, но не поэзию. Не знаю, может быть, перевод знаменитого скандинава представляет непреоборимые для поэтического перевода трудности, но это еще не основание для подмены поэзии суконною речью, со всякими «уж», «же» для размера, с варварской перестановкой слов во фразе.

Как странно: живопись в Художественном театре не может опуститься ниже известного уровня, музыка тоже, а музыки слова, по-видимому, там не чувствуют. Иначе перевод гг. Ганзен был бы там невозможен.

Мне неприятно отзываться так отрицательно об этом, может быть, очень добросовестном труде, может быть, очень почтенных людей. Может быть, перевод очень близок к подлиннику, может быть, на него потрачено много времени, — все это очень почтенно, но рубленая капуста от этого не становится цветущими фиалками.

Играли бы уж прозой. Как ни осуждали мы постановку в театре Незлобина прозаического «Фауста»[[662]](#endnote-596), но там имеется целый ряд приличных переводов. Здесь же честная проза гораздо лучше подобных стихов.

Что в Художественном театре, действительно, не чувствуют ритма, — это мы замечали много раз. Это сказалось и теперь, более всего у г. Леонидова — Пера. Вот, например, фраза:

«С волками жить же, по-волчьи и выть»…

Неуклюже, и все эти «же» и «и» притянуты для размера, как и необычное ударение. Г. Леонидов произносит:

«С волками жить же, по-волчьи и выть», — слова вывихнуты, а размера все же нет.

«Кузнец пообещал на наковальню»… У г. Леонидова: «Кузнец пообещал на наковальню»…

И так далее.

Художественный театр по необходимости должен был прибегнуть к очень значительным сокращениям, вместив всю пьесу в 13 картин. Ставить пьесу в течение двух вечеров, как делают с «Гюнтом» на Западе, было совершенно невозможно: если даже родным, близким, волнующим «Братьям Карамазовым» публика неохотно уделяла два вечера, то чужой, путаный «Гюнт» не имел никакого права рассчитывать на столь долгое внимание. Конечно, сокращения не повели к большему уяснению и без того неясного образа.

Пера Гюнта можно рассматривать как необузданного фантазера, и тогда это чрезвычайно просто. Если хотите, нечто вроде Тартарена из Тараскона[[663]](#endnote-597) или нашего {449} милого Хлестакова. Но тогда зачем так усердно приставлять ко лбу палец и мобилизовать всю философию цельной личности?

Отчего, в самом деле, Тартарен и Хлестаков не цельные личности? Отчего не цельная личность Пер Гюнт, до конца дней своих предававшийся самой необузданной фантазии, видевший себя в грезах императором всего мира?

И все треволнения и перевоплощения, которых выпало на его долю больше, чем на сотню половинчатых людей, — разве это не свидетельствует о его цельности?

Справедливы ли обвинения, которые автор предъявляет Перу Гюнту?

Сотни раз, на сотни ладов повторяется в пьесе мысль, что человек должен быть сам собой, а в самом конце пьесы, в 34‑й картине, объясняется, что быть самим собой — значит «отречься от себя, убить в себе себя иль “я” свое».

Но тогда отчего же именно Пер? Тогда все, весь мир, кроме нескольких исключительных праведников, повинны в том же? В чем же характерность Гюнта?

Но Пуговичник, посланный Мастером переливать неудавшихся людей, как переливают плохо отлитые пуговицы, поясняет и дальше: быть самим собою — значит «всегда собою выражать лишь то, что выразить тобой хотел Хозяин».

Но всегда ли Хозяин создает только апостолов самоотречения? Не посылает ли Он иногда в мир сумасбродов-поэтов, вечно изо всего творящих сказку? Не следует ли взглянуть на Пера Гюнта как на поэта, на неистощимый родник фантазии? И если эта фантазия послужила хотя бы на то, чтобы облегчить предсмертные страдания старухи матери, то не искуплены ли уже его грехи?

Вообще, разобраться в психологической сущности Гюнта вряд ли можно, так как он является конгломератом всевозможных свойств, причем нет данных даже установить отношение к этим свойствам Ибсена, несмотря на постоянные старания его объяснить, на боязнь быть непонятым.

Может быть, единственный момент, когда Пер перестал быть самим собою, — это тот, когда Ибсен захотел этого великолепного молодчика, поэта, удалую, бесшабашную натуру, за волосы притянуть на путь добродетели, заставить его в чем-то каяться, о чем-то жалеть.

Дон Жуана заставили держать экзамен на Бранда. Отчего Бранду не держать экзамена на Дон Жуана? Он бы тоже провалился.

Ведь именно своей самобытностью Пер вооружил против себя столь ненавистное Ибсену «сплоченное большинство». Зачем этого человека фантазии притащили к рефлексии, к благочестивому философствованию?

Это, в кратких, отрывочных замечаниях, — о характере.

Другая сторона — невыдержанность художественного образа.

То Пер Гюнт — вполне реальный человек, сын норвежской деревни, и здесь бы, в этой обстановке, показать все его возможности; то он по щучьему веленью, по ибсенову хотенью является всемирным гражданином, впитавшим в себя все отрицательные свойства культуры.

Эти два Пера до такой степени не связаны между собой, что не читавшие пьесы ждут, что превращение Пера, происшедшее за кулисами без всякой мотивировки, окажется сном.

А главное — как все это длинно, запутанно и ненужно.

Основные черты Гюнта ясны до того, что свободно могли бы заключить себя в одной картине, и надо было завернуть их в тридцать шесть картин, чтобы уже их не доискаться.

В поэме есть сцена (пропущенная у художественников), где Гюнт ощипывает листки луковицы, чтобы убедиться, что в ней нет ядра. Вот таким же точно {450} образом, картина за картиной, можно ощипать всю поэму Ибсена с таким же успехом, как это сделал Гюнт.

Листочков луковичных чрезвычайно много. Пришлось захватить и дом сумасшедших в Каире, и колосс Мемнона, и сфинкс у Гизе[[664]](#endnote-598), не считая более обыкновенных вещей, а вышло: в чтении туманно и подчас схоластично, со сцены, несмотря на огромные купюры, тягуче, томительно, пестро, как сшитое из кусков одеяло, а главное — ненужно.

Получился, между прочим, большой курьез.

Успех у публики имели только некоторые второстепенные сцены, но имели успех балета, живых картин и оперетты. За этими сценами у Ибсена должен таиться глубокий смысл, но публика восприняла в них внешнюю красочность, внешнюю комичность, внешнюю звучность.

Это — успех, совершенно не связанный с пьесой.

Может быть, и эту поэму можно было бы исключительными силами, находящимися в распоряжении Художественного театра, спасти, если бы г. Леонидов более подошел к истолкованному им образу.

Прежде всего в Пере Гюнте должно быть обаяния qantum satis [вдоволь — лат.]. Ведь это же неиссякаемый источник импровизации. Если больше половины этих импровизаций пришлось выбросить, тем более огня и красоты нужно было вложить в оставшиеся. У г. Леонидова же они пропали, прошли незамеченными, все, кроме рассказа об олене и сцены у постели матери.

Совершенно исчезло претворение дерева, которое рубит Гюнт, в великана. Не было той удали, которая так пленительна в Гюнте, но зато был крик, крик, крик… И слушать этот предельный крик было мучительно, тем более, что голос от натуги нередко начинал хрипеть.

Как может г. Леонидов не замечать этого своего недостатка? Как ему не укажут на него? Говорить о нюансах, о тонкостях и мастерстве читки при этих условиях не приходится. Они были лишь в тех немногих сценах, где артист освобождался от крика, и тогда были совсем хорошие места. Очень хорош был у него и комический элемент, в пустыне.

Несравненно больше, чем патетические сцены, г. Леонидову удаются моменты страдания; недаром в сильном голосе этого крупного мужчины столько истерических ноток, но здесь исполнителю помешал автор: слишком много чертовщины, тумана, тьмы, философствования, абстракций, чтобы можно было и самому заразиться, и других заразить.

Наиболее сильное впечатление оставила сцена — около умирающей матери, и та не на высоте того, что может дать талантливый г. Леонидов.

Сольвейг… У каждого свое представление об идеале женственной красоты; олицетворение вечноженственного в г‑же Кореневой показывает, что представление художественников в этом отношении чрезвычайно далеко от нашего.

Чрезвычайно симпатичная, милая, юная артистка; такая приятная Верочка в пьесе «Месяц в деревне», такая хорошая Lise Хохлакова в «Карамазовых», — но и в Верочке мы в свое время отметили некоторую незначительность приятного образа. Сольвейг же…

Для чего на юные плечи возлагать бремена неудобоносимые?

И еще — для чего на другие юные плечи взваливать бремя старости? Для чего молодой, даровитой г‑же Халютиной поручать мать Пера Гюнта?

За последнее время чуть не все молодые артистки этого театра переиграли старух, но все это была только имитация, подчас искусная, подчас совсем неудачная. Озе г‑жи Халютиной принадлежит {451} ко второй категории, и странно было бы упрекать в этом артистку. Надевая на себя старушечью личину, артистка невольно переборщила в суровости, была злее самых злых троллей[[665]](#endnote-599), и, таким образом, сила Пера Гюнта — две любящих его женщины — не импонировала, а благодаря этому утрачено многое и в идее. Пропал у г‑жи Халютиной и весь юмор первой сцены.

Но что же, в конце концов, хорошего в этом спектакле?

До сих пор все указываются одни недостатки.

Ах, это уж такая отвратительная манера писать рецензии, точно рецензия — кондуитный журнал[[666]](#endnote-600). Никак не отделаешься от этого шаблона. А можно было бы написать гораздо больший фельетон, чем этот, отмечая достоинства спектакля. Хорошего страшно много, и это хорошее — стройность, гармоничность, выразительность всей картины. Дефекты — в деталях, плюсы — в общем. Живет, искрится огромный, сложный мир; в нем и люди, и чудовища, и призраки, — и во всем этом масса изобретательности, вкуса, мастерства, и все это складывается в целый театральный макрокосм.

Из множества исполнителей, находящихся на своих местах, надо отметить особенно: г‑жу Коонен (Анитра), г‑жу Барановскую (женщина в зеленом) и г. Лужского (Пуговичник).

## 2. Н. Эфрос «Пер Гюнт» в Художественном театре. (От нашего московского корреспондента) «Речь», СПб., 1912, 10 октября

Великолепные, сверкающие роскошью красок и смелостью фантазии декорационные картины Рериха, аккомпанируемые чарующею, полною глубокой нежности и благородной мелодичности музыкою Грига; или, если угодно, наоборот — музыка Грига, иллюстрируемая декорациями Рериха, — вот главное содержание, первенствующий интерес и сильнейшая прелесть спектакля «Пера Гюнта», которым наш Художественный театр начал свой пятнадцатый сезон. Сценическое действо, собственно сценическое искусство отодвинулись тут на второй план, уступив первенство музыке и живописи. Поскольку действующие лица — фигуры, составные части картин, они еще усиливали очаровательность этой гармонии музыки и живописи, потому что если не все, то многие в гримах, костюмах, позах, жестах были живописно безупречны. Поскольку они — актеры, действенно выражают чувства и страсти, через действие осуществляют замысел драматурга и передачею жизни несут торжество его философии, — они были только второстепенным, лишенным существенности придатком. Не театр воспользовался услугами других искусств в своих целях и для своей победы, но эти другие искусства использовали театр, его подчинили себе.

Произошло это вовсе не оттого, что Художественный театр будто бы сознательно извращает существо и природу театра, что ему мертвая часть сцены дороже живой, и жертвуют там с легким сердцем людьми для вещей. Давно пора бросить эту старую сказку, сочиненную {452} недоразумением, подхваченную и разнесенную пристрастием. Может быть, когда-то, на заре туманной юности Художественного театра, сказка имела слабую тень правды; может быть, некоторые случайные, но отнюдь не принципиальные ошибки его и могли дать повод сложить эту легенду об убиении актера и его искусства. С тех пор много воды утекло, прожил театр очень большую и сложную жизнь, полную острой, беспощадной самокритики, — и все в этих старых утверждениях, до сих пор иными повторяемых с чрезвычайным упорством и с такою же страстностью, перестало отвечать действительности; рецензентская укоризненная Dichtung [поэзия — нем.] окончательно разошлась с Warheit [правдой — нем.]. В Художественном театре верно знают цену и удельный вес отдельных частей сценического целого. И оттого, что знают, — их спектакли всегда, даже в случаях неудачи, богаты художественной значительности и истинного интереса; оттого их работа, — даже в своих промахах, — главное содержание русской театральной жизни и ставит вехи на пути эволюции театра вообще.

И если в спектакле «Пер Гюнт» музыка и живопись первенствовали и заслоняли «театр», то произошло это вовсе не оттого, что Художественному театру эти искусства, для сцены — только подсобные, милее и дороже. И даже не потому, что Григ и Рерих обаятельнее, чем тяжелодум и раб известных идей, кующих оковы на его творчество и его фантазию, Ибсен, талантливее, чем г. Леонидов, играющий свыше меры прославленного, согнувшегося под бременем возложенной на него великой философской миссии Пера Гюнта. Ответственность за то, что случилось, за это несомненное перемещение центров тяжести спектакля лежит {453} прежде всего на самой поэме, вряд ли для театра писанной, кажется первоначально даже и автором не предполагавшейся в диалогической форме, да еще на исходной мысли театра — осуществить эту поэму с ее большим размахом сценическими средствами.

<…>[[667]](#endnote-601) Мысли, выраженные или, точнее, высказанные в «Пер Гюнте», — большие, важные. Но я не знаю, как их связать с тем, что вульгарно зовется фабулою, с персонажами драмы и их действиями…

Впрочем, я отнюдь не беру своею задачею критиковать это произведение и заводить спор об его философии. Я хочу только сказать, что театру — не по плечу эта запутанная теорема, эта демонстрация разницы между «быть самим собою» и «быть довольным собою». И не только потому, что самые размеры поэмы — шире возможных рамок спектакля. Приходится поневоле выкидывать и укорачивать то целые сцены, то их части, куски диалогов. А между тем в этой философской головоломке все — нужное, все так пригнано, что — выкинешь кусок, как будто и незначительный, только аксессуарный, глянь — и оставшиеся куски плохо приходятся один к другому, весь мудреный идейный узор расстроился, теорема становится недоказуемою. Так было, между прочим, и с пропусками, которые сделал, облегчая поэму, Художественный театр. Главное же в том, что театр не может не искать путей к чувству, а не к мысли, он знает, что древо теории сухо, лишь древо поэзии всегда покрыто яркою листвою и богатым цветом. Эти же пути почти заказаны произведению такого склада и такого письма, как «Пер Гюнт». В нем если что драгоценно, то именно идеи.

Театр, понимая, что это — не его дело, видя, что с этою стороною «Пер Гюнта» ему не совладать, захотел передать оболочку, {454} то, во что идеи закутаны. Раз решившись на это, он уже был обречен сойти с истинно театрального пути. Он видел, что собственно театральными средствами ему никак не управиться, не добиться впечатления. И он потянулся за союзниками, одною рукою — за музыкантом, другою — за художником. Приходите и володейте, вам честь и место, вам первенство, — только выручите, только сделайте эту философию театрально приемлемою. Союзники пришли, союзники выручили и дали выдающийся спектакль, подчас в полной мере увлекательный. Но взяли театр «под свою пяту». Быть может, это было непременным условием их успеха в сем труднейшем деле…

Союзник музыкальный был готовый, его не приходилось искать. Какая очаровательная музыка Грига! Я думаю, она и без иллюстраций, в своем чистом виде дала бы не меньшее впечатление, быть может, не такое яркое, но, вероятно, еще более тонкое. Какому другому искусству соперничать в этом с музыкою? Союзника живописного пришлось искать. И Художественный театр нашел идеального — в лице Рериха. Весь спектакль был праздником его кисти. Ему пришлось дать, даже после сокращений, целых тринадцать картин. И я не знаю, какой среди них отдать преимущество, — так все великолепны, такой редкой красоты и силы. Публика не переставала ахать и восторгаться. Великолепны те два горных пейзажа, которыми начинается спектакль, с красными обнажениями горных пород, с богатою зеленью, с «живыми» небесами. Великолепен и зимний пейзаж с бегущей среди снегов мутною рекою и с мутным, так не похожим на обычное театральное, небом. Полный восторг — гиганты {455} сосны, точно огнем пылающие на закатывающемся солнце, и домик среди них, в котором Сольвейг ждет возвращения Пера из мировых скитаний. Эта картина в сочетании с григовскою музыкою, под которую г‑жа Коренева декламирует песенку Сольвейг, — истинная жемчужина по тонкой художественной прелести и лучшая минута в долгом и утомительном, несмотря на разнообразие, спектакле. Я не скажу, чтобы г‑жа Коренева очень уж удачно декламировала, чтобы она вообще была тою Сольвейг, которая преподносится фантазии читателя. Но ведь в этом спектакле актерство — второстепенное дело, и потому актерское несовершенство не повредило нежности и трогательности впечатления. Кстати, отмечу и другую, лучшую сцену — смерть Озе. И тут — отличная по краскам, по освещению декорационная картина, и тут — чарующая, властно берущая душу в свой плен музыка. В этих двух сценах меньше всего ибсеновского философирования и этой докучливой Konsequenz-macherei [последовательной работы — нем.]. И они — первые по силе данного впечатления. Впрочем, в этой же сцене много и отличного чисто актерского искусства и у г‑жи Халютиной — умирающей матери Пера, и у г. Леонидова — Пера, нашедшего очень благородные и задушевные интонации для своей сказки, под которую умирает Озе.

Много слабее Рерих в двух африканских картинах. Они им написаны как-то наскоро, без того подъема и силы, как норвежские пейзажи. Просто нужно было тут отбыть декорационную повинность, потому что нельзя же оставить «Пера Гюнта» совсем уж без Африки. И по режиссерской части тут не все благополучно. {456} Ибсен хочет здесь шаржа, к этим же картинам пристраивает он элементы политической сатиры. Режиссер г. Марджанов, покорный воле автора, ведет все, как шарж, хочет быть шаловливым. Но стиль получается несколько опереточный, и никак он не укладывается рядом с повышенным строем всего спектакля. Да и исполнителям, г. Леонидову, чей Пер тут превращается в «пророка», и г‑же Коонен — Анитре мало удаются юмористические тона. Выходит не смешно, с тяжелою натугою. Эти африканские сцены — худшие в спектакле. Впрочем, танец г‑жи Коонен не лишен оригинальности и ловкости. А сцену на мароккском берегу, где качаются на гамаках рядом с Гюнтом француз, англичанин, немец и мечтающий о «шпорах Карла» норвежец, — ее не спасет от скуки никакая игра, никакая постановка и яркие гамаки. Представители различных национальностей по гримам типичны, с умышленным уклоном в карикатуру, и это забавляет в первую минуту; затем сцена тянется среди скуки, сердит ненужностью. Не вините за это ни исполнителей, ни режиссера, ни декоратора. Вся вина — на авторе…

Наконец, в нескольких сценах Рериху пришлось быть фантастом, дать царство троллей. Он с задачею справился отлично. Это — и фантастично, и красиво. С меньшею удачею работал тут режиссер. То, что он дал, не лишено жути: выражена основная троллевская черта — низменность и пошлость; хороши как деталь лапы, похожие на оленьи рога. Хорош троллев смешок, похожий на шипение, будит он, как и нужно, гадливое чувство. Но в целом режиссер все-таки не обошел самой большой опасности, какая стережет осуществление фантастики на театре, — фееричности. И если вспомнить, как справлялся с такою задачею Художественный театр раньше, при постановке «Синей птицы» и «Снегурочки», приходится признать, что тут нет шага вперед, скорее — наоборот. Там фантазия была богаче, изобретательнее, результаты — выразительнее и легче. Это троллево царство отдает вымученностью, а не вдохновением.

В одном моменте фантазия театра совсем сложила оружие перед трудностью задачи, — там, где появляется «Сама» и ведет свой страшный разговор с Пером. Как это выразить театрально, то есть для непосредственного зрительного восприятия? Сам Ибсен дает ремарку — «кромешный мрак». Режиссура точно исполнила ремарку, сцена потонула в непроглядной темноте, и из нее и неслись в зрительную залу слова «Кривой» и реплики Пера. Спектакль обратился в чтение во мраке. И приходило в голову: а не следовало ли и для многого другого в этом спектакле прибегнуть к такому же или аналогичному приему? Мысль, работая в том же направлении, нашептывала вопрос и пошире: не следовало ли вообще «Пер Гюнта» оставить поэмою для чтения, когда фантазия читателя творит свободно и не смущается никакими трудностями? А в частности, не пригодилась ли бы «кромешная темнота» для этого «пуговичника», который с большою ложкою в руках гонится по пятам за стариком Пером, чтобы его наконец «перелить»? Потому что реальная фигура не могла тут удовлетворить, разбивала впечатление. Пока была на сцене полутьма, пока снежный пейзаж, на фоне которого ведут свои беседы Пер и пуговичник, была в полупроницаемой дымке, — еще ничего. Затем мгла расползается, вырисовывается ярко озаренный домик Сольвейг, сидящей на пороге, — и эта фигура с ложкою делается уже только смешною, бьет всякую иллюзию…

Я, описывая спектакль в его основном, декорационном содержании, попутно отмечал и некоторые черты исполнения. Прибавлю лишь очень немногое про исполнение {457} г. Леонидова, на которого легла главная тяжесть другой, собственно актерской стороны спектакля. Какой колоссальный потрачен им труд! Приходится нести на своих плечах целую гору. Г. Леонидов очень хорош молодым Гюнтом, — легок, изящен и силен в движениях, говорит свои сказки с увлечением. Веришь ему, как живому лицу, и, конечно, не видишь в нем «пуговицы от жилетки». С переездом в другую часть света его Гюнт становится много искусственнее; уже не даешь полной веры ему и его переживаниям, они вынесены как-то на поверхность, их больше в голосе, чем в душе.

И только в финале, который написан у Ибсена как апофеоз, г. Леонидов снова сумел быть жизненным, искренним и трогательным. Апофеоз «идеи» стал и апофеозом человеческого страдания… Это было хорошее прибавление к той гармонии музыки и живописи, о которой, как о самом существенном и характерном для спектакля, я говорил в первых строках своего рассказа о «Пер Гюнте» на сцене Художественного театра.

Был ли расчет для театра — отдавать себя как арену для этой гармонии — вопрос другой. Мой ответ на него, думаю, ясен из всего моего рассказа.

## 3. П. Ярцев Театральные очерки. Постановочное время «Речь», СПб., 1912, 10 октября

### 1

В маленьком театре г‑жи В. Лин[[668]](#endnote-602) на афишах не пишут актеров. Но режиссеров пишут непременно. Под названием каждой пьесы (в этом театре теперь представляют пять пьес в вечер по одному акту) твердо прописано: «постановка режиссера такого-то».

Театр знает, что делает. В других мелких театрах — в Литейном, в Троицком — везде «постановки» и режиссеры. Большой новый театр Рейнеке[[669]](#endnote-603) (он называется «Русский Драматический») тоже начал с «постановки»: поставил «Снегурочку» в декорациях и в костюмах по эскизам Рериха[[670]](#endnote-604). И почтенный дореформенный Е. П. Карпов[[671]](#endnote-605), что подписал его афишу, в угоду времени притворился режиссером, которому стала нужна «постановка» в новом значении этого слова в театре и работа настоящего художника. Так стало крепко в театре убеждение, что без постановки и с места не двинешься. Без репертуара можно, без актеров совсем можно, но без постановки — невозможно решительно. Надо заказать Анисфельду декорацию и подписать под афишею: «постановка режиссера Александра Таирова» — как было сделано для второго нового спектакля в театре Рейнеке, — чтобы вышел толк[[672]](#endnote-606).

«Постановка режиссера Александра Таирова»[[673]](#endnote-607), которого никто не знает, — это даже лучше, нежели постановка Е. П. Карпова, которого знают все. Ибо могут возникнуть вопросы: зачем Е. П. Карпову понадобилась «постановка» и какое ему дело до Рериха? Александр же Таиров — это так звучит, что заставляет предполагать «молодое течение». В газетах пишут: «Александр Таиров ставит испанскую пьесу». Разве, прочтя это, можно не пойти в театр?

{458} В Михайловском театре играют Шекспира в постановке Ракитина[[674]](#endnote-608). Я знаю этого молодого актера (и г. Александра Таирова знаю), видел то, что он делал в театре, и не постигаю — не того, что у него мог обнаружиться режиссерский дар, а того, как смог он столь быстро овладеть сложным и трудным режиссерским мастерством, чтобы ставить Шекспира в Петербурге на казенной сцене. Возможно чудо: г. Ракитин оказался режиссером от Господа Бога, пусть по молодости лет технически несовершенным. Но возможно также, что «постановка режиссера г. Ракитина» — лишь дань теперешнему постановочному времени в театре. Везде «постановки», и столько всплывает новых постановщиков, что не успеваешь уследить, как маленькие, начинающие и большею частью недаровитые актеры делаются режиссерами.

Но молодежь — хоть молода. Постановочное время и стариков в театре начинает задевать и возбуждать в них охоту ставить представления. Много лет действовал в театре по хозяйственной части Н. Д. Красов[[675]](#endnote-609); в последние годы управлял театральным бюро. Но пришло постановочное время, Н. Д. Красов заскучал и прошлого осенью ушел в постановщики к Коршу в театр. На сцене он как в лесу, но «постановки ставит». Сейчас он ставит постановки в Киеве.

### 2

В каждом театре стало теперь несколько, а в некоторых театрах — как, например, в Александринском — столько режиссеров, что их трудно сосчитать. И все они — отдельно друг от друга, не видя друг друга в лицо — «ставят постановки». Если бы было так, что каждый из этих режиссеров был бы подлинным художником, со своим лицом в искусстве, — то каково бы было актерам! Как возможно сегодня играть у одного, а завтра у другого, когда они разные? Иное дело, если существует целостный театр, в котором актеры и режиссеры — сколько бы их ни было — служат единому богу. Но когда единого театра не существует, а ставятся в одном театре постановки разными людьми, каждым по-своему? Люди эти художники разные. Тогда у каждого из них должна быть своя труппа в театре, а не может быть так, что одна труппа на всех разных художников.

Но дело в том, что у огромного большинства режиссеров нынешнего постановочного времени нет никакого лица. В лучшем случае, это люди с относительным театральным опытом, с некоторым личным вкусом и много наглядевшиеся разных образцов, в каких ставили и пробовали ставить представления в недавнее шумное время в театре. «Постановку» они полагают в том, что подбирают по воспоминаниям — случается и безотчетно — для пьесы, которую ставит подходящий по их вкусу план из обрывков разноликих чужих выдумок и редких чужих вдохновений. Они смешивают выдумки и вдохновения потому, что они сами не знают вдохновений, а выдумки им больше нравятся, кажутся эффектнее. Посему в их работу попадают одни чужие выдумки; очень редко они повторяют (по форме, — существо в искусстве невозможно повторить) то, что первоначально было рождено вдохновением.

Они приглашают для работы с собою подлинных живописцев (а не «художников-декораторов», которые скоро начнут вымирать) — и часто топят их, если эти живописцы неопытны в театре. Но актеров они не трогают. Они только требуют, чтобы актеры меняли места по их указаниям, да еще принимали позы. В неподвижном состоянии, на паузе, актер еще зависит от такого режиссера (он укажет ему позу), но когда актер действует, он от него освобождается и читает, и движется, как ему хочется. Происходит это потому, что дабы действовать на актера, {459} добиться от актера, чтобы он играл, как это нужно режиссеру, — режиссеру недостаточно приладиться более или менее прилично составлять планы постановок из обрывков чужих образцов.

Вот потому-то актеру — и только поэтому — возможно играть в постановках режиссеров различных наклонностей. Ему все равно. Он остается сам собою.

### 3

Режиссеры-компиляторы — это еще хороший тип постановщиков. Они люди трудолюбивые, внимательные и между ними встречаются люди с неплохим вкусом. Более или менее они все грамотны в театральном отношении. Как люди недаровитые и не могущие ничего дать от себя, они много учатся, читают заграничные театральные книжки (таких русских книжек мало), собирают коллекции рисунков для костюмов, всегда откуда-то что-то «выписывают» и тому подобное. И это не для прямого дела, а ежели учась — не так, как учится талант. Талант неведомо как учится. Эти же просто любят возиться с театром.

Они разделяются на режиссеров «старых», происходящих от Станиславского, каким он был в девяностых годах прошлого столетия, и на режиссеров «новых». Режиссеры «старые» очень любят клеить макеты. С детской радостью вырезают они эти игрушки и достигают в искусстве их склеивать поразительного совершенства. Они же изобретают разные штуки в театре: особенные суфлерские будки, машины подделывать шум водопада и тому подобное. Это они же устраивают театральные выставки.

Режиссеры «новые», в конце концов, все до единого (режиссеры-компиляторы) порождены Вс. Э. Мейерхольдом эпохи первого его сезона в театре Комиссаржевской (1906 – 1907), — но родства не признают. Они презирают макеты (и случается так, что плохо делают, что презирают) и любят разговаривать о живописи. О музыке тоже очень любят рассуждать. И было такое недавнее время, когда они все говорили о танце. Они любят слово «выявить»; по одному этому слову их можно узнать безошибочно. У них в режиссерских висят эскизы хороших художников.

Режиссеры «старые» тоже не признают родства со Станиславским девяностых годов прошлого столетия. Каждому хочется слыть самому по себе. Посему и встречаются чаще и чаще режиссеры на первый взгляд смешанные: не то «старый», не то «новый». Но на самом деле это только один вид; сущность же неизменно или от древлего Станиславского, или от бывшего Мейерхольда.

Так как подражания вызывают вещи совсем не совершенные, а только неожиданные и очень резкие (почему им легко подражать), то в театре нет и в помине людей, которые бы вздумали подражать Станиславскому такому, какой он теперь. Впрочем, это было бы и невозможно: подражать можно только внешности, только форме, а Станиславский теперь ищет переплавить душу художника сценического, самое существо его искусства.

О Мейерхольде знаю, что он теперь тоже другой, — не такой, какой был в 1907 году, — но могу только гадать, какой он: не видал ничего из того, что он сделал с тех пор. Думаю, однако, что он по-прежнему остался весь в форме и что ему и теперешнему можно подражать. Условия работы в труппе казенного театра, рядом со многими инославными режиссерами, не могли дать ему возможности затронуть существо сценического творчества. Да и любил он всегда форму первее всего.

### 4

О теперешнем Станиславском особо: в нем спасение, в нем, если не вся, то главная {460} надежда театра. Потому что перестанут же скоро на театрах только «ставить» — и станут играть… Но теперь о режиссере Александре Таирове.

Превосходно помню в театре у Комиссаржевской негибкого, никчемного, слащавого, неумного (в сценическом смысле) маленького актера Таирова. Теперь в театре Рейнеке он, можно сказать, вождь молодой партии, наиновейший режиссер; молодая же таировская партия настроена столь революционно, что для нее и «Мейерхольд устарел». Где и когда успел г. Таиров набраться такого духу, уже не говоря об опыте и знаниях? Он был в гайдебуровском «Передвижном театре»[[676]](#endnote-610) и там что-то «ставил». Но ведь это благороднейшее предприятие — своего рода вегетарианская столовая в искусстве, а молодому дарованию нужно много крови: ему надо расти. Как успел он научиться — просто научиться бесконечно многому, что нужно знать даже самому рядовому работнику в режиссуре?

Когда я посмотрел постановку режиссера Александра Таирова, как он стал называть себя, пьесу «Бегство Габриэля Шиллинга», — все стало ясно. Чтобы *так* ставить пьесы, не только не нужно иметь дарование, а и не надо ничего знать и ничему учиться. Ничего не надо.

Такова новая и самая последняя разновидность режиссеров постановочного времени.

### 5

Прошло то время, когда, с одной стороны, был Станиславский, якобы обращавший актеров «в пешек» и, по достоверным сведениям, передвигавший их по расчерченной мелом сцене, а с другой — вдохновенные российские актеры, что боролись за свободу творчества. Борьба эта была сплошным недоразумением, и люди, подвигавшие актеров на эту борьбу, принесли много зла актерам. Актеры ничему не научились, а между тем подошло постановочное время, появились везде режиссеры, взяли внешнее от древлего Станиславского и от первоначального Мейерхольда, а актеры как были, так и остались в первобытном состоянии. И случилось, что в театре внимание переместилось от актеров на «постановку» с хорошими художниками и с режиссером Александром Таировым. Так актеры проиграли там, где хотели выиграть. Еще в недавнее время разве было бы возможно так презирать актеров, чтобы в новом большом театре в Петербурге выпускать на сцену таких людей, каких выпускает театр Рейнеке. Г. Мурский и г‑жа Чарусская[[677]](#endnote-611) сияют среди них, как звезды.

Так повелось, что когда «постановка» — и, не дай Бог, в декорациях и в костюмах по рисункам настоящего художника, — то исполнение невыносимо дурно. Это стало как закон. Смотреть «Прохожих»[[678]](#endnote-612) в Александринском театре тому, кто это может — можно; «Золотую свободу»[[679]](#endnote-613) в Малом — можно; но уже «Завтрак у предводителя»[[680]](#endnote-614) в Александринском театре, где «постановки» больше, смотреть труднее, несмотря на прекрасных актеров, которые «Завтрак» разыгрывают. Смотреть «Шиллинга»[[681]](#endnote-615) невозможно; смотреть в театре Рейнеке «Натали Пушкину»[[682]](#endnote-616), где, в сущности, нет никакой «постановки», уже возможнее, хотя и плохо до смешного играют актеры.

Актеры сами по себе, а «постановки» сами по себе, и так, что чем больше «постановки», тем меньше актера, тем беспомощней актер. Театр оказался в тупике. Если хочешь смотреть актеров — надо смотреть такие вещи, которые совсем не надо «ставить», — но их невозможно смотреть. Вещи же, которые надо «ставить», смотреть тоже совсем невозможно.

### 6

Актеры, скрепя сердце, подчиняют себя постановщикам, сознавая, что это стало {461} нужно, что это имеет успех, но не дают им своей души, — да они и не хотят ее: им с ней нечего делать. Это хорошо. Это сохраняет актерские таланты — особенно таланты молодые — для нового расцвета актерского художества на сцене. Мы на пороге нарождения русской сценической школы. Откуда она повелась, как складывается и в чем она — это требует особенного рассмотрения.

В том, что ныне творится в театре, среди безобразных вещей, мелькают изредка и вещи, ценные для будущего. Обычно это те, которые совсем не замечаются. Они потому не останавливают внимания, что не выделяются, а, если бы выделились, то показались бы просто неуместными.

Примеров к тому, о чем шла речь, сколько угодно. В вечерней газете вчера напечатан рассказ режиссера о том, как он ставил «Тетю Аню»[[683]](#endnote-617) на Александринском театре:

«“Тетя Аня” — пьеса чисто бытовая и реальная, а поэтому я старался ее поставить в чисто реальных тонах без всяких “мудрствований”. Главное, чего я добивался, это — дать полную иллюзию шума рокочущей Иматры. Посредством разных электрических приспособлений, вентиляторов, своеобразных барабанов и… настоящей воды я добился положительных в этом смысле результатов».

«Чисто реальные» тона, в которых надо ставить бытовые пьесы («бытовые и реальные»), — это все только слова, разумеется. Суть в том, что режиссер из «старых» режиссеров и считает, что «новые» только мудрствуют. Нельзя же предположить, что, если он станет ставить пьесу другую, не бытовую и не реальную, то сам начнет «мудрствовать»?

Очень тоже хорошо, что «главное», чего он «добивался», «это — дать полную иллюзию шума рокочущей Иматры». Это хорошо не только потому, что очень выражает режиссерский тип. Это хорошо потому, что означает, что режиссер и не пытался трогать актеров.

И не надо. Актеры старые, определившиеся, отстоят себя. Но в теперешнее постановочное время бывает страшно за молодые дарования. И бывает хорошо (когда бывает), если их держат в тени, не часто пускают на сцену.

Так сохраняется масло в светильниках.

## 4. Александр Койранский «Пер Гюнт». На сцене Художественного театра «Утро России», М., 1912, 11 октября

<…>[[684]](#endnote-618) Указывают на то, что драматическая поэма «Пер Гюнт» не предназначалась Ибсеном для сцены. Это так. Но отсюда еще не следует, что не должно попытаться дать ее на театре. Ведь и «Братья Карамазовы» не написаны для сцены; но Художественный театр, инсценировав роман Достоевского, сумел дать драматическое целое. Однако то, что удалось театру в отношении романа, далеко не удалось ему в отношении драматической поэмы.

«Пер Гюнта» нельзя ставить. Его необходимо инсценировать. А для этого необходимо преодолеть двойственность составляющих его элементов. Художество драматической поэмы не должно сливаться с политическим фельетоном, на {462} театре это недопустимо, а тем более — на театре Художественном. Театр многое выкинул из поэмы. Но получается впечатление, что эти купюры сделаны единственно в соображениях продолжительности спектакля, а не с целью дать одно художественное целое. Как в пьесе, так и в постановке Художественного театра четвертый акт воспринимается как гротескная интермедия, как случайная и не связанная с духом буффонады[[685]](#endnote-619). Четвертый акт идет как оперетка. Он смешит публику и ослабляет значительность последнего акта. Вернуться после него к общему настроению поэмы равно трудно и публике, и исполнителям. Я готов согласиться, что поставить художественно оперетту — задача, достойная Художественного театра. Но делать это в один вечер с постановкой тонкой и нежной драматической поэмы никак не должно. Если Художественный театр не видел возможности разделить элементы, в безвкусном и случайном сочетании живущие в поэме Ибсена, он не должен был ставить «Пер Гюнта».

И в смысле театральном постановка «Пер Гюнта» плохо роднится со всем предшествующим творчеством превосходного театра. Общий склад этой постановки таков, что уже не случайными начинают казаться музыкальные антракты[[686]](#endnote-620) и писаный занавес[[687]](#endnote-621) — такие чуждые, казалось бы, Художественному театру элементы.

Художественный театр впустил музыку. Это хорошо, если, конечно, хороша музыка. Но вместе с духом музыки в театр проскользнуло и нечто другое, совсем нежелательное — дух оперы[[688]](#endnote-622), дух небрежного отношения к драматической цельности, к художественной законченности сценического действия. Сплошь и рядом на сцене чувствовался эскиз, что-то ненайденное или не совсем найденное, как бы не совсем срепетованное. Этого ощущения мне раньше никогда не приходилось испытывать в Художественном театре, и думается, что происходит это по вине режиссуры, то есть той стороны, которая обычно в Художественном театре стояла на исключительной высоте.

Самое ценное в постановке музыка и декорации. Будучи профаном в вопросах музыки, не могу судить, как выполнена музыкальная часть спектакля. Но музыка Грига к «Пер Гюнту» говорит и профану. Отдельные номера сюиты, «Песнь Сольвейг», «Смерть Озе», «Танец Анитры», «В пещере короля Доврэ», давно уже знакомы и милы даже тем, кто никогда не раскрывал драматической поэмы Ибсена. По моему впечатлению профана (на объективной ценности которого нисколько не настаиваю) — оркестр звучал мягко и полно, и давая превосходный поэтический фон действию, нигде не заглушал его и нигде ему не мешал.

На декоративной стороне нужно остановиться подробнее. Декорации к «Пер Гюнту» писались по эскизам Рериха. Однако трудно поверить, что они написаны по эскизам одного художника. Я не видел этих эскизов, но думаю, что всякий, кто знаком с манерой Рериха, скажет, что только третью и шестую, да отчасти четвертую и пятую картину можно приписать этому художнику. Остальные написаны плохо, дрябло, в приблизительно рериховских тонах, но совершенно иным живописным почерком. Произошло это, конечно, оттого, что выполнялись декорации разными людьми, среди которых можно назвать только одно значительное имя, художника Замирайло[[689]](#endnote-623). Особенно слабы первые две картины. Отвратительно сделаны рельефы. Куда девалась обычная тщательность Художественного театра? Ужели театр думал, что, заказав эскизы Рериху, он сделал все, что надо, и успокоился на этом? Ведь эскизы Рериха надо было выполнить, и выполнить с особым тщанием.

{463} Неудачны и массовые сцены. В сцене свадьбы гости напоминают оперных хористов, играют каждый за свой счет, в разлад и куда попало. Где толпа Художественного театра, слава и гордость его былых постановок? Выход пастушек — какая-то необычайная пошлость. Вместо стихийно-похотливых грубых самок, коровниц, проводящих все лето в уединенных пастбищах (Seterinna), какие-то модернизованные босоножки. Дешевкой отдает и сцена троллей. Нет, решительно, это — не Художественный театр, а другой, московский же, но маркой ниже. Я не знаю, чем объяснить, что театр, во главе которого стоят Станиславский и Немирович-Данченко, «выпустил» такую постановку. Хочется думать, что это случайный недосмотр, что в жизни превосходного театра это — нелепая случайность, которой не суждено повториться.

Перейду к отдельным исполнителям.

Пер Гюнта играет г. Леонидов. Это — большая удача. У г. Леонидова именно тот внезапный, самопроизвольный темперамент, который — существенная часть образа Пера. Талантливый артист отдает себя бурному течению этого темперамента, и оно счастливо несет его по нужному пути. Особенно хорошо удались г. Леонидову первые сцены и встреча в лесу с Сольвейг. В этой последней сцене тонко сыгран переход от радости свидания к печальному сознанию невозможности оставаться с Сольвейг. Сцена прощания с матерью, «поездка в Сорье-Морье»[[690]](#endnote-624) трогает нежной простотой. Слабее заключительные сцены. Последнюю сцену г. Леонидов ведет слишком шумно и не совсем просто. Я объясняю это тем, что после опереточной интермедии четвертого акта трудно вернуться к первоначальному тону.

Просто и хорошо, хотя несколько однообразно (быть может, немного живей?) играет Сольвейг г‑жа Коренева. Маленькая сцена в четвертом акте поистине — оазис в пустыне.

Озэ у г‑жи Халютиной выходит несколько суховато. Мне кажется, что надо было бы найти для этой роли какой-то тон, родственный тону г. Леонидова. Ведь Пер — сын своей матери; их связывает и роднит необузданность воображения, быстрота и переменчивость чувств и поступков.

Много хорошего в Анитре — г‑же Коонен. И там, где она не пляшет, больше хорошего, чем там, где она пляшет. Г‑жа Коонен талантлива — это чувствуется всегда. И это свойство выручает ее даже в тех случаях, когда узор роли задуман ею не совсем верно.

Должно отметить еще г‑жу Барановскую, сумевшую дать какую-то жуткую «нежить» в роли дочери короля троллей. Этот жуткий тон особенно хорошо подходит к сцене свидания с Гюнтом в лесу; он объясняет много во внезапном решении Гюнта оставить Сольвейг.

Общее впечатление от постановки, несмотря на прекрасную музыку, на отдельные хорошие декорации и, в общем, хорошее исполнение, неудовлетворительное. Чувствовалось, что и публика отнеслась несерьезно к этой неудачной затее театра. Зрительный зал, обычно хранящий благоговейную тишину, был неузнаваем. Разговоры, смех, шум. В этом легкомысленном настроении зрительного зала с ясностью можно было прочесть, что и на сцене «не все обстоит благополучно».

Что касается меня, то я не считаю постановку «Пер Гюнта» постановкой Художественного театра. Это — просто случайная постановка в Художественном театре.

## **{****464}** 5. Эм. Бескин «Екатерина Ивановна». Художественный театр «Раннее утро», М., 1912, 19 декабря

«Екатерина Ивановна» сыграна. И освистана. Таковы лапидарные внешние признаки спектакля.

Но отделаться этой формулой, конечно, нельзя. Нельзя сказать, что это был плохой спектакль. И потому, что он плохой, ему так‑де и надо.

«Екатерина Ивановна», как и все в Художественном театре, ставилась под большим секретом. Никто ничего о пьесе не знал. Разобраться заранее, так сказать, свыкнуться не представлялось возможным, и быть может, и потому кой‑что и показалось сразу слишком острым, слишком колючим.

Тем более, что вопрос в «Екатерине Ивановне» Андреев ставит ребром. Сразу. С некоим болезненным надрывом. С чем-то, если хотите, даже садическим.

Он хлещет свою героиню без сожаления. Хлещет со злобой. С исступлением. Я уже указывал в ночной заметке[[691]](#endnote-625), что в области быта, там, где он свободен от туманностей символа, Андреев скорее не психолог, а физиолог. Отправной точкой он делает не душевное явление само по себе, а голос тела, голос плоти и на нем расшивает уже психологический узор. Я бы сравнил в этой области Андреева с Ведекиндом[[692]](#endnote-626). И даже Екатерину Ивановну с ведекиндовской Лулу («Дух земли»). Только Лулу — шире. В ней красота пожара. В ней известная поэзия разрушения. Она гордо шагает через трупы своих жертв.

Андреев видел бы в этом идеализацию современной женщины. Он о ней гораздо худшего мнения. Не голос протестующего тела видит он в ней, а попросту похоть. Болезненную чувственность. Это основной мотив, по его мнению, в гамме переживаний современной женщины.

Она — вакханка. Мессалина. Но только древнее солнце погасло над головой ее. Краски истерлись и вылиняли. Тело обрюзгло и ушло в корсет. Нет в ней радости эллинской гетеры[[693]](#endnote-627), нет смеха и дерзости. Она, — наша женщина, — мертвая, сонная, вялая. И сеет она вокруг себя такие же мелкие чувства, как мелка она сама. Она умеет соединить блуд с маской благочестия. Она лжет. И обнимая одного, уже отдается другому и думает о третьем.

И местами становится больно за Екатерину Ивановну. Уж очень безжалостен к ней автор. Уж очень исступленно лепит он ее. То начинаешь ненавидеть ее, эту красивую куклу, несущую нам только одну слякоть жизни, эту жрицу плоти и похоти, то просыпается жалость и хочется оттолкнуть автора и приласкать эту кошечку. И чувствуешь, что в эти моменты Андреев и достигает вершин своей силы. В эти моменты он смеется своим «красным смехом», своим мефистофельским:

— Ха! ха! ха!.. До обрученья…

Я понимаю протест публики, особенно женской половины ее. Вернее, умею себе объяснить его. Но я не согласен с ним. Это протест будничный. Протест приличия. Протест от фрака и декольте.

Можно спорить. Не соглашаться. Но нельзя пройти мимо такого большого полотна, которое нарисовал Андреев, и отделаться правом пошипеть, приобретенным в кассе за три с полтиной. Я уже указал, что в бытовой части своего творчества Андреев физиолог. Он — циник. {465} Циник в лучшем, художественном смысле этого слова. Он раздевает нас. Он говорит — скиньте сюртук, расшнуруйте корсет, и я покажу вам, какие вы уроды, как вы мелки и пошлы, как вы бесконечно серы. Неужели за это надо свистать? Неужели острый глаз признанного большого художника не имеет права остановиться на вас с укоризной? Разве он обязан только мило улыбаться и рукоплескать вам? Или говорить о том лишь, что поверх сюртука, что выставлено в витринах.

Я понимаю консерватизм зрительного зала. Мне понятен протест. Но я не могу оправдать его. Ведь в душе каждый из протестовавших должен сознаться, что со сцены в течение всего вечера его опаляли краски большого таланта. Все то, что дал Андреев, было интересно, захватывало. Но это написано в цинической манере письма. Ведь признали мы гениальный цинизм Достоевского. Признали его в книге. Признаем же его и на сцене.

Нельзя аплодировать рышковским «Прохожим» и свистать «Екатерине Ивановне». Пусть в ней не все одинаково удачно, особенно во второй половине, но это пьеса большого таланта и острого ума.

Это пьеса мефистофельского смеха.

Говорить о том, что пьеса поставлена в Художественном театре хорошо, — значит, ломиться в открытую дверь. Скажу больше — она поставлена скромно. И в этом я вижу наибольший плюс. Не давила декорация. Не лезла назойливо в глаза техника. Сравнительно молчали бутафоры и машинисты. И оттого играть было легче.

Несколько замедленный темп в «Екатерине Ивановне», пожалуй, просится, но все же его уж слишком растягивают, особенно во втором акте, в сцене объяснения Екатерины Ивановны с мужем. Местами теряется материя, и глаза упираются в провал, в пустоту. Оттого и актеру в таких местах весьма трудно.

Оригинален финал второго акта — спинами к публике. Но зачем его повторять в третьем и четвертом. Ударь раз, ударь два…

Г‑же Германовой (Екатерина Ивановна) режиссер, — его в программе не указано, — дал очень уж статуарное толкование. Она вся на позе и паузе. Нельзя этого делать. Надо играть. Нельзя ремарку «сонная» понимать лунатически. Сонные вакханки, по мнению Андреева, все женщины. Зачем же давать один сон и убивать Вакха. Наиболее удались г‑же Германовой сцены объяснения с художником в третьем акте.

Одних аплодисментов заслуживает г. Качалов за мужа[[694]](#endnote-628). Особенно за первый акт. Было здесь, правда, некоторое злоупотребление натуралистическими подробностями, вроде трясения челюстями, но диалог актер вел с изумительной легкостью и психологической правдой. И вся фигура задумана и выполнена очень, очень хорошо.

Из молодежи порадовали гг. Берсенев и Воронов[[695]](#endnote-629).

## **{****466}** 6. Сергей Яблоновский Театр и музыка. «Екатерина Ивановна» «Русское слово», М., 1912, 19 декабря

Сказать, что «Екатерина Ивановна» не имела в Художественном театре на первом представлении успеха, — это значит сказать неточно, не определить характера этого неуспеха: гораздо вернее будет сказать, что пьеса возбудила ненависть к себе значительного количества зрителей[[696]](#endnote-630).

Публика была, несомненно, оскорблена: одни — выводами, которые, по их мнению, можно из нее сделать, другие — якобы неприкрытой, антиэстетической ее физиологией, третьи — просто ее художественными достоинствами, вернее — недостатками.

Меньше всего понимаю я в данном случае оскорбленное чувство целомудрия: публика наша, и в качестве театральных зрителей, и в качестве читателей, за последние годы получила в этом отношении такой иммунитет, что положительно странно шокироваться «Екатериной Ивановной»: то ли и в таких ли красках преподносили нам?

Относительно идеи полагаю, что, — некоторой, по крайней мере, частью публики, — эта идея воспринята как раз в противоположном авторскому смысле: увидели обвинение против женщины, и притом не против Екатерины Ивановны, а против женщины вообще: все вы, дескать, одним миром мазаны, все вы таковы.

И даже не обратили внимания, что в пьесе выведены и две старухи-матери, женщины, у которых, очевидно, никогда в прошлом не было ничего подобного тем переживаниям, которые выпали на долю Екатерины Ивановны, и сестра героини пьесы, чистая девушка, с ужасом наблюдающая за непонятным для нее распадом внутреннего мира сестры. Ее рыданиями заканчивается пьеса, этим плачем женской чистоты над женским падением. Упустили из виду, что старый, опытный воробей художник Коромыслов, перевидавший на своем веку множество женщин, в страхе и ужасе смотрит на падение в бездну прежде светлой и чистой женщины.

Стало быть, не такое же это общее явление, не выводит г. Андреев своей героини за скобки, как общее для всех женщин.

<…>[[697]](#endnote-631) Не понимает многоопытный художник:

У мужчины ясно все и просто: в рай он идет, — так и видно, что в рай; а женщина — то ли она распутничает, то ли она своим распутством молится, то ли она упрекает им. Вечная Магдалина…

Вечная Магдалина — вот оно, слово. Слияние в одной личности грешницы и святой, жрицы наслаждения и величайшей страдалицы, духа земли с изнемогающей под крестного ношей.

Вот в чем ужас. Литературы всех стран, и больше всего русская, пестрят образами, в которых порок и святость, наслаждение и страдание сливаются до полной неразделимости в одной женщине.

Две добродетели, две истины.

Позволяем распутничать мужчине и не позволяем женщине; и, с другой стороны, никогда не поставим на пьедестал распутничающего мужчину, а распутничающей женщине, Сонечке Мармеладовой[[698]](#endnote-632), в ноги поклониться можем за крестные ее муки.

Публика Художественного театра недостаточно восприняла, полюбила ту {467} светлую Екатерину Ивановну, какой она была вначале; недостаточно оплакала ее, когда увидела в начале второго акта мертвой, — не поверила ее смерти и потому не приняла Екатерины Ивановны искаженной, другой Екатерины Ивановны.

Вина в этом и автора, и исполнительницы.

То, что я говорил до сих пор о пьесе, относится к сущности ее.

Сущность интересная. Мне, разумеется, пришлось коснуться всего этого только слегка, урывками, только дать намек, но и из намека, кажется, понятно, что проблема женского чувства затронута интересно. Форма же страдает большими недостатками.

Не буду говорить о чисто внешних: начал прямо с выстрелов, так умей же и до конца оставить нас в прежнем напряжении, — есть и более крупные: при отсутствии внешнего действия, при наличности чисто психологического содержания необходимо было эту психологию дать ярче, сильнее, острее.

А то получается ряд очень интересных афоризмов, вроде того, что: «не всегда хорошо убить человека»; ряд чрезвычайно правдивых и непривычных на сцене положений, вроде этой покорности мужа, который стрелял из-за ложного подозрения, а теперь без протестов является свидетелем безобразных сцен, в компании нескольких любовников своей жены, — все это хорошо; а трагедии Екатерины Ивановны, как следует, не увидели, многие и вовсе проглядели. Увидели физиологию, но не поняли ужаса, не почувствовали, что это — «рушенье светлых миров в безнадежную бездну хаоса».

Много неумелого, не сделанного в пьесе. Почему, например, муж — депутат? Почему он не адвокат, не доктор, не инженер, не писатель? Как комичны почти в каждой сцене заявления его: «был в Думе»; «у нас в комиссии»; «сейчас из заседания», — чтобы заставить поверить в свое депутатство, и ни единого разговора, ни одного слова, касающегося каких бы то ни было общественных интересов.

Много не сделано, много неясного, по крайней мере, для не читавших пьесы, и особенно досадно подозревать, что это не от недостатка таланта, а от спешки: непременно в год по нескольку пьес писать; но основание пьесы представляется мне чрезвычайно интересным и большим. Разрушение женской души там, где мужская и не темнится, — это явление гораздо более глубокое, чем думают как сторонники мужской чистоты, так и сторонники женского «дерзания». И почти не затронут он в литературе в своей глубине.

С этой стороны пьеса Леонида Андреева кажется мне значительнее многих «одобренных» публикой пьес.

Насколько осудили пьесу, настолько, по-видимому, были склонны хвалить исполнителей.

К этой похвале я присоединяюсь без оговорок только по отношению к Качалову: страшное напряжение первой сцены, трудность которого удесятеряется тем, что им начинается пьеса и его надо выработать прямо, без разбега, — удивительно. Это — сама жизнь, это — создание высокого искусства, доподлинное творчество. (Напрасен только, как сообщалось в печати, задуманный этим артистом долгий «разговор без слов» в начале пьесы. Публика думает, что ей нужно что-то слышать, и досадует, что она все-таки ничего не слышит.) И вся остальная роль проведена Качаловым с огромным тактом, с замечательной верностью и правдивостью образа. Показывался на сцене Качалов, и сразу напрягалось внимание зрителя, и возрастал интерес к произведению.

Г‑жа Германова сыграла гораздо лучше гибнущую и погибшую Екатерину Ивановну двух последних действий. {468} Здесь она была во многом очень хороша, но она не сумела дать нам понять и почувствовать в первом акте всей глубины своего женского негодования, обиды, а во втором — не дала нам поплакать о милой, только что умершей женщине, белокрылой чайке, убитой грубою рукою.

Много здесь вины автора, но немало и от артистки. И потом: когда научат г‑жу Германову не портить своей прекрасной молодой фигуры старческим сгибанием талии?

Много хорошего в г‑же Коонен — Лизе, особенно во втором акте; какой это милый, хороший, дорогой нашему сердцу подросток!

Ментиков… Да, он может быть и таким, каким его изобразил г. Воронов. И он изобразил его хорошо, но мне кажется, что Ментиков много плюгавее и много комичнее, что он и фигурой должен быть так же мелок, как и душонкой.

Остальные роли, кроме художника, все эпизодические, и все их играли очень хорошо, а вот художник г‑на Москвина[[699]](#endnote-633)неожиданно вышел почему-то излишне солидным, излишне суровым и излишне скучным.

Среди миноров остальных персонажей он единственный мажор; сильный, энергичный человек; на обязанности его — поднять настроение действующих лиц пьесы, на обязанности его исполнителя — поднять настроение зрителей. А г. Москвин так паузил, так паузил, что третий акт, вовсе не утомительный в чтении, вымотал в постановке Художественного театра всю душу.

«Художественная» темнота, «художественные» паузы, при которых слова подаются через час по столовой ложке, и в результате — непреодолимая тоска…

Здесь театр очень повредил автору. Оживленнее можно и нужно было сыграть и последний акт, где гораздо больше оживления, движения, разнообразных переживаний, чем дал режиссер. Это тоже много повредило успеху.

## 7. Александр Койранский «Екатерина Ивановна» «Утро России», М., 1912, 19 декабря

Я отметил уже в беглой ночной заметке, что «Екатерина Ивановна» не имела успеха у публики Художественного театра[[700]](#endnote-634). Попытаюсь теперь выяснить, почему произведение талантливого, значительнейшего, может быть, современного русского писателя, к тому же превосходно поставленное и разыгранное Художественным театром, не произвело надлежащего впечатления, не заинтересовало и не убедило.

Конечно, причина этого неуспеха не в самой теме этого произведения. Изобразить, как в душе женщины, оскорбленной незаслуженным обвинением в измене, потрясенной несправедливым и нелепым покушением, лишь случайно избежавшей смерти от руки любимого человека, расшатываются и падают одна за другой непрочные перегородки морали, как опустошение и смерть поселяются в этой душе, — это ли не задача исключительная по своему интересу и значительности? Но эта значительная и интересная задача разрешена Андреевым неверно, и это произошло, как кажется мне, оттого, что желание написать драму непременно оригинальную, непременно не {469} такую, как все предыдущие, взяло у Андреева верх над желанием, над внутренней необходимостью творить художественную правду. Это чисто головное желание чувствуется во всем настроении пьесы, и отсюда та нарочитость, та придуманность, которые расхолаживают зрителя и обесценивают ядро подлинного художества, заключающееся в драме. <…>[[701]](#endnote-635)

Я говорил только об отрицательной стороне драмы Андреева, потому что целью моей было объяснить, почему «Екатерина Ивановна» не имела успеха. Но и в неудаче своей Андреев все же остается большим художником. Отдельные фигуры написаны жизненно и убедительно. И если Андреев не справился с судьбой своих героев, то, может быть, именно потому, что, созданные правдивым творчеством Андреева-художника, они зажили собственной жизнью и не захотели подчиниться надуманной конструкции Андреева-драматурга.

Художественный театр нисколько не повинен в неуспехе «Екатерины Ивановны». Более того, смею думать, что во всякой другой постановке, на всяком другом театре пьеса была бы осуждена на безусловный провал.

В Художественном театре пьеса Андреева нашла превосходных исполнителей. Г‑жа Германова дала очень много в роли Екатерины Ивановны. Артистка верными чертами наметила образ душевного надлома и внутреннего умирания. В третьем акте, в сцене с Коромысловым, она уже — «барынька», уже мертвец с подкрашенными глазами, «гроб повапленный»[[702]](#endnote-636). Мятущаяся мука ее безвольного тела, в пьяной сцене последнего акта будит горькое сострадание. Г‑же Германовой удалось дать основную линию судьбы Екатерины Ивановны, — обреченность, безнадежность, безысходность падения.

Г. Качалов сделал Георгия более интересным, чем ему надлежит быть по пьесе. Он обогатил его тем, свойственным этому превосходному артисту, обаянием, за которым несколько исчез и сгладился суховатый образ депутата Стибилева. И благодаря этому фигура Екатерины Ивановны и судьба ее несколько оттеснились на второй план.

В роли художника Коромыслова Москвин проявил одно в высшей степени свойственное ему драгоценное сценическое качество: удивительную экономность, почти скупость сценических эффектов. Благодаря этому образ художника Коромыслова и место его в пьесе обозначились немногими, но очень определенными, очень убедительными и запоминающимися чертами. Но и о нем можно сказать то же, что и о Качалове: он уделил Коромыслову частицу своего собственного дарования, сделал его значительней и интересней.

Этого упрека нельзя сделать господину Воронову, самоотверженно сыгравшему ничтожного Ментикова. Талантливый молодой артист сумел вызвать у зрителей то чувство гадливости, которое должен вызывать к себе этот ничтожный паразит.

Хорош был и г. Берсенев в роли Алеши, сыгранной им очень просто, с большой мягкостью и хорошей сдержанностью.

Г‑же Коонен превосходно удалась Лизочка второго акта, нетронутый, непосредственный и капризный ребенок. Несколько бледнел этот образ в третьем и четвертом акте.

Должно еще отметить г‑жу Муратову (Вера Игнатьевна), г‑жу Раевскую (Татьяна Андреевна) и г. Подгорного (студент Фомин).

В постановке «Екатерины Ивановны» театр держался серьезного и жизненного {470} тона своих лучших реалистических достижений. Декорации задуманы хорошо и просто, и удачны, кроме второго действия, где видны робкие и не совсем связанные попытки искусственно оживить колорит.

## 8. Н. Эфрос[[703]](#endnote-637) «Екатерина Ивановна». (От нашего московского корреспондента) «Речь», СПб., 1912, 20 декабря

«Екатерина Ивановна» будет подвергнута жестокой казни.

Казнь эта уже началась. Началась даже раньше того, как несчастная «Екатерина Ивановна» была поставлена на публичный суд. Для кого же, кто сколько-нибудь близок к театрам, — секрет, что в самом Художественном театре встретили драму Леонида Андреева очень неласково, со скептицизмом, близким к резкому раздражению. У нее были в театре только прокуроры[[704]](#endnote-638). И лишь один защитник — Вл. И. Немирович-Данченко. Ему удалось, наперекор «общественному мнению» своего театра, включить «Екатерину Ивановну» в репертуар и поставить ее; но ему совсем не удалось сломить недружелюбие, примирить с пьесою. Шлире-петиции, и отрицательное отношение не убывало, напротив, все росло и обострялось. Так пришла «Екатерина Ивановна» на первый спектакль, так стала на суд зрителей.

И зрители оказались в полном согласии не с защитником, так нежно полюбившим эту драму о заживо мертвой Екатерине Ивановне, эту скорбную повесть об изъязвленной, жестоко оскорбленной женской душе, но с сердитыми прокурорами, увидавшими во всем этом только какое-то досужее и нездоровое измышление, только злую клевету на женщину. Раздражение против драмы было столь сильное, что публика премьеры потеряла даже самообладание и, забыв об уважении и к театру, и к писателю, покрыла последний акт пьесы громким шиканьем. Недовольство ограничивается тем, что угрюмо, тяжело молчит, шипит негодование. Публика, очевидно, именно негодовала, сочла себя по-настоящему и тяжко оскорбленной. И публичная казнь началась. Сколько еще она будет продолжаться, как долго еще и на всякие лады будут распинать несчастную «Екатерину Ивановну»!..

При такой обстановке заступиться за «Екатерину Ивановну» — задача в высокой мере неблагодарная. Да и по существу она — достаточно трудная. Потому что в новой драме Леонида Андреева далеко не все благополучно; множество в ней всяких недостатков, — и маленьких, которые только придирчивость, раздражение и нелюбовь к автору могут раздуть в капитальные художественные грехи, и очень большие, на которые даже литературному другу не закрыть глаз, которые кричат о себе, обесценивают произведение. Составить против «Екатерины Ивановны» обвинительный акт ничего не стоит, — и обвинительный акт очень импозантный, убедительный, с целым арсеналом неопровержимых критических улик. Но то будет именно обвинительный акт, умышленный, односторонний подбор фактов, — фактов совершенно верных, но которыми далеко не исчерпывается {471} вся правда, а иной раз она только заслоняется. За бортом «акта» часто остается очень многое, что может вдруг все перевернуть, на все дело бросить совершенно иной свет, даже фактам, попавшим в акт, придать какой-то другой смысл.

Так, по-моему, должно случиться, по крайней мере, с одним из обвинений, которое уже было выдвинуто против «Екатерины Ивановны» и, вероятно, прежде и больше всего выразилось во вчерашних демонстративных негодованиях и шиканьях. Я говорю о «клевете» на женщину. Пусть это не покажется парадоксом, но эта драма, в которой изображается такое ужасающее *поведение* женщины, в которой рассказываются про нее такие страшные вещи, — эта драма есть не «клевета», а скорее даже апология, есть не унижение женщины, а если хотите, даже возвеличивание ее, прославление. И думается мне, что именно с таким, а не противоположным чувством писалась драма. Низвергнув свою Екатерину Ивановну в черную бездну, искупав ее во всей грязи, какую только могла представить жестокая фантазия Андреева, он в то же время возвеличивал женщину вообще. В тоске по «без нетления Бога-Слово рождающей», как говорит андреевский профессор Сторицин[[705]](#endnote-639), в тоске по высшей женской чистоте и в вере в такую как в достижимость, как в реальность посылает автор свою героиню на высшую женскую Голгофу. И вся «Екатерина Ивановна» — какое-то доказательство от противного женской чистоты и душевной высоты. Позвольте поделиться чисто личным впечатлением. Я читал пьесу за несколько месяцев до спектакля, вскоре после того, как она была написана и прислана в Художественный театр, — и тогда у меня было именно такое впечатление, что это — меньше всего клевета и унижение. На спектакле это впечатление замутилось, точно оказалась заглушенной какая-то главная нота, и оттого вся мелодия пьесы прозвучала несколько по-иному. Сегодня, уже после спектакля, я снова взял рукопись, снова прочитал ее — и вернулось прежнее, первое впечатление, и стала для меня неоспоримою его верность. И я думаю, что если зритель, даже не проделывая этого двойного чтения пьесы, только будет внимательно слушать ее в театре, не станет цепляться придирчиво за внешнее, за то, что первым мечется в глаза, — он получит то же впечатление, отвергнет «клевету». И хоть по этой части обвинительного акта вынесет «Екатерине Ивановне» оправдание.

{472} Но прежде — о коренном недостатке пьесы, о самом уязвимом ее пункте. Между двумя первыми и двумя последними действиями есть великий провал. Точно кто-то разодрал живое целое пьесы, показал ее начало и ее конец, а всю середину куда-то спрятал, вышвырнул.

<…>[[706]](#endnote-640) Как случилось, что Екатерина Ивановна первых двух актов, остающаяся чистою и после своего греха с ничтожнейшим Ментиковым, греха, совершенного в великой обиде, в больной жажде «оправдать» унизительное подозрение, — как случилось, что эта Екатерина Ивановна стала Екатериною Ивановною второй половины пьесы? Даже не вакханкою, потому что в ней нет жаркой, сжигающей греховной страсти, но неудержимо и холодно распутной? И для распутства своего выбирающей лучшего друга своего мужа, его родного брата, наконец, — того самого ничтожнейшего, внушающего ей лишь великую гадливость Ментикова? Почему, как та, которая могла быть Мадонною, стала худшею блудницею? Нельзя же не ставить этих вопросов. Но на них нет ясных, убеждающих ответов.

<…>[[707]](#endnote-641) Процесс скрыт от глаз, остались одни ужасающие результаты. И в этом — величайший недостаток драмы, тот ее порок, которого не могут искупить никакие достоинства «Екатерины Ивановны». И порок этот еще увеличен характером исполнения г‑жи Германовой[[708]](#endnote-642). Потому что и она ничем не выдает «процесса», и она сосредоточивается всецело на результате, хотя и умеет показать то, что под «фактами». Артистка верно поняла эту подкладку, гораздо вернее, чем те, которые судят и осуждают пьесу в этой ее стороне и говорят о психопатии в известной окраске. Если бы между вторым и третьим актами у автора были промежуточные звенья, если бы зритель вместе с Екатериною Ивановною дошел постепенно до этого момента пьесы, а не перепрыгнул к нему, — игра г‑жи Германовой и в этом акте была бы вне укоров. Потому что артистка играет с очень большим тактом и тонкостью, выходит победительницею из самых рискованных положений. Но сейчас, при такой пьесе, как она написана, от ее исполнения многое затемняется, и впечатление остается и неполное, и неверное. А зритель сидит равнодушный, а если и чувствует что, то досаду на автора, но не сочувствие к Екатерине Ивановне.

Я уже цитировал из второго акта те слова, в которых можно сыскать ключ к загадке души Екатерины Ивановны, те слова, которые автор счел достаточными, заменяющими изображение всего сложного, мучительного душевного процесса. Выстрел убил душу. Вернее — не выстрел, а то, что после него произошло, эта случайная, от боли, от досады, от обиды, связь с Ментиковым. Ее не вынесла чистая душа Екатерины Ивановны. Душа умерла. Она воскресла было, встрепенулась, взмахнула крыльями. Но крылья были уже раненые, душа была уже подстреленная. Чистые души не бывают упругими, удар их не гнет, а разбивает вдребезги. И душа Екатерины Ивановны была разбита, душа умерла. Воскресение было облыжное. Осталось лишь тело с его жестами «любви», с его гримасами страсти. Художник Коромыслов недаром говорит ей:

— Ведь когда я сошелся, когда я сходился с вами, я ведь думал, что вы живой человек, а я оказался просто мародером, который грабит трупы.

И все, которым отдавала свои ласки эта женщина, были только такими мародерами. И на демонстрацию «живого трупа» отданы два акта, то есть, отдано все то, что следует за «завязкою», потому что все предыдущее — лишь завязка, лишь начало, лишь исток драмы. Вот второй большой недостаток андреевской пьесы. На то, что достаточно воспринимается {473} сразу, он тратит полпьесы, делая Екатерину Ивановну от первой сцены в третьем акте и до самого конца совершенно неподвижною, не идущею ни на шаг вперед, ничего не прибавляет ни для понимания психики героини, ни для развития коллизий. Да и какое может быть развитие психики или действия, когда действующим лицом поставлен труп? Движение могло быть в предыдущей стадии, пока эта несчастная Екатерина Ивановна доходила до «трупного» состояния, но не тогда, когда уже дошла. Совершенно одинаковою встретили мы ее в начале третьего акта и проводили перед последним занавесом.

Думаю, что некоторую помощь исполнительница все-таки могла оказать автору. Она могла чем-нибудь выдать прошлый процесс, могла принести с собою на сцену, выразить в своей игре хоть отголоски этого процесса, те бури, те душевные провалы, в которых он совершался. Это во-первых. А г‑жа Германова показывала только конец, только то, что Екатерина Ивановна — мертвая, и что все, ею совершаемое, все это распутство и хождение по рукам, даже без разбора, — чьи руки, — только судорога тела, из которого уже вынули душу. И затем — впрочем, это тесно связано с сейчас указанным, — артистка могла бы все-таки, даже при малом материале, данном автором, показать некоторые оттенки в «смерти», спасти Екатерину Ивановну от полной неподвижности, сыграть хотя с некоторою динамичностью. Если бы она вместо «мертвой» была лишь «умирающей». Все стало бы и понятнее, и много интереснее. И скука неподвижности и монотонности сменилась бы интересом движения и разнообразия.

Но и в том сценическом осуществлении, которое получил теперь образ Екатерины Ивановны, он говорил о том, как от несправедливого удара и случайной ошибки сломилась прекрасная женская душа. Он говорил о том, что *так* гибнут лишь души чистые, что всем ужасом падения этой женщины демонстрируется не последняя низость, но высота женщины вообще. Чтобы показать, сколько благородной силы и благородства заключено в женской душе, так ужасно погибла Екатерина Ивановна худшею, позорнейшею гибелью. И клевета на пьесу — говорить, что она — клевета на женщину…

Андреев весь ушел в этой пьесе в свою героиню, очень мало внимания уделил всем остальным, которые вокруг нее. И ее мужу, и ее любовникам, мародерствующим около «трупа» той, которая лишь по виду, по жестам была вакханкой. В двух начальных актах и Стибелев, переживающий тяжелую драму оскорбленной любви, и художник, и студент как будто намечаются интересными фигурами. И приглядываешься к ним со вниманием. Артисты Художественного театра: г. Москвин, г. Берсенев и особенно г. Качалов, умеющий передать драму мужа с большою силою, правдою и не шаблонными театральными приемами, еще усиливают это внимание. Нужен исключительный талант и сила, чтобы в самом начале пьесы, когда зритель не успел еще «втянуться», так захватить его своими переживаниями, как это сделал г. Качалов. И нужно редкое благородство, истинный сценический аристократизм, чтобы играть сцену встречи с женою так, как это делает тот же г. Качалов. Но к третьему акту все эти фигуры решительно сводятся автором на нет, стираются во всех своих характерных чертах и во всех своих переживаниях. Все они сливаются в какой-то фон для «мертвой» Екатерины Ивановны.

А так как и Екатерина Ивановна тут, по своей конченности и неподвижности, уже не может владеть вниманием и чувствами зрителя, то два акта проходят сначала в напрасном ожидании, потом — в скуке. И все соединяется для того, чтобы {474} пьеса, в которой есть и значительное содержание, и яркий талант в изображении некоторых частностей, была обречена на гибель, чтобы уготовить ей то, что вульгарно зовется «провалом». И чтобы началась казнь.

## 9. Любовь Гуревич Театр в 1912 г. «Русская молва», СПб., 1913, 1 января

О «кризисе театра» заговорили уже давно — более десяти лет тому назад, — как раз в то время, когда драматическая литература Запада — Ибсен, Гауптман, с одной стороны, Чехов, с другой, — внесла свежую струю художественной жизни в наш репертуар и потребовала новых сил и новых приемов игры и режиссуры от деятелей сцены; когда и в области самого сценического искусства, в передовых центрах его, уже кипела творческая работа и расшибала старые шаблоны. Десять лет тому назад мы имели право говорить не только о кризисе театра, но и о возрождении его — в лице Московского Художественного театра. Стремление его приблизить сцену к жизни, яркий и выдержанный реализм большинства его первых постановок — составили определенный этап в эволюции русского сценического искусства, вызывая кругом попытки идти в этом же направлении, ломать привычные сценические условности, уподоблять сцену, по мере сил, живой действительности, — и в то же время пробуждая новые брожения художественной мысли, не довольствующейся реализмом или прямо отвергающей его. Из недр Художественного театра, из основанной Станиславским недолго просуществовавшей в то бурное время «Студии»[[709]](#endnote-643), вышел «условный театр» Мейерхольда — те постановки его в театре Комиссаржевской, которые вызывали такие острые разногласия в критике и публике[[710]](#endnote-644). К этому же времени относятся первые «условные» постановки самого Художественного театра — «Драма жизни», потом «Жизнь Человека» Л. Андреева. Реализм, как таковой, мысль о приближении к действительности, уже не играет прежней роли в сценических заданиях этого театра. Но идея *художественной правды*, гораздо более широкая и глубокая, оставляющая деятелям сцены полную свободу в выборе того или иного стиля постановки — применительно к стилю самой пьесы, — по-прежнему господствует в этом театре. Инсценировки его становятся строже, сдержаннее в смысле «экономии художественных средств». Привлечение к сценическому творчеству лучших мастеров живописи, исподволь входившее в обычаи наших театров, сыгравшее крупную роль и в истории условного театра Мейерхольда, и в том внешнем обновлении казенного театра — оперы, балета и драмы, которое на время как бы затмило в глазах публики вопрос о его внутренней косности, привлечение лучших живописцев к работе над декоративной стороной постановок завершило деятельность Художественного театра в области режиссуры. Дальнейшие его искания в этой области, — как, например, опыт обращения к архитектурности в декоративной части, постановка «Гамлета» в ширмах Гордона Крэга, — не представляют уже столь значительной и принципиальной художественной {475} новизны, как это могло одно время казаться, хотя в дальнейшем могут повести к новым ценным достижениям в деле внешней художественной техники театра.

Именно с этой внешне художественной, зрительной или «зрелищной» стороны — наш театр, как и западноевропейский, являет, в общем, все признаки роста и эстетического прогресса. Но тот, кто полагает существо сценического искусства, его особую от других искусств самостоятельную эстетическую ценность и действенность не в этом, а в том, что принято называть «игрою» или «исполнением» актеров, — тот и теперь с таким же правом может говорить о кризисе, переживаемом современным театром. Отсутствие современной художественной драмы задерживает внутренний рост даже того театра, который, напитавшись сценической поэзией Чехова и объявив войну актерскому трафарету, все время старался воспитывать своих актеров в духе живой художественной правды. Современная литература, очень много рассуждающая о возрождении трагедии, бессильна создать настоящую, не изъеденную рассудочностью, не раздробленную в основном настроении, не сбивающуюся на психологическую фальшь драму и комедию. Она уже не довольствуется лирической драмой Чехова, она требует от театра «действа», глубокой внутренней динамики, но, безвольная, неврастеничная, она отыгрывается на сцене — в смысле динамики — только дилетантски балетною пляскою «Мечты — Лилит»[[711]](#endnote-645). И хуже того: она не создает для сцены просто живых образов, даже тех намеков на них, из которых актер мог бы, не спотыкаясь о художественные противоречия, о выдуманные внутренне неправдоподобные тирады и слова, сотворить целостный сценический характер. В смысле драматического творчества нам решительно нечем помянуть истекший год, — и как бы ни были желанны на сцене вместо рыночных изделий Рышкова и ему подобных пьесы настоящих, томимых духовною жаждою писателей, как бы ни было ценно само по себе то брожение, которое вносится в затхлую среду обычных театров сближением с серьезными представителями современности, — мы не можем приветствовать с чисто художественной точки зрения, которая одна только и уместна в вопросах искусства, ни постановки «Заложников жизни»[[712]](#endnote-646), ни появления на сцене новых пьес Л. Андреева. А неуспех «Екатерины Ивановны» на сцене Художественного театра кажется нам лишь показателем художественного роста известной части публики, требующей от современного драматурга большего, чем он может дать, а от театра — того, чего он не может дать без посредства драматурга.

Не в одной только России, но и в Европе театр живет за последние годы, в сущности, только классиками. Но если постановка современных пьес является обличением язв нашей литературы, то постановка классиков — особенно же иностранных и еще более древних — почти всегда обличает недомогание самих актеров, показывая, как ограниченна их способность к перевоплощению и как чужда им та внутренняя динамика, уходящая в глубину духа, которая проникает собою творения мировых гениев. И фальшь скверных театральных условностей в читке, в жестах, в разных сценических эффектах царит на сцене почти всегда, когда современный театр берется за непосильную для него задачу — воплощать многозначительные образы Гете, Шекспира или Софокла.

Положение наиболее серьезных и талантливых деятелей сцены — до пришествия нового драматурга — кажется почти безвыходным. Современный театр как целое в своих чудесных декоративных уборах как будто никуда уже не движется, {476} внутренне не живет, а лишь доживает старое. Но это не совсем так. В нем есть свои не иссякающие родники. Новая «Студия» Станиславского, как бы выделившаяся из Художественного театра в истекшем году[[713]](#endnote-647), но вместе с тем связанная с ним, ставит себе задачею не только борьбу с театральными «штампами», от которых бывают несвободны наиболее одаренные актеры, но и общее углубление и утончение актерской культуры, создание нового актера — с большим внутренним горизонтом, с высшей сознательностью творчества, со способностью передавать силою непосредственного сценического переживания всю гамму человеческих чувствований, вплоть до самых сокровенных духовных движений, и таким образом создать для театра новую художественную школу, которую Станиславский склонен называть школою «духовного реализма». Задача — безумной смелости и размаха, требующая для своего выполнения чутких и внутренно одаренных учеников, огромной коллективной работы. Но уже самая постановка такой задачи показывает, что искусство театра, само по себе, независимо от того, что творится в области драматической литературы, живет и рвет с себя оковы своей ограниченности.

Оно живет и в области оперы и сценического танца. И там, наряду с явлениями внешне блистательными, но внутренно косными и упорствующими в своей косности, вырастают новые, многообещающие явления, выдвигаются новые деятели, намечаются новые художественные задания, которые, осуществившись, несомненно повлияют и на судьбы драматического театра: укажут драматическому актеру пути к новому сценическому реализму, послушному внутренней музыке, поэтическому и выразительному в позах, жестах и движениях, как непринужденный танец.

## 10. И. <И. Н. Игнатов> Театр и музыка. Художественный театр. Мольеровский спектакль «Русские ведомости», М., 1913, 28 марта

Как хорошо, что крушение авторитетов имеет пределы! Хорошо потому, что под покровом авторитета мы можем иногда оставаться сами собой без боязни показаться слишком простыми и малоумными. Только благодаря тому, что Мольер — Мольер, мы разрешаем себе в «Мнимом больном» следовать влечению и неудержимо хохотать над тем, что проникнуто грубой, примитивной, но действительно заразительной веселостью. Леметр[[714]](#endnote-648) восхищался в «Мнимом больном» изображением огромной человеческой глупости, поющей устами Диафуаруса свой торжественный гимн; он смотрел пьесу и помнил, что обязан Мольеру «частицами своей свободы». Я уверен, что едва ли сотая часть русских зрителей вспоминает об этом; я уверен, что слова Диафуаруса о сыне проходят если не незаметно, то без большого впечатления и быстро забываются. Мало того: дидактическая сторона пьесы для нашего времени имеет совсем не то значение, которое она имела когда-то: мы склонны более критиковать, чем верить, и нас не надо убеждать в том, что необходимо расстаться с моральным подчинением {477} знанию, науке, потому что люди науки — шарлатаны или педанты. Мы так недоверчивы, так не склонны к действительному, не вынуждаемому палкой уважению, что для колебания веры бесполезно демонстрировать историю человека, воображавшего себя больным. Но, скептики и отрицатели, мы все-таки проникаемся уважением к Мольеру уже за одно то, что он своим авторитетом позволяет нам неудержимо, по-детски, смеяться. И если чему можно искренно удивляться, так это способности пьесы после почти 250‑летнего существования вызывать такую безграничную веселость. В постановке Художественного театра эта веселость приобретает особенный характер. Вероятно, никогда, нигде «Мнимому больному» не приходилось показываться в таком виде.

До сих пор мы видели героя мольеровской пьесы *на сцене*; плохо или хорошо он играл, проникнут он был искусственностью или правдивостью, но он был на сцене, а не в домашней обстановке, не в кругу своих родных, не в мелких подробностях быта и долгих привычек. Французское исполнение Мольера сохранило массу традиций, так сильно прикрепившихся к пьесе, что трудно вообразить представление Мольера освобожденным от давно вкоренившегося обычая. Вчера мы увидели, что можно Мольера представить совсем иначе, и после «Мнимого больного» странным даже кажется, почему Художественный театр так поздно подошел к Мольеру: по духу и стремлениям это — наиболее близкий художественникам автор, — может быть, не менее, а более близкий, чем даже Чехов. В чем основа «философии Мольера», как ее определяют французы? «Комедии Мольера всем своим существом, всеми своими недостатками так же, как достоинствами, проповедуют подражание природе, — говорил Брюнетьер[[715]](#endnote-649), — великий урок эстетики и морали, который они дают, заключается в том, что мы должны подчиняться природе и, если можно, приноравливаться к ней». Мольер показывал, что на стороне тех, кто следует природе, находятся «истина, здравый смысл, честность и добродетель»; стрелы своей сатиры он направлял против тех, чьи порочные или смешные свойства заключаются в извращении природы или гнете над ней. И «Мнимый больной», по мнению той же критики, — только защита природы против тех, кто хочет извратить ее.

А в чем, как не «в защите природы» на сцене, была вся роль Художественного театра? Всеми своими недостатками, также как достоинствами, он «проповедует подражание природе» на сцене; в этом — его «урок эстетики и морали». Пытался он уклоняться от природы, пытался уходить от собственной проповеди и следовать иной эстетике и морали, — и ясно становилось, что он идет по ложному пути, что это — не его дорога, что здесь ждет его извращение природы и неизбежно связанные с ним le vice et le ridicule [порок и нелепость — фр.]. Он, однако, вовремя возвращался от этих уклонов и направлялся по прежнему пути строгого следования природе. Мольер более чем кто-нибудь — драматург для Художественного театра, и, конечно, только недоразумением можно объяснить такое позднее обращение театра к наиболее отвечающему ему по духу автору. Но лучше поздно, чем никогда.

Стремление приблизиться к «природе», к действительности, поставило «Мнимого больного» в совсем непривычную для нас обстановку. Вчера мы видели жизнь с ее подробностями и мелочами, а не игру на сцене. Протекала эта жизнь не у нас, не в наше время, а много-много лет назад во Франции; и она была любопытна эта домашняя жизнь давнего времени со всеми ее мелочами, грубостью, часто глупостью и комизмом. Было в ее характеристике много того, чтó французы называют gauloiserie {478} [непристойностью — фр.], и, вероятно, «на сцене» эта gauloiserie сильно шокировала бы нас, но в комнате больного приучаешься слышать и видеть то, о чем не говорится ни в гостиных, ни в театре. А это была комната больного, хотя и мнимого. Первые фразы г. Станиславского, исполнявшего роль Аргана, показались вялыми и не отвечающими привычному образу юркого и раздражительного старика, воображающего себя больным. Но чем дальше, тем более живым и правдивым становился образ Аргана, тем естественнее сливалась вся его история с его духовным обликом, с обстановкой, в которой он жил. Нельзя сказать, что г. Станиславский хорошо играет Аргана — потому что он не играет, а живет, он сливается с изображаемым лицом и переживает все его чувства.

Превосходная Туанета — г‑жа Лилина. Среди домашней обстановки вся роль субретки становится иной; это уже — не персонаж для подачи остроумных реплик, а давно привыкшая к дому, сделавшаяся почти членом семьи, живая, деятельная, всегда занятая, любопытная и все замечающая прислуга. Только роль доктора не вполне удалась артистке, — она как-то не находила для нее настоящего тона.

Чтобы вполне оценить игру г‑жи Барановской, исполнявшей роль Анжелики, надо вспомнить обычное исполнение мольеровских молодых девиц, их обычную безжизненность, безличность и шаблонность. Г‑жа Барановская придала этой фигуре определенные черты, сделала ее необходимой участницей общей жизни, необходимым следствием всех нравов изображаемого дома.

Хороша была г‑жа Книппер в роли жены Аргана; очень хорош г. Массалитинов в роли Диафуаруса-младшего и замечательно хорош в своей роли маленькой девочки г. Коля Ларионов.

«Мнимый больной» шел весь, за исключением средней интермедии, но пропускаемая обыкновенно сцена посвящения Аргана в доктора была поставлена. Она замечательно хорошо инсценирована, очень интересна и комична. Трудно даже сказать, не лучшая ли это сцена во всем спектакле, не кривое ли это зеркало даже для современности.

До «Мнимого больного» довольно оживленно и весело прошел «Брак поневоле», приковавший к себе внимание с самого начала превосходной декорацией, изображающей кусок улицы. Особенно хороши были г. Лужский (Сганарель) и г. Леонидов (доктор Панкрас).

## 11. Дий Одинокий <Н. В. Туркин> Дневник театрала «Московский листок», 1913, 28 марта

Мольеровский спектакль в Художественном театре, потребовавший для себя целого года работы, наконец состоялся.

Пока готовились, из строя артистов выбыли как раз те лица, ради которых едва ли спектакль этот и не был затеян. Умер Бравич и заболела О. В. Гзовская[[716]](#endnote-650).

На генеральной репетиции один из видных московских театральных деятелей с грустью говорил мне:

— Не понимаю, что у них делается! Играют мольеровские комедии и не заняли в них своих лучших комедийных артистов.

{479} — Кого вы имеете в виду?

— Качалова и Москвина.

— На их плечах и без того лежит весь репертуар.

— Да, но именно эти артисты могли бы воскресить настоящий мольеровский жанр, ценность которого в непосредственной наивности и яркой, пылающей всеми красками выразительности. Вспомните Епиходова — Москвина («Вишневый сад») и барона — Качалова («На дне» Горького).

Есть несомненная правда в этом замечании. Художественный театр подошел к Мольеру и ринулся на завоевание его, не сосредоточивая для этого всех своих лучших сил.

Несмотря на это, комедии Мольера шли на генеральной репетиции при гомерическом смехе зрителей. Смеялись чуть ли не до истерики. По окончании репетиции публика окружила тесным кольцом режиссерский стол, за которым сидели Вл. Ив. Немирович-Данченко с г. Бенуа, и устроила им овацию.

На первом представлении не было таких восторгов. Смеялись, но много меньше. Аплодировали после каждого акта, но ни разу аплодисменты не перешли в овацию.

И на сцене диалог звучал тускло и холодно по сравнению с тем, как это было на генеральной репетиции.

В заколдованном театральном круге нельзя уловить, что из чего вытекало:

— Потому ли было меньше смеха в зрительном зале, что бледнее шло исполнение, или потому бледным было исполнение, что не нашло себе живого, здорового отклика в зрительном зале?

Во всяком случае, до Художественного театра на русской сцене Мольера не давали в такой превосходной разработке и такой великолепной обстановке.

На сцене Малого театра произведения Мольера исполняются в формах бытовых комедий. Там совершенно выбрасывают из них интермедии, опускают или сокращают сцены с традиционным резонером (философия эпохи) и стараются создать бытовую картину.

В театре Незлобина (имею в виду постановку «Мещанина-дворянина»[[717]](#endnote-651)) восстановили интермедию и сделали попытку реставрации подлинных форм Мольеровского театра. В основе его, как известно, лежал балет. Самым ценным в сценическом искусстве считался тогда балет. Комедия к нему пристегивалась; иногда даже контрабандным путем.

В погоне за реставрациею Мольеровского театра у Незлобина задушили комедию костюмами и балетными сценами.

Художественный театр совместил в своей постановке принципы и Малого, и Незлобинского театров. Он дал прежде всего в отличном исполнении комедии, а затем в заключительной интермедии и в апофеозе развернул с большою пышностью картину в духе зрелищ мольеровской эпохи.

Во времена Мольера сцена была скромною. Артисты играли в черных костюмах, а обстановка заключалась в двух стульях. Но при дворе устраивались пышные зрелища, и сам король участвовал иногда в балете. В духе вот этих-то зрелищ, а отнюдь не Мольеровского театра художник Александр Бенуа с помощью г. Мордкина[[718]](#endnote-652) и создал интермедию.

Много интересного, много красивого дает спектакль, но я не думаю, что он составляет событие художественной жизни, что он раздвинул горизонт, открыл новые области.

Театру от времени до времени полезно оглядываться назад, полезно в прошлом искать для себя указаний, полезно поверять свои пути и свои силы. В этом смысле отчего бы и не вернуться к Мольеру. Но только в этом.

Принять же Мольера как обетованную землю театрального искусства нельзя. Как-никак, а отрицать некоторую устарелость (и в содержании, и в формах) театра {480} Мольера могут лишь стадно покорные авторитетам люди.

Жизнь так далеко ушла вперед, что смех Мольера, как и смех Фонвизина[[719]](#endnote-653), потерял свою главную остроту, потому что он хлопает теперь своим бичом над пустым местом. Та человеческая глупость, скупость, ханжество и прочее, с которыми приходилось бороться Мольеру, изменили теперь уже свои образы так, что мольеровский смех их не касается.

Как бы ни исполнять мольеровские комедии, но их грубоватость, их касательство низменных свойств человеческой природы, — все эти промывательные, слабительные, палочные удары и так далее, — могут смешить лишь детей.

И этим объясняется, что современный театр стремится вделать Мольера теперь в особую, самоценную оправу.

Оправа, созданная Художественным театром, очень интересная и способна приводить в восторг людей, падких до красивых зрелищ. Но будем же иметь мужество сознаться в том, что она не представляет в существе своем нового слова сценического искусства.

Благородные стремления художника Бенуа привели нас в давно знакомую область: мы знали ее еще в постановках Лентовского[[720]](#endnote-654), видели ее часто в Большом театре и, увы!.. нам дает ее иногда г. Брянский[[721]](#endnote-655).

Это — красота в подборе цветов, стиль и богатство костюмов.

Я несколько раз высказывал в печати мнение, что господство художника на сцене — самое вредное из всех господств для театра. Оно ведет театр к реакции, оно отбрасывает его назад.

Выступление Александра Бенуа как режиссера меня еще больше в этом мнении утвердило. Уже одно то, что интермедия, поставленная им, заставила меня вспомнить роскошные постановки феерий в театре Лентовского, говорит не в пользу работы г. Бенуа.

Она прекрасна, она чарующе прекрасна, эта работа художника, она ласкает глаз нежными переливами в сочетании цветов, она гармонична в стиле, но все же она в конечном результате дает впечатление ниже классом впечатления от подлинного сценического искусства, проявившего себя в игре г. Станиславского, г‑жи Лилиной, г‑жи Барановской, г. Массалитинова и других.

Из двух комедий — «Брак поневоле» и «Мнимый больной» — лучше прошла последняя. Я объясняю это исключительно тем, что г. Лужский, исполняющий в первой комедии главную роль Сганареля, взял тяжелый, полный думы тон. Между тем как Сганарель должен быть в высшей степени простодушным. Пьеса сейчас же получила бы легкость, как только Сганарель, выражаясь образно, разгладил бы морщины на своем лбу, если бы артист не побоялся дать ярче образ человеческой глупости.

Очень хороша в первой пьесе сцена с цыганками (г‑жи Попова и Ефремова)[[722]](#endnote-656).

Сочно и ярко, в настоящем мольеровском тоне, ведет роль Панкраса г. Леонидов.

В «Мнимом больном» главную роль Аргана исполняет г. Станиславский и создает незабываемую по своей выразительности фигуру. Сразу чувствуется здоровый человек, но у которого от недостатка свежего воздуха оплыло жиром лицо. В голосе слышатся капризные ноты; они звучат совсем по-детски, когда он чувствует себя обиженным.

В диалогах Арган — Станиславский дает разнообразные интонации, смотря по тому, с кем приходится ему вести их. И диалоги эти блестящи; ни на одно мгновение не ослабевает внимание зрителя.

Роль Туанет великолепно исполняется г‑жой Лилиной. Она, как и г. Станиславский, вносит совершенно новые, далекие от обычных традиций штрихи для обрисовки образа Туанет. Надоевшей {481} фигуры субретки в ней нет и тени. Это — служанка, ставшая в семье своим человеком, потому что долго живет, честно служит и умнее всех в доме. Она отлично знает слабые стороны каждого человека в семье и, превосходно ориентируясь среди них, смело вмешивается в господские дела.

Роль Анжелики, обычно бесцветная, в исполнении г‑жи Барановской выдвинулась и стала значительной.

Забавную, превосходно отделанную до последней мелочи фигуру Тома Диафуаруса дает г. Массалитинов.

Хорошо играет Коля Ларионов роль малолетней Луизон.

Заслуживает внимания прекрасный тон г. Дувана[[723]](#endnote-657), исполняющего роль резонера Беральда. Артист сумел затушевать резонера и дал фигуру живого человека. Это очень трудно сделать, а сделано очень хорошо.

## 12. Театрал <В. М. Дорошевич> Театр и музыка. Мольеровский спектакль «Русское слово», М., 1913, 28 марта

Краски положили густо.

Показалось мало, что все время говорится о клистирах.

На сцену поставили «старинную мебель» с весьма определенным назначением, с дверкой внизу… А впрочем, если это фигурирует на сцене, почему не фигурировать в печати?

Извольте, но на сцене судно.

Что? Вам неприятно это читать?

А как приятно это видеть три акта подряд!

Из‑под кровати достают вазу, «которой никогда не ставят на стол».

В интермедии на кулисе нарисованы две колоссальные вазы, опять-таки «не для цветов».

В глубине сцены все время видно, как открывается дверка с этаким вырезанным бубновым тузом и весьма определенным назначением.

В общем, все это слишком «ноль-ноль».

Ах, Москва! В ней всегда большие порции!

В постановке и исполнении есть нечто новенькое.

Введена постель. Это удачно. Мнимый больной в постели еще смешнее.

Г. Станиславский — очень удачный Арган. Нового он вносит в свою роль то, что играет его забавным плаксой.

Г‑жа Книппер, одна из самых интересных «характерных» актрис, — лучшая жена Аргана, какую нам приходилось видеть и на русской, и на заграничной сценах. Она дает прелестную пародию на супружеские нежности. Но зачем играть такую мегеру, когда Белина узнает о смерти мужа? Это — Мольер! Это — комедия! Тут все должно быть весело! И эта радость молодой женщины, что она наконец избавилась от «ходячей аптеки».

Г‑жа Лилина — веселая, живая, бойкая Туанет. Даже слишком бойкая. Уж слишком много она дерется с Арганом.

Г. Знаменский фигурой и лицом — забавный Диафуарус-младший.

Остальные могли бы быть и получше.

Интермедия, — посвящение мнимого больного в доктора, — поставлена с таким вкусом и роскошью, с какими ее не ставят во Французской Комедии.

{482} Она дается там раз в год, в день смерти Мольера, и превратилась в скучный парад.

Выходит в докторских тогах вся труппа, с «маститыми» во главе. На лицах написано, что «отправляют повинность». Без улыбки говорят смешные глупости. Какая-то приличная панихида.

Здесь прелестная, веселая и красочная обстановка.

Презабавные крошечные амуры-докторенки. Прелестные дамы. Красивые костюмы музыкантов. И очаровательные пажи.

Сам «король-солнце», для удовольствия которого сочинялись эти балеты-интермедии, остался бы, вероятно, в восторге.

Это был интересный и забавный вечер.

Он начался одноактной комедией «Брак поневоле».

Самое смешное в этой комедии — два философа. Мольер написал пьесу так, что обоих может играть один и тот же актер. Они ссорятся, кричат друг на друга, но на сцене не встречаются; между их появлениями у Сганареля всегда монолог, чтобы дать время актеру переодеться. Исполнение двух философов дает случай талантливому актеру показать свое разнообразие и способность к перевоплощению. В Москве последним играл обоих философов в покойном Пушкинском театре покойный Киреев[[724]](#endnote-658) и был превосходен.

В Художественном театре философов играли двое, — что гораздо менее смешно и менее занимательно[[725]](#endnote-659).

Задумано в пьеске многое интересно.

Интересно задумана и исполнена г‑жой Германовой Доримена. Воплощенная глупость.

Интересно задуманы и красиво выполнены г‑жами Поповой и Ефремовой две цыганки.

Интересно задуман брат Доримены. Но исполнен из рук вон плохо[[726]](#endnote-660).

Сганареля играл г. Лужский.

Сганареля?

Интересно, где этот Сганарель имеет свой лабаз: у Москворецкого моста или в Гавриковом переулке?

Мольер бытовым тоном!

## 13. Н. Эфрос Мольер в Художественном театре «Речь», СПб., 1913, 29 марта

Когда несколько лет назад Художественный театр собрался ставить «Месяц в деревне», ему уверенно пророчили фиаско, потому что Тургенев — это не для театра, это на сцене непобедимо скучно. Когда затем Художественный театр собрался ставить «На всякого мудреца», ему опять предрекали, и столь же уверенно, неудачу и конфуз, потому что Островский — это неотъемлемая привилегия Малого театра: только там его умеют, или умели, играть. Пророчества не сбылись. Были не поражения, но победы и блестящие, которыми справедливо горд театр. Так и теперь, когда решил он ввести на свои подмостки Мольера, да к тому же не кого-нибудь из классического триумвирата — «Тартюф», «Дон Жуан» и «Мизантроп», — но этого легкомысленнейшего «Мнимого больного», наскоро сочиненного для потехи короля qui s’amuse [который забавляется — фр.], — {483} все очень сомнительно покачивали головами: в этой шутке Мольер устарел, отжил, комизм его уже не может произвести эффект. Художественный театр только затратит зря силы и время. Позвольте покаяться, и я был из числа таких скептиков. Как-то минувшим летом пришлось мне высказывать эти сомнения в целесообразности репертуарного выбора К. С. Станиславскому[[727]](#endnote-661). С полною радостью сознаюсь теперь в своей ошибке.

В Мольере наш театр одержал снова полную победу, и очень крупную, такую же, какие не раз раньше одерживал в различных других областях мировой драматургии. Взяв себе в сотрудники и помощники А. Н. Бенуа, которому так близки и любы Мольер, мольеровская эпоха, мольеровский стиль, Художественный театр с редким совершенством, с громадным художественным достоинством и серьезностью, которая отнюдь не есть какое-то противоречие «легкости», разрешил труднейшую для нашего времени задачу реставрации Мольера. Вернул ему всю обаятельность, оживил всю силу его комизма, его очарования.

Так как я в театре больше всего люблю актера, хотя и очень ценю и все остальное, так сказать — дополнительное, все то, что прибавляют к театральному очарованию художник и тому подобное, я позволю себе раньше говорить о Станиславском, прекрасном герое мольеровского вечера, а затем уже об А. Н. Бенуа, столь же прекрасном, достойном всяческих восторгов и хвал герое этого вечера. Порядок обратный был бы в противоречии с моими впечатлениями. Но раньше очень коротенькое отступление, которое мне кажется совершенно необходимым.

Вероятно, читатели знают, что К. С. Станиславский теперь, вот уже года три, во власти своей особой теории сценической игры. По этой теории, которая — сущий антипод дидеротовскому «Парадоксу об актере»[[728]](#endnote-662), центральный пункт — исключительная, все покрывающая важность «переживания». Отсюда все те слова о «круге»[[729]](#endnote-663), о том, чтобы «быть в кругу», над {484} которыми столько потешались, потому что их плохо знали или мало понимали и цеплялись за кажущуюся потешность выражений. Отсюда все требования о «делении роли на желания», на «приспособления», все разговоры об «аффективном ящике» и тому подобное. Казалось, что мольеровский Арган, который окрашен так густо театрально, готовил для этой теории Станиславского жестокое испытание. Как примирить требование роли, написанной для королевской потехи, и требования Станиславского, такие ригористические, о «логике чувств»? И даже в самом театре, в среде его единомышленников, учеников и друзей, подсмеивались: как-то он тут выпутается и попадет в свой «круг»? Не буду забираться в дебри теоретического спора, в гущу сценических принципов. Может быть, так — только для самого Станиславского (думаю, что не совсем так), но, во всяком случае, для него-то его теория оказалась в высокой мере благодетельною. С тех пор, как он ей служит, с тех пор, как ничего не играет иначе, — он трижды дал поистине поразительные художественно-сценические создания, каких у него раньше не бывало: Ракитин в тургеневской комедии, Крутицкий Островского и вот теперь Арган, мнимый больной, действительно больной мнительностью. «Круг», «аффективный ящик», «желания» как главный компас в разработке внутреннего содержания роли — все эти смешно звучащие слова дали ему полную возможность добыть результаты, необычайные по значительности и прелести.

Да, его Арган был фигурою фарса, вполне мольеровскою фигурою. Не пропущена неиспользованною ни одна фарсовая возможность, ни один, вульгарно выражаясь, «крендель», только все они взяты не из «традиции», но даны богатою выдумкою актера. И в то же время этот Арган был не только смешною театральною фигурою, какою узаконен «Французскою Комедиею», ревнивою блюстительницею мольеровских традиций и хранительницею накопленных поколениями актеров «trouvailles» [«находок» — фр.], но был и живым, жизненно содержательным лицом. Все украшения фарса, все приемы буффонады, такой смелой, не вынудили и малой ошибки против «логики чувств» и правильности «желаний», говоря языком самого г. Станиславского.

Актер, потому что он — художник, вошел весь в жизнь вымышленного образа и нас ввел в нее, во всю ее полноту, пестроту и даже сложность, сделал близкими все переживания этого смешного, но часто и жалости достойного человека, столько же глупого, сколько и добродушного, столько же капризного, сколько и доброго. С первого же момента пьесы, когда Арган проверяет счета плута Флерана и сбавляет цены на всякие промывательные и слабительные, началось это обаяние живой жизни и правды, преломленной через комизм Мольера и Станиславского. Этот долгий счет читался воистину великолепно, сразу настроил на нужный лад.

И обаяние уже не прекращалось, не убывало в силе до конца, до той финальной минуты, когда Арган-бакалавр в заключительной интермедии сначала так робко, а потом все увереннее и даже наглее повторяет: «clysterium вставляре, postea кровь пускаре, засим вслед пургаре». Не эти латинские окончания русских глаголов заставляли каждый раз залу покатываться от смеха, но именно душевные переживания, — пусть не покажется это преувеличением, — какие так ясно просвечивали через уродливые глаголы. Потому что и в интермедии, хотя тут буффонада царствовала уже самодержавно, Станиславский сумел остаться искренним и выразительным в чувствах, и тут был «в кругу». И когда он, в ответ на вопрос пятого доктора-экзаменатора, {485} повторив свои обычные «вставляре» и «пускаре», затем в экстазе гордости своим всезнанием захотел дополнить ответ и перетасовал его части, — это было великолепно и по юмору, и по правде. Это была отличная «находка», подсказанная правдою чувств. Когда читаешь эту строчку интермедии, — и в голову не может прийти, что тут заключен такой великолепный комический эффект.

Я нарочно остановился несколько дольше на этом моменте исполнения потому, что в нем Станиславскому было, казалось бы, особенно трудно играть так, как он поставил себе задачею. Что же говорить про исполнение в самой комедии! За всю роль я не заметил ни одной неправды, ни одного внутренно пустого места, фразы, слова, жеста. Все шло от чувства, все сливалось в один живой образ. И все радовало своею художественностью и своею искренностью. Злился ли Арган на непочтительную Туанету, которая так плохо верит в энциклопедию его болезней, благоговел ли перед Дифуарусами, дрожал ли и опускался на колени перед рассвирепевшим за оскорбление медицины, sa lése-faculté [за оскорбление его факультета — фр.] Пургоном, таял ли в сластолюбивой нежности перед Белиною, или восклицал: «Наглец ваш Мольер!» (какой эффект это должно было производить, когда Аргана играл сам Мольер!) — всюду он был в самом полном смысле искренним, ярко жил всеми этими чувствами, *доведя себя до полной в них веры*. И от этого только увеличивался комический эффект. Прибавьте к этому поразительный грим добродушного и плаксивого дурака — один из лучших в галерее гримов Станиславского. Прибавьте целую уйму всяких мелочей, фарсовых пустяков, всегда смелых и всегда остающихся в границах художественности. Может быть, тогда мое слабое описание даст вам некоторое понятие о том большом создании, которым обогатилась русская сцена в вечер мольеровских пьес на Художественной сцене.

Чтобы покончить с актерскою стороною «Мнимого больного», отмечу еще как наилучшее после Станиславского исполнение г. Массалитиновым роли Диафуаруса-сына. Мне кажется, что и этот актер готовил роль по методу Станиславского. И он таким же путем приходил к воссозданию натуры и чувств этого идеально глупого юноши. Шел от правды, а не от комизма, что ли. И эффект был прекрасный. Перефразируя известный афоризм Шопенгауэра[[730]](#endnote-664) о славе, можно бы сказать, что смешное в театре приходит к тому, кто за ним не гонится. И, вывернутый наизнанку, этот афоризм оправдывался в мольеровском спектакле на некоторых, которые именно гнались за тем, чтобы было смешно, об этом напряженно думали. Больше всего — на участнике другой мольеровской пьесы, «Брак поневоле» или, как переводили у нас в восемнадцатом веке — «Принужденная женитьба», г. Лопатине[[731]](#endnote-665). Играя Марфуриуса, он больше всех старался быть смешным. И меньше всех этого достигал, был в спектакле пятном.

Я не знаю, может быть, — потому, что и она слишком думала о «смешном», а может быть, потому, что еще не совсем успела вжиться в свою роль, — но меньше, чем обычно, была правдива М. П. Лилина — Туанета. У нее были моменты великолепные, были подробности очаровательные, тонко художественные. Иные фразочки так и играли смехом, юмором, чувствами. Но были и такие, где чувствовалась надуманность, деланность, и тогда роль точно сходила с рельсов. Совсем не вышла сценка с переодеванием, когда шалунья Туанета рядится стариком доктором. Почему-то артистка построила эту сцену на писке. И это не дало комического эффекта. Большой, яркий, искренний талант, М. П. Лилина {486} могла бы быть в роли Туанеты много совершеннее. Повторяю, у меня есть надежда, что роль у нее еще «дойдет».

У меня не хватает места, чтобы отдельно и подробно говорить о каждом из участников «Мнимого больного» и «Брака поневоле». В первом еще очень хорош г. Павлов — Пургон и интересен по гриму г. Знаменский — Диафуарус-отец. В «Браке» г. Лужский интересно играет Сганареля, с несомненным и мягким юмором, с отличными подробностями, только чуточку бледно для этой вещи, которая не боится никаких шаржей, и очень смешон г. Леонидов — философ Панкратий. Его сцена со Сганарелем — удачнейшая в этой части мольеровского спектакля, вообще несколько менее слаженной, более робкой, чем «Мнимый больной». Что-то занятное, по-видимому, задумала г‑жа Германова для кокетки и щеголихи Доримены. Во внешнем облике, в костюме, в манере держаться многое очень хорошо, по-хорошему смело, не по шаблону. Но задуманное не выполнено в игре сколько-нибудь отчетливо и легко, жеманство осталось каким-то нарочитым, не перешедшим в жизнь. Такая же нарочитость, — и производит это странное впечатление, — то кудахтанье, — лучше не определю, — каким артистка заменяет свои первые фразы Сганарелю. Дурным мольеровским женщинам вообще как-то не очень повезло, потому что и Белина г‑жи Книппер, хотя была много проще Доримены, все-таки выдавала вперед комментарий роли, а не ее непосредственное переживание.

Я уже говорил: рядом со Станиславским герой вечера — А. Н. Бенуа. Он принял большое участие в этом спектакле, не только дал эскизы декораций, рисунки костюмов, но и участвовал во всей инсценировке мольеровских пьес, оказал большое и отличное влияние на нее. Я, конечно, не могу выделить точно долю его участия в режиссуре, в коллективной работе театра. Но то, что его, — несомненно, внешность спектакля, — не только безупречно, но и великолепно. Все это пропитано тонким и каким-то любовным чувствованием Мольера, его эпохи, стилей его пьес, и все полно благородной красоты. В том общем очаровании, в котором [сделан] спектакль, художнику принадлежит, конечно, громадная доля.

Прелестна его декорация в «Браке поневоле» — старый французский дом, по-нужному затейливый и отличный по ласкающим светлым краскам, по всяким подробностям, на описание которых у меня нет места. Прелестна и красная спальня Арганов, в которой проходят три акта «Мнимого больного». Комната полна характерности, уюта и «обжитости». В ней именно живут, а не играют. Знатоки говорили, что к Франции семнадцатого века прихвачено в этом интерьере кое-что из Франции следующего века, из Голландии. Я не берусь об этом судить. Но даже и делавшие это маленькое замечание тут же прибавляли, что это — сущие пустяки, что картина — неоспоримой верности и еще более неоспоримой прелести. Декорация должна первее всего давать атмосферу пьесы, среды. И это сделано образцово. Кое в чем с умыслом «подпущен» шарж — в чрезмерности количества и в чрезмерности объемов всякой аптечной посуды и тому подобного. Это — только в характере пьесы, это плюс, но не минус декорации. Несколько шаловливых деталей, которые стали бы, пожалуй, грубыми, если бы я вздумал их называть, но которые тут — и у места, и опять — в характере «Мнимого больного».

Полный простор дают искусству и фантазии А. Н. Бенуа — финальная интермедия и ее апофеоз. Тут начинается истинное царство его прелестных выдумок и его обворожительных красок — и в костюмах, из которых иные, хотя бы двух скрипачей, — настоящие ожившие картины, {487} и в алых шелках точно из земли вырастающего шатра, и в синем апофеозе с его вазами и легкими облачками. Смелые сочетания тонов, ласкающие гармонии красок. И на этом фоне развертывается во множестве потешнейших подробностей шутовская церемония возведения Аргана в докторский сан. Думаю, когда после ужина у госпожи де ля Саблэр сочинялась, в присутствии Буало, Лафонтена и Нинон де Ланкло[[732]](#endnote-666), эта «cérémonie burlesque» [«бурлескная церемония» — фр.], никому из них и в голову не приходило, что может она одеться такою художественною прелестью, тем менее, — что случится это где-то в варварской Московии.

Союз Художественного театра и Бенуа дал великолепный результат. И хочется пожелать, чтобы он не остался случайным, чтобы союз этот окреп в правильное содружество.

## 14. А. Измайлов Театр и музыка. Московский Художественный театр в Петербурге «Русское слово», М., 1913, 17 апреля

Петербург несколько разочарован своими любимцами[[733]](#endnote-667). Петербург огорчен. Он позевывает на «Пер Гюнте», скучает и сердится за «Екатериной Ивановной» и вспоминает минувшие дни и былые триумфы театра.

После «Дяди Вани» мы ходили неделю с одной думой о бедных провинциалах, осиротевших после того, как от них уехала прекрасная профессорша. Старик Михайловский[[734]](#endnote-668) стоял в буфете, окруженный литераторами, и восхищался вслух, — Михайловский, который гордился тем, что никогда не ходил в театр и не знал, что такое сценическая иллюзия. После «На дне», как стон, стояло в ушах «Солнце всходит и заходит». О «Синей птице» говорили в департаментах, в салонах, в Мариинском театре, на балете…

«Пер Гюнт» оказался вторым сортом «Синей птицы», «Екатерина Ивановна» не создала впечатления даже второстепенной постановки художественной труппы.

У петербуржца выработался своего рода пиетет к этому театру. Обычно он старается ни в чем не соглашаться с Москвой. Здесь он согласился и преклонился, и сейчас он так раскупает билеты «на художников», что в Михайловском театре негде яблоку упасть. Из г. Станиславского он давно сделал икону, и однако, на «Екатерине Ивановне» он не выдержал: артисты любимой труппы услышали шиканье по адресу автора.

Этого никогда не было. Этого нельзя было себе представить. Аплодисменты пытались заглушить протест, но не заглушили. Современность прощает все — чудачество, дерзость, новаторство, излом, банальность, но не прощает скуки.

Публика скучала два вечера кряду. «Пер Гюнт» тоже представление в большом количестве нелегкое, и она ждала реванша за спектаклями Мольера. На «Пер Гюнте» мы переглядывались и думали, что если бы эту поэму, где фантазия так распоясалась, что объединила Норвегию и Сахару, написал не Ибсен, — как летели бы пух и перья этого смельчака. Но критики произносили имя благоговейно, и публика в свою очередь долго старалась притворяться, что {488} ей весело. Тянулись одна за другой пестрые картины, то долгие, то мгновенные. Говорили о превосходном Рерихе, давшем превосходные рисунки к северной поэме. Оговаривались насчет фиолетовых пятен в небе. Потом как-то усиленно стали ловить и отмечать шероховатости непоэтичного перевода, — «вероятно, это очень поэтично в подлиннике», — и на этом решили, ясно увидев, что захвата сказочной иллюзии уже нет и не будет.

Сказка северного поэта слишком капризна и, может быть, слишком национальна, чтобы стать всемирной, и московские художники на этот раз не поймали легкого сказочного тона, когда кажется, что происходящее на сцене точно снится в легком сне. И образы исполнителей казались тяжеловаты и слишком реальны, и самая сказка многоэтажна, как американский небоскреб.

На «Екатерине Ивановне» присутствовал ее автор[[735]](#endnote-669). Он выходил после второго акта и раскланивался на приветствия. Публика готова была принять и рассмотреть его психологическую проблему: виновата ли жена, действительно изменившая мужу после того, как он заподозрил ее верность? Кстати сказать, сейчас вся провинция «судит» «Екатерину Ивановну», и адвокаты острят зубы на ее защите. Но вы знаете пьесу и то, как она перегружена ненужными разговорами, закусками, выпивками, репликами об икре и так далее.

После третьего акта наступило молчание, недоумение. После четвертого более нервные стали шикать. Аплодисменты усиливали шипенье, и новое шипенье усиливало аплодисменты. Это едва ли было разделение мнений. Это была просто разность темперамента.

Пьеса не удовлетворила. Зритель не поверил и в доказательство психологической проблемы, и в мужа, толкающего жену на грех, и в уверения в исключительности этого мужа, думского депутата, общественного деятеля и умницы, — увы! — приберегающего свой ум для Думы и не говорящего ни одного умного слова на сцене.

Артисты внесли в свое дело весь талант, все усердие, всю любовь, а г‑жа Германова — и красоту. И она, и г. Качалов дали все, что могли дать в их ролях, но ни та, ни другой не победили, не убедили, не взволновали. Ах, какая жестокая скука царила в зале во время последнего акта! Зритель все ждал настоящего слова и слышал праздные разговоры кутящей компании и удивлялся, как такой опытный писатель и такой своеобразный повествовательный талант мог захватить в свой фотографический аппарат столько ненужного, лишнего и никчемного, засоряя интересное и значительное.

Мнение петербургской прессы на этот раз сложилось без разноголосицы и колебаний. В оценке первых двух новинок московского театра критика сошлась на общих положениях вполне единодушно. Одно слово чаще всего набирали руки наборщиков всех типографий — роковое слово «скучно».

## **{****489}** 15. П. Ярцев Театральные очерки. Натуральное художество «Речь», СПб., 1913, 27 апреля

### 1

Станиславский так играет Аргана, что хотя видно, конечно, чем это создано с внешней стороны (гримом, движениями, интонациями, мимикой), но этого невозможно повторить. Можно подделать его грим. Можно подделать походку, на зад оседающую — и вообще весь этот удивительно найденный Арганов склад, в котором весь его характер; можно подделать вялые руки Аргана и его деревянные, неуверенные ноги. Можно подсмотреть мимику Станиславского на лице у Аргана — ту, например, особо выразительную, какая у него, когда он слушает дуэт Анжелики с Клеантом. Можно выделить, заучить и повторить те основные интонации, какие у Станиславского в роли Аргана. Но копии с изображения не выйдет: не выйдет ему никакого подобия. Окажется, что внешнее в нем нигде невыделимо до конца, даже тогда, когда оно как будто совсем устойчиво. Это так потому, что изображение живет непрерывно, меняя форму, вливая и в маску Аргана, и в движение, и в мимику, и в интонации то, чего невозможно уловить, как невозможно снять на фотографию живое лицо. Нет представления, — пусть самого искусного, — потому и нельзя поймать форму. А есть непрерывное самозаражение игрой в живого Аргана. Как всегда в художестве, волной — то опускаясь, то поднимаясь — оно на высших своих точках достигает необыкновенной полноты.

Очень хорошо играет Коля Ларионов девочку Луизон. Но то, чем поразительна та сцена, в которой он играет (так, что она выделяется среди всех прекрасных сцен), заключено не в нем, а в том, как оживляется, совсем до очевидности, прошлая жизнь, когда Арган гоняется с розгою за Луизон, и в том, как он сечет ее. В постановке этой сцены оживляется прошлая жизнь — в красках, в движениях, в расположении фигур — так ярко, что становится очевидным для всех, что все это было когда-то и совсем так же было. Это не «стиль». Стиль можно подделать. Живого ощущения старой жизни подделать нельзя.

«Пер Гюнт» на сцене Художественного театра похож на феерию. Не потому, {490} что представление идет под музыку; не потому, что в представлении в последнем акте применяются чистые перемены, то есть перемены декорации на виду у публики, для чего опускается тюлевый занавес. И даже не потому только, что превращение молодого Пера в пожилого пророка в пустыне и опять в Пера совсем старого в своем лесу, — оттого что театр выпустил все соединительные сцены, — стало тем, что называется в феерии волшебным. Все эти вещи и другие сделали представление «Пера Гюнта» феерическим, но не сами по себе: не музыка, не «перемены» и не превращения. А то, что при самом реалистическом изображении в представлении вышло мало натуры. Натуры же вышло мало потому, что было мало веры в действительность того, что происходит на сцене у людей, которые показали это представление. Люди, показавшие это представление, не увидали его сами таким, каким показали, и никаким не увидали, а составили — какое выйдет — из тех средств, какие придумали.

### 2

В конце концов, в искусстве все в том, чтобы ничего не придумывать, и настоящее искусство — такое, которого нельзя подделать. Настоящее искусство — всегда натуральное, сколь бы оно ни было отвлеченным по форме. И даже так, что чем по форме отвлеченнее, тем натуральнее по существу или тем больше требует натуры, переизбытка натуральных сил от художника. Творцы по форме отвлеченнейших произведений художественных, когда эти произведения настоящие, люди особо почвенные в жизни, потому что нужна тучная земля для того, чтобы те диковинные цветы, которые они выращивают, произрастали.

Вот почему нельзя подделать настоящее художество: нельзя создать искусственно земли, которая его питает. Вот почему в художестве нельзя что-нибудь выдумать и сделать так, чтобы это стало художеством.

Нельзя также перенести произведение художественное на другую почву без того, чтобы оно не переменилось. Мольер, как и «Пер Гюнт» в театре Художественном — очень русские, московские, и Мольер, и «Пер Гюнт». Это прежде всего про игру актеров и в том смысле, что в ней выражается то, что видится русскому глазу и что чувствуется русским чувством в иноземных образцах. Подделать представление Мольера под то, как его играют французы, очень можно. Оно не может так звучать, как звучит у французов, потому что будет не на их языке, но можно даже так подделать, что оно будет напоминать по характеру звука французское. Но представление такое не было бы натуральным, а было бы поддельным представлением. В Художественном театре актеры не играют, конечно, французов так, как играют русских, а играют французов, как их чувствуют. Но они французов не передразнивают, а изображают их.

Похожа или не похожа Туанет у Лилиной на служанок из Мольера, как их играют француженки, — она чудесна. Она необычайно легкая, крепкая и юная. Свободны и прекрасны ее движения, музыкальны интонации, освещены глаза, очаровательна мимика, — на нее невозможно смотреть, не заразившись от нее радостью. Лилина — актриса первоклассная, актриса от Бога, и играет так вольно, как поет птица. У нее в игре (в Туанет) форма и существо перемежаются, и то преобладает форма, то преобладает существо. Но ее никогда не покидает на сцене твердость, потому что сцена — ее дом, и не оставляет то волнение, в котором источник творчества. То, от которого «стесняется душа».

Можно так сказать, что все, кто играют в этом спектакле, заразились им, потому что нельзя не заразиться столь натуральным представлением — и исполнение {491} у всех такое, что чувствуется, как оно увлекает актеров. Исполнение «Брака поневоле» очень весело, и в нем много прекрасных фигур: выход Германовой в Доримене (какой очаровательный костюм!), цыганки (Попова и Ефремова), сцена Альсида (Болеславский) со Сганарелем (Лужский). Нельзя точно сказать, что в Сганареле Лужского еще не окончательно уложилось для того, чтобы он стал совсем хорошим. Кажется, что это в переходах от естественного тона в преувеличенный, в игру, с какою он обороняется от философов. Переходы эти еще ощущаются: не везде достаточно сплелись в Сганареле у Лужского живая жизнь с веселою игрою.

Пан краса Леонидов играет недостаточно свободно: будто сам опасается зычного голоса Панкраса и того движения, которое он приносит своим появлением на сцену. Марфуриус, которого играет Михайлов, играется тверже.

В «Мнимом больном» превосходен Тома Диафуарус (Массалитинов), правдива роскошная, вся разыгранная, холодная Беллина (Книппер), хороший Пургон (Павлов). Клеант, влюбленный, неплохой у Базилевского, но в Ликаете (влюбленный из «Брака поневоле»), каким его играет Хохлов, больше настоящего. У Ликаста есть не наигранная преувеличенная нежность, — грация мольеровских влюбленных.

Барановская — изящная, покойная и, как всегда, холодная (Анжелика). У Знаменского (Диафуарус и президент в церемонии) все хорошо и уместно — и то, как он оттягивает губы, и каждый жест и каждое движение. Это одно из самых натуральных изображений в этом натуральном спектакле. По существу, не по форме, которая, может быть сколь угодно условной.

Церемония разворачивается меняя краски до тех пор, пока в апофеозе маленькие амуры в бархатных докторских шляпах не влепляются в мантию Аргана. Одни эти амуры в мантии Аргана могли быть созданы фантазией лишь исключительного театрального художника.

Главное в том, что все в этом спектакле убедительно: так должно быть, — никак иначе.

### 3

Вчера Студия Художественного театра показала в Петербурге представление «Гибели “Надежды”»[[736]](#endnote-670). И кто-то заметил в театре, что то, как играют актеры в Студии, похоже на то, как играется в Художественном театре мольеровский спектакль. Это очень верно, и сходство в том, что это одинаково натурально. Это не значит, что везде хорошо одинаково, не говоря о том, как ни в чем не похожи представления «Гибели “Надежды”» и мольеровских комедий, а насколько разнятся по силам актеры, играющие Мольера в Художественном театре, и молодые актеры, выступающие в Студии в «Гибели “Надежды”» в больших ролях. Все разное в этих спектаклях; одинаковое же в том, что там и здесь непритворно художество: ничего не подделывает и ничего не выдумывает.

Есть роли, совсем хорошо сыгранные, есть сыгранные хуже. Но нигде нет стремления подделать роль так, чтобы она — плохая — показалась хорошею. Что не переживается, то просто совсем не показывается у актеров в Студии, и у них не вышли вещи, которые они легко могли бы представить нарочно, если бы захотели.

В мольеровском спектакле натуральна, — в том смысле, что не придумана, — основа, вдохновившая актеров: подлинно то, из чего создан этот спектакль. В спектакле в Студии натуральна, — в том смысле, что неподдельна, — школа, что воспитывает молодых актеров Студии. И можно так сказать, что на сценах показывают много вещей, искуснее {492} спектакля в Студии, но таких свежих не показывают.

Примечательно, как натуральное художество не переносит неправды: не умеет, потому что не хочет ее оправдать. А фальшивое умеет, и знает для этого очень много средств. С третьего акта «Гибели “Надежды”», когда в пьесе стало много нарочного, представление в Студии упало, когда должно было подняться, потому что нарочное написано для того, чтобы пьеса производила наибольшее впечатление со сцены. Самая дурная труппа в третьем акте «Надежды» способна напугать публику[[737]](#endnote-671). В исполнении Студии этого не было, и третий акт вышел хуже всех актов.

В том, как поставлен и играется Мольер в Художественном театре, в том, какое впечатление производит спектакль Студии — в этом прежде всего — и в том, и в другом — очень много натуры.

## 16. Д. Ф. <Д. В. Философов> Мнимый или не мнимый больной? «Русское слово», М., 1913, 10 мая

Итак, Москва обратилась за помощью к Петербургу. Истый петербуржец, поклонник XVIII века, человек утонченнейшей культуры, знаток всех стилей и эпох, Александр Бенуа приглашен в состав «дирекции» Московского Художественного театра[[738]](#endnote-672).

Присяжные театралы как-то недоверчиво относятся к этому «событию».

Бенуа отлично поставил Мольера. К. С. Станиславский отлично сыграл «мнимого больного».

Но многие говорят, что К. С. Станиславский слишком вошел в роль. Заразился мнительностью мольеровского героя и стал звать докторов для своего театра.

Нуждается ли московский театр во враче? А если нуждается, то хорошо ли выбран врач?

Трудно ответить на эти вопросы…

Поживем — увидим. Одно несомненно: Бенуа — человек талантливый, а талант во всяком деле нужен и полезен. И если два пожизненных консула московского театра, действительно, нуждаются в помощи, если они взаправду больны, а не мнимые больные, то очень утешительно, что выбор их остановился на художнике и театрале первого сорта.

К художникам москвичи потянулись уже давно. Сначала призвали они Добужинского (тургеневские постановки), затем Рериха («Пер Гюнт»). Но это были призывы, так сказать, профессиональные. Ведь не могут же режиссеры сами писать декорации! Призывались художники-декораторы, и только. Призыв Бенуа — другого типа. Он не только художник-декоратор. Он и театрал. На афише сказано: постановка Бенуа. И это не фраза. Бенуа действительно ставил пьесу. Входил в роль режиссера. Со всеми отрадными и безотрадными последствиями. И пригласили его не потому, что он сделал удачные эскизы, а потому, что с ним ознакомились в работе, на многочисленных репетициях.

Но достаточно ли такого знакомства? Нет ли в новом союзе некоторой поспешности? Не сулит ли будущее тяжелых недоразумений?

Вот Бенуа удачно поставил Мольера. По слухам, в будущем сезоне ему поручено ставить «Трактирщицу» Гольдони. Может {493} быть, это намерение и не осуществится. Важно то, что это намерение есть и что оно как бы предугадывает дальнейшую роль Бенуа: его удел — блюсти «художественность» старого, классического репертуара, он становится не то «стилистом», не то «стилизатором», как принято выражаться на современном «художественном» жаргоне. Чувствуя недостаток в современном репертуаре (что бы ни говорил Вл. И. Немирович, — «Екатерина Ивановна» все-таки пьеса незначительная), москвичи опять ухватились за старину. Старину эту они хотят восстановить по всем требованиям современной художественной техники. Но в этой области Александру Бенуа и книги в руки! Заручившись его помощью, москвичи могут быть спокойны. Никаких художественных, исторических промахов не будет. Реставрация совершится с большим знанием дела, и старый репертуар оживет.

Но разве Бенуа только реставратор? Разве он только художник, живущий своими мечтами в прошлом? Не обольщайтесь суровым видом его книг по истории искусства, его увлечениями веком Людовика XIV!

Это все одежда. Скорлупа. По существу, в самом ядре своем, Бенуа — человек современный, с громадным темпераментом. А в театральной области он, в некотором роде, революционер. Недаром он работал в дягилевском предприятии. И ведь не случайно же дягилевский театр обретается на положении эмигранта! Скитается до сих пор по «заграницам», не находя приюта в России.

Если Бенуа развернется во всю ширь, он не сможет ограничиться ролью художественного эксперта, ролью реставратора. Он начнет бунтовать, стремиться к трудно осуществимому. Одними реформами он вряд ли по самой натуре своей утешится.

А поэтому союз его с москвичами невольно вызывает некоторую тревогу.

Пользоваться Александром Бенуа как «реформатором» — значит не использовать его энергии. Дать же ему полную волю — значит сделать скачок в неизвестность, на что вряд ли решится столь оседлое и обширное учреждение, как Московский Художественный театр. Театр этот вовсе не «мнимый больной». Он действительно стал прихварывать. Но болезнь его сложная. И внутренняя, и внешняя.

Внешняя — зависит от положения современной драматической литературы. Ведь, действительно, нет пьес для установившегося, популярного театра!

Если и есть пьесы, и притом интересные, серьезные, то они еще не дозрели до такого театра. Поставленные на этой сцене новые пьесы блеснут своими недостатками, своей незрелостью. Достоинств же их никто не увидит. Не та атмосфера, не та среда. Если новое назревает на стороне, то на стороне же оно должно приносить плоды.

Но может ли один человек, даже талантливый, даже энергичный, изменить среду, и притом среду не безразличную, а пропитанную единством школы, традиции, вкусов, привычек?

Среду по-своему талантливую, имеющую право на жизнь?

Не произойдут ли тут столкновения, которые самою силою вещей обессилят новых союзников?

## **{****494}** 17. Н. Эфрос[[739]](#endnote-673) Художественный театр. Вершина вершин «Одесские новости», 1913, 17 мая

Завтра в Одессе — большой художественный праздник, какого она еще не переживала, хотя она избалована художественными радостями, хотя она видела в области искусств, в частности в области искусства театрального, очень многое, почти все, что возносилось над обычным художественным уровнем, что представляло вершины современного искусства. Теперь глазам одесской публики откроется вершина вершин, последний, пока достигнутый предел театральных достижений.

В этих словах, как ни чрезвычайно они звучат, нет преувеличения. Потому что покажет Одессе и отдаст на ее суд свое великолепное искусство, свои чарующие создания тот театр, который уже ряд лет заслуженно пользуется славою лучшего театра, — лучшего не только у нас, но и во всей Европе. Художественному театру завидуют Германия, Франция, Англия, в нем видят, и не раз заявляли это устами своих лучших критиков и знатоков, высокое выражение русского художественного гения. Когда-то русский реалистический роман глубоко поразил Запад. И Запад восторженно пред ним преклонился, у него стал учиться. То же самое повторилось теперь относительно русского театра в образе Московского Художественного театра. Имя его главного руководителя стало в Европе общеизвестным. Если вы заглянете в немецкую «Золотую книгу театра», — вы не сыщете там ни одного русского имени; но Станиславскому новейшее издание этой «Золотой книги» посвящает уже целую биографию и не скупится на слова восторга.

Когда культурный иностранец попадает в Москву, он прежде всего добивается возможности попасть в театр в Камергерском переулке, потому что ему дома, на его родине, все уши прожужжали про этот замечательный театр, про monsieur или мистера Станиславского. И его сочтут дома вандалом, если он, вернувшись, признается, что не видал Художественного театра, не заглянул в первый храм современного сценического искусства. Мне не раз, вместе с просьбою помочь попасть в Художественный театр, приходилось выслушивать от всяких заезжих иностранцев такие слова. И они красноречиво свидетельствовали о колоссальной всеевропейской популярности нашего театра, о том, что он получил и за русскими пределами широкое признание. Та поездка по Германии, которую наши художественники совершили несколько сезонов назад, заложила прочный фундамент такой славе[[740]](#endnote-674). И ее расширил, упрочил и углубил ряд статей в серьезнейших органах западноевропейской художественной печати. А Запад скуп, он, в противоположность нам, русским, отнюдь не склонен венчать славою чужих художников. Запад и в искусстве патриотичен, а не космополитичен. И лишь очень редко делает он такие исключения.

Конечно, и вся Россия знает Художественный театр. Но знает только случайно и больше понаслышке, по рассказам бывавших в Москве, по газетным статьям. Вся жизнь театра, теперь заканчивающего свое пятнадцатилетие, протекла в Москве и в Петербурге, куда он ездит каждую весну. Спектакли Художественного {495} театра — аппарат слишком сложный, громоздкий; и это постоянно удерживало его от спектаклей за пределами двух столиц. Лишь на самой заре своего существования он совершил небольшую поездку в Севастополь[[741]](#endnote-675), притом — со специальною целью: дать возможность посмотреть чеховские спектакли самому А. П. Чехову, которого болезнь держала далеко от Москвы и «его театра», театра Чайки. Наконец, год назад художественники собрались в русскую провинцию, познакомили с собою Киев[[742]](#endnote-676). Теперь настал черед Одессы.

Вся жизнь этого театра, от его зарождения, от первых его робких, неуверенных шагов и до последнего дня, прошла у меня на глазах. Если не обманывает меня память, я за пятнадцать лет не был лишь на одной премьере этого театра, потому что был тогда далеко от Москвы. И каждую его постановку, каждую его работу я видел не раз, не два. Иные пьесы, особенно мне родные, видел я многократно. Не скрою, — вместе с Художественным театром проделали значительную эволюцию и мои личные художественные взгляды и вкусы. Да, впрочем, кто из москвичей, кроме уж приверженных старине, не может сказать того же вместе со мною? Для всех нас Художественный театр был не только местом высоких художественных наслаждений, но и настоящею художественною школою. По всему этому я с особою радостью принял сделанное мне редакциею «Одесских новостей» лестное предложение — быть тем, кто представит Одессе его завтрашнего гостя, и познакомит с главными героями театра. Пусть это мое письмо будет как бы кратким вступлением к той серии спектаклей, что завтра начнут развертываться перед вами в своей художественной прелести и художественной значительности. Конечно, что город — то норов, и вкусы, особливо вкусы театральные — такие они капризные, от стольких разнообразных причин зависят. Я не берусь быть пророком и предсказывать судьбы Художественного театра в вашем городе. Но я лелею надежду, что Одесса не разойдется с Москвою, с Петербургом и что то отношение к художественникам, каким проникнуты мои строки, станет к концу одесских спектаклей и отношением всей одесской публики.

Я должен оговориться. Есть и у нас группа, которая смотрит на Художественный театр иначе. Художественный театр знает врагов страстных и упорных, и некоторые из них даже доходят до утверждения, что он наделал больше вред, чем принес пользы, что этот момент в жизни русской сцены, который в одной английской статье характеризуется, как «самые драгоценные и золотые страницы русского театра», — момент печальный, пора заблуждений. Есть и другие, которые, не посягая на прошлое Художественного театра, уверяют, что это — только прошлое, что Художественный театр уже пережил себя, что, «судеб повинуясь закону», он создал чеховские постановки и «духовно навеки почил», что теперь он — в каком-то безвыходном тупике и ему время тлеть, а цвести будут другие, те самые, которым на смену пришел Художественный театр.

Оба мнения — в глубокой мере несправедливые. И говорит в них гораздо больше предвзятость, чем беспристрастие и внимательное, вдумчивое отношение к работе Художественного театра, к его неостанавливающейся эволюции. Отнюдь не все, конечно, равноценно в работе театра, в его созиданиях, в его достижениях. Какой художник, а тем более — художник коллективный, может на это претендовать? Но очень торопятся те, которые читают Художественному театру какую-то отходную, засовывают его в архив истории. Он — живой, он весь — трепет жизни, он весь — в неостывающем кипении. Смешно приглашать {496} на похороны. «Кто в искусстве не идет вперед, идет назад», — Художественный театр может смело взять эти слова себе девизом, они ему не страшны. Потому что он не останавливается, он не забывается в сладком сне на лаврах, но непрестанно движется вперед, ставит себе все новые цели, вернее — углубляет и расширяет прежние. И если лучший его художественный подвиг — чеховские постановки — позади, это отнюдь не говорит против красоты, значительности и важности новых достижений. Лишь недавно в тех же «Одесских новостях»[[743]](#endnote-677) было зарегистрировано последнее по времени достижение, мольеровский спектакль, которого, к сожалению, художественники в Одессу не повезли.

И еще один предрассудок, который все еще держится, хотя и слепой теперь видит, кажется, что это — только предрассудок, что он мог сложиться лишь в пылу страстной полемики, когда «принципы» были как бельмо на глазу и мешали видеть правду. Я говорю о тех утверждениях, будто Художественный театр, чрезмерно увеличив роль в театре режиссера, зашнуровал актера, затормозил развитие актерских талантов, вывел из театра его главного хозяина, актера. Эта погудка повторялась неоднократно, до надоедного, между прочим — на недавнем режиссерском съезде[[744]](#endnote-678), который в ряде заседаний превратился в подлинный суд над Художественным театром. Кто был на этих заседаниях, кто следил за ними спокойно, вынес, думается мне, то же впечатление, что и я: Художественный театр вышел из этого суда оправданным, с гордо поднятою головою.

Вам предстоит легкая возможность проверить, кто был прав в этом споре. Вы увидите почти все лучшие силы театра. Я более чем уверен, что вы не признаете его театром «без актеров», потому что вы увидите Станиславского, Качалова, Москвина, Леонидова, Грибунина, Лужского, Лилину, Книппер, ряд молодых сил, вроде Кореневой, Болеславского, еще других. Позвольте же вам сказать, что ни один из них, кроме разве самого Станиславского, не имел до начала Художественного театра никакого имени, никакой репутации. Все это были или только что окончившие школу под руководством Вл. И. Немировича-Данченко ученики, или неведомые, на третьестепенных ролях, провинциальные актеры, или, наконец, любители из кружка Общества искусства и литературы. Они сложились в крупные артистические величины, они развернули во всю ширь свои таланты, они усовершенствовали свое искусство в том самом театре, который будто бы «шнурует» таланты, забивает их в колодки, губит актера и отводит ему на сцене какую-то служебную роль второстепенных аксессуаров, каких-то незначительных придатков к декорациям, режиссерским трюкам и так далее, и так далее. Я не знаю, какая русская сцена не раскрыла бы с восторгом своих объятий Качалову, Москвину, Лилиной. Я не знаю, какой русский театр не завидует Художественному театру, что в его распоряжении — такие актеры. Если и после таких фактов говорят об изничтожении актерских талантов в Камергерском театре, я вправе думать, что говорят это или слепые, или те, которые слепы сугубо, то есть те, которые и не хотят ничего видеть.

Та режиссерская воля, «единая воля», которая будто бы лишь творила, делает другое, — она сорганизовывает разрозненные силы актеров в одно художественное целое, она сливает их в артистическое единство; она добилась того, что спектакль стал художественным произведением, где все части согласованы, все пропорции выдержаны, где во всем живет одна душа. И вы, зритель, прежде всего чувствуете в спектакле именно это единство, эту общую душу; прежде всего {497} она чарует вас, держит в обаянии, наполняет восторгом.

И этаже «единая воля» определила тот основной курс, какого держится театр и который Станиславский на юбилее театра определил, как «традиции Щепкина». Этот театр-революционер, который будто бы все перевернул вверх дном, которому будто бы только это и любо делать, — оказался благородным продолжателем благороднейших традиций русского театра. «Благоговейно принимаем мы щепкинское наследие» — таковы были если не слова Станиславского на празднике Художественного театра, то их истинный смысл[[745]](#endnote-679). Он связал тут концы будто бы порвавшейся нити нашей сценической эволюции. Но только не для того, чтобы замереть с нею почтительно в руках, но чтобы, руководясь ею, идти дальше и дальше, все полнее и шире раскрывать формулу, щепкинскую формулу сценического искусства.

«Помни, любезный друг, — говорил будущему режиссеру Соловьеву[[746]](#endnote-680) Михайло Щепкин, — что сцена не любит мертвечины, ей подавай живого человека, и живого не одним только телом, а чтобы он жил головой и сердцем. Делая шаг на сцену, оставь за порогом ее все твои личные заботы и попечения, забудь, что ты был, и помни только, что ты теперь». А знаменитому потом московскому актеру Шумскому Щепкин писал: «Влазь, так сказать, в кожу действующего лица»[[747]](#endnote-681). Вы, вероятно, слышали про «круг» Станиславского; над ним столько смеялись. Да ведь его «круг» — это именно то, о чем Щепкин говорил Соловьеву и писал Шумскому. Это — тот же основной идеал. И в Художественном театре все направлено к достижению этого идеала; только стремится тут «влезть в кожу» не один отдельный актер, но весь спектакль. По этому принципу делаются в Художественном театре все постановки, как бы разнообразны они ни были, как бы различна ни была «кожа», в которую нужно спектаклю влезть.

Конечно, путь Художественного театра шел не по прямой линии. Были и уклонения в сторону. Слишком он увлекающийся, слишком много бурлит в нем сил и художественных желаний. Старые формы сценического реализма его не удовлетворяли. Да и кого они удовлетворяли? Он искал новых. И не всегда находил верно. Увлекала мечта расширить рамки театра путем постановок в характере символизма, примитивов. Прельщала мысль осуществить на театре тончайшую и, может быть, именно потому сцене недоступную драматургию автора[[748]](#endnote-682) «Тентажиля» и «Слепых». Эти попытки были ошибками. Но я должен тут же сказать, что и самые эти ошибки были полны интереса, руководились художественным вкусом. Это была не игра в «новые формы», как это порою бывает, — это было серьезное художественное дело, но лишь неправильною мыслью направлявшееся. И то же можно сказать про те попытки, какие театр сделал в постановке «Драмы жизни» Кнута Гамсуна или какие привели к замене декоративной живописи каким-то «графиком» в инсценировке «Жизни Человека» Леонида Андреева. Театр недолго оставался на этом кривом пути. Он скоро сознал, что как ни заманчивы новые задачи, от них нужно отказаться, потому что они способны завести в дебри, только запутать, а не распутать узел театрального кризиса. И Художественный театр вернулся на путь прямой, на тот, который — непосредственное продолжение работы театра над Чеховым.

Пред одесскою публикою этот случайный эпизод в жизни московского театра не пройдет. Она увидит или те постановки, которые относятся к ранней поре, и как «Царь Федор», дебютная пьеса театра, как «Вишневый сад», лебединая песнь лучшего автора этого театра, или {498} те, которые создались уже после того, как театр избыл свои крайние увлечения, например — тургеневский спектакль. Если вы сличите спектакль «Вишневого сада» и спектакль «Месяца в деревне» или маленьких тургеневских пьес, вы увидите, какая большая, близкая родственная связь между этими спектаклями. Видны в них те же принципы, только они еще углубились, утончились. Характер пьес соответственно менял подробности в их сценических осуществлениях в театральных приемах. Но основное осталось то же. И имя этому основному — художественный реализм, правда, проведенная через среду художественного восприятия. И все то, чего, к сожалению, не покажут Одессе в этот приезд, и реставрация русских классиков, Гоголя и Грибоедова, и постановки Горького и Андреева, и постановки таких мировых классиков, как Шекспир, — все было создано в согласии с тем же основным законом, но с верностью не его букве, его духу. Объем реализма, если можно так выразиться, все расширялся, вбирал в себя все новое содержание; все меньше ограничивался он верностью фотографическою, историческою. И в этих направлениях театр сделал много. «Царь Федор», «Власть тьмы», «Возчик Геншель» особенно громко о том свидетельствуют. Но театр понял, что не в этом центр тяжести, что есть верность еще более для театра драгоценная. И понемногу именно ей стал отдавать свои преимущественные заботы, силы, вдохновение. Оттого в прежних постановках бывала иной раз мелочность, то историческая, то бытовая (платил тут театр дань увлечения мейнингенством); в постановках более новых этой мелочности уже нет и следа. И я думаю, что в сейчас указанном направлении сыграл добрую роль как раз тот период театра, который я выше обозначил как заблуждение. Театр отказался от символизма на сцене, от примитивов, пунктиров, знаков и тому подобного. Но в этом увлечении познал тщету стремлений к излишней точности. И это уберег, когда расстался с самим заблуждением.

Колорит, стиль, дух, настроение момента, среды, обстановки — вот что его заботит в первую голову. И это он умеет передавать при помощи соединения всех средств театра, актерских и неактерских, в совершенстве. Так и в передаче отдельных образов. Под их характерное содержание всегда подведено основание психологическое и общечеловеческое, и образ богат уже не только правдою внешнею, но и внутреннею. Я только преувеличивал бы, если бы сказал, что *всегда*, во всех ролях удается художественникам достигнуть этого высочайшего предела, дать идеальное сочетание характерности с психологичностью. Иногда перевешивает одна в ущерб другой, иногда — это другая. Но стремление каждый образ показать именно так — оно неотъемлемо присуще каждому исполнению в отдельности и каждому спектаклю в целом. Так были трактованы образы Гоголя, так трактованы фигуры тургеневские. Так были сыграны «Братья Карамазовы» и так далее.

В беседе о Художественном театре, которой, дай себе волю, хватило бы на десяток фельетонов, нельзя не отметить и еще одной стороны — чрезвычайной репертуарной строгости Художественного театра. В этом отношении наш московский театр — вне всяких сравнений со всеми другими. Вот передо мною список всего, что сыграно театром за пятнадцатилетие. Если не брать в расчет первого сезона, сезона робких опытов, я не могу за этот долгий срок насчитать и пяти пьес, против постановки которых можно бы возражать, которых художественная ценность не оправдывала бы их включения в репертуар. Вся мелочь драматургии была решительно отметена. Театр шел на большой риск, он почти отрекался от так называемой текущей драматургии, теперь — {499} увы! — не процветающей, и он оставался при трех, много — четырех постановках в сезон. Но зато его 15‑летний репертуар сплошь почти состоит из лучших произведений драматургии, нашей и западноевропейской. Его репертуар художественно полноценный. А новую драматургию он отразил лишь в ее самых выдающихся представителях. Он играл Ибсена, играл лучшего Гауптмана, Кнута Гамсуна, из наших — Чехова, Максима Горького и Леонида Андреева. Расценивайте этих последних как угодно. Но кто же станет отрицать, что все-таки они — лучшие, что если что и запомнится из драматургии последнего десятилетия, то, конечно, «На дне» и «Мещане», «Жизнь Человека» и «Анатэма».

Если в осуществлении репертуара, в сценическом выполнении репертуарных задач первая роль у К. С. Станиславского, то в подборе репертуара, в создании того, что можно бы назвать репертуарным ликом Художественного театра, такая же роль — у Вл. И. Немировича-Данченко. Если Станиславский — фантазия этого театра, то Немирович-Данченко — его мозг. Не раз уже писали о том, какое счастливое сочетание получил в этих двух лицах Художественный театр и как удачно они друг друга дополняют. Не стану останавливаться на этой теме, — слишком далеко завела бы она нас, пришлось бы вводить читателя в самую лабораторию Художественного театра. Ограничусь лишь сделанным общим указанием. И попробую теперь набросать в нескольких, самых хотя бы общих чертах образы главных героев Художественного театра[[749]](#endnote-683).

## 18. С. Н. П‑к <С. Н. Поляк>[[750]](#endnote-684) О гастролях Московского Художественного театра «Воскресная вечерняя газета», СПб., 1913, 19 мая

Гастроли Московского Художественного театра закончились[[751]](#endnote-685). Любимые весенние наши гости на этот раз как будто и не оставили обычного светлого впечатления у широкой публики. «Федор Иоаннович», «Вишневый сад» и «Братья Карамазовы» шли несколько раз по-прежнему успешно. Новые же постановки вызвали массу различных толков и споров. «Пер Гюнт», последняя новинка московского сезона, здесь, в Петербурге, закончила свое существование. Пьеса снята с репертуара навсегда[[752]](#endnote-686). «Мнимый больной» хотя и понравился публике, но впечатление осталось не сильное. «Екатерина Ивановна» Л. Андреева вызвала большой шум.

«Провал» ее в Москве, шумные, в большинстве отрицательные, отзывы прессы и критиков настроили и петербургскую публику как-то односторонне. После первых постановок в Петербурге казалось «провалилась».

Слово «провалилась» я беру в кавычки, так как вопрос о провале «Екатерины Ивановны» находится еще под некоторым сомнением. Пьеса эта посещалась очень охотно, и последние представления «Екатерины Ивановны» изменили значительно отношение к ней петербургской публики. Вокруг «Екатерины Ивановны» и Л. Андреева создалась шумиха. В литературном обществе, просветительных учреждениях, во многих провинциальных {500} городах устраиваются диспуты и суды над «Екатериной Ивановной». Первые представления вызывают свист и аплодисменты. Словом — «скандал».

Говорить о провале «Екатерины Ивановны» на премьере в Москве или, как очень удачно выразился В. И. Немирович-Данченко, у посетителей первого абонемента, не приходится. В них, оскорбленных «пасквилем на русскую женщину», заговорило самое обыкновенное дешевое чувство филистеров.

При чем здесь оскорбление русской женщины?

«Екатерина Ивановна» не просто бытовая пьеса, в которой изображается какое-то происшествие в семье депутата. Возможно, что вопросы, рождаемые этой пьесой, вопросы, которые так смело и резко набросаны Л. Андреевым, не совсем обычны в обыкновенных модных пьесах последней формации. Большинство ведь привыкло видеть в театре одно лишь зрелище. Кинематографические пьесы и пьесы вроде «Кулис»[[753]](#endnote-687) Щепкиной-Куперник свиста и ожесточенных нападок не вызывают. Публика аплодирует и уходит из театра довольной.

Л. Андреев, вероятно, не променял бы все же своего «провала» «Екатерины Ивановны» на успех «Кулис». Понятна строгая критика А. Кугеля против «Екатерины Ивановны» как пьесы, критика человека, подходящего к сцене вообще с определенной точкой зрения. Но… нельзя оправдать свистунов и шикающих Андрееву на первых постановках. Талант и глубокое художественное чутье Л. Андреева — его все. Прав А. Бенуа, заявивший, что Андреев обладает огромным талантом, и весь этот талант отдал он, как сумел, на служение обществу. «Мы злы, — говорит далее А. Бенуа, — на то, что чувствуем нечто вроде какой-то вины перед Андреевым. Москвичи прекрасно знали, на что идут, приняв к постановке “Екатерину Ивановну”». В своих путях они не ищут успеха во что бы то ни стало. Их путь — путь честных и талантливых работников сцены. Вокруг их имени всегда были и теперь существуют разного рода намеки и сплетни. Это их совершенно не трогает, конечно.

В своей правде и действительной любви к искусству они настолько сильны и чувствуют свое право, что ничто уж не может их опорочить. Спасибо им за их приезд к нам! Полного успеха и процветания на трудном и великом пути!

## 19. Лоренцо <Б. Я. Генис>[[754]](#endnote-688) Гастроли Художественного театра «Одесские новости», 1913, 31 мая

Сегодня Художественный театр выступает перед Одессой в последний раз. То, что он показал здесь, это, разумеется, только часть его созданий, сравнительно небольшой уголок его творчества. Художественный театр воплотил за 15 лет своего существования уже свыше 50 пьес, и 5 постановок, показанные Одессе[[755]](#endnote-689), это, понятно, немногое из того, что он сделал. Но художественные черты московского театра, его принципы, домогания — вся творческая физиономия вырисовалась в этих 5 постановках уже с достаточной полнотой. И теперь общие рассуждения и споры о нем не являются для нашей публики чем-то крайне отвлеченным {501} и далеким. Сейчас это реальные, только что пережитые, свежие впечатления, которые хочется сравнивать, сличать, которыми есть острая потребность делиться.

И этих впечатлений много. Несмотря на небольшое количество постановок, Художественный театр показал Одессе много совершенно для нее нового, необычного, заставил пережить эмоции, доселе не испытанные ею в театре. Наша публика в достаточной мере избалована хорошими актерами[[756]](#endnote-690). И в этом отношении захватить ее и поразить, разумеется, трудно. Ни один из актеров Художественного театра, взятый в отдельности, конечно, не может сравниться с теми корифеями русской и иностранной сцены, которых здесь приходилось видеть.

То, что выделяет Художественный театр и подымает на большую высоту, это меньше всего актеры. Хотя надо сознаться, что упрек, который так часто направляют по адресу Художественного театра в бедности актерскими силами, весьма несправедлив. Актеры здесь имеются и отнюдь не маленькие. Дарования гг. Станиславского, Москвина, Качалова, Леонидова, Артема калибра, бесспорно, очень крупного и высокого. Женская половина труппы значительно беднее артистическими силами, но и здесь имеются такие величины, как г‑жи Гзовская (она, к сожалению, не приехала с художественниками), Лилина, Книппер.

Но сила Художественного театра не в актере. Не он создал Художественному театру его колоссальную славу. То, чем прельщает московский театр, что рождает в нас новые, непривычные переживания, лежит целиком в сфере его мощного художественного коллектива, рождающего впечатления удивительно гармоничные и стройные. В постановках москвичей поражает всегда эта необычайная слаженность, связанность отдельных элементов и сценического творчества, пленяет целое, в котором не замечаешь связующих его нитей. Здесь всегда чувствуется присутствие общей и единой души в спектакле, как бы мало не удовлетворяли нас подчас отдельные его элементы. Культура в этом театре свила себе прочное гнездо, и ею дышит каждое его создание, каждый штрих.

Высокая культурность — вот наиболее характерное определение для театра. С нею связано отсутствие случайностей, художественных неожиданностей, безразлично — удачных или неудачных. То, что создано театром, это плод сознательной работы ума, таланта, стройное и последовательное развитие основных принципов московского театра. С этими принципами можно не соглашаться, их можно не признавать, но то, что сделано театром, блещет талантом, умом, вкусом, носит на себе печать огромного труда, любви, заботливого изучения. Нигде, ни в одном театре не относятся так благоговейно к своей задаче, и это благоговение передается публике, — не может ей не передаться. Здесь внушают не только любовь к театру, но и уважение к нему, и в этом огромная заслуга москвичей. В наше тяжелое для театра, упадочное время они гордо и отважно несут свое знамя, поддерживая угасающую в публике веру в театр и любовь к нему.

Но признание заслуг Художественного театра не должно нисколько мешать критическому отношению к нему. Далеко не все здесь является полнейшим совершенством.

В основу своей работы Художественный театр положил завет Щепкина: «бери образцы из жизни», и в продолжение всей своей деятельности ведет упорную борьбу с театральщиной, с рутинными приемами сцены. Это, разумеется, благое дело. Но при этом театр склоняется ко злу еще худшему, чем театральщина, сводя сценическое искусство к изобразительности, к повторению жизни.

{502} Художественный театр понимает девиз Щепкина слишком прямолинейно. Брать образцы из жизни не значит их копировать. Перефразируя несколько знаменитый афоризм Золя, можно сказать, что произведение искусства — это уголок природы, прошедший через темперамент художника. Искусство, таким образом, должно нам давать жизнь преображенную. Нужно воссоздавать не самую жизнь, а некую эссенцию ее, своего рода художественный препарат жизни. Иначе в искусстве получится полное повторение действительности, — жизнь № 2 такая же скучная, как и № 1.

Вместо реализма, то есть, творчества по живому образцу, а не по традиции, Художественный театр преследует задачи чисто натуралистические. Работа его сводится главным образом к копии, к повторению действительности. И в этом его главная ошибка, которая вызвала упреки критики с первого же выступления театра и продолжает упрямо жить до настоящего момента.

Художественный театр ко всему подходит от внешности, от характерности, от наблюдения за жизнью и старательного воспроизведения по возможности с наибольшей точностью ее внешней формы. И в этом копировании жизни театр почти не отличает главное от неглавного, все передает с одинаковой точностью и подробностью — душевные переживания и форму их выражения, чирикание птичек и человеческую речь, тоскливую музыку дождя и скорбное настроение людей. Колокольный звон в последней сцене «Царя Феодора» занимает такое же художественное место, как и следующая за этим потрясающая по драматизму сцена.

Михайловский когда-то написал о Чехове: «Ему все равно, что колокольчик, что самоубийца». Это всецело может быть отнесено к Художественному театру. Не потому ли он так специализировался на Чехове, что в характере творчества того и другого так много общего? Но, воплощая других авторов, театр невольно расходится с их стилем, с характером их творчества.

Вместо проникновения в дух писателя театр стремится по возможности воспроизвести самый оригинал, вдохновивший писателя. Вместо жизни, прошедшей через творческий темперамент автора, дает самую жизнь. И это особенно заметно в ретроспективных постановках. Здесь всегда бросается в глаза стремление «художественников» подменить стиль драматурга стилем самой эпохи. В этом отлично могла убедиться и одесская публика. Тургеневский спектакль, такой изумительный по художественной реконструкции барской усадьбы 40‑х годов, очень далек от особенностей тургеневской лирики, от ее нежной, мечтательной печали и легкого, грустного юмора. Неужели в тургеневской усадьбе так холодно, так неуютно, как в обстановке «Нахлебника», а барственность так жестока, так сухо и неприязненно надменна?

Из «Царя Феодора» вытравлен весь романтизм толстовской трагедии, вся идеалистическая стилизация старинного московского быта. В основу постановки положена, по возможности, педантическая историчность, тщательное изучение прошлого по источникам.

В воспроизведении «Братьев Карамазовых» Художественный театр, ввиду обилия картин, принужден был по техническим причинам прибегнуть к условной постановке. Но здесь театр впал в сильное противоречие с основным методом своего творчества. Постановка оказалась условной только в отношении декорации. В остальном, до конца, царили ярко натуралистические приемы. И это смешение стилей производило странное впечатление.

Свои натуралистические тенденции Художественный театр заимствовал у {503} мейнингенцев, приезжавших дважды в Россию. На своем 15‑летнем пути московский театр неоднократно отклонятся от своего натурализма — и в постановке гамсуновской «Драмы жизни», метерлинковских миниатюр и андреевских «Жизни Человека» и «Анатэмы». Отклонялся и снова возвращался к своему основному методу, с которым не в силах был порвать окончательно. На десятилетнем юбилее Художественного театра К. С. Станиславский закончил свою речь следующими словами: «Выйдя из принципа реализма, мы совершили полный круг и теперь возвращаемся к тому же реализму».

Но реализм Художественного театра весь пропитан приемами натуралистическими. Он далек от чистого реализма Гоголя и Грибоедова. Постановки «Ревизора» и «Горя от ума», единодушно осужденные за натурализм всей театральной критикой, прекрасно это доказали. Но и не соглашаясь с принципами и приемами Художественного театра, нельзя отрицать его огромного обаяния и того высокого наслаждения, которое доставляют всегда его спектакли. Гастроли московского театра были поистине светлым праздников в Одессе, и за них «художественникам» наша искренняя и горячая признательность.

# **{****504}** Сезон 1913 – 1914

Еще не начавшись, этот сезон открылся для Художественного театра на страницах газет и журналов. Все пошло с внезапного публичного осуждения М. Горьким намерения МХТ перенести на сцену роман «Бесы». По его мнению, Достоевский, с его пасквилем на революционеров, вреден для нынешнего момента общественной жизни, требующего объединения «здоровых сил». Горький призвал протестовать против готовящейся постановки.

С 22 сентября 1913 года, когда редакция «Русского слова» опубликовала письмо М. Горького «О “карамазовщине”», не проходило дня, чтобы кто-нибудь не выразил своего отношения к этому событию. Небольшая статистика отражает сокрушительность наступления на Горького возмущенных им лиц от литературы и театра: 24 сентября это были М. П. Арцыбашев («Вечерние известия») и Н. Г. Шебуев («Обозрение театров»); 25 сентября — С. С. Юшкевич («Вечерние известия») и А. А. Кайранский («Утро России»); 26 сентября — А. И. Южин-Сумбатов («Театр») и Л. Н. Андреев («Утро России»); 27 сентября — И. Н. Игнатов («Русские ведомости») и Ю. И. Айхенвальд («Театр»). И так далее. Перепечатывались из газеты в газету или публиковались новые возражения Горькому.

8 октября «Биржевые ведомости» дали подборку «мнений писателей» «о выпаде г. Горького против Достоевского»: А. И. Куприна, А. Н. Будищева, И. И. Ясинского, И. Н. Потапенко, Д. С. Мережковского, Ф. К. Сологуба, А. М. Ремизова, С. А. Венгерова, Ф. Д. Батюшкова, В. И. Иванова-Разумника.

Опровергая подход Горького к творчеству Достоевского по разным мотивам, многие сошлись в одном: Горький ущемляет свободу слова. Д. В. Философов писал, что общество «нельзя все время опекать: сегодня запрещать Дарвина и Чернышевского, завтра Ницше и Достоевского» («Русские ведомости», сентябрь 1913, Н-Д № 10252/2, л. 34).

А. И. Куприн называл эту запретительную позицию Горького «бестактностью» по отношению к Художественному театру и объяснял ее «его слишком долгой причастностью к партии с.‑д.» («Биржевые ведомости», 8 октября 1913).

Похоже думал и Л. Н. Андреев. «По мнению Андреева, — писало “Утро России” (26 сентября 1913), — такие корифеи русской литературы, как Достоевский или Толстой, не могут быть рассматриваемы в узких пределах современного общественного движения».

Однако Горький не оставался без поддержки единомышленников. Они хотя и не призывали впрямую к революционному насилию, все же были за «определенный путь развития страны», чтобы не сказать откровеннее. Среди сторонников Горького оказались и люди более широких идей, чем партийная принадлежность.

{505} В поддержку Горького высказались: писатели Н. Д. Телешов и М. Шагинян, критик Саддукей <С. Г. Кара-Мурза>, критик и историк литературы В. Львов-Рогачевский, историк и лектор А. А. Корнилов, большевистская газета «За правду» (две статьи А. Витимского <Ольминского> за 4 и 10 октября 1913 года и «Открытое письмо» рабочих от 30 октября 1913 года).

Ответ Художественного театра в виде открытого письма к М. Горькому появился в «Русском слове» 26 сентября 1913 года и занял немного строк. Театр не стал заводить полемику и отвечать Горькому согласно его тезисам. Театр лишь заявил, что как служил, так и остается служить «высшим запросам духа».

Газета «Вечерние известия» 10 октября 1913 года в обзоре «Почему не удался поход Горького?» обособляла мнение тех, кто не придерживался крайних позиций: «Пытаются понять Горького Д. С. Мережковский и С. А. Венгеров». К ним можно было отнести и Н. Д. Телешова, который считал проблему широкой и потому требующей обсуждения, тем более, что ответ Художественного театра, с его точки зрения, «не исчерпывает существа вопроса, поднятого М. Горьким» («Театр», 27 сентября 1913).

Не только Н. Д. Телешову, но и журналисту Н. Н. Вильде ответ показался недостаточно определенным. Дополнительно ознакомившись с отношением Немировича-Данченко к горьковской критике, он написал заметку «Экивоки Вл. Немировича-Данченко», осмеяв вежливость Художественного театра, якобы выражающую его беспринципность: «Как вежливо. “Бесов” хотим поставить, и русское общество не обидеть, и Максима Горького умиротворить» («Голос Москвы», 27 сентября 1913).

На деле же за скупыми строками ответа МХТ Горькому и тактичностью беседы Немировича-Данченко («Речь», 27 сентября 1913) стояли твердые убеждения. Решение о коллективном ответе деятели МХТ обсуждали на Совете и собрании труппы. Ни минуты не сомневаясь, что «Николай Ставрогин» выйдет на сцену, они переживали за самого Горького.

«Нас всех очень огорчил Горький, — писала Н. С. Бутова. — Неожиданно от него это. Мы его знаем умным, чутким, а тут вдруг какой-то урядник соц.-демократический цензурный приказ по участку пишет» (Музей МХАТ, А № 14292).

«Горьковский инцидент взволновал, но только совсем не боязнью за театр <…>, — писал К. С. Станиславский. — Огорчило меня то, что я верил в Горького и в то, что он избавился от эсдековской узости и тупости. Увы — он все тот же» (КС‑9. Т. 8. С. 363).

Коллективный ответ писали тоже коллективно. Немирович-Данченко, как главное обвиняемое Горьким лицо отказался участвовать, чтобы не давить на ситуацию, и только консультировал. Для подкрепления литературных сил был вызван А. Н. Бенуа.

Наброски сделал и Станиславский. Среди них выделяются: «Мы думали, что Достоевский вне политики. Художественная оценка», «Трудно приучить себя смотреть на Достоевского как на выразителя садизма, уродства и забыть о Зосиме», «Мы избалованы поощрениями, но приучены и к нападкам. Бранить Художественный театр стало модой. Но из всех обвинений Ваше — самое жестокое и несправедливое» (КС‑9. Т. 5, кн. 2. С. 388 – 389).

МХТ, отвечая Горькому, отдельно подчеркнул, что его публичный протест «особенно чувствительно» переносить в разгар работы. Действительно, рядом со спорами о толковании Достоевского сейчас же прозвучали и сомнения в возможностях МХТ справиться с постановкой с чисто художественной стороны, подрывалось доверие к будущему спектаклю.

{506} Так Д. С. Мережковский, соглашаясь в принципе, что «Бесов» ставить не нужно, находил для этого и другую причину. Он объявлял заранее, что художественники сыграют Достоевского неправильно: «как простодушного реалиста, чуть ли не как Чехова, в то время, как творчество Достоевского не только реально, но и символично» («Биржевые ведомости», 8 октября 1913).

Д. В. Философов пользовался другими доводами, указав, что новое обращение к Достоевскому вредно не для общества, а для самого МХТ. Опять инсценируя роман, он только показывает, «что творческая сила его иссякла, что ему нечего ставить, что он перестал быть во главе нашей художественно-театральной жизни» («Русские ведомости», сентябрь 1913, Н-Д № 10252/2, л. 34).

Молниеносная реакция общества на выступление Горького не могла пройти мимо него самого, хоть он и находился в отдалении, на Капри. Через месяц из его интервью «Театру и жизни» (26 октября 1913) стало известно, что он вовсе «не ополчался» на Достоевского, а только на воплощение его «в актерскую плоть и кровь». То же уточнение цели своей статьи он повторил и в «Русском слове» (27 октября 1913), куда прислал вторую статью — «Еще о “карамазовщине”. (Открытое письмо)».

Более всех Горького оскорбили обвинения в призывах к цензуре. «Почему ваш, господа, коллективный протест против моего мнения — не цензура, а мой призыв к протесту — призыв к цензуре?» — вопрошал он.

К этому Горький припомнил, что общество «в лице прогрессивной печати» справедливо протестовало в 1907 году против постановки «Бесов» в театре А. С. Суворина, теперь же оно считает наоборот: «Почему же то, что во грех Суворину, Немировичу-Данченко во спасение?»

При своем мнении Горький остался и после посещения спектакля «Николай Ставрогин» в МХТ 7 февраля 1914 года. Он якобы сказал: «Я помню, писали, что в инсценировку не войдет “политический” элемент романа. Ну, а разве нет “политики” в сцене Ставрогина с Шатовым? На полотно “Ставрогина” попали самые мрачные краски “Бесов”» («Утро России», 15 февраля 1914).

Когда 23 октября 1913 года «Николай Ставрогин» наконец был сыгран перед публикой (режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко и В. В. Лужский, художник М. В. Добужинский), то на удивление не вызвал той остроты политической полемики, какую возбуждало его предполагаемое появление. Все уже было высказано, и теперь критики углубились в сценическое воплощение романа. Эту тенденцию отметил в «Дневнике театрала» Н. В. Туркин, заявивший, что Горький «грубо ошибся», подходя к постановке с политической меркой. Сам Туркин оценил в спектакле «глубоко волнующую, совершенно оригинальную трагедию» («Московский листок», 27 октября 1913).

А. Койранский нашел в постановке лучшие качества искусства МХТ: «… глубокое внутреннее несение сценических образов, тонкий зрелищный вкус и умение избежать всего приблизительного и случайного» («Утро России», 24 октября 1913). Сценические иллюстрации, данные Художественным театром к «Бесам», он приравнивал к иллюстрациям Врубеля к «Демону» Лермонтова.

Глубина образов «Николая Ставрогина» искупала для Л. Я. Гуревич некую незаконченность спектакля из-за отсутствия в нем идеологической темы («Речь», 8 апреля 1914).

Одной из тем, волновавших почти всех рецензентов, было сравнение двух постановок Достоевского Художественным театром: прежних «Братьев Карамазовых» и нынешних «Бесов». Писали о различных литературных приемах переделки текстов для {507} сцены (с чтецом и без него) и о разных манерах декоративного оформления (воссоздание обстановки или детали картин).

Художественные достоинства «Николая Ставрогина» из московских критиков восприняли И. Грабарь, С. Глаголь, Ю. Соболев и давший по обыкновению ценнейшее описание спектакля П. Ярцев. Колебались в выводах Н. Эфрос и Н. Вильде, бесспорно отрицали С. Яблоновский и Н. Ежов.

В штыки приняли «Николая Ставрогина» петербургские рецензенты, возглавляемые К. И. Арабажиным и Ф. В. Трозинером, когда он был показан в столице во время гастролей. П. Конради возмущался, что вместо постановки показывают «какие-то уголки каких-то комнат», одним словом, дают «“Бесы” по-московски», как он назвал свою рецензию («Новое время», 9 апреля 1914). Даже А. Р. Кугель позволил себе почти в оскорбительном тоне писать о замечательной работе М. П. Лилиной в роли Хромоножки. Ничего, кроме извечного отрицания сценического метода МХТ, он не смог применить к этому спектаклю («Театр и искусство», 1914, № 18).

При отдельных сильных актерских работах «недостойные» МХТ результаты все же происходили, по мнению Э. А. Старка, отложной задачи «обойти политическую линию» («Петербургский курьер», 8 апреля 1914).

Сам автор инсценировки и постановщик спектакля Немирович-Данченко избегал читать петербургскую прессу. В театре же она воспринималась как травля.

Однако непреходящее значение спектакля «Николай Ставрогин» в Художественном театре заключается в том, что он вышел за пределы чисто театрального события. В связи с ним были рассмотрены на новом этапе русской жизни политические, религиозные и философские проблемы выдающимися мыслителями тех лет. Ни в коей мере не касаясь качества постановки МХТ, отталкиваясь лишь от факта ее появления, они заново заговорили о Достоевском.

Д. С. Мережковский, еще в 1906 году назвавший Достоевского «пророком русской революции» («Весы», 1906, № 2), опубликовал теперь статью «Горький и Достоевский» («Русское слово», 12 декабря 1913).

Н. А. Бердяев отдельно рассмотрел фигуру главного героя «Бесов» в статье «Ставрогин» («Русская мысль», 1914, № 5).

С. Н. Булгаков сделал 2 февраля 1914 года доклад в Московском религиозно-философском обществе «Русская трагедия. О “Бесах” Достоевского в связи с инсценировкой романа в Московском Художественном театре» и опубликовал его затем в «Русской мысли» (1914, № 4).

Его доклад побудил Вяч. И. Иванова выступить с дополнением «Основной миф в романе “Бесы”» («Русское слово», 1914, № 4) к своей ранней работе о Достоевском.

Некоторые петербургские критики рецензировали сразу обе премьеры МХТ текущего сезона в одной статье: и «Николая Ставрогина», и «Хозяйку гостиницы», рассматривая их как контрасты репертуара (Зигфрид <Э. А. Старк>, Омега <Ф. В. Трозинер>). При этом отдавалось предпочтение «Хозяйке гостиницы» (премьера 3 февраля 1914; режиссер К. С. Станиславский, художник А. Н. Бенуа) — ее декорациям по эскизам А. Н. Бенуа, ее исполнителям, особенно К. С. Станиславскому в роли Кавалера.

Из петербургских критиков одна Л. Я. Гуревич судила о постановке «Хозяйки гостиницы» как о совсем новой задаче, поставленной МХТ перед собою, — после Чехова «возлюбить сценическое действие» («Речь», 9 апреля 1914).

{508} В Москве, где о «Хозяйке гостиницы» писали раньше Петербурга, многие (С. Яблоновский, А. Койранский, П. Ярцев) соглашались видеть на сцене итальянскую классику с неизбежным привнесением в нее особенностей искусства МХТ и русской души.

Беспокоила всех лишь проблема влияния на постановку А. Н. Бенуа. Недоверие критики к нему как неотвязчивая тема перешло к гольдониевскому спектаклю по наследству от мольеровского. Н. В. Туркин возмущался, что театр допустил «попустительство» и нарушил свое же кредо о первенствующей роли режиссера, предоставив постановку и ее актеров воле художника («Театр и искусство», 1914, № 7). Эм. Бескин писал с полемической остротой, что «раньше актеры состояли при сверчках», а теперь «состоят при красках» и что это есть очередной «уклон» МХТ («Театральная газета», 16 февраля 1914).

Но все эти претензии к «Хозяйке гостиницы» были легкой передышкой в критике между «Николаем Ставрогиным» и «Мыслью», между выяснениями соответствия Достоевскому и Леониду Андрееву, между спектаклями, отягощенными темами преступления и потемок человеческого сознания.

«Мысль» сыграли 17 марта 1914 года (режиссер Вл. И. Немирович-Данченко, художники К. Н. Сапунов и А. А. Петров). Типичным для критики были крайние взгляды на пьесы Андреева в МХТ. Одни подходили к ним серьезно, пытаясь, как и театр, проникнуть в глубины философии о человеке, в которых мучился сам автор. К таким критикам относился Н. Эфрос. Другие стремились разоблачить автора, чье творчество представляет собой лишь эпатаж и кривлянье. К ним относился С. С. Мамонтов.

Статья первого о «Мысли» в МХТ показалась Вл. И. Немировичу-Данченко «написанной скучно и суконным языком», статью второго он назвал «хулиганской» (Письма‑4. Т. 2. С. 381). В таком же духе проявления темпераментов постановка «Мысли» стала предметом обсуждения.

Так, 18 апреля 1914 года обсуждение состоялось в Большой аудитории Политехнического музея. Резко высказавшись на страницах газеты, Мамонтов повторил свои нападки, выступив с докладом. «Русское слово» (19 апреля 1914) писало, отражая накал противостояния собравшихся: «Доклад и последующие прения прошли при повышенной атмосфере.

Выступления как докладчика, так и оппонентов прерывались аплодисментами, шиканьем и свистом, вызвавшими в конце концов вмешательство полиции».

Мамонтов обвинил Андреева в запугивании публики, а «Театр Камергерского переулка» в «деградации», утрате «священного горения» и работе «для заработка».

С. С. Голоушев защищал Андреева и Художественный театр. И. А. Бунин взял сторону Мамонтова. Но самым замечательным был голос из будущей эпохи: «Футурист В. В. Маяковский благодарил С. С. Мамонтова за то, что он “отслужил одну из немногих в наше время панихид по русском театре”, и превозносил театр будущего, — театр действия, а не “литературки”» (Там же).

Тот же выступавший оппонентом С. С. Голоушев, отвечая критикам и рецензентам, писал о своем потрясении от постановки «Мысли», о том, что перед глазами «прошла драма самой жизни» («Столичная молва», 26 марта 1914).

В Петербурге оригинальное мнение высказал К. И. Арабажин. Он доказывал, что у Художественного театра из андреевской «Мысли» получился «глубоко мещанский {509} спектакль». Причина в том, что он, «несмотря на всю свою, казалось бы, литературность, совершенно не понял одного из самых блестящих произведений бесспорно талантливого писателя» («Биржевые ведомости», 11 апреля 1914). В сущности, о том же, что театр не понял автора, писал, но гораздо резче, Эм. Бескин.

Бескин уловил разницу между автором-Андреевым и «интерпретатором»-театром. У автора — «гримаса мысли», а у театра — «гримаса хроники» в «фотографических деталях» («Театральная газета», 23 марта 1914).

Сам Немирович-Данченко, через много лет вспоминая неудачу постановки, объяснял ее тем, «что “Мысль” была поставлена наспех для сдачи абонементского обязательства, как один из многочисленных компромиссов» (Письма‑4. Т. 2. С. 648).

Из откликов прессы на события жизни Художественного театра в сезоне 1913/14 года следует отметить реакцию на юбилеи: 15‑летие МХТ и 10‑летие со дня премьеры «Вишневого сада». Оба юбилея были отмечены скромно. Наиболее интересны по современности отношения к предмету публикуемые здесь статьи Ю. В. Соболева о «Вишневом саде» («Театр», 18 января 1914), Э. М. Бескина («Театральная газета», 19 и 26 января 1914) и очерк М. М. Бонч-Томашевского («Актер», 1913, № 3 и 4).

В то же время нельзя не видеть, что вокруг театра в сезон его 15‑летия создалась атмосфера неверия и разочарования. К примеру, В. Волин в статье «В тупике. (Мысли о Художественном театре)» («Театральная газета», 23 марта 1914) писал, что «глубоко опасно положение Художественного театра, чуть ли не безнадежно» <…> «Плох его репертуар, плохим становится и исполнение, исчезает и режиссерский талант, умеющий заставить все слиться в единое настроение. Нужна во всем реорганизация. Все в этом театре требует новой жизни».

Во время гастролей МХТ в Киеве независимый от высказываний критиков двух столиц взгляд проявил некто К. С‑кий («Последние новости», 18 мая 1914).

## 1. М. Горький[[757]](#endnote-691) О «карамазовщине»[[758]](#footnote-69) «Русское слово», М., 1913, 22 сентября

После «Братьев Карамазовых» Художественный театр инсценирует «Бесов» — произведение еще более садическое и болезненное. Русское общество имеет основание ждать, что однажды г. Немирович-Данченко поставит на сцене лучшего театра Европы «Сад пыток» Мирбо[[759]](#endnote-692), — почему бы не показать в лицах сцены из этой книги? Садизм китайцев патологически интересен для специалистов, наверное, не менее, чем русский садизм.

Не будем говорить о том, что еще недавно «Бесы» считались пасквилем и что произведение это ставилось многими из лучших людей России в один ряд с такими жалкими и тенденциозными книгами, каковы «Марево» Клюшникова[[760]](#endnote-693), «Панургово стадо» Вс. Крестовского[[761]](#endnote-694) и прочие темные Пятна злорадного человеконенавистничества на светлом фоне русской литературы.

{510} Очевидно, г. Немирович знает, что есть публика, которой забавно будет видеть неумную карикатуру на Тургенева[[762]](#endnote-695) в годовщину тридцатилетия его смерти и приятно посмотреть на таких дьяволов от революции, каков Петр Верховенский, или на таких «мерзавцев своей жизни», каковы Липутины и Лебядкины; ведь, глядя на них, очень легко и удобно забыть, что были и есть люди честные, бескорыстные, а несомненно, что ныне многие нуждаются в этом забвении, и вот Художественный театр послужит этой нужде, поможет дремлющей совести общества заснуть крепче.

Но оставим в стороне вопросы совести, а клевету и злые карикатуры сотрет история. Станем говорить о социальной пользе инсценировки «Бесов».

Меня интересует вопрос: думает ли русское общество, что изображение на сцене событий и лиц, описанных в романе «Бесы», нужно и полезно в интересах социальной педагогики?

Неоспоримо и несомненно: Достоевский — гений, но это — злой гений наш. Он изумительно глубоко почувствовал, понял, с наслаждением изобразил две болезни, воспитанные в русском человеке его уродливой историей, тяжкой и обидной жизнью, — садическую жестокость во всем разочарованного нигилиста[[763]](#endnote-696) и противоположность ее — мазохизм существа забитого, запуганного, способного наслаждаться своим страданием, не без злорадства, однако, рисуясь им пред всеми и пред самим собою. Был нещадно бит, чем и хвастается.

Главный и наиболее тонко понятый Достоевским человек — Федор Карамазов, бесчисленно, — и частично, и в целом, — повторенный во всех романах «жестокого таланта». Это — несомненно русская душа, бесформенная и пестрая, одновременно трусливая и дерзкая, а прежде всего — болезненно-злая; душа Ивана Грозного, Салтычихи, помещика, который травил детей собаками, мужика, избивающего насмерть беременную жену, душа того мещанина, который изнасиловал свою невесту и тут же отдал ее насиловать толпе хулиганов. Очень искаженная душа, и любоваться в ней нечем.

Может быть, она ищет некий стержень, прочное основание, которое укрепило бы, кристаллизовало, оформило ее, и потому бунтует, все разрушая, все грязня? Но грязью, мучительством, кровью не залечить своей раны, и пока эта безумная ищет себе стержня или наказания, — сколько она, — попутно в монастырь или на каторгу, — прольет в мир гнилого яда, сколько отравит детей и юношества!

Достоевский, сам великий мучитель и человек больной совести[[764]](#endnote-697), любил писать именно эту темную, спутанную, противную душу. Но все мы хорошо чувствуем, что Федор Карамазов, Человек из подполья, Фома Опискин, Петр Верховенский, Свидригайлов[[765]](#endnote-698) — еще не все, что нажито нами; ведь в нас горит не одно звериное и жульническое! Достоевский же видел только эти черты, а, желая изобразить нечто иное, показывал нам «Идиота» или Алешу Карамазова, превращая садизм в мазохизм, «карамазовщину» в «каратаевщину»[[766]](#endnote-699). Платон Каратаев, как и Федор Карамазов, — живые, по сей день живущие вокруг нас люди. Но возможно ли существование народа, который делится на анархистов-сладострастников и на полумертвых фаталистов? Очевидно, что не эти два характера создали, и хотя медленно, а все-таки развивают культуру России.

Почему же внимание общества пытаются остановить именно на этих болезненных явлениях нашей национальной психики, на этих ее уродствах? Их необходимо побороть, от них нужно лечиться, необходимо создать здоровую атмосферу, в которой эти болезни не могли бы иметь места.

{512} А у нас показывают гнойные язвы, омертвевшие тела, заставляя думать, что мы живем среди мертвых душ и живых трупов.

Никто не станет отрицать, что на Руси снова наступают дни, требующие дружного единения умов и воль, крайнего напряжения всех здоровых сил нашей страны, — время ли теперь любоваться ее уродствами? Ведь они заражают, внушая отвращение к жизни, к человеку, и — кто знает? — не влияла ли инсценировка «Карамазовых» на рост самоубийств в Москве?[[767]](#endnote-700)

Несомненно также, что русское общество, пережив слишком много потрясающих сердце драм, утомлено, разочаровано, апатично. Температура нашего отношения к действительности, к запросам жизни сильно понижена.

Среди условий, понижающих ее, немалую роль сыграла пропаганда социального пессимизма и возвращение к так называемым «высшим запросам духа», которые у нас, на Руси, ничего не внося в этику, не улучшая наших отношений друг к другу, являются только красноречием, отвлекающим от живого дела. Возникновение этих отрыжек прошлого объясняется тем, что Русь, к сожалению, больше, чем другие, жила под гнетом церковного и богословского воспитания. Вот почему Гоголь только тогда здоров и деятелен, когда его волю и воображение направляет европеец Пушкин, — человек, знающий прошлое своей страны, но не отравленный им.

Перед нами огромная работа внутренней реорганизации не только в социально-политическом смысле, но и в психологическом. Мы должны тщательно пересмотреть все, что унаследовано нами из хаотического прошлого и, выбрав ценное, полезное, бесценное и вредное отбросить, сдать в архив истории. Нам больше, чем кому-либо необходимы духовное здоровье, бодрость, вера в творческие силы разума и воли.

Мы живем в стране с пестрым населением в 170 миллионов людей, говорящих на полусотне языков и наречий; наш нищий народ выпивает водки почти на миллиард ежегодно и пьет все больше.

Не здесь ли один из источников все растущего хулиганства, которое в существе своем — та же «карамазовщина»?

Пора подумать, как отразится это озеро яда на здоровье будущих поколений. Не усилит ли дикое пьянство темную жестокость нашей жизни, садизм деяний и слов, нашу дряблость, наше печальное невнимание к жизни мира, к судьбе своей страны и друг к другу?

И вот, в интересах духовного оздоровления, необходимо, как мне кажется, определить социально-воспитательное значение тех идей, которые Художественный театр предполагает показать нам в образах. Нужно ли это увечное представление? Я уверен, что нет, — оно вредно.

Это «представление» — затея сомнительная эстетически и безусловно вредная социально.

За Художественным театром рабски следует театр Незлобина, предполагая поставить на сцене своей «Идиота»[[768]](#endnote-701). Тут тоже есть чем полюбоваться: например, судорогами туберкулезного Ипполита, припадками эпилепсии князя Мышкина, безумием Рогожина, истерией Настасьи Филипповны. Русская действительность пресыщена страданиями, в ней достаточно реального горя, реальных мук; нам хотят показывать еще страдания ирреальные, искусственно соединенные.

И я предлагаю всем духовно здоровым людям, всем, кому ясна необходимость оздоровления русской жизни, протестовать против постановки романов Достоевского на подмостках театров.

## **{****513}** 2. Чужой <Н. Е. Эфрос>[[769]](#endnote-702) Театр и музыка. М. Горький и Художественный театр. (От нашего московского корреспондента) «Речь», СПб., 1913, 27 сентября

У театральной Москвы — большая злоба дня. Она остро волнует, потому что затронут, и затронут резко, чтобы не сказать грубо, наш лучший театр, окруженный самыми искренними симпатиями и уважением, всегда делавший, по дружному признанию, крупное художественное и культурное дело. Максим Горький опубликовал в «Русском слове» письмо под заголовком «Карамазовщина». Письмо заключает очень резкий и сердитый выпад против Художественного театра. Возмущаясь постановкою «Бесов», Горький винит театр в том, что он «поможет дремлющей совести общества заснуть еще крепче», и кончает призывом ко всем здоровым русским людям протестовать против постановки Достоевского на сцене. При этом оказывается знак равенства между «Бесами» и такими произведениями, как «Марево» Клюшникова, «Панургово стадо» Всев. Крестовского. Роман Достоевского определяется, как темное пятно на светлом фоне русской литературы…

Конечно, Художественный театр и ошеломлен, и больно задет таким выпадом, такими неожиданными подозрениями в соучастии в темном деле усыпления русской общественной совести. Артистическая корпорация театра не считает возможным оставить это обвинение и все это выступление против него без отражения. Два дня происходили совещания труппы, и на совещании выработан текст ответа Горькому, который еще так недавно был в числе и самых горячих друзей, и даже работников Художественного театра, и с этих подмостков впервые показал русскому обществу «На дне» и «Мещан».

Первоначально предполагалась форма ответа более резкая, отражавшая настроение труппы. Затем тон ответа был значительно смягчен, и «Открытое письмо Максиму Горькому» получило в окончательном виде следующую форму, в которой и опубликовано:

«В разгар нашей трудной и радостной работы над постановкою второго романа Достоевского ваше выступление в печати нам особенно чувствительно. Нас не то смущает, что ваше письмо может возбудить в обществе отношение к нашему театру как учреждению, усыпляющему общественную совесть, — репертуар театра в целом за пятнадцать лет вполне ответит на такое обвинение. Но нам тяжело было узнать, что Максим Горький в образах Достоевского не видит ничего, кроме садизма, истерии и эпилепсии, что весь интерес “Братьев Карамазовых” в ваших глазах исчерпывается Федором Павловичем, а “Бесы” для вас не что иное, как пасквиль временно-политического характера, и что к великому богоискателю и глубочайшему художнику Достоевскому вы предъявляете обвинение в растлении общества.

Наша обязанность, как корпорации художников, напомнить, что те самые “высшие запросы духа”, в которых вы видите лишь “праздное красноречие, отвлекающее от живого дела”, — мы считаем основным назначением театра. Если бы вам удалось убедить нас в правоте вашего взгляда, то мы должны были бы отречься от искусства, как утратившего {514} свою цель. В то же время мы должны были бы отречься и от всего лучшего в русской литературе, отданного служению именно тем самым “запросам духа”. *Московский Художественный театр*»[[770]](#endnote-703).

В кругах, близких к Художественному театру, между прочим, обращают внимание на одну подробность в письме Максима Горького. Он, между прочим, говорит, что, подражая Художественному театру, Незлобинский театр *поставит* «Идиота». Между тем названный театр уже давно сыграл «Идиота», в сценическом приспособлении Ф. Ф. Комиссаржевского, — в минувшем сезоне. Спектакль этот обратил внимание, о нем писали во всех московских газетах. Трудно, таким образом, предположить, чтобы Максим Горький, не относящийся безразлично к вопросу об инсценировке романов Достоевского, мог тогда пропустить мимо внимания факт этой постановки. В названных кругах поэтому скорее склоняются к мысли, что то открытое письмо, которое опубликовано на днях, было написано много раньше, вероятно, вскоре после того, как стала известна мысль Художественного театра инсценировать «Бесов». Но почему-то тогда письмо осталось в письменном столе автора. И только теперь Горький дал ему ход. Почему именно теперь решил он опубликовать письмо, — на этот счет в театральных кругах самые различные догадки. Некоторые еще указывают, что если даже призыв Максима Горького протестовать против постановки «Бесов» и правильный (думающих так очень и очень немного), то, во всяком случае, публиковать его следовало, было целесообразно только тогда, в минувшем сезоне. По крайней мере, сам Максим Горький мог бы тогда питать надежду, что протест подействует, что Художественный театр пересмотрит свое решение и откажется от «Бесов»[[771]](#endnote-704). Вряд ли было бы так, потому что Художественный театр думал долго и осторожно, прежде чем решил постановку «Бесов». Но у автора-то протеста могла бы быть надежда на такой практический результат. Публикуя же письмо с таким опозданием, только теперь он, конечно, и сам не может рассчитывать на какой-нибудь практический результат. Спектакль почти готов, на него затрачена масса художественных усилий целой группы лиц. Все это заставляет особенно удивляться тому, что Горький, сначала задержав свой протест, затем все-таки его опубликовал, и в такое неподходящее время.

## 3. П. Ярцев Театральные очерки. Бесы «Речь», СПб., 1913, 28 сентября

### 1.

<…>[[772]](#endnote-705)

В то самое время, когда стало непереносимо — и в Петербурге особенно — смотреть театр от умаления души, которое испытываешь в театре, в газетах появилось письмо Горького против представления сцен из романов Достоевского. Представление сцен из романов Достоевского, в частности из «Бесов», которые подготовляются в Московском Художественном {515} театре, только одна подробность этого письма. Все же письмо направлено против Достоевского вообще, попутно против Гоголя и Толстого, то есть против того, чем живы люди на русской земле — во имя «социальной педагогики» и «социальной пользы».

Отнесемся к письму поспокойнее. Письмо написано не от сердца и не от разума, а — великий гений Достоевского! — от тех «бесов», которые мутят разум и сердце человеческие. Потому что мысль, что когда-нибудь и во имя чего-нибудь могут быть не нужны и неполезны высшие духовные ценности народа, поистине бесовская мысль. Мысли в письме плетутся в явном затемнении: в них нет ни возбуждения, которое охватывает человека, что высказывается от сердца, ни жала разума, которое отточается и крепнет, когда человеку надо сказать и себе, и другим то, во что не верит его сердце. В них подавленность человека затемненного и потому подставляющего для выражения мысли, в которые не верит его сердце и которые отказывается принимать его разум, мертвые слова. Письмо призывает людей во имя наступающих дней новой политической борьбы «создать здоровую атмосферу» и потому навсегда (потому что нельзя на время) выбросить самое высшее, что у них есть. Какая задача! И какой надобен порыв, чтобы подвигнуть людей на такое дело! А письмо даже не заставляет почувствовать, что «дни» наступают, если они наступают действительно. И если кто вяло, без проверки поверит умом, что «возвращение к так называемым “высшим запросам духа”, которые у нас на Руси, ничего не внося в этику, не улучшая наших отношений друг к другу, являются только красноречием, отвлекающим от живого дела» (письмо), то никто не поверит сердцем (потому что сердце письмом не захвачено и молчит), что «делу» вреден Достоевский, «Мертвые души», «Живой труп»… То дело, которому могут помешать художественные образцы, изображающие всю силу падений и возвышений, на какие способно русское сердце, творимые в свете Бога и быта народного, приявшие свет и мрак русского чувства и победившие мрак, запечатлевшие пути, народом пройденные и приоткрывшие его грядущие пути, — то дело не может быть верным делом. То дело, для которого, чтобы его сделать, надо людей оградить от источников вечной правды, о них сказанной, не может быть правым делом.

Не ведая, что творит — потому что не сам творил, не своею волею — в затемнении был человек, обратившийся к людям с призывом во имя наступающих дней новой политической борьбы выбросить самое высшее, что у них есть. Не от взволнованного сердца и не силою (страшной силою, потому что могущею заставить поверить неправде) возбужденного разума писал он свой призыв, а в апатии чувства и мысли. Мертвые слова падают, не задевая сердца и не возбуждая мысль.

«… В нас горит (в письме ничего не горит) не одно звериное и жульническое. Достоевский же видел только эти черты, а желая изобразить нечто иное, показывал нам “Идиота” или Алешу Карамазова, превращая садизм в мазохизм, “карамазовщину” в “каратаевщину”». Кого заденет это, кто поверит этому? Такое написать мог только тот, кто ничего не знает о Достоевском и о Каратаеве, или же тот, перед кем затмилось то, на что он посягает. «Русь, к сожалению, больше, чем другие, жила под гнетом церковного и богословского воспитания». Где сердце, где живая мысль в этой казенной фразе? Если это правда, то как же — к сожалению? К ужасу?!. А если только к сожалению, то пожалеем о таком неудобстве для Руси и пройдем мимо. Между тем из мертвой мысли этой машинальным путем выплетается, «почему Гоголь {516} только тогда здоров и деятелен, когда его волю и воображение направляет европеец Пушкин». Здоровому от церкви Горькому «и не снилось той силы отрицания» (слова про себя Достоевского), которая обуревала Гоголя! Европейца же Пушкина, когда Достоевский обдумывал роман «Атеизм» («Братья Карамазовы»), хотел он привести в романе в монастырь и поставить перед «старцем» Зосимою. Для того, чтобы старец благословил в Пушкине ту простую, бабью веру (веру «бабы Лукерьи»), которая питала светлую душу поэта народного.

Горькому нравится «европеец Пушкин — человек, знающий прошлое своей страны, но не отравленный им». Достоевский всю жизнь боготворил Пушкина, вдохновлялся им, назвал его «солнцем». Чей же Пушкин, кому он близок, кому он родной, кто может знать про то, какой он и как он чувствовал «прошлое своей страны»? Горького Пушкин или Достоевского? Конечно, Пушкин Достоевского.

Достоевский написал роман «Бесы» и — «произведение это ставилось многими из лучших людей России в один ряд с такими же жалкими и тенденциозными книгами, каковы “Марево” Клюшникова, “Панургово стадо” Всев. Крестовского и прочие темные пятна на светлом фоне русской литературы», — указывает Горький. Горький написал призыв к лучшим людям России протестовать против того, чтобы эта книга Достоевского и все другие его книги, и иные книги Гоголя и Толстого отравляли и ослабляли душу народную накануне новых дней борьбы за будущее. Достоевский сделал дурное и «жалкое»; Горький делает прекрасное и такое, которое должно быть сильным.

Но роман Достоевского потрясает сердце и исполняет его веры в великий народ, создавший пророка, провидевшего, как «бесы» мутят разум и сердце человеческое так, что человек, полагая делать доброе, делает злое. А письмо Горького угнетает сердце и лишь способно у слабейших посеять недоверие к народу, которого можно накануне новых дней борьбы за будущее призывать выбросить самое высшее, что у него есть, отказаться от самого себя — и рассчитывает на сочувствие.

Бесы мутят утомленную нашу страну — теперь страшнее, чем когда-нибудь. Они мутили тех лучших людей, которые ставили роман Достоевского наряду с «Маревом» и «Панурговым стадом», не видя его откровений, не слыша пророчества, звучащего в нем для дела свободы народной. Это бесы отвели им глаза и закрыли уши, чтобы помешать делать дело свободы. Бесы овладели душой Горького, когда он писал свое письмо.

### 2.

<…>[[773]](#endnote-706)

Постановка отрывков из произведений Достоевского на сцене — только одна подробность письма Горького, один повод. Но если подумать об одном театре — о том, какой он стал у нас и какой был бы, если бы поверить Горькому и не питать театра — что делает театр Художественный, ставя отрывки из произведений Достоевского — источниками от образцов, творимых в свете, — то ослепление Горького станет еще очевиднее и еще страшнее. Воистину бесы, овладевшие русскою сценою, избрали его своим союзником, чтобы погасить в театре свет.

Театры стало невозможно смотреть от умаления души, которое испытываешь в театре. Что в театре представляется и как это представляется! И немало людей — главным образом, женщин — полагают, что это правда о них самих и об их жизни, верно представленная. Какою теперь на театре показывается русская женщина, какою теперь на театре представляется русская жизнь! какие слова произносятся о русском сердце, о русском Боге, о русской земле!

{517} Бесконечно устали сердцем теперешние русские люди: за последние годы они так много тратили сил, и у них не было, откуда их пополнить. И больше устали сердцем женщины, потому что они больше живут сердцем. Потому людям, а больше женщинам, и кажется, что то, что им показывают на театре, похоже на теперешнюю русскую женщину и на теперешнюю русскую жизнь. Вместо того, чтобы освежать в людях чувство себя и чувство жизни кругом себя, — театр угнетает его. И только сила жизни — тайное сознание, что жизнь — не такая и женщина не такая, что это временное затемнение от усталости, вялости сердца, что это пройдет, — и помогает людям жить. Это сила божественная, разлитая в жизни, должна бы собираться на театре — чтобы питать и вдохновлять усталых — потому что она и есть настоящая правда о жизни, потому что открывать и собирать ее — и есть назначение художества.

Не в этом, конечно, дело, чтобы не представлять на театре падения человеческие, мелкое и слабое в человеческой природе, преступное и страшное, а в том, чтобы это представлять в свете правды о жизни, о земле своей, о народе своем и о Боге народном так, чтобы из театра зритель вышел, переполненным чувством того, что жив народ, жива душа его. Чтобы растопилось у зрителя сердце и на все — и на падения человеческие, и на мягкое и слабое в человеческой природе, и на преступное и страшное — он взглянул любовными глазами, чтобы он везде увидел лик Божий на лице человеческом. Ибо увидеть лик Божий на людях, вокруг себя — это значит почувствовать правду о жизни и о людях. И о самом себе. И о земле своей, усталой сердцем. О русской жизни и о русской женщине.

В такие времена, как наши, — жизнь опасна усталому чувству, пугает, сбивает и угнетает его. А бесы караулят затемнить его. Когда высохло сердце — то грубою, слизкою, глупою кажется жизнь. Такою она представляется и у нас на театре. Но театр призван освещать и освежать жизнь, чувства у людей, а если этого не делает, то делает, по слову Спасителя, самое страшное дело на земле: «соблазняет малых сих», утверждая их в том, что они чувствуют о жизни утомленным сердцем. В театре же все «малые», потому что инстинктивно ищут в театре того, чтобы их приласкали, ободрили, утешили и позволили им, не стыдясь, помолиться и поплакать.

Бесы окружают русскую жизнь, мутят сердце и ум человеческие. В такие времена театр — когда он не преодолевает бесов — служит им. И неприметная, но страшная сила театра становится злою, враждебною жизни. Высыхают источники чувства — и добро и зло, ложь и правда, и чувство страны своей и самая любовь — корень всей жизни — рисуются в образах искаженных и темных. Во что обратилась любовь, если смотреть, что показывают у нас на театрах! А усталые люди с иссушенным сердцем смотрят и говорят: да, мы такие, и такова жизнь. «Лучше надеть им жернов на шею и бросить их в море» — такая страшная кара ожидает, по слову Спасителя, людей, соблазнивших хотя бы «единого из малых сих».

В такие времена представление «Бесов» на сцене, к которому готовится Художественный театр, приобретает значение исключительное. Будут показывать «гнойные язвы», — как пишет Горький, — но в каком исцеляющем свете! Как полагают люди, согласные с Горьким, — таких, должно быть, теперь много, — откуда этот свет?

## **{****518}** 4. Саддукей <С. Г. Кара-Мурза>[[774]](#endnote-707) Вл. Немирович-Данченко «Московская газета», 1913, 30 сентября

В какой-то беседе Вл. И. Немирович-Данченко признавался, что его любимым философом является Дюринг[[775]](#endnote-708), один из самых реакционных германских мыслителей конца прошлого века.

Указания на эту любовь руководителя Художественного театра к Дюрингу имеются в пьесе Немировича «Цена жизни», где в квартире Демуриных говорят о Дюринге и ищут в книжном шкафу его произведения. И само название пьесы — «Цена жизни», взято у Дюринга, одно из сочинений которого называется «Der Wert des Lebens» [«Ценность жизни» — нем.].

Не говоря уже о том, что в современной истории мысли Дюринг, озлобленный ретроград, напыщенный, самовлюбленный гонитель социализма и ненавистник еврейства, представляет собою пустое место и памятен только потому, что полемизировал с Карлом Марксом[[776]](#endnote-709), — кажется странным пристрастие русского художественного деятеля к этому третьесортному политикану, забытому даже у себя на родине.

Дюринг утверждал, что мы слишком часто встречаемся в жизни с такими экземплярами, которые представляют собою «смесь человека со скотом», и что большинство наших добрых знакомых просто-напросто «полускоты».

Мне пришла на память эта симпатия Немировича к Дюрингу по поводу нашумевшего протеста Горького против постановки «Бесов» в Художественном театре.

Нечего греха таить — инициатива постановки романа Достоевского в Камергерском переулке принадлежит руководителю репертуаром Художественного театра Вл. И. Немировичу-Данченко, и самая переделка этих произведений эпоса в сценические представления принадлежит его перу.

Не будем поднимать старых разговоров о том, что такая сценическая вивисекция над эпиком недопустима и абсурдна.

Те, кто не признает инсценировочной гениальности Владимира Ивановича, уже давно получили за кулисами Художественного театра прозвище — «рецензенты приготовительного класса».

Бог с ними, шутниками. Им — «критикам восьмого класса», и книги в руки.

Сейчас интересен вопрос, затронутый Горьким. Уместно ли появление «Бесов» на подмостках Художественного театра?

Когда в 1907 году Суворинский театр в Петербурге поставил у себя «Бесов» и Ставрогина играл Баратов[[777]](#endnote-710), вся прогрессивная русская печать выражала свое возмущение и негодование против подобной общественной бестактности, а разговоров в обществе было еще больше; но то было шесть лет тому назад, и по адресу Суворина, а сейчас в 1913 г. все передовые органы печати, все рецензенты «восьмого класса» и «любезное племя шестого ряда» возмущаются Горьким и славословят художественные вкусы Немировича-Данченко.

Боже мой, как легко отстаивать гениальность Достоевского и распинаться за величие его духа, — легче, чем ломиться в открытую дверь.

Кто же оспаривает гений Достоевского? Смею заверить друзей Художественного театра, что Горький не хуже их чувствует {519} и понимает вдохновенную мысль великого таланта.

Достоевский — велик, но из этого не следует, что каждый его роман и, в частности, «Бесы» должны появляться на сцене.

Никто не отрицает гениальности Гоголя, но было бы неумно полагать, что «Переписка с друзьями» — отличный материал для публичного чтения.

Наша интеллигенция привыкла смотреть на Достоевского глазами Н. К. Михайловского и вслед за ним называть Достоевского «жестоким талантом»; а в данном случае она готова забыть, что тот же Михайловский считает «Бесы» недостойным Достоевского и позорящим его великий талант[[778]](#endnote-711).

Не следует забывать того, что «Бесы» написаны в ту эпоху, когда Достоевский из-за крайней нужды был сотрудником и редактором «Гражданина»[[779]](#endnote-712), который сорок лет тому назад был ничуть не лучше, чем теперь.

Правда, г. Немирович утверждает, что весь политический элемент романа вытравлен из сценической переделки и для зрителей оставлена лишь личная трагедия Ставрогина.

Но ведь Ставрогина не вырвешь из окружающей его обстановки, не отвлечешь от того фона, который был эпохой семидесятых годов.

Он понятен лишь в атмосфере Петра Верховенского, который собирался сделать из Ставрогина «Ивана царевича» русского освобождения.

Ставрогин — целен и интересен лишь в сопоставлении с Шатовым и Виргинским, Кирилловым и Шиганевым.

Если показать Ставрогина одного и отделить его от этих людей — это будет сочинение Немировича-Данченко, а не Достоевского.

Среди фламандской школы живописцев есть один ультранатуралист, знаменитый художник Жорданс[[780]](#endnote-713), изображающий на своих картинах сцены самого низменного житейского жанра: отвратительное чревоугодие, мерзостное опьянение, проявление морской болезни и даже отправление естественных надобностей.

Нередко все эти сценки, уже не «фламандского сора», а самой terre à terre [заурядной — фр.] непристойной грязи занимают одно большое полотно.

И тут же по какому-то художественному капризу Жорданс помещает какую-нибудь поэтичнейшую пару молодых людей, предающихся нежным лобзаниям.

Если бы кто-нибудь вырезал такую любящую пару из большого полотна Жорданса и скроил бы из нее идиллическую картину, то, право, это не было бы произведением великого Жорданса, и задачу такого упрямого оператора вряд ли можно было бы считать почтенной.

Роман Достоевского оканчивается тем, что медики анатомируют труп самоубийцы Ставрогина.

Сейчас в Камергерском переулке принялись анатомировать не Ставрогина, а произведения самого Достоевского, но почему-то демонстрируют эту работу не в анатомическом, а в драматическом театре.

## **{****520}** 5. Михаил Бонч-Томашевский[[781]](#endnote-714) Общественное значение Художественного театра. (К пятнадцатилетнему юбилею художественного театра) «Актер», М., 1913, № 3

Искусство театра более, нежели какое-либо другое из искусств, неразрывно связано с той средой, в которой ему приходится существовать, с обществом, современным его работе. Это происходит по очень простой причине. Если можно себе представить книгу, написанную для немногих, если картины великих художников могут сотнями лет оставаться в неизвестности, то нет и не может быть театра, который реально существовал бы при полном равнодушии тысяч и сотен тысяч. <…>[[782]](#endnote-715)

Ныне, в пятнадцатилетний юбилей подлинно образцовой русской сцены, вполне уместно, отбросив в сторону эстетические разногласия, вспомнить о том прекрасном моменте, когда сердца громадного большинства русских граждан бились в унисон с большим сердцем новых людей, сумевших найти нужные слова, открывших должный темп и ритм, в который эти слова могут быть облечены, и таким путем нашедших наикратчайший путь к душам русских людей излома двух веков.

Перелистывая страницы газет и журналов, посвященных пятнадцатилетию Художественного театра, мы можем ясно увидеть три этапа в жизни этого высокопочтенного учреждения, три периода, характеризующиеся отношением широкого рядового зрителя к этой лаборатории сценической сказки.

Первый охватывает время от постановки «Царя Федора» (первый спектакль нового театра) и до постановки чеховской «Чайки». Современники, которым удалось проследить первые шаги новорожденного театра, в один голос свидетельствуют, что полупрезрительное, полунедоверчивое отношение большинства публики, наполнившей зал Охотничьего клуба[[783]](#endnote-716), было разбито первыми фразами, прозвучавшими с новой сцены. Художественный успех первых шагов театра был несомненен и, несмотря на это, все-таки и в публике, и в отражающей обычно взгляды публики театральной критике царило холодное отношение к начинанию К. С. Станиславского и его помощников. Признавшая художественные достоинства нового театра, Москва упорно не хотела усыновить новую легенду сцены, и нередко бывали моменты, когда касса художественников определяла интерес москвичей к новому театру *девяноста рублями* вечерового сбора.

Весна застала новаторов в опечаленном состоянии[[784]](#endnote-717). Одержанная победа грозила превратиться в Пиррову, завоеванный морально город надо было вновь завоевывать каким-то неведомым путем.

В таком состоянии обратились к постановке чеховской «Чайки». Описание премьеры «Чайки» совершенно схоже с аналогичным «Царя Федора». Также был взволнован К. С. Станиславский, также старался он подбодрить товарищей, так же все они дрожали за судьбу театра и так же безмолвствовала собравшаяся публика. Словом, как будто до этого момента театр еще не существовал, как будто он {522} не внес уже значительного вклада в сокровищницу русской Мельпомены.

Зато иной был исход. После первого акта несколько минут длилось гробовое молчание, тяжелое для сцены, судьба которой решалась в эти мгновения, и радостное для зрителей, в которых росла и ширилась волна экстатического восторга, прорвавшего плотину равнодушия и вылившаяся в бурно-пламенных овациях, усыновивших Московский Художественный театр, вознесших его на высоту руководителя нашей интеллигенции. Толпа узнала пророка, и та же толпа самозабвенно *признала* верховного вождя…

С этого момента открывается именно та золотая страница в истории русского театра, о которой мы будем впоследствии говорить значительно подробнее. Отныне Художественный театр для Москвы, а вслед за нею и для всей России, нечто свое, нечто, никоим образом от нее неотделимое. Нет постановки, которая не становилась бы событием исключительно важным, нет момента, который с жадностью не впитывался бы всем, что есть свежего и здорового в нашей стране. В отношении театра *вся* Россия живет только Художественным, и нет местечка, нет сцены, где бы не повторялись те же самые слова, что звучали с подмостков молодого властелина-театра, где не знали бы до мельчайших подробностей весь его репертуар.

В жизни театра открывается блестящая эра, когда не бывать на какой-либо новой постановке считается чуть не вандализмом, когда не только москвичи жадно пьют отживоносных струй нового творчества, но и самая захудалая, самая бедная провинция ставит ребром последнюю копейку, чтобы повидать это чудо из чудес. Эта эпоха без преувеличения может быть названа эпохою паломничества к художественникам, и в ней высшее оправдание всем промахам и всем ошибкам, прошлым и будущим Московского Художественного театра…

Если бы в это время какой-нибудь оригинал поднял голос в защиту какого-либо *нового* театра, если бы он стал утверждать, что Художественный театр может быть превзойден по силе откровения новым, иным действенным храмом, все подняли бы на смех такого самоотверженного человека. Ибо до 1905 года для нас не было и не могло быть театра, выше Художественного, заключившего полный комплекс тех требований, которые мы, интеллигентное общество России, могли предъявить к сцене. И действительно, в это время идет разговор только о борьбе «художественников» с отживающими формами театральности или, даже вернее, об отобрании последних фортов в их капитально разрушенной и разоренной крепости.

И только 1905 год является датой нового отношения к образцовому театру, открывает новую эпоху театральных исканий[[785]](#endnote-718).

И это не случайность, что из рядов того же самого Художественного театра возникает горячий протест против приемов выработанного им творчества. Ибо, вне всяких указанных и имеющих еще быть указанными заслуг этого удивительного учреждения, приходится помнить еще и о том, что только со времени этого театра мы приучились смотреть на сценическое искусство как на нечто самодовлеющее, мы привыкли к мысли, что по технике и приемам реставрации действенной легенды могут быть различные художественные школы.

Как бы то ни было не 1905 год есть год рождения русского символизма в театре с сопутствующим на первых шагах ему провозглашением принципа пластически-статуарной сцены.

Возникновение новых требований и нового уклона сценического творчества само по себе не представляет ничего особенного. {523} «Все течет», — учил еще Гераклит[[786]](#endnote-719), и остановившаяся жизнь была бы уже не жизнь, но смерть. Так что знаменательным в данном случае должно быть не рождение идеи стилизованно-статуарного театра, но то, что новорожденная идея стремится выбиться из-под начал Художественного театра.

Разве Московский Художественный театр не работал в плане условных инсцен, разве не подарил он нас сценическими оформлениями Метерлинка, Гамсуна[[787]](#endnote-720) и так далее? И все-таки как широкая публика, так и театральная критика, так и новые деятели сцены неизменно *противопоставляют* новую работу, творчество нового театра, работе старой, кристаллизации легенды в хороших, но использованных уже мехах?..

Начиная от 1905 года по России прокатывается широкая волна новых исканий. Мы вступаем в эпоху частичных достижений, сменяющихся горькими разочарованиями. Мы ищем нового смысла и находим только крупицы его, не приняв еще вполне театр стилизованный, мы свергаем уже его во имя реставрации театра старинного, мы разбиваемся на ряд групп, враждебных друг другу, спорящих и отрицающих, созидающих и разрушающих. Мы вновь ввержены в пучину сомнений и неудовлетворенности. Мы вновь в периоде сценической революции…

Причастен ли к этой эпохе «грозы и бури» Московский Художественный театр? Несомненно, ибо в нем, как в чувствительном резонаторе, неизменно отражаются наши чаяния, наши надежды и наши ошибки. Неизменно реагирующий на эстетические запросы, этот театр дает нам последовательно и Метерлинка, и Островского, Мольера и Грибоедова, Крэга и Тургенева. В своем пытливом устремлении театр покушается даже на чистоту художественного творчества и отваживается на ряд инсценировок романов, подымающих волну протеста в определенной части публики.

И несмотря на такую яркую причастность к очередной жизни, невзирая на то, что все сделанное этим театром превыше всяких похвал, как в смысле техническом, так и в смысле честного и продуманного отношения к делу, несмотря на то, что все веяния современной сцены отражены в зеркале Художественного театра, мы все-таки потеряли в его лице общепризнанного руководителя. Каждый час рождаются новые театры, представительствующие новые эстетические интересы, и на каждое новое рождение публика реагирует с тем захватывающим интересом, который безусловно свидетельствует о необычайной жажде современности найти нового духовного вождя, молиться новым действенным богам во вновь созданном храме Мельпомены…

Таким образом, мы видели, что в отношении публики к Художественному театру определяются три эпохи. В первую — театр понимают, но еще не принимают, вторая — театр становится идейным руководителем и общепризнанным пророком, в третью — театр любят, но, ценя его, как несравненную лабораторию сценического искусства, начинают искать новых путей помимо художественной сцены.

Если бы мы подошли с эстетическим критерием к деятельности этого удивительного театра, то, конечно, никогда не могли бы уяснить сущности изменения во взглядах и отношении зрителей. Ибо деятельность нашей образцовой сцены всегда — превыше всех похвал и первые ее шаги равным образом с последними опытами равно озарены высшим горением и высшей жаждой истины.

Следовательно, ключ к разгадке лежит в иной плоскости, и к этому-то иному мы и перейдем в нашем изложении.

*(Окончание следует)*

## **{****524}** 6. Михаил Бонч-Томашевский Общественное значение Художественного театра. (Окончание) «Актер», М., 1913, № 4

Перефразируя сказанное в начале этой статьи, мы можем утверждать, что залог крупного успеха всякой действенной легенды заключен в соответствии ее ритма ритму данной общественности, в одинаковости призмы, поставленной на пути к достижению правды Творцом с большой и творцом с малой буквы.

Сказанное нельзя понимать в том узком смысле, что сцена должна отображать жизнь, должна дублировать тот подлинный мир, в котором мы живем и действуем. Автору настоящей статьи более, чем кому-либо, неприемлем тот плоский натурализм, который, по выражению Э. Г. Крэга, «отвратителен, когда проникает на сцену, как отвратительна искусственность в подлинной жизни». Не отражать явления мира внешнего должна сцена, но *преображать* их. Не подлинность нужна нам, но пленительная сказка, пышно расцветшая на почве этой подлинности.

Как это сделать, сказать нельзя, ибо нельзя писать рецептов творчества, но можно показать, каким образом конгениальность двух творцов: Чехова-драматурга и Станиславского-режиссера сумела создать театральное действо, высокохудожественно преломившее в себе психологию современного общества, показавшее на подмостках пленительную фата-моргану[[788]](#endnote-721) жизни «тусклой и бледной» и таким образом нашедшее золотой ключ в сердца всех.

Драмы Чехова принято называть «предрассветными». И подлинно, эти драмы отражают то робкое предчувствие восхода, то страстное ожидание радостного утра, настроение которого доминировало в нашей жизни времени излома двух столетий.

Это было время, в которое мы все ждали не зная чего, в которое мы все надеялись не зная на что. А кругом царили серые, холодные сумерки. Сырой ветер пронизывал до мозга костей усталые, больные кости. Мы были больны, но больны той лихорадкой, которая вот‑вот перейдет в радостный экстаз. Мы были скептиками, старающимися за маской безрадостных слов скрыть прекрасную надежду, которая загоралась в нас «рассудку вопреки, наперекор стихиям». И потому мы так полюбили Чехова, потому так восторженно подчинились его гению.

Но одного Чехова было мало для театра, ибо в театре *только* слово — бессильно. От театра мы требуем гармонического сочетания ритма слова с ритмом действа, в театре мы принимаем слово и действо *слиянно*. Потому мы не могли принять драм Чехова на других театрах, этим обусловлен провал «Чайки» в Александринском.

Ибо откровение «словесное», каким был для нас Чехов, требовало еще откровения «действенного», какое нам дал Художественный театр своего второго периода.

К. С. Станиславский нашел гениальное воплощение психологии сумерек. Полужест, полумимика дополняли полуслово. Четкая подробность предметов отвечала тому настроению, когда утренний туман оставил нашему взору небольшой клочок окружающего. Скрыты туманные {525} дали, радостные дали, за которыми чувствуется лучезарное солнце, но зато четко виден окружающий нас безрадостный клочок, ясно ухватывает обострившийся взор мельчайшие его детали.

Театральность Чехова — Станиславского есть театральность предрассветного дрожания, и, как таковая, единственно она отвечала нашему ощущению, единственно она лежала в одной плоскости с нашими переживаниями того времени. В этом залог успеха того владычества над нашими душами, которого достигли эти два гениальных творца.

Конгениальность поэта и режиссера, оправданная в ритме и темпе зрительным залом, — такова формула всякого театра, такова действительность театра Чехова — Станиславского.

Минула эта эпоха, сметая все преграды на своем пути, пронеслась наша великая революция[[789]](#endnote-722), в груды тлеющих развалин превратились наши пышноцветущие сады. Замерла жизнь…

Но не долго продолжалось это оцепенение. Над черной землей пустили ростки новые зеленые побеги, начали расправляться онемелые от ужаса члены. Новая жизнь властно заявила свои права. Новый человек стал искать новых духовных вождей.

Нашел ли он их?.. Не знаю, но вижу, что и до сих пор не кончено это искательство, ибо и до сих пор мы не устали свергать с пьедесталов и возводить новых богов. Но знаю, что в театре нет уже той соритмии общественной и творческой психологии, которая единственная может создать подлинный театр-храм, которая действенное творчество умеет превратить в мистериальный обряд.

Нет такого единения и в театре Художественном последнего периода. Нас могут удивлять его новые постановки, нас может поражать техника и вдумчивость его театральной работы, но не может она дать нам того молитвенного экстаза, который ведет к блаженному катарсису, «страхом и состраданием очищающему сердца людей» (Аристотель)[[790]](#endnote-723).

По-прежнему следим мы с напряженным вниманием за работой Московского Художественного театра, по-прежнему пестрой толпой вливаемся в столь знакомые двери, но не в храм, не на богослужение мы идем теперь, не разрешать наши «проклятые вопросы» стремимся мы в его, видавших обмороки и блеск револьверов, стены[[791]](#endnote-724). Ныне мы идем на хорошее и безусловно мастерское представление.

Поэтому и храм превратился в лабораторию…

Однако не в задачи нашей статьи входит оценка современной деятельности Художественного театра и не отходную собирался я читать. Ибо — кто знает? — легко возможно, что Художественный театр найдет наконец нужное слово, причалит вновь к острову экстатического откровения. И тогда вновь зазвучит в нем бодрое действо, вновь преисполнятся благоговением наши сердца, вновь затрепещет наша измученная душа. И тогда все мы экстатически провозгласим второе пришествие титанического действа, действа, сумевшего волшебно преобразить нашу новую психологию…

О таком моменте, об этом триумфе сказки сцены я и хотел напомнить в годовщину пятнадцатилетия золотой страницы в истории русского театра.

## **{****526}** 7. Homo novus <А. Р. Кугель> Заметки «Театр и искусство», СПб., 1913, № 42

Многие газеты обошло «признание» К. С. Станиславского сотруднику московского «Руля» по поводу исполнившегося 14 октября пятнадцатилетия Художественного театра[[792]](#endnote-725). Г. Станиславский рассказывает про «этапы» театра, причем находит, что театр совершил «большую и сложную эволюцию», «с уклонами и зигзагами». «Наш театр искал правду» — говорит г. Станиславский. Но искал он правду, не зная, где она, вроде того, как в рассказе горьковского Луки происходят поиски «праведной земли», которая «на планетах не обозначена». Поэтому, как признается сам г. Станиславский, Художественный театр «думал найти правду в театре реальном, театре философском (?!), театре условном». «Думал найти» — значит, шел, вообще, куда глаза глядят. Разница между Колумбом, который открыл Америку, и многими сотнями мореплавателей, которые «думали» ее открыть, но не открыли, заключается в том, что Колумб упрямо шел на Запад, будучи уверен на основании априорных, однако крайне искусно и гениально сочетанных соображений, что там, на Западе, должен быть материк, а иные просто тыкались во всякие концы света без всякого толку и потому, естественно, ничего не находили. «Искать правду», не зная, где она — едва ли заслуга художественного учреждения. Если театр пережил такую эволюцию, как свидетельствует сам г. Станиславский, что «раньше мы все готовили: обстановку и декорации — и говорили ему (актеру): играть вот так-то; теперь мы готовим все, что нужно актеру, но после того, как увидим, что ему нужно, к чему будет лежать душа его», — то позволительно сказать с полной определенностью, подпираясь, аки шестами, словами г. Станиславского, что Художественный театр, собственно, не знал, во имя чего он что-либо делает, что у него не было ни выстраданных идей и убеждений, ни ясной теории, ни практической школы.

И действительно, ничего этого у него не было. Зато у него было другое, что стоит многого: у него была «хорошая пресса», как говорят французы. «Хорошая пресса» совсем не то означает, что пресса хвалит: можно так хвалить, что от похвалы ничего не останется, и можно так бранить, что от брани на вороту виснут дорогие бобры. «Счастье» Художественного театра заключалось в том, что что бы этот театр ни предпринимал, шел ли он на «восток от правды» или на запад, на север или на юг, или никуда не шел, а делал только шаг на месте — пресса, вообще, необычайно была занята этими исканиями «правды» театром, блаженно не ведавшим, где она находится, и писала обширные комментарии к поискам. И если «первый опыт» был в том, что «Федора Иоанновича», по собственному признанию г. Станиславского, ставили в нелепо-натуралистических тонах, о чем теперь сокрушается «великий магистр», то, ради Бога, не подумайте, что в то время кто-нибудь посмеивался над таким исканием правды. О нет! И тогда, как и позднее, как и теперь, ко всякому бессознательному, ни на какой философско-эстетической теории не основанному «тычку» Художественного театра относились страшно «серьезно, даже “сурьезно”», и, конечно, находили глубины. {527} Г. Станиславский, как видно из его поздних признаний, просто тыкался носом куда попало, надеясь ненароком наткнуться на «правду», а «пресса» и «критика» сочиняли теории для всякого тычка во всякое место. Располагая таким драгоценным союзником, заранее не только отпускавшим грехи, но и возносившим их на степень добродетели и заслуги, — разумеется, можно было обходиться совершенно без морской карты, компаса, секстанта[[793]](#endnote-726), плывя по воле фантазии, — авось, дескать, доплывем до правды…

Еще раз напоминаю читателям, что поиски правды в разных, самых противоположных направлениях — это не мои предположения, а собственные г. Станиславского слова. Я понимаю, что Америку не легко открыть, а нужно много труда и самопожертвования, фанатической веры и слепого упорства, чтобы дойти до материка. Когда люди взбираются в высь, они часто срываются. Поражения необходимы, чтобы обеспечить победу, и менее, чем кто-либо, я склонен был бы ставить Художественному театру в упрек его поражения. Но нужен план, нужно знать, во имя чего срываешься, вновь поднимаешься, терпишь поражения и прочее. У Художественного театра не было плана, не было идеала. Г. Станиславский сам это сказал, и как честный, искренний человек, должен был в этом признаться. Жили ощупью, тыкались ощупью, куда-то мчались, затем поворачивались назад, опять мчались и так далее.

У антрепренеров это обычное явление: сегодня берут постановкой, завтра пьесой, послезавтра гастролером. Это называется «искание сбора», и потому нехорошо. У Художественного театра это называлось «искание правды» и потому было весьма похвально.

Пишу эти строки и чувствую, что у многих читателей останется впечатление какого-то с моей стороны враждебно-пристрастного отношения к Художественному театру. Но у меня нет его. Если я бывал суров к Художественному театру, то не потому, что отрицаю всякие его заслуги, а потому, что ненавижу шум улицы. Именно по отношению к Художественному театру с особенною силою сказалась «суздальская критика», по выражению Н. К. Михайловского — знающая либо «в зубы», либо «ручку пожалуйте». Пятнадцать лет лизали ручку у Художественного театра, теряя в собственном достоинстве, и ничего, кроме вреда, не дав театру гг. Станиславского и Немировича-Данченко. Для того, чтобы додуматься, что правда не может быть в натуралистических постановках «как в жизни», театр пробродил столько времени. Векую шаташася? А между тем, если бы ручек не лизали, а сразу бы дали настоящую цену театрально-натуралистической ерунде, Художественный театр к своему последнему этапу — «духовному реализму» (будем в него верить!) пришел бы, конечно, раньше, не упорствуя так долго в своих заблуждениях.

Искать праведную землю, конечно, очень хорошо. Но и анархист Савва[[794]](#endnote-727) у Л. Андреева ищет «праведную землю», для чего прежде всего собирается «оголить землю», — не фантастическую, чаемую землю оголить, а реальную, ту, по которой мы ступаем и на которой живем. Вторая причина, почему опыты искания правды Художественным театром заставляли меня так часто негодовать, разумеется, заключалась не в том, что я противник искания правды, а в том, что для искания сомнительной правды я никак не согласен жертвовать живою жизнью, преемственно, из рода в род передающегося искусства. Когда мне говорят: «это крайности увлечения, потом все уляжется», то это меня нисколько не успокаивает. Действительно, крайности улягутся, но жертв революция наделает много. Будучи эволюционистом, я верю {528} в рождение нового только из старого — и в политике, и в социальной жизни, и в искусстве. Сжечь старый театр — значит создать скорее всего просто плохой театр; но приблизить старый театр к новым формам жизни, найти следующую ступень совершенства, вырастить детей, которые будут лучше, мудрее, разностороннее отцов, — вот задача художественного предприятия, если оно, точно, добивается правды, то есть прогресса. Ибо что есть истина вне прогресса истины?

И обозревая 15‑летнюю деятельность Художественного театра и его неоспоримые заслуги — в области инсценировки, игры, репертуара, я не могу не сказать, что то, что служило флагом его успеха, в то же время много принесло вреда русскому театру. Сам г. Станиславский признает, что только в последнее время Художественный театр стал обращать внимание на то, «что нужно актеру». Значит, долгое время театр служил умалению актера. Но не в одном этом дело. Пожалуй, еще хуже насильственный разрыв традиций в русской сценической школе, чему начало положило дилетантское умничанье г. Станиславского. Плоха или хороша с абсолютной точки зрения была русская сценическая школа — скажем для краткости «щепкинская», — но она существовала и в течение многих лет совершенствовалась. Гг. Станиславский и Немирович-Данченко не станут отрицать, что их главною заботою было создание какого-то «нового актера», причем в чеховских постановках свойства этого «нового актера» известным образом зафиксировались. Никакого «нового актера» в истинном значении слова, конечно, не вышло, и не только потому, что не хватило дарований (я даже готов допустить, что их было с избытком), а потому, что хороший актер вне сценической школы не создается, Художественный же театр стремился создать все из себя, заново, и даже школьные классы свои устроил — свои собственные, не доверяя обыкновенным. Но то, что было действительно яркого в Художественном театре — например, г‑жа Лилина или г. Москвин — несмотря на все потуги театра, все же примыкали и примыкают к сценической традиции Щепкина, к школе реализма, и притом бытового.

То, что я называю разрывом традиции, весьма тягостно отозвалось на русском театре. Художественный театр импонировал, его выучка и муштра почитались образцовыми, и молодое поколение актеров оказалось на перепутье. Эти 15 лет в этом смысле почти что вычеркнуты из истории русского актера. Вслед за чеховским перепрощенным настроением вторглись уже с других сторон разные умствования, и развитие и совершенствование актерской традиции и сценического стиля приостановились. Бросились подделываться под новую манеру, забывали старое, вычеркивали опыт и самую натуру русского сценического приема — и в результате поразительное обеднение сцены дарованиями! Увы, это — бесспорно. «Актеров нет» — общий голос. И это не обычная ламентация [жалоба] современников, это действительно так. Достаточно обратиться к московскому Малому театру, о котором печется А. И. Южин, крепкий сторонник исторической традиции русского театра, для того, чтобы убедиться, что, действительно, негде взять талантливых молодых актеров.

Знаю, что, возлагая на Художественный театр этого рода ответственность, я беру на себя большую смелость. Однако утверждаю это с полною серьезностью и полным убеждением. Я поражаюсь, когда бываю в Париже, тому, какой там правильный и равномерный приток молодых и прекрасных актеров и актрис. Каждый год я вижу новые дарования (только для Михайловского театра г. Теляковский[[795]](#endnote-728) со свойственным ему вкусом ухитряется набирать плохую труппу). {529} Эта непрерывность появления дарований объясняется непрерывностью классической традиции французского театра. Мыслимо ли во Франции получить не то что медаль, а аттестат, не сдав на 5 Расина, Корнеля или Мольера[[796]](#endnote-729)? Каждая драматическая актриса играет — со всеми оттенками современности, разумеется, — но в школе Адриенны Лекуврер[[797]](#endnote-730); каждый трагик — в духе Лекена[[798]](#endnote-731). Для комедии нужно прежде всего сыграть Дорину или Сганареля[[799]](#endnote-732). Подумайте, что это, в сущности, значит. Это значит, что десятки поколений — с того самого момента, как появилась французская комедия, на смену итальянской, — работали над совершенствованием одного и того же стиля, и удивляться ли тому, что стиль этот доведен до изумительного совершенства? Наш русский сценический стиль, едва он успел сколько-нибудь наметиться, грубо и резко бросили на произвол судьбы, и 15 лет, попугайствуя пред московскими «художественниками», которые, если и были даже даровиты, то, во всяком случае, только одолевали сами-то азы, оголяли русского актера от щепкинских традиций, от натуральной простоты и неподчеркнутости русского стиля, от «духовного реализма», к которому теперь возвращается г. Станиславский. «Я вернулся к тебе, Иегова!» — как сказал Гейне на смертном одре…

Может быть, я ошибаюсь, но «исканием правды» в неизвестных местах я многое объясняю в нашем театральном безвременье. Пятнадцать лет на русской сцене был перерыв, когда стиль русского сценического мастерства находился в пренебрежении, и актер решительно не знал, что в себе развивать, каким образцам следовать. Г. Станиславскому, конечно, до этого мало дела: он «искал правду», «спасался», а актеры гибли сотнями, и щепкинские традиции валялись в сарае, ржавея от бездействия.

Но теперь, слава Богу, все образуется. Сам г. Станиславский заявляет, что вернулся к «духовному реализму». Последовало разрешение вина и елея. Авось теперь хоть вернутся к тому, чего ни в каком случае не следовало оставлять — к упорной работе над заветами русской сцены, и станут совершенствовать сценический стиль Щепкиных, Сазоновых, Давыдовых, Ермоловых и Садовских[[800]](#endnote-733). Жаль пропавших лет, да что делать! Когда г. Станиславский «ищет правду» и «слушает мессу» — русский театр может и попоститься…

<…>[[801]](#endnote-734)

## 8. Игорь Грабарь[[802]](#endnote-735) Художественные вести. Декоративная сторона постановки «Бесов» «Русские ведомости», М., 1913, 24 октября

Будущий историк русского искусства, несомненно, отметит одну черту наших дней, мало для нас пока заметную. Говоря о художественных интересах, волновавших людей в конце второго десятилетия XX века, он будет весьма озадачен необычайным, совершенно исключительным по сравнению с предшествующей эпохой расширением круга художественных радостей. И, конечно, он лучше нас, свидетелей и участников, сумеет объяснить совершившуюся перемену. {530} Еще так недавно, всего в 1890‑х годах, мы склонны были чуть ли не все искусство отождествлять с «картиной в раме», и вне этой рамы, вне картины — единственной нашей радости, — мы не то что ничего не признавали, а как-то не замечали, попросту ничем больше из искусств «изобразительных» не интересуясь. Архитектура, скульптура, декоративные искусства — все это мало трогало: понятна, доступна и мила была всем и каждому лишь «картина в раме». И вот на наших глазах происходит невероятная вещь, — неожиданно, в самых широких кругах вырастает интерес ко всем этим долго бывшим в забвении видам единого великого искусства. Мы рады художеству во всех его проявлениях, оно — желанный гость не только на выставках, но и всюду, вокруг нас — на улице, дома, в архитектуре, в одежде, в книге, в театре. Пусть много безобразного еще кругом, пусть это безобразное временами вырастает до таких чудовищных размеров, каких оно не достигало никогда, но хочется верить, что с ним бороться можно, бороться стоит и бороться весело, ибо победа не за горами.

Это мажорное fortissimo вырвалось у меня под впечатлением только что испытанной радости, — виденной мной постановки «Бесов» в Художественном театре. Художество в театре — вот одна из самых жгучих радостей последнего времени, радость за сто лет столь основательно забытая, что почти не верилось в ее былое существование. И только чудесные проекты декораций мастеров XVII и XVIII веков да кое-какие гравюры и описания заставляли верить всем сказкам забытой красоты. Но говорить о забытой красоте теперь, после ряда постановок последних лет, было бы грешно: она воскресла, эта обаятельная, как ничто другое, волнующая красота.

Мне не хочется останавливаться на том, что у Добужинского всегда хорошо: дивная бальная зала, виднеющаяся сквозь строгую архитектуру аркады, и красиво впущенная сюда цветистая толпа, воскрешающая еще одну восхитительную по стилю эпоху, — все это бесподобно. Прелестна и гостиная Варвары Петровны, выдержанная в этом же, недавно еще столь презиравшемся, стиле 1860‑х годов. Продумана каждая мелочь, выдвинуто все важное, стушевано второстепенное, чтобы дать квинтэссенцию духа эпохи, как показал Добужинский, не менее определенной и красивой, чем 1830‑х годов. Это — парадный Добужинский, но в «Бесах» есть и Добужинский интимный, лирический, на этот раз волнующий сильнее прежнего, ибо он отважился, — и эту решимость надо горячо приветствовать, — отказаться от некоторых трюков, чуть-чуть досадных и теряющих остроту от частого применения их. Он очень падок на всякую «скурильщину»[[803]](#endnote-736), на то, что немцы зовут Biedermeier, и любит подчеркивать ту смесь трогательного со смехотворным, которая свойственна иным эпохам. На этот раз на протяжении всего вечера, при множестве разнообразнейших картин, не было ни одной такой ужимочки, и сцена у окна «Скворешников» потрясала уже при поднятии занавеса. Здесь так угадана нужная для действия архитектура, так мастерски выдуманы три постепенно понижающихся пролета, — окно, ниша и дверь, — и так удачно взяты краски платья у Лизы, что эту картину следует отнести к числу самых вдохновенных коллективных достижений Художественного театра. Коллективных, — потому что мне совершенно неизвестно, кому из всех участников вечера какая доля принадлежит в создании всей сцены.

Но самое сильное впечатление вечера не эти картины, в которых меньше всего Достоевского: высшее художественное волнение, наибольший трепет вызывали сцены у Шатова и на мосту. Я шел в театр {531} с затаенной мыслью: «А все-таки переделывать не следовало!» И ушел из него, твердо зная, что переделывать и можно, и надо. Жути этой изумительной сцены в каморке Шатова в значительной степени способствует отлично найденная угловатость и жесткость комнаты, ее пропорции и освещение. Следовало бы только удалить лишние источники света, оставив одну свечку. Необходимо убрать все скрытые рефлекторы, дающие вторые, третьи и четвертые тени. Свободный театр добился же прозрачных теней при одном источнике света весьма простым средством: он отдалил нижнюю рампу от сцены, выдвинув ее в зрительную залу.

Лучшее создание Добужинского, — говорю это, не боясь его обидеть, — мост. В сущности, и декорации-то никакой нет: просто гладкий занавес, — дождливое ночное небо, на котором рисуется силуэт моста с одиноко стоящим тусклым фонарем на нем. Но эта выдумка — такое подлинное искусство, такая художественная радость и притом здесь так бесконечно много Достоевского, как нет его ни в одной из других картин. В этой кажущейся бедности вымысла, в сущности, огромное богатство и подлинная художественная мудрость.

*P. S*. Эти строки были набросаны после генеральной репетиции[[804]](#endnote-737). Только что окончилось первое представление, на котором меня ожидала горькая обида: лучшие картины, — две сцены на мосту, — выброшены из-за утомительной и без того длины спектакля. Но неужели нельзя было соединить обе картины на мосту в одну и в крайнем случае выпустить еще что-нибудь другое?

## 9. Сергей Яблоновский «Николай Ставрогин» в Художественном театре «Русское слово», М., 1913, 24 октября

Инсценирование «Бесов» Достоевского на сцене Художественного театра многих смутило, прежде всего политической сущностью этого романа, его направленностью.

«Бесы» в значительной степени являются не только политическим романом, но и политическим памфлетом; является великий соблазн увидеть в лице бесов, бесенят и главного беса, Петра Верховенского, не только то действительное уродство, которое явилось в русской действительности в виде нравственного облика Сергея Нечаева[[805]](#endnote-738), но и клеймение всей извечной борьбы прогрессивно настроенного общества с теми путами, которые оплели нас со всех сторон, не давая ни двигаться, ни говорить, ни дышать.

Основания для таких обвинений Достоевского, конечно, имеются. Несмотря на то, что в этих же «Бесах» есть множество страниц, которые при современной свободе печатного слова не могли бы увидеть света; несмотря на то, что рядом с гениальным мошенником от революции Достоевским выведены и фанатики от революции, и идеалисты ее, — содержание «Бесов» в общем является самым сильным и самым злым из того, что было сказано в русской литературе и против революции, и даже против «постепеновцев»[[806]](#endnote-739), какими являются и Степан Трофимович Верховенский, и Кармазинов.

{532} <…>[[807]](#endnote-740)

Главное содержание романа все-таки политическое, но как раз политики театр и не хотел бы. Он этой политики не приемлет. Есть еще в этом романе страшная драма Шатова, и внешняя, и внутренняя; есть не менее страшная драма Кириллова; есть великолепнейший, единственный роман Степана Трофимовича Верховенского с Варварой Петровной Ставрогиной; есть романы наименее понятного и наименее характерного для Достоевского лица, Николая Ставрогина; есть изумительная чета фон Лембке; есть…

Бери любое… если только сумеешь взять.

Вот в этом, однако, и штука: если сумеешь.

Достоевский менее всего думал о театре, и поэтому его интрига — или, правильнее, целый ряд интриг — лишены необходимой для сцены последовательности и стройности. Они прихотливо переплетаются друг с другом, то исчезают, то вновь появляются на поверхности, необыкновенно сложные, необыкновенно капризные. В прежнее время любили говорить, что архитектоника романов Достоевского очень слаба. Это чрезвычайно неправильно: она не слаба, а сложна. В то время так не строили.

Так, недавно нам казалось в музыке отсутствие мелодии там, где мелодия была построена более сложно.

Именно сложность архитектоники Достоевского вообще, а «Бесов» в особенности, и мешает свободно выдергивать из него куски по собственному усмотрению.

В этой сложности все друг за друга держится, одно другое объясняет и дополняет. Это — живой организм, которого не препарируешь, предварительно не умертвив.

В намерения Художественного театра, кажется, входило исключить из «пьесы» политику и сосредоточить внимание на богоборчестве.

Он не сделал ни того, ни другого.

Политики в инсценировке осталось, действительно, немного, но она есть, и ее неприятный, особенно со сцены, привкус чувствуется и в тирадах Петра Верховенского, и в сцене бала.

Богоборчество, если хотите, есть, так как имеется беседа Шатова со Ставрогиным, но до чего же недостаточен этот кусочек в сравнении с тем огромным, сложным, что имеется в романе!

Как можно было обойтись без политики, оставив Петра Верховенского?

Как можно показать богоборчество в «Бесах», устранив совершенно Кириллова, Шатову дав только одну сцену и больше никому в этой области не дав ничего?

Таким образом, получилась капелька политики и капелька богоборчества. А чего же не капелька?

Дан в большой последовательности роман Николая Ставрогина с Хромоножкой, Лизой, Дарьей Павловной. Прослежен, насколько позволяли условия сцены, Николай Ставрогин, — наименее, повторяю, ясный и нужный в «Бесах» образ. В самом романе он не действует, а является только центром, вокруг которого все вращается. Неясный в романе, он окончательно теряет понятность, попав на сцену.

Икс в уравнении, а уравнение составлено таким образом, что определить его невозможно.

Произведение Достоевского в сценическом приспособлении уменьшилось до неузнаваемости. Несмотря на большое искусство инсценировавшего, — все-таки кусочки, обрывочки, намеки.

Театр, однако, предполагает, что зритель должен знать «Бесов», а перед тем, как идти в театр, вновь проштудировать их. Да, конечно, не зная, не помня, из инсценировки нельзя постичь уже решительно ничего, но что почерпнут те, кто роман знает и помнит хорошо?

{533} Им предлагаются «Бесы» как великолепный материал для театра. В интервью с Вл. И. Немировичем-Данченко, которые появлялись в газетах, сообщалось, что нигде так не может использовать самого себя актер, как в образах Достоевского[[808]](#endnote-741).

Это положение в значительной степени опровергала уже первая инсценировка этим театром Достоевского — «Братья Карамазовы», где, наряду со сценами потрясающей силы, был целый длинный ряд сцен, в которых актерам решительно нечего делать.

В «Бесах» сцен, дающих работу театру, гораздо меньше, — едва ли не единственная сцена у Варвары Петровны, идущая второй картиной, — а сцен, где театру приходится быть только иллюстрацией, несравненно больше.

Есть несколько сцен, которые как театральное действие являются совершенным нулем.

Таковы две сцены на мосту и сцена убийства Лизы. Все они, правда, к первому представлению выброшены, но были сохранены еще на последней генеральной репетиции, и руководителями театра в это время не было еще совершенно осознано, что они являются достоянием вовсе не театра, а кинематографа, где нет ни речи, ни сложной психологии, где нужно только показать внешнее действие:

«Николай Всеволодович прошел по мосту и встретил Федьку Каторжного, предложившего ему убить Лебядкиных».

«Николай Всеволодович, возвращаясь, еще раз прошел по мосту, снова встретил Федьку и дал ему денег».

«Лизавета Николаевна пришла к сгоревшей квартире Лебядкина и была убита толпой».

Занавес раздвигается, и зрителям показывают, что это именно так и есть.

Лучшая сцена постановки — у Варвары Петровны — все-таки и слегка не приближается по силе к лучшей сцене постановки «Карамазовых» — «В Мокром». Кроме того, она находится почти в самом начале спектакля, который в дальнейшем не наращает впечатления, как это бывает в сколько бы то ни было умелой пьесе, а все ослабляет и ослабляет его, и финальная сцена, — в Скворешниках, — опять-таки совершенно кинематографическая: она нам показана для того, чтобы мы лично увидали ту лестницу, на которую взойдут Варвара Петровна и Дарья Павловна, чтобы убедиться в смерти Ставрогина.

Но все-таки что же дал театр? Ведь сделал же что-нибудь этот, такой серьезный, такой подчас оригинальный, такой всегда трудолюбивый театр? Что-нибудь он приготовлял и приготовил?

Театральное зрелище составляется из двух элементов: игры актеров и декораций художников.

Скажем сначала о декорациях, чтобы затем говорить уже только о главном — об исполнителях.

Необыкновенно хороша гостиная Варвары Петровны. Вот уж полное отсутствие привычной нам «театральщины»; самая доподлинная старинная барская роскошь и изящество, и удобство; и эта старая мебель, и бисером вышитая сонетка[[809]](#endnote-742), и портреты в золотых овалах — все это доподлинное, все переносит к временам далекого-далекого детства, когда все это встречалось еще во «всамделишной» жизни. Даже воздух в этой комнате кажется каким-то особенным.

В одной из следующих картин, когда вся эта гостиная показалась бы слишком большой, пустой и ненужной оттого, что в ней находятся только двое лиц, декоратор дает один ее угол в другой планировке, и это придает большой уют.

К тому же приему — дать всю комнату и часть ее — художник прибегает, показывая комнату Николая Всеволодовича; и тут это хорошо, хотя глазу гораздо менее {534} поводов восхищаться, а уголок комнаты в Скворешниках и сени в них же как-то неприятно серы и тусклы. Может быть, здесь хотели обстановку согласовать с характером происходящего действия, но слишком уж это уныло, безотрадно и потому неинтересно.

Остальные декорации оставляют спокойно-удовлетворенными, но не более.

Исполнение отдельных ролей стоит далеко не на одинаковой высоте. Если бы эту высоту надо было бы начертать графически, получилась бы линия с резкими падениями и такими же крутыми подъемами.

Не было как раз того, чем до сих пор так гордился и славился Художественный театр, — не было ансамбля.

Первая фигура, с которой мы знакомимся в первой сцене, — Хромоножка, сумасшедшая сестра Лебядкина. Когда она заковыляла сильно хромая, с комочком волос на затылке, ярко набеленная и нарумяненная; когда она стала озираться взглядом, в котором и испуг, и застенчивость, и детское лукавое озорство, и доподлинное безумие, — сразу стало ясно, что Марья Тимофеевна — новая победа г‑жи Лилиной, один из лучших между созданными ею образами[[810]](#endnote-743).

Впечатление это не уменьшилось и в дальнейшем ведении роли. Ни одного неправильного штриха в сцене у Варвары Петровны, а в сцене со Ставрогиным чуть-чуть проскальзывали порою условные интонации, с помощью которых на сцене принято изображать безумных. Но — чуть-чуть, и вне этого все было ярко, сильно, правдиво, жизненно. Образ ничуть не потерял от того, что всякий зритель принес с собой свое, уже готовое представление о Хромоножке. Показанное было гораздо сильнее представляемого, а это — огромная заслуга артиста.

Начав с того, что было в исполнении лучшего, продолжим в том же направлении.

Сильное, захватывающее впечатление производит г. Массалитинов, играющий Шатова. Бесталанный, бездарный и потому наиболее убежденный тупица, умеющий смотреть только в одну точку и ничего, кроме нее, не желающий видеть, — никогда еще сцена не давала такого полного воплощения этого типа. Это — раб идеи, маньяк, и отсюда и его сила, и его потребность и преклоняться, и претерпеть.

Убежденность Шатова не была у г. Массалитинова обычной убежденностью театрального исполнителя, — это было больше, глубже, серьезнее. В роли не чувствовалось ничего сделанного, однако это и есть признак технического мастерства. Из нынешних подробностей бросался в глаза кулак Шатова, тот кулак, которым он бьет по лицу Ставрогина и бухотит по столу, и жестикулирует, указывает. Этот кулак словно никогда не разжимался, словно нет на нем указательного пальца, он все время согнут, и такой ничтожный, казалось бы, штрих сообщает всему образу какую-то подчеркнутую и неуклюжесть, и сбитость, и ограниченность.

Недаром о кулаке Шатова и у Достоевского упоминается.

Великолепен у г. Грибунина штабс-капитан Лебядкин. Выразителен и убедителен до последней степени. Может быть, не хватает в нем ширины пафоса, подъема декламации, но зато есть что-то такое настоящее, трогательное в глупости и ничтожестве, и подлости, и пошлости этого бла‑го‑род‑нейшего мужчины, что вы с изумлением чувствуете, как этот потерявший подобие Божие субъект просочился к вам прямо в душу. И не хитростью актерской, не уловками, а доподлинной правдой, теми сторонами, которые, несомненно, имеются в Лебядкине. Лебядкины все-таки жертвы хищников, а не хищники.

Прекрасную фигуру Степана Трофимовича дает г. Стахович. Грим этого либерала-идеалиста {535} пленителен, манера говорить и манера держать себя прекрасны. Так грустно, что и Шатов, и Лебядкин, и особенно Степан Трофимович показаны на сцене далеко и далеко не во всей полноте.

Шатов и Лебядкин имеют только по две сцены (Шатов, в сущности, одну) и одна же сцена, единственная, отведена великолепному Степану Трофимовичу, которым наполнен от начала до конца роман Достоевского.

Я до сих пор не заговорил о г. Качалове. Это странно в двух отношениях: и артист он один из наиболее талантливых и наиболее любимых, и роль ему поручена «заглавная».

Но что же поделает с ролью даже самый талантливый актер, если эта роль не предоставляет никакой возможности этот талант проявить? Страшная сила Николая Ставрогина в тех сценах, которые ему сохранила сцена, заключается в умении эту силу сдержать, не проявить ее. Для сценического воплощения это страшно мало. А тут еще и то обстоятельство, что у Николая Ставрогина множество общих черт с Иваном Карамазовым, которого г. Качалов уже нам показывал.

Критика уже давно установила преемственность этих двух лиц. Но в Карамазове г. Качалову было что делать, а в Ставрогине ему почти нечего делать.

Что можно было сделать, то он сделал: он был, как требует автор, необыкновенно красив («маска» к той сцене, в которой мы с ним встречаемся, уже исчезла); он был очень изящен, очень выдержан, оскорбительно-вежлив; пожалуй, все-таки немножко много горячился и вскрикивал. Но материала для того, чтобы актер проявил себя всего, как мечтал Вл. И. Немирович-Данченко, здесь нет и в помине.

Может быть, талант г. Качалова в этой роли сказался в том, что он сумел остаться вне отрицательных качеств: не казался фальшивым, не вызывал улыбки, когда говорили о его необыкновенном на всех влиянии, и прочее. Может быть, в исполнении менее крупного артиста это было бы неизбежно.

Очень много сделал г. Берсенев для изображения главного «беса» — Петра Верховенского. Грим его очень близок к описанию Достоевского, сыграно хорошо, но не чувствуется той силы, той отрицательной, но страшной, ни перед чем не останавливающейся силы, которой обладает этот выродок.

Ведь хоть и с другой стороны, а он все-таки сверхчеловек, поскольку освобождение себя от всех человеческих чувств является сверхчеловеческим. При всей своей гадости и подлости, и мошенниковатости, Петр Верховенский все-таки больше того, что показал г. Берсенев. Есть упоение в чуме, и есть своя красота в гнусности, — и этой красоты не было. И опять-таки: ведь на сцене мы видели только ничтожную долю Петра Верховенского.

Огромную благородную простоту проявила г‑жа Барановская (Дарья Павловна); в ее самоотверженность нельзя не верить. Хороши, но далеко не в одинаковой степени г‑жи Коренева, Раевская, гг. Хохлов, Михайлов (у последнего «старый слуга» прямо превосходен), Адашев. Но зато совершенно не было Варвары Петровны, самой яркой фигуры романа. Невозможно понять, почему поручена эта роль г‑же Бутовой, в тоне которой вместо исключительной властности Ставрогиной, — полная растерянность, бессилие. И нельзя молодой женщине поручать роль старухи, — никого это не обманет.

Не удалась роль губернаторши г‑же Ефремовой; впрочем, и роли тут нет никакой. Очень неясно говорил г. Лужский — Лембке; публике, которая получает с Лембке только одну сцену «на {536} балу», нужно хоть эту-то сцену дать расслышать как следует.

Затем, эта сцена бала. Несмотря на то, что декорация ее прекрасна (все декорации г. Добужинского), несмотря на то, что в ней множество необыкновенно типичных фигур, делающих честь изобретательности театра, — эта сцена производит впечатление сумбура даже для хорошо знакомых с романом.

Сделано много, но этой сцены поставить нельзя, и ставить ее не следовало.

Сцена бала не удалась художественникам почти в той же степени, в какой самый бал не удался супругам фон Лембке, хотя, повторяю, сделано чрезвычайно много.

Те, кто смотрел и генеральную репетицию, и спектакль, не могли не обратить внимание на то, насколько на спектакле играли ярче; особенно это относится к г. Качалову, проявившему огромную нервную силу.

Спектакль кончился ровно в час, при коротких и немногих антрактах. Это утомило зрителей. Внешних выражений успеха почти не было. Окончился спектакль при молчании зрительного зала.

## 10. Н. Вильде[[811]](#endnote-744) Впечатления рецензента. Художественный театр — «Николай Ставрогин» «Голос Москвы», 1913, 25 октября

По поводу постановки романа Достоевского «Бесы» было много шума в газетах. Подняло этот шум письмо Горького, посыпались ответы, «анкеты» и прочее, и прочее. На первом представлении, наоборот, не было никакого шума.

Было глухое молчание — и только. Даже по окончании спектакля не вызвали ни режиссера, ни артистов, хотя бы поблагодарить за труд.

Инсценировка названа «отрывками из романа Достоевского». В нее не входит та часть романа, которая посвящена революционным действиям Петра Верховенского, заседание «пятерки», смертный приговор Шатова, его убийство, то есть вся нечаевщина[[812]](#endnote-745), которая и вызывала протесты прошлого времени, а в наши дни вызвала протест Горького. Центром инсценировки является Николай Ставрогин, — это вытекает и из заголовка афиши.

Со сцены хотят нам показать эту душу Ставрогина, эту бездну души, в которой все тонет и гаснет: и лучи света, и добро, и зло в ужасающем безразличии, в ужасающем просторе разбросавшейся мысли, в каком-то холоде любопытства, холоде дерзания нарушить и слить все воедино: и красоту, и безобразие, и чистоту, и разврат, сострадание с издевательством и злодейством. Ставрогин — человек, стоящий у последней черты, человек, пытающийся уничтожить в себе человека, его рамки, его нравственную дисциплину, нравственную форму. Во внешне красивой форме, данной ему природой и воспитанной аристократическими привычками, Николай Ставрогин таит ту страшную двойственность человека, которой не имеет зверь. Зверю не страшно быть зверем. Он не мучится своим плотоянством, своими когтями и клыками, терзающими жертву. Это его природа. Николай Ставрогин пытается нарушить в себе природу человека, но она все же таится в этой бездне его души. {537} Души, которой нет у зверя с клыками и когтями. Страшная усталость, брезгливость, тоска, тоска среди какого-то беспредельного, ненужного, холодного простора мысли, души, инстинктивное желание найти какую-то кровлю, какое-то тепло, желание сузиться, оформиться утраченным образом и подобием Божиим и невозможность, немощь внутренняя для восстановления нарушенного человеческого созерцания и чувства — вот трагедия Ставрогина. Козлоногий сатир и барич, садист, атеист и богоискатель, анархист и меланхолический Гамлет, революционер, не верующий ни в революцию, ни в свою, ни в чужую родину.

Это страшно, это бездна. Мопассан сказал где-то: «L’esprit de l’homme est capable de tout» (человеческий ум способен на все). Самое страшное, что есть в человеке. Достоевский где-то говорит, что человек чрезмерно широк и нужно его сузить. Сама природа человека требует от него ограничения свободы, человек не свободен от самого появления своего на свет. Анархизм ребенка сдерживается взрослыми, прежде всего уже из чувства самосохранения. Вырастая, формируясь, человек ограничивает себя неизменно. Все пышные фразы поэтов о безграничной свободе человека — только фразы. Нарушенная природа его берет свое. Она его побеждает. И Ставрогин побежден этой человеческой природой.

Но что же вышло на сцене?

На этот раз не было чтеца, как раньше, в «Братьях Карамазовых». Хотели не нарушать театра. Дали ряд сцен без вмешательства книги. Но книга, разумеется, все время чувствовалась, чувствовали ее и зрители, и актеры, которым приходилось быть ходячими иллюстрациями романа. И знаете, какое впечатление производило это? На меня, по крайней мере? Синематографических картин, но которым мешал текст, чрезмерно обильный, текст романа, да еще такого многословного, такого запойно словесного писателя, каким был этот гениальный и не в меру пыточный, часто невыносимый писатель Достоевский. В кинематографе есть преимущество: быстрота действия. А тут: актеры чувствовали себя все же не в органически создавшейся под пером драматурга пьесе. Они чувствовали себя этою принадлежностью говорящего кинематографа. И не получилось иного впечатления, кроме скучного. И невольно вспоминалась старая фраза Вольтера о скуке в искусстве.

Прекрасный актер г. Качалов дал и очень хорошее лицо, и фигуру, отлично держался, отлично говорил свой текст из романа своим превосходным голосом. Но *синематографичность* чувствовалась. Только тягучая.

Петр Верховенский — г. Берсенев — имел хороший грим какого-то полукозла, полубеса в человечьем обличье, но, думается мне, все же нечто жуткое должно бы проявляться в нем, например, в замечательных словах Достоевского, вложенных в уста Верховенского, предсказывающего великую духовную смуту общества. Тут ужас какого-то горячечного фанатизма должен бы проявиться, и чтобы зритель его жутко почувствовал. Мне ужас от г. Берсенева в этой сцене не передался.

Г‑жа Лилина играла Лебядкину и делала все для изображения этого безумного, хроменького уродца.

Г‑жа Коренева точно воспроизводила тики лица и истерику.

И, откровенно говоря, было нестерпимо от обилия безумных истерик Лебядкиной и нервических истерик Лизы.

В сцене Лизы со Ставрогиным я чувствовал вялость, какую-то немощность обоих: и г‑жи Кореневой, и г. Качалова. Мне казалось, оба они чувствуют какую-то профессиональную актерскую неловкость на сцене.

{538} «Синематографичностью» отличалось и исполнение г‑жи Бутовой — Варвары Петровны.

Понравились мне и лицо, и тон г‑жи Барановской — Даши.

Г. Массалитинов — Шатов — уж очень напрягался в сцене со Ставрогиным. Г. Грибунин дал грим и тон Лебядкина.

И отмечу г. Стаховича в небольшой роли Степана Трофимовича Верховенского. Он дал хорошую фигуру, хороший тон роли и превосходную французскую речь.

Конечно, мы видели различные уголки барского дома, поставленные, как всегда, очень тщательно, видели толпу перед папертью церкви, которая так реально крестилась, видели пестрое общество на губернаторском благотворительном вечере, хороший грим губернатора, г. Лужского.

В заключительной сцене декорация имела в себе что-то жуткое и верное действительности. Такие комнаты, отдаленные, голые, бывают в старых помещичьих домах. Конечно, эти поиски самоубийцы Ставрогина были исполнены с той реальной правдивостью в каждом движении актеров, к которой нас приучил Художественный театр.

Но занавес опущен — и в памяти слова старика Вольтера о скуке, памятовать которые должен в особенности театр.

## 11. Сергей Глаголь <С. С. Голоушев> Из жизни искусства. — «Николай Ставрогин» («Бесы» Достоевского) на сцене Художественного театра «Голос», Ярославль, 1913, 26 октября

Еще на сцене Художественного театра дело не дошло и до генеральных репетиций новой инсценировки Достоевского, а в печати уже снова стали дебатировать старый вопрос: можно ли инсценировать роман и не является ли это профанацией искусства.

О чем, однако, спорить? Все, что теперь пишется для сцены и ставится на театральных подмостках, — не что иное как инсценированные, переложенные на диалог повести, романы и рассказы. Исключений, вроде «Балаганчика» и «Незнакомки» Ал. Блока, немного. Только автор, вместо того, чтобы сначала написать рассказ, а затем перекладывать его на диалог, прямо пишет его в разговорной форме. От этого возможна была и переделка сологубовского «Мелкого беса»[[813]](#endnote-746) для сцены и оказалась возможною такая же переделка Арцыбашевым его рассказа «О ревности» в драму «Ревность»[[814]](#endnote-747). Чистая форма настоящего сценического творчества утерялась. Драматургов нет, и их заменили беллетристы. Но если так, то не лучше ли видеть на сцене инсценировку больших и глубоких творений великого сердцеведца вместо сценического переложения мелких анекдотов жизни. Надо только, чтобы в произведении был элемент драматического действия и чтобы художник, взявшийся за переделку, сумел развернуть произведение во всей его глубине. Инсценировка «Братьев Карамазовых» и «Идиота»[[815]](#endnote-748) показали наглядно, что у Достоевского каждая страница полна драматического интереса и что сцена вполне способна его выявить. Есть у Достоевского и еще одна особенность, которая придает его инсценировке большое значение. Достоевский никогда не рисует своих персонажей {539} снаружи. Он показывает их как-то изнутри. Знаете, бывают такие часы: четыре прозрачные стеклянные стенки, как будто даже и нет ничего, а весь механизм наруже и все, что делается внутри часов, как на ладони. Видна работа каждого рычажка, каждого колесика. Так и люди у Достоевского. Снаружи часто нечто неопределенное, но зато все, что в душе, точно вами самими переживаемое.

И вот инсценировка, сделанная умелою, чуткою рукою, собирает заботливо все черты внешности каждого персонажа, каждого события и облекает в наглядную и убедительную форму, которая еще ярче запечатлевает в вашем мозгу созданное великим писателем.

Вот почему нелепо спорить о праве театра инсценировать Достоевского. Победителей не судят, а оба театра — и Художественный и Незлобинский — вышли из своей инсценировки Достоевского несомненными победителями.

Инсценировка «Бесов» во многом очень трудна. Эта книга великого гнева написана не только художником, но и человеком, оскорбленным в своей святая святых. От этого, описывая нигилистов, Достоевский выходит из роли психолога и становится сатириком. Выводя все это на сцену, театру необходимо найти какую-то среднюю линию и, смягчив сатиру, нигде не перейти границы истинной художественности.

И вот наконец театр открыл 23 октября свой занавес.

Чтец, которому уделено было так много места в «Братьях Карамазовых», устранен. Действие идет в ряде непрерывно следующих друг за другом картин. Картина первая — паперть собора и выход из церкви. Варвара Петровна (Бутова), сухая, костлявая, с горящими глазами, впервые встречается с безумной Марьей Тимофеевной (Лилина). Артистка передает образ хромоножки с удивительной яркостью. Лиза (Коренева) тоже играет хорошо, но в общем ее облик есть что-то не то, какая-то злоба, которой в Лизе не место. Вторая картина в доме Варвары Петровны. Степан Трофимович Верховенский — Стахович, прекрасный облик, много детской наивности и большой аристократизм. Этот аристократизм даже не в тон всем остальным исполнителям. Верховенский точно маркиз среди окружающего мещанства, и обаятельность совершенно стушевывает пустопорожность старого идеалиста и то, что в Верховенском так подчеркнуто, ничтожно пропадает. Появляются Петр Степанович и Ставрогин (Берсенев и Качалов). Оба — отличные фигуры. Мешает только прорывающийся в Петре Степановиче какой-то демонизм, что-то мефистофелевское в лице, и кажется, что это не тот Петр Степанович, которого знаешь по Достоевскому. Может быть, в нем бес ярче, нежели в ком другом, но этот бес все-таки не Мефистофель. Эти мефистофелевские черты делают непонятным, почему их никто не видит с первого же взгляда, почему так легко все идут в сети Петра Степановича.

Ставрогин — истинный Иван царевич, аристократ и красавец. Понимаешь, почему так обаятелен он для всех, но остается загадкой его оборотная сторона, та, которую так ярко чувствует в своей юродивости полусумасшедшая Марья Тимофеевна.

Лучшая сцена в картине, где Ставрогин проходит после пощечины в мансарду к Шатову.

Шатова великолепно играет Массалитинов. Все время своих монологов он положительно владеет залом. Удивительно чувствуется антитуа [противоположность] этого тупого, но пламенного, жадно рвущегося к свету пролетария и загадочного аристократа крови Ставрогина, не стремящегося никуда, но кажущегося рядом с Шатовым каким-то полубогом.

{540} Само собою разумеется, что великолепно (и конечно, мейнингенски натуралистично) поставлен был бал с переполохом, который на нем происходит. Обе сцены встречи Ставрогина на мосту с Федькой, беглым каторжником, поставлены очень оригинально. На фоне туманного дождливого неба черный силуэт моста с фонарем и около фонаря черные же силуэты Ставрогина и его искусителя.

Тяжелое и едва ли подходящее к целям театра впечатление оставляет сцена, когда толпа убивает «Ставрогинскую» Лизу, пришедшую на пожарище к трупам Лебядкина и его сестры. Целая картина поставлена единственно для того, чтобы изобразить сцену убийства и воплей Маврикия Николаевича над убитой. Получается уже не Художественный театр, а театр ужасов.

Вся история с убийством Шатова, все к ней относящееся, и вообще нигилисты с их тайным кружком оставлены вне инсценировки. Нет и Кириллова. Вся инсценировка сосредоточена на личности Ставрогина и заканчивается коротенькой сценой, когда Варвара Петровна и Даша (Барановская)[[816]](#endnote-749) спешат увидеть внезапно вернувшегося Ставрогина, но нигде в доме не могут его найти. На сцене проходная комнатка с лестницею в светелку, куда и бросается встревоженная Варвара Петровна. Секунды две тишины, и затем раздирающий вопль матери, увидавшей труп сына висящим в петле…

Едва ли нужно говорить, что декорации и костюмы совсем переносят в начало шестидесятых годов. Точно сама тогдашняя жизнь проходит перед глазами.

Однако пятнадцать сменяющихся картин в конце концов все-таки утомляют и притупляют внимание. Это утомление поддерживается и тем, что все сцены проходят почти в одних разговорах. Правда, разговоры эти таковы, что весь уходишь в них, но все же захватывают они по-настоящему только в сцене Шатова и Ставрогина.

Главное же все-таки в том, что есть Достоевский. Все время он чувствуется, и от этого первое впечатление от спектакля все-таки большое. Настолько большое, что как-то даже и не можешь во многом сразу разобраться.

Трудно, конечно, сказать, многое ли дает спектакль тем, кто не читал «Бесов» или успел основательно их забыть, а таких, надо сказать правду, найдется все-таки немало. По крайней мере, даже на генеральной репетиции, на которую попадает публика, все-таки близкая к театру, приходилось наталкиваться на вопрос:

— Скажите, чья это драма, Леонида Андреева или Арцыбашева[[817]](#endnote-750)…

Но для тех, кто хорошо помнит «Бесов», спектакль дает многое. С удивительной яркостью проходят сцены, которых долго не забудешь. Надо, однако, сознаться, что в смысле уяснения типов Ставрогина и его психологии или беса, владеющего Петром Степановичем, инсценировка все-таки дает мало. Как и у Достоевского, много остается загадочного в Ставрогине, и не улавливается пружина, лежащая в основе всех хлопот Петра Степановича — этой зловещей фигуры русского революционерства.

## **{****541}** 12. Н. Ежов[[818]](#endnote-751) Инсценировка романа «Бесы» «Новое время», СПб., 1913, 27 октября

Эта затея режиссера Московского Художественного театра имеет свою историю. Постановка отрывков из названного произведения Достоевского вызвала совершенно неожиданный «протест»: никем теперь не читаемый г. Горький вздумал укорить Художественный театр в сочувствии реакции, так как будто бы роман «Бесы» есть политический пасквиль, а его автор — ретроград и злобный мракобес. Великий писатель Достоевский и его великое произведение в защите не нуждаются. Русское образованное общество, без различия направлений, осудило и не поддержало г. Горького с его непристойной инсинуацией.

«И молча обмененный взор  
Ему был общий приговор».

Поэтому напрасно г. Немирович-Данченко, возмущаясь выходкой г. Горького, уверял репортеров, что он изъял «всю политику» из романа, а оставил только «личную драму» Николая Ставрогина, как будто в этой драме также нет доли политики! Однако ж режиссер оказался просто хитрецом: он не только пренебрег «протестом» вчерашней босяцкой знаменитости, но и «политику» оставил во многих сценах… Да и не мог он сделать иначе, потому что политика в «Бесах» — не краска, не гримировка, а душа и сердце романа, его отличительный и главный признак. Если театр «художественников» ставил такое вздорное политическое творение, как горьковские «Дети солнца», где происходит форменный погром и бунт (сцена, вызвавшая своей антихудожественностью протест и крики негодования публики первого представления), — то могли г. Немирович-Данченко вычеркнуть политический элемент из «Бесов»?

И он оставил сцены: Ставрогин у Шатова и беседа Петра Степановича со Ставрогиным о всероссийской смуте и восстании «с Иваном царевичем — Ставрогиным» во главе. Правда, он «пощипал» их, эти сцены, могущие не понравиться невежественному зрителю. Это еще допустимо. Но г. режиссер опустил совсем характерную главу «У наших» (заседание у Виргинского и типичные разговоры провинциального общества, играющего «в революцию»). А без этой главы плохо понятен экстаз Петра Степановича, его целование ставрогинской руки и слова об Иване царевиче. Знаменитый бал и праздник в великолепном «Белом зале» дома предводительши — самое слабое в постановке: на сцене стояли какие-то столбы, загораживающие главную площадку зала, и нельзя было видеть ни знаменитой «кадрили литературы», ни наблюдать ход действия; приезд губернатора фон Лембке с супругой пропал; первенствующая в городе чета сидела где-то в проходе; этого мало: г. Немирович-Данченко очевидно плохо прочитал роман Достоевского: он поставил группу исполнителей и вложил им в уста речи автора о том, что на бал наехала масса подозрительных субъектов, которые могут устроить прямое бесчинство, — и эти же, только что опасавшиеся безобразий лица потом произносят все фразы скандалистов:

— Надавать всем киселей, да и к черту!

{542} — Растрясти весь зал!!!

И опять эти же благонамеренные личности наседают на Лембке и переругиваются с ним… Ведь это, как ни суди, прямое искажение текста романа.

Вообще все характерное исчезло: у Достоевского на празднике великолепно описано все губернское взбудораженное общество; из Художественного театра оно исчезло; не было этих Лямшиных, Липутиных, помещиков Тентетниковых, доморощенных Радищевых[[819]](#endnote-752), скорбно, но надменно улыбающихся жидишек, хохотунов, заезжих путешественников… Не было того поразительного чтения, когда выступал со стихами Лебядкина Липутин, читал лекцию о глупости прокламаций Степан Трофимович и громил Россию какой-то маньяк, махавший кулаком…

А то, что дано театром, прямо плохо: бал производил хаотическое впечатление, шум толпы оказался утрирован; роль Лембке и его жены[[820]](#endnote-753) сведена к нулю, даже картина пожара Заречья вышла не из удачных… красный бенгальский огонь не вспыхнул, что ли?

Плюсы постановки — это стильные декорации Добужинского, мебель, утварь, костюмы. Лучшая сцена — в гостиной у Варвары Петровны, когда происходит встреча Ставрогина с сестрой Лебядкина, а затем — Шатов бьет Николая Всеволодовича по лицу. Правда, и здесь много недоговоренного: совсем обезличен Степан Трофимович, произносящий несколько французских фраз, манекеном стоит Г‑в, этот молодой человек, от лица которого часто говорит Достоевский.

Играли… разнообразно. Лучше всех была исполнена роль Петра Степановича; ее играл артист Берсенев, приглашенный из провинции. Он загримировался точно по описанию Достоевского, — даже сделал ту особую «сухую» складку на лице. Свои большие монологи он произносил отлично, без тени шаржа, подчеркиванья, которые тотчас же испортили бы весь облик мрачного героя романа, главного «беса». Только напрасно режиссер заставил его поминутно грызть ногти или дергать бородку… это очень надоедало. И к чему этот жест?

Николая Ставрогина играл г. Качалов и был совершенно бесцветен. Правда, Ставрогин в романе огромен и ярок, но на сцене получается что-то обратное. И все же г. Качалов мог бы дать что-нибудь поинтереснее. Мне кажется, более подходил бы к этой роли г. Леонидов, прекрасный Митя Карамазов.

Далее идут все больше минусы. Г‑жа Бутова прямо ужасна в роли Варвары Петровны; у артистки «бытовой» тон и полное отсутствие драматизма. Лиза (г‑жа Коренева) какая-то писклявая барышня; в ее голосе полное бессилие, да и покрасивее следовало ее загримировать. Приличны, но не более: Дроздова-мать[[821]](#endnote-754), Даша; хорош старый камердинер Ставрогиных[[822]](#endnote-755), и был бы совсем хорош капитан Лебядкин, если бы артист подходил к нему своей наружностью[[823]](#endnote-756). Очень понравилась мне г‑жа Лилина, недурно справившаяся с ролью хромой Марьи Тимофеевны… Прекрасно изображен и Шатов, но… это кусочек Шатова.

Что же сказать в заключение? Постановка «Бесов» на сцене — лишнее доказательство, что инсценировать всякий роман или повесть можно, но сохранить их описательную красоту и смысл — дело трудное. Московский Художественный театр не имеет в своем распоряжении хороших новых пьес, и его инсценировка выдающихся классических произведений русских первоклассных писателей — попытка, получающая свое оправдание.

Только уж если инсценировать чьи-нибудь художественные произведения, то нужно брать из них все типичное и наиболее яркое. И тогда нечего выбрасывать, во имя политических соображений, те или другие эпизоды романа. Как из {543} песни слова не выкинешь, так из классического произведения смешно и нелепо вытравливать главные его тенденции.

Говорят, Художественный театр намерен поставить и остальные сцены из романа «Бесы»[[824]](#endnote-757). Это было бы нехудо. Уж, право, лучше смотреть инсценировку хорошего романа, чем созерцать новейшие пьесы новых авторов, сочиняющих трафаретные истории с открытием «великих истин», давным-давно и в гораздо лучшей форме сказанных.

## 13. Чужой <Н. Е. Эфрос>[[825]](#endnote-758) Достоевский в Художественном театре. (От нашего московского корреспондента) «Речь», СПб., 1913, 27 октября

Использовать Достоевского для театра, приложить силы сцены и искусство актера к воссозданию его образов, таких глубоких, значительных и сложных, окруженных трагическим нимбом, — задача чрезвычайной привлекательности. Достоевский — крупнейший русский трагик, хотя и не писал никогда специально для театра. Школьные рассуждения на избитую тему о том, что нельзя роман обращать в драму, — слишком они, при всей своей кажущейся бесспорности, слабые, чтобы удержать от этого великого соблазна. На Достоевского покушались театры и до попыток Художественного театра, будут покушаться и после него. Недаром предостерегающий и укоряющий голос Максима Горького прозвучал, как голос вопиющего в пустыне, нигде не нашел сколько-нибудь сочувствующего отзвука.

Но задача эта — не только чрезвычайной привлекательности, заманчивости, но и такой же чрезвычайной трудности, вернее — трудностей, так как их много, и различной природы. И, может быть, нигде эти различные трудности так ни велики, нигде так ни значительны шансы неудач, как в «Бесах», которым теперь отдал свой труд и свои таланты Художественный театр. Роман чрезвычайно богат действием, и в этом смысле прав инициатор постановки, Вл. И. Немирович-Данченко, когда говорит, что «Бесы» так и рвутся на сцену. Но именно здесь пружины этих действий меньше всего укладываются в рамки «пьесы», театрального представления. Основная двигающая сила разлита во всей окружающей атмосфере, и когда не передана атмосфера, действия кажутся в значительной мере произвольными, случайными, без полной внутренней необходимости, и уж, во всяком случае, — без сколько-нибудь достаточной ясности. «Бесы» — роман больше всего «общественный», и не потому, что тут изображается, с большими карикатурными искажениями, определенное общественное движение, но потому, что подлинный герой романа — не Ставрогин, не Шатов, Кириллов или еще кто-нибудь отдельный, но весь общественный коллектив. Это в театре почти непередаваемо.

И потом, есть и в отдельных героях романа, особливо же в первом из них, Николае Ставрогине, черта, которая колоссально затрудняет сценическое воссоздание — замкнутость, органическая потребность прятать себя, свое самое существенное и важное. Ставрогин заковал себя в броню, и расковать его, обнаружить {544} ясно и наглядно, чем и как он живет в своей смятенной и примиряющей самые резкие противоречия душе, — задача для актерского искусства почти неосуществимая. Вот почему, думается мне, инсценировка «Бесов», как ни замечательна она в иных отношениях, не могла осуществить главную задачу, не сумела глубоко захватить зрителя, втянуть его в вихрь происходящих в «Бесах» событий.

Наконец, была тут и еще одна причина, вне исполнения лежавшая. Приспособляя роман к сцене, выбирая одно, выкидывая другое, было совершенно необходимо сохранить все то, что нужно актерам для воссоздания образов, введенных в «пьесу». Произвести такой выбор — дело, понимаю, очень мудреное; требуется тут не семь, а семьдесят семь раз примерить и потом уже отрезать. Можно не думать о связности в развитии фабулы, — она предполагается известною, можно не гнаться и за тем, чтобы все в этой фабуле было ясно из самой «пьесы», без помощи романа. Но нельзя отнимать у исполнителя тот материал, без которого он бессилен дать доставшийся его воссозданию образ в полноте и ясности. Тут-то ясность непременно должна быть полная. Иначе зритель не воспримет нужных впечатлений, не станет жить заодно с тем, кто показывает перед ним свою жизнь, свои сложные переживания. И по этой части в работе Вл. И. Немировича-Данченко имеются некоторые крупные дефекты. Иным из актеров именно не хватало материала, и материала очень важного, без которого образ обрекался на однобокость, сбивчивость, неясность. Это, в связи с двумя другими выше намеченными причинами, и помешало «Николаю Ставрогину» произвести полный эффект, ударить по душе с требуемою силою.

В таком спектакле нельзя оценивать спокойно, нельзя только любоваться искусством и восхищаться общим благородством сценической работы, — все это было, но этого мало. Надо быть потрясенным. Вот как были мы потрясены в спектаклях «Братьев Карамазовых». После «Николая Ставрогина» расходились спокойные, немножко утомленные, потому что спектакль, несмотря на все урезки, сделанные уже после генеральной репетиции, растянулся на шесть почти часов. Но не уходили разбереженные, с душою опаленною и глубоко всколыхнутою. Я думаю, что этот факт из зрительской психологии я констатирую безупречно правильно. А раз так, приходится сказать, что спектакль, при всех очень больших своих достоинствах, спектакль, ни в каком другом театре, может быть, и неосуществимый, — все-таки основной задачи не решил и основной цели не достиг.

А достоинств очень много, и в общем, и в частностях исполнения. Ни один из образов нельзя принять без оговорок — то он недостаточно полон, то недостаточно углублен, то не хватает силы внутренней пережитости. Но в иных — масса великолепного и интересного, что оценивал ум и вкус, и трепетного, пережитого, что воспринимало чувство. Наибольшая пестрота, наиболее чистый переплет достоинств и недостатков или недочетов, неясностей в передаче того образа, который дал имя самому спектаклю. Я уже отмечал, что Ставрогин упорнее всего противится перенесению на сцену. В. И. Качалов затратил очень много вдумчивости, художественного внимания, сценической находчивости и, наконец, таланта, который парит надо всем этим, чтобы дать Ставрогина, раскрыть его загадку и заразить зрителя его сокровенною жизнью. Там, где Ставрогин — в положении пассивном, где его роль сводится к тому, чтобы слушать и молчать, — г. Качалов не раз умел дать почувствовать те чувства, что борются в этой загадочной душе. Зритель не отдавал {545} себе вполне ясного отчета в той трагедии, которая разыгрывается в эти минуты в Ставрогине; но он чуял, что эта трагедия есть, ее веяние доносилось до него, смутное, но сильное. Было отличное, многозначительное лицо, и игра его давала важные намеки. Точно краешек тайны приподнимался над Ставрогиным. Но только малый краешек. Когда приходили сцены меньшей пассивности, когда Ставрогин не только молча слушал, но и сам говорил, когда были у него зачатки действия, — игра делалась, — может быть — с неизбежностью, — бледною, невразумительною, как будто немного растерянною. Это больше всего относится к сцене с Лизою в Скворешниках. И это было, хотя и в меньшей мере, в сцене с Марьей Тимофеевной, когда Ставрогин не выдерживает, кричит ей: «Идиотка», бросается на нее, и она говорит про нож. Страшная сцена. Тут можно бы захватить, и г‑жа Лилина — Марья Тимофеевна была к этому, особенно в генеральную репетицию, очень близка. А у г. Качалова вдруг прозвучала интонация театральная, условная, с которой захват непримирим. И прозвучала потому, что «пьеса» не дала ему зажить Ставрогиным и нас приобщить к этой жизни. В таких условиях напряженный момент всегда рискует остаться при театральной, то есть пустой, интонации…

Другие в положении более счастливом, хотя почти все страдают от неполноты материала. Его не хватало и Петру Верховенскому, но г. Берсенев все-таки сумел обойтись и тем, что уцелело, и из этого сложил фигуру и большой сложности, и большого интереса, сочетав мелкого беса с инфернальным пафосом. Первое появление молодого Верховенского в красной гостиной Ставрогиной и затем его разговор со Ставрогиным об Иване царевиче — чуть ли не лучшие минуты спектакля. К таким же нужно отнести Шатова в той же красной гостиной, особенно — в части до пощечины, и Шатова в разговоре со Ставрогиным. Тут не было еще полноты в силе переживания; хотелось еще чего-то, более сильного. Но и то, что дано исполнителем, полно интереса и значительности. Я думаю, г. Массалитинов еще дойдет в ходе дальнейших спектаклей до совершенного слития с образом, и тогда его Шатов будет одним из украшений «Николая Ставрогина».

Дойдет до такого полного слития и М. П. Лилина, которая в роли хромоножки уже и сейчас во многом великолепна до безупречности, — и в характерности, и в силе искренности. Правда, роль — не совсем в диапазоне таланта этой исключительно талантливой артистки. Г‑жа Лилина — не актриса трагедии, а Марья Тимофеевна — в полной мере трагическая фигура. И потому приходилось форсировать талант, очень натягивать все его струны. Это не могло не отражаться некоторым недостатком легкости игры, спокойного творчества. Но за всем тем все очень характерно, значительно, а иное и близко к тому, чтобы захватывать и потрясать.

Уже совсем не в диапазоне г‑жи Кореневой — Лиза. Я думаю, было ошибкою обрекать молодую артистку на такую непосильную ей задачу. Г‑жа Лилина все-таки могла, говоря вульгарно, дотянуться, г‑же Кореневой это было уже совсем не под силу, и она как-то сразу надорвалась, сбилась даже в рисунке, на который обычно — мастерица. А чувства вышли приуменьшенные, бледные и не той основной окраски, какая необходима в этой женщине Достоевского. Пожалуй, Лиза вышла и самым неверным, и самым неинтересным лицом в «Николае Ставрогине».

Обратное можно бы сказать про другую женщину «Николая Ставрогина», — про Варвару Петровну в изображении г‑жи Бутовой. Сознаюсь, за те дни, что {546} протекли с генеральной репетиции, мое отношение к этому исполнению пережило некоторое изменение. Первое впечатление было определенно против этой Варвары Петровны, поразительно удачной по внешности, но неприятной по манере говорить, по большой напряженности. Но все эти дни Варвара Петровна не дает мне, старому театралу, покоя. Я то и дело возвращаюсь мыслями к исполнению. И все больше убеждаюсь, что первое впечатление значительно обмануло. Да, есть неприятное в манере игры, что-то слишком тяжелое, напряженное. Это я думаю и теперь. Но уже одно то, что этот образ не дает покоя, все зовет к себе внимание — ясное доказательство, что он чем-то богат и значителен. Что тут был очень большой сценический — подчеркиваю это — замысел, не вполне совершенно выполненный, но остающийся таким же большим. И, может быть, именно г‑жа Бутова, при всех недочетах в характере передачи, ближе всех к Достоевскому, — не к образу, а именно к самому автору. Тут — Достоевского дух, тут Достоевским пахнет.

Несколько отличных фигур, но меньшей значительности. Лебядкин, которого г. Грибунин играет со всей роскошью своего бытового таланта, со всею силою своего комизма, в тонах таких сочных; Степан Верховенский, который в пьесе урезан до крайности, ограничен одною сценою, да и в той оставлен в тени, но которого г. Стахович передал в отличной манере игры, с большою простотою и задушевностью. И было так досадно, что мало использовали Степана Трофимовича, не сохранили его «ухода». Несколько обмельчала, но была проста и благородна Даша в передаче г‑жи Барановской, был внешне характерен Маврикий Николаевич в изображении г. Хохлова и дал какой-то обещающий намек г. Лужский — губернатор Лембке. Но этого последнего уж и совсем свели на нет, и вернее было бы и не вводить его в рамки пьесы, как не было никакой нужды вообще вводить в спектакль сцену бала, лишнюю для «Николая Ставрогина», в таком виде непонятную и несуразную в постановке.

Таковы частности, счастливые и неудачные. А в общем было, думается, ошибкою, — в понятном соблазне Достоевским, — остановить выбор именно на «Бесах», так упорно не желающих укладываться в рамки пьесы и сцены. Художественный театр прибавил новый интересный спектакль, но не прибавил к прежним крупным победам новой победы. Это — не спектакль «Карамазовых». И, я думаю, «Карамазовы» намного переживут в репертуаре Художественного театра «Николая Ставрогина», хотя вошли в этот репертуар несколькими годами раньше.

## 14. Юрий Соболев[[826]](#endnote-759) Духовный реализм и «Бесы» «Руль», М., 1913, 28 октября

Для меня несомненно, что «Николай Ставрогин» — один из замечательнейших и значительнейших спектаклей Художественного театра за все время его существования… Я полагаю, что Достоевский вообще сыграл решающую роль в исканиях театра.

Достоевский привел к тому, что К. С. Станиславский называет «духовным реализмом» и что является, по определению {547} Вл. Немировича-Данченко, — освобождением актера от «штампованных приемов игры». Образы Достоевского, как сказал один критик, — «дают возможность актеру до дна исчерпать их творческую душу».

Таким образом, все значение постановок «Братьев Карамазовых» — и теперь «Бесов» сводится к одному: к полному, яркому и властному выявлению творящей артистической индивидуальности. Но это *одно* — является настолько важным, существенным и *необходимым* элементом в жизни театра, что перед таким положением должны как-то стушеваться все наши рассуждения о «допустимости» инсценировок.

Если мы согласимся с утверждением, что театр существует лишь во имя актера и что без проявления его творчества, освобожденного от условных приемов технического мастерства, — театру смерть, конец и уничтожение, — тогда мы должны принять перенесение романа на подмостки и забыть наши укоры.

Если театральное представление способно взволновать, поднять нашу душу, заставить нас жить напряженной жизнью и прикасаться к высшим запросам духа — то не выполнено ли в этом и все назначение театра?..

А кто станет отрицать, что именно Достоевский — гениальный прозорливец, мощный художник, страстный искуситель, мучительный и прекрасный, именно он и способен потрясти наши уставшие, похолодевшие, полузаснувшие души!..

Но дана ли возможность исполнителям «исчерпать до дна их творчество», раз и самые образы, которые пришлось им олицетворять, достались им в виде далеко не законченном и не полном? Думается, что с этой стороны обстояло в спектакле не все благополучно. Так, например, лишь мелькнул и исчез Степан Трофимович Верховенский, так неясной осталась судьба Лизы, так отрывочно был показан Шатов.

Однако оговоримся и здесь: несмотря на то, что тому же, например, Шатову отведены всего лишь две картины, — все же впечатление остается огромное. Знаменитую ночную беседу Шатова со Ставрогиным ведут в Художественном театре так ярко, так мощно, что пламенные слова Достоевского врезаются огненными буквами, а образ Шатова, воплощенный с таким огромным мастерством и талантом г. Массалитиновым, становится таким близким, навсегда запоминающимся.

И, конечно, инсценировка дает отличный материал и для исполнителя роли Ставрогина, и для актера, изображающего Петра Верховенского.

Эти два образа передаются Качаловым и Берсеневым изумительно. Я знаю, что исполнение Качалова было оценено далеко не единодушно. Указывалось на некоторую тусклость, на некоторую расплывчатость в передаче образа. Не знаю, так ли это. Думается, что в одном есть недостаток: Ставрогин Качалова слишком обаятелен. В нем мало жестокости, мало того, что делает его «способным на преступление». Но Качалов — не давая «маску» Ставрогина, показывает с удивительным мастерством, с огромной художественной сдержанностью, и вместе с тем с внутренним горением, — душу Ставрогина, — дает именно символ опустошенности.

Об исполнителях остальных ролей, кажется, двух мнений не создавалось. Блестящее исполнение Берсеневым Петра Верховенского оценено всеми: оно поистине было чудесно. Из женских образов — ярче всех Марья Тимофеевна — г‑жа Лилина и Даша — г‑жа Барановская. У г‑жи Кореневой на первый план выдвинута истеричность Лизы, это несколько мельчит образ. Но сцена в поле, под дождем — проводится г‑жой Кореневой очень волнующе.

{548} Впрочем, повторяю, исполнение отдельных ролей уже оценено достаточно полно — цель этих строк несколько иная.

Мне хотелось бы еще раз подчеркнуть, что «Николай Ставрогин» — значительный спектакль потому, что являет собой полное завершение той эволюции, которую переживал театр, ставя два года назад «Карамазовых». Эта эволюция была в полном освобождении актера от штампа, от условной техники ремесла, — эта эволюция была в поисках подлинных переживаний. И эта задача — пережить, а не «сыграть» — решена, ибо не будь живого трепета, который со сцены дошел до зрителей, то и из «Ставрогина» получилась бы на сцене мелодрама, фальшивая и антихудожественная.

И есть еще одно очень существенное достижение в этих постановках: Достоевский, перенесенный на сцену — приближает нас к той *русской трагедии*, которой не знает еще наша драматургия, но которая еще загорится ярким пламенем на нашем театре. Достоевский, исполняемый с таким постижением его сущности — дает нам право на такое ожидание.

## 15. П. Ярцев Театральные очерки. Представление отрывков из «Бесов» «Речь», СПб., 1913, 29 октября

«Народ — это тело Божие. Всякий народ до тех пор и народ, пока имеет своего бога особого…»

(Ф. Достоевский «Бесы»).

Художественный театр ставит теперь отрывки из «Бесов». Отрывки расположены вокруг трагедии Ставрогина, и потому представление названо «Николай Ставрогин». Вот какое оно:

### Картина первая.

… «К обедне собрался почти весь город, то есть разумея высокий слой нашего общества. Знали, что пожалует губернаторша, в первый раз после своего к нам прибытия».

Представление начинается сценою у выхода из собора[[827]](#footnote-70). Иссиня-белая стена собора не глубоко поставлена (во всю ширину сцены), и картина сосредоточена направо у церковного крыльца, вперед выступающего. Толпа молящихся, переполняющая паперть (поверх голов, далеко в глубине, золотится что-то тепло и неярко), расположение фигур на церковных ступенях (нищие, бабы с грудными детьми) и налево поодаль («ожидающее скорого выхода господ лакейство» в ливреях, полицейский офицер в голубом мундире с белым прибором и в кэпе[[828]](#endnote-760)) — все это очень родное и верное. Только настоящему художеству — хотя и кажется, что сделано все просто, но потому именно, что простым кажется — дано так найти и представить. Очерченность фигур на иссиня-белом фоне, искусно освещенном, дает впечатление осени («холодный и ветреный, хотя и ясный сентябрьский день»), чувство особо прозрачного воздуха на сцене. Малая и {549} острожная подвижность фигур дает чувство покоя и внимания. Во всю долгую безмолвную сцену, которой открывается представление, кто-то стоящий у двери в храм произносит вполголоса единственное слово: «проповедь!»… («Кончилась наконец обедня, и наш протоиерей, отец Павел, вышел сказать торжественную проповедь»), — а сцена живет и могла бы быть сколько угодно длиннее. Она живет не потому, что актеры на сцене стараются оживлять ее безмолвною игрою, а потому именно, что они этого не делают, а лишь испытывают чувства людей у храма в осенний светлый день, когда кончилась долгая праздничная обедня и идет проповедь. Людям у храма не слышно проповеди, но люди у храма, как и в храме, именно во время проповеди особо стихают и двигаются осторожно и мало. Проповедь, хотя она уже и не обедня — в церкви минуты покойные. Люди помолились, просветлели, утомились и предчувствуют праздничный день. Перед тем, как на сцене произносится слово: «проповедь», сверху вниз — смягченный, прекрасно отысканный — начинает стлаться перезвон. К концу безмолвной сцены перезвон переходит в звон во все колокола. Это к той минуте, когда кончилась проповедь и люди начинают выходить из церкви.

Марья Тимофеевна появляется во время проповеди. Хромоножку играет Лилина. Выход труден необычайно, и потому особенно, что нельзя на театре показать, как Марья Тимофеевна подъехала к ограде собора, «придерживаясь за кушак извозчика и колыхаясь от толчков экипажа, как полевая былинка в поле». На театре получается, что через весь город, тяжело хромая, ковыляла к собору в одном платье, как была у себя в комнате, простоволосая, юродивая маленькая женщина с накрашенными щеками, с бегающими глазками и безумною улыбкою. От этого впечатление от Марьи Тимофеевны становится сразу болезненным; без радости, без того милого и нежного, что написано в этом удивительном русском характере ребенка божьего и веселого. Тут же скажу, что Лилина все это знает и может: это актриса такая, что чем дольше играет, тем больше оказывается того, что она может сыграть. Но почти все отрывки романа, которые она играет, начинаются с надрыва, с высокой болезненной точки. И болезненность впечатления от хромоножки на сцене мешает зрителю всмотреться спокойно в то светлое, совсем и не болезненное, что написано и что играет Лилина в Марье Тимофеевне. Уже не говоря о том, как мучительно трудно актрисе так, почти везде, играть: начинать высоко и спускаться, а не подниматься снизу вверх.

Марья Тимофеевна показывается с левой стороны сцены и долго проходит (потому что хромает), на виду, мимо группы лакеев. Так что, при полном переживании этого трудного выхода, получается несколько театральный выход. Это тем более, что он подчеркивается игрою в группе лакеев и полицейского, увидавшей «хромоножку»[[829]](#footnote-71). Когда Марья Тимофеевна доходит до группы у паперти, стоящей к ней спиною, трудный выход заканчивается, и исчезает впечатление напряженности трудного выхода. Она истово крестится и, незамеченная, протолкнувшись, смешивается с толпой на паперти.

Марья Тимофеевна одета в коричневое с черной каемочкой платье старинного рисунка: с широкою юбкою и с «баской» в талию с узкими рукавами. Ее светлые волосы подвязаны в узелок на затылке; в него с правой стороны воткнута бумажная роза («из таких, которыми украшают вербных херувимов»); у нее голая шея, накрашенные щечки и подведенные {550} брови. Она суетлива, беспокойна и очень женственна: самое главное, что ей дала актриса. Ее круглое милое личико (Хромоножка у Лилиной не «худа болезненно»), может быть, уж очень напряженное, и она слишком много испуганно расширяет глаза. Но все слова ее — после того, когда она, внезапно, будто вынырнувши из толпы, опускается на колени перед Варварой Петровной — звучат прозрачно и свободно.

Перед тем начинается звон во все колокола, и с ним, потому что кончилась проповедь, бодрое движение в группах на сцене. Церковь кончилась, народ двинулся из собора. Верность художественная того, как это передается на сцене, несравненна. Появляется Варвара Петровна в предшествии лакея, который расчищает ей дорогу, и в ту секунду, когда она задерживается на ступеньке соборного крыльца, у ног ее оказывается Хромоножка на коленях.

Великолепна высокая фигура Варвары Петровны в черных кружевах. У нее сухое, твердое, длинное лицо, открытая жилистая шея, упрямый лоб, горячие глубокие глаза, жуткие крепкие губы. Роль играет хорошая актриса Бутова. То, как это играется, может сперва показаться нарочным со сцены. Оттого особенно, что это необычно по характеру игры. Когда зритель привыкает к Варваре Петровне, он начинает верить, что она такая, какою играется. Но сначала повышенный, нервный тон, тяжелые подчеркнутые интонации — могут казаться театральными.

Сухо, низко и отрывисто звучат фразы Варвары Петровны (первые фразы в представлении). Но тем мягче испуганный лепет и нервное хихиканье у Хромоножки. Сцена теперь так расположена: Варвара Петровна на сцене у соборной паперти, перед ней на коленях «Хромоножка». Толпа выходящих из собора людей раздвинулась вправо и задержалась, наблюдая сцену. Позади и повыше Варвары Петровны в желтом губернаторша и Лиза в синем. Действие ведется по живым словам, какие у Достоевского в этой сцене. Купец Андреев, с медалью на шее, впереди толпы людей, задержавшихся при выходе, объясняет с достоинством Варваре Петровне, кто такой капитан Лебядкин и кто его сестрица, что, «полагать надо, из-под надзора теперь ушла».

Очень хорош угловатый, неловкий, нервный жест, с которым Варвара Петровна сбрасывает бурнус[[830]](#endnote-761), подхваченный лакеем, снимает с плеч черную шаль и окутывает ею Хромоножку. Вообще, все здесь жестко, нервно, полно тяжким напряжением. Лизу играет Коренева. Беспокойное бледное лицо ее в старинной прическе с пробором, быть может, недостаточно подвижно для Лизы, слишком миловидно и не такое, что признанная красавицей Лиза — в сущности даже мало красива: худа лицом, с калмыцкими глазами. Лиза Кореневой слишком мягкая, слишком милая, слишком нежная, но в ней много неподдельной, нервной жизни, и темные глаза ее горят настоящим огнем.

Запоминается, как Марья Тимофеевна крепко, по-детски, кулачком держится за юбку Варвары Петровны, радостно осматриваясь по сторонам. Тяжко звучит почти крик Варвары Петровны: «Как! Вы хромаете!» — и жутко-быстрое движение всех к выходу, которым картина заканчивается. Напряженность, бурная смутная жизнь до боли страстного русского сердца, какой она написана у Достоевского, сладострастная жажда страдания, сладость падений и возвышений, жестокость и нежность без меры Достоевского, — все зерна посеяны в первой картине у храма, иссиня-белого, в прозрачный и спокойный осенний день.

### \* \* \*

В дальнейшем представление кое-где держится на той же высоте, кое-где опускается, {551} минутами и падает. Можно сказать про него, что оно взято верно и крепко, так как мог это сделать только исключительный театр. Но не везде одинаково преодолел театр материал Достоевского, хотя и там, где мало дал, нашел и показал пути сыграть людей из «Бесов». Так что и то, что не вышло, — все ценно в этом представлении.

Теперь пойдем дальше в его описании. Выводы сами придут. В таком спектакле, как этот, часто то, что не вышло, важнее того, что вышло на сцене. Потому что нигде нет того, чтобы в представлении что-нибудь не вышло потому, что театр не понимал того, что надо, или не знал, что сделать, чтобы это показать. А потому, что театр ставил задачи, требующие не только колоссальнейших творческих сил (сыграть Ставрогина!), но и совсем новых средств актерского художества. То, как играет Художественный театр отрывки из «Карамазовых», не то, как он играет отрывки из «Бесов». Там вышло почти все; здесь, может быть, далеко не все вышло и выйдет. Там сильный прекрасный спектакль — глубокий и прозрачный; здесь спектакль острый, напряженный, угловатый и смутный. Но в нем много дерзновения и нового опыта вплотную подойти к Достоевскому на театре.

### Картина вторая.

Она в городском доме Варвары Петровны, недалеко от собора, в красной гостиной с темными картинами в золотых рамах по стенам, с тяжелою мебелью, с глубоко-зелеными, почти черными портьерами на высоких дверях. В этой гостиной, никак не пугающей, есть чувство страдания, крестных мук, и золоченое Распятие на черном плато в деревянной раме (редкая старинная вещь) представляется в ней не нарочно повешенным. Вообще в этом представлении нигде нет того, чтобы что-нибудь не то, что не было бы подходящим, удачным, а не было бы таким, что это кажется единственно верным, таким, что не может быть ничего другого. Это так потому, что все здесь будто само родилось, а не придумано, хотя бы и счастливо. Оттого такая убедительность[[831]](#footnote-72).

Действие начинается с того, что в гостиную входят Степан Трофимович и Г‑в (он называется Антон Лаврентьевич[[832]](#endnote-762), от его лица ведется рассказ в «Бесах»), Степана Трофимовича играет Стахович. Фигура сделана очень полно и точно по роману. Обычный костюм Степана Трофимовича — черный сюртук — на этот раз отличается «необыкновенною изысканностью: почти бальное, батистовое с вышивкой белье, белый галстук, новая шляпа в руках, свежие соломенного цвета перчатки и даже чуть-чуть духи». У Степана Трофимовича бритое широкое лицо, большие глаза, несколько навыкате, прямые серые волосы до плеч; он высок ростом, широк, мягковат и породист. Г‑в с лицом, опушенным темною бородкою по щекам, какие носили в старину, с очень русским интеллигентным лицом (такие лица до сего дня встречаются) — с мелкими, мягкими чертами и выражением внимательности.

Между Степаном Трофимовичем и Г‑вым происходит диалог из третьей главы «Чужие грехи», первой части, X, со слов: «Mon ami [мой друг — фр.], я совсем потерял мою нитку»… Так, переставляя отрывки романа, театр составляет достаточно цельное и логически доказательное представление. Степан Трофимович хороший и верный у Стаховича; только, может быть, он у него солиднее и собраннее (душевно), нежели у Достоевского: не столь смешной (особенно в {552} этой сцене, где он совсем расстроенный) и не такой ребенок.

В середине разговора Степана Трофимовича с Г‑вым входит Шатов (Массалитинов) и, ни на кого не глядя, проходит и садится направо на переднем плане. На этом месте он остается до конца. Входит старый слуга Алексей Егорыч (Михайлов), и Шатов обращает к нему свой вопрос из главы четвертой VII: «Алексей Егорыч, не знаете, Дарья Павловна с ней отправилась»? Так, подбирая подробности, театр вводит зрителя в тот кусок романа, который представляет. Шатов у Массалитинова одна из лучших фигур в представлении. Тяжелый по внешности, с лицом мужицким, он весь светится душевной нежностью, и вы чувствуете, как кипит душа его во все то время, пока он грузно, неподвижно сидит на своем стуле. У него круглое мягкое лицо, прямые белокурые волосы, светлая бородка, курносый нос и маленькие, глубоко сидящие горящие глаза.

С появлением Варвары Петровны, Хромоножки, Лизы[[833]](#footnote-73) на сцену, доселе покойную, вливается движение, напряжение из последних сил, такое чувство, что происходят вещи, которые сейчас должны раскрыться и обнаружиться, которых ждать выше человеческих сил. Та высшая точка, на которой оборвалась первая сцена у собора, с появлением Варвары Петровны, Хромоножки и Лизы, как ветром переносится в гостиную. Потом с явлением Прасковьи Ивановны и Маврикия Николаевича, которые приехали за Лизой, с появлением Даши, с приходом капитана Лебядкина, которого Варвара Петровна порешила допустить, — напряжение то опускается на минуту, то снова нарастает еще больше и выше. До того момента, когда Алексей Егорович докладывает, что приехал Ставрогин. Тогда все притихает. Это высший момент, за которым, если он не наступил в эту секунду, люди в гостиной не смогли бы уже больше выносить тех чувств, которые переживают.

Прасковью Ивановну играет Раевская, Маврикия Николаевича — Хохлов, Дашу — Барановская, Лебядкина — Грибунин. Все это точные, вплотную найденные и твердо слепленные по-Достоевскому фигуры. От средств актеров зависит то, что доступнее и недоступнее им выразить в людях, которых они играют — и потому одни из них могут сыграть в них меньше, другие больше, но все играют в них насколько могут, именно то, что в них есть, что написано. Раевская, Грибунин, по-моему, и Хохлов — играют все, что можно в них сыграть; Барановская — не совсем все, то есть Даша у нее не вся, хотя она очень верна, до обаятельности, в том, как сыграна, и, может быть, у Барановской Даша, в конце концов, лучшая роль. Только Даша в романе кажется здоровее и покойнее, тверже сердцем той, которая на сцене.

В этой картине, где есть для нее простор, раскрывается игра Лилиной в Марье Тимофеевне. Игра исключительная, полная такой правды, такой задушевности, такого чувства образа, таких верных средств передать его, что только актрисе столь русской, столь народной, сказал бы я (самой с верою в Бога народного), можно это так играть. Сцена за кофеем, сцена с шалью, нежность к Даше — все подробности игры — чудесны. С появлением Ставрогина эта необыкновенная игра достигает высшего подъема.

После доклада Алексея Егоровича: «Николай Всеволодович изволили сию минуту прибыть и идут сюда‑с», — после краткой острой паузы на сцене слышатся справа «скорые, приближающиеся, маленькие шаги, чрезвычайно частые; кто-то как будто катится» — и в гостиную влетает Петр Степанович Верховенский. Играет его Берсенев — молодой актер, {553} очень быстро вырастающий в Художественном театре. С точностью и твердостью исполнено то, что написано у Достоевского о Петре Верховенском[[834]](#footnote-74) — и все это не на поверхности, а воспринято и одушевлено. Это совсем живой Петр Верховенский, может быть, только в очень немногих моментах чуть-чуть переигранный: там, где в игре проскальзывает на секунду почти что Мефистофель, бес с эффектом, не наш бес.

Выход Ставрогина (Качалов) прекрасен покойною неожиданностью выхода. — … «Он вошел очень тихо и на мгновение остановился в дверях, тихим взглядом окидывая собрание». Все, что у Достоевского в этом образе[[835]](#footnote-75) — собрано актером и выражено с тончайшим искусством. В этой сцене и во всех можно залюбоваться точностью и тонкостью, с которыми Качалов играет Ставрогина. Радует смотреть на такую игру. В конце концов, про нее можно сказать, что она — по свойствам дарования лирического и прекрасного актера — дает не настоящего Ставрогина, а нежно нарисованный портрет с него. Портрет, поражающий сходством в некоторые мягкие минуты у Ставрогина и всегда похожий, но не весь портрет, хотя все черты и нарисованы похоже на портрете. Можно так сказать, что у рисовальщика зоркий глаз и верное чувство Ставрогина, но у него нет сочувствия этому образу; Ставрогин — хотя актеру и увлекательно играть его — далек светлой лирической душе актера. Актер понимает его и переживает на сцене, но он умягчает, ослабляет, опрощает мертвую душу русского «ангела падшего», опустошенную сладострастием.

Нельзя рассказать, с какой силою играет Лилина; «восторг, почти исказивший ее черты» в сцене с Ставрогиным, как произносит слова: «А мне можно… сейчас… стать перед вами на колени?» Стремительно проходят сцены рассказа Петра Верховенского. Нельзя забыть жуткого смеха Варвары Петровны, игры Берсенева, Грибунина… Все сразу умягчается, успокаивается, веселеет с возвращением Ставрогина (он отводил Хромоножку) — до того момента, когда Шатов поднимается со стула и идет — неуверенно, будто ноги ведут его — к Ставрогину.

Шатов ударяет Ставрогина наотмашь, тяжело и беззвучно — не по лицу, а по плечу скорее, после чего Ставрогин стремительно, с криком, хватает его за плечи, держит так, смотря ему близко в глаза, потом медленно отводит руки и складывает их за спиною. От сцены удара не остается впечатления противного: все в ней сгорает без пепла в трагическом. Сцена расположена на театре так, что вся перегорает: удар без звука, и необычайной силы жест, с которым Ставрогин хватает Шатова.

Потом момент движения всех к выходу. В дверях Лиза с криком, в обмороке падает на сцену, и группа задерживается над Лизою. Опускается занавес.

### Третья картина.

Третья картина в кабинете у Ставрогина (часть вторая, глава первая: «Ночь» III). На генеральной репетиции она началась с того, что Ставрогин сидел один у лампы; потом в дверь стучала Варвара Петровна и, выглянув из-за портьеры, говорила: «Nicolas, могу я ввести к тебе Петра Степановича?» На спектакле она открывается тем, что Петр Верховенский, стоя перед Ставрогиным, сидящим направо в углу на диване, продолжает торопливо говорить: «Разрешите их, наконец, разрешите меня!..» и так далее. В том, что было раньше, было больше холодного, мертвого покоя в этой покойной, мертвой, удивительно созданной комнате.

{554} Замечательна сцена сна у Ставрогина, после ухода Петра Верховенского. Он сидя спит в углу дивана, откинувши голову; свет лампы под абажуром освещает лицо его (так, как у Достоевского). Варвара Петровна входит и осторожно стучит по столу. Потом она подходит к спящему, присаживается, крестится, крестит Ставрогина. И поднявшись, уходит, крестит воздух. В ту же секунду, когда Варвара Петровна скрывается за портьерою, раздается удар часов, Ставрогин открывает глаза, а справа из дверки в обоях входит Алексей Егорыч с накидкою, с зонтиком, с фонарем и с письмом на подносе. Потом Николай Всеволодович уходит в ночь: черную и дождливую. «Благослови вас Бог, сударь, но при начинании лишь добрых дел»; эту фразу Алексей Егорыч (Михайлов отлично играет его, старого, твердого) в представлении дважды повторяет Ставрогину.

### Картина четвертая.

Ставрогин приходит к Шатову. Комната под лестницей, с кроватью под красным одеялом, с одним деревянным столом, с полочкой для книг на стене, освещена свечою на столе. Действие начинается с того, что Ставрогин показывается на пороге комнаты и говорит: «Вы примете меня по делу?» (Часть вторая. Глава первая IV. «Ночь»). Потом идет речь Шатова о «народе-богоносце», о «них», о Ставрогине, о Боге. С тяжелою силою звучат слова безмерной силы, которые произносятся в этой сцене. В Шатове есть то грузное, которое играет в нем Массалитинов, но оно в природе, не в душе его: его душа вся горит, открытая для истины, овладевающей его душою. Черты упорства, что чувствуются в Шатове у Массалитинова в этой сцене, есть просто еще не преодоленное в роли: ибо горячность не упрямство, упрямство — холод, а Шатов весь горит. Массалитинов верно чувствует Шатова и дойдет до того, что будет играть его сквозь вдохновенным, сохранивши целиком тот образ, который играет.

Вся сцена происходит у стола, за которым, перед свечою, неподвижно (только один раз подымался и снова садился) сидит Ставрогин.

### Картина пятая и картина шестая.

Они происходят — пятая в комнате Лебядкина (большой, пустоватой, с бревенчатыми стенами), шестая в комнате у Марии Тимофеевны (сзади во всю комнату зеленая занавеска, за которою просвечивает свет от лампады; налево впереди диван, на котором Марья Тимофеевна; перед диваном стол, покрытый плетеною скатертью). Эти картины составляют продолжение ночи, в которую ушел Ставрогин творить дела свои. От Шатова он приходит к Лебядкину[[836]](#footnote-76) (была сцена на мосту с Федькою — часть вторая, глава вторая — I, но выпущена, потому что слишком длинно представление); потом он проходит в комнату Марии Тимофеевны (часть вторая, глава вторая, III).

В картине пятой особо чудесно играет Грибунин Лебядкина, а в картине шестой — Лилина Марью Тимофеевну. Это такое искусство, какого нет и не было никогда на театре, такое, с правдою которого не могут идти и в сравнение представления самых превосходных актеров, потому что это не те вещи: не та правда, не та красота. Здесь нет ни в чем подражания, актерской подделки — пусть самой искусной — под представляемых людей. Здесь творчество из элементов собственной души новых душ человеческих.

Качалов здесь, как и везде, точен, верен образу, радует правдой изображения того портрета со Ставрогина, которого переживает в роли.

### **{****555}** Картина седьмая[[837]](#footnote-77).

Она в кабинете Ставрогина. В ней заключены сцена с Дашей[[838]](#footnote-78) (часть вторая, глава третья. IV). Сцена с Маврикием Николаевичем (часть вторая, глава шестая. VII), который приходит к Ставрогину говорить о том, чтобы он женился на Лизе, и сцена с Петром Верховенским (часть вторая, глава шестая, VII, и глава восьмая, I) речи Верховенского о «Смуте». Очень усталый, но искренний образ Даши здесь у Барановской, правдива задумчивая прямолинейность Маврикия Николаевича у Хохлова и замечательны возбужденные до бреда речи Петра Верховенского у Берсенева. Они очень сильно сыграны. По-прежнему прекрасен свободой, точностью изображения Качалов.

### Картина восьмая.

Бал в белом зале в доме предводительши после утреннего праздника, чтений и речей. Из главы второй части здесь собраны живые речи и создана обстановка того нелепого, стыдного, глупого, стадного, что составляет жуткий колорит глав «Праздника» у Достоевского. Сделано это с необыкновенным искусством. Какие фигуры, группы, какое движение, как безобразна до отвращения «кадриль литературы», какой кабак, бесовский шабаш на этом балу! И как подходит к нему то, что он заканчивается исступлением Лембке и толпы, на него наступающей, заревом пожара, через высокие окна окрашивающим зал.

### Картина девятая и десятая.

Картина девятая в Скворешниках: утро Лизы со Ставрогиным, «законченный роман» (часть вторая, глава третья. I и II). Эта удивительная сцена — одна из самых совершенных в романе — на сцене не производит впечатления полного. Она верно играется, но у Кореневой не хватает для нее должных сил, а потому и Качалов, который должен здесь идти в игре за Лизой, опускает, ослабляет, лишь сверху, хотя и по-прежнему точно играет Ставрогина. То же и в картине десятой (часть третья, глава третья, III[[839]](#footnote-79)), где Хохлов из-за Лизы теряет Маврикия Николаевича. Берсенев в этих картинах играет увереннее, но также с не совсем достаточною силою. Потом игралась картина на пожарище, где убивают Лизу, но на представлении была выпущена. И после картины Лизы, бегущей из Скворешников, играется:

### Картина одиннадцатая.

В красной гостиной городского дома Варвары Петровны: Даша читает письмо к ней Ставрогина[[840]](#footnote-80) (Часть третья. — Заключение).

Прекрасно читает письмо Ставрогина Барановская: как будто молитву на страдание. Это самый высокий момент в ее игре. Прекрасно слушает письмо Бутова, изображение которой, выделяясь своею приподнятостью, к концу слагается сильным и цельным. Появляется Алексей Егорович с докладом, «что Николай Всеволодович “вдруг” приехали поутру, с ранним поездом, и находятся в Скворешниках, но в таком виде, что на вопросы не отвечают, прошли по всем комнатам и заперлись на своей половине…» Обе женщины бросаются в Скворешники.

### Картина двенадцатая.

и последняя заканчивает представление. Варвара Петровна, Даша, Алексей Егорыч {556} и слуги, ища Ставрогина по всему дому, проникают в мезонин, с лестницей по стене и маленькой открытой страшной дверкой в светелку на хорах[[841]](#footnote-81). Чудесна — как и все — декорация этой картины: не постройка под настоящие, а творческое достижение.

«Варвара Петровна бросилась по лесенке; Даша за нею; но едва вошла в светелку, закричала и упала без чувств».

## 16. Юрий Соболев Юбилейный спектакль «Театр», М., 1914, 18 января

В широкие окна старого-старого помещичьего дома, в чудесное весеннее утро — на заре — смотрели стройные вишневые деревья, обсыпанные белым цветом… Просыпались скворцы, призывно ныла тихая жилейка. Шел день, нежный и светлый, и проснувшиеся поля, — широчайшие горизонты, голубое небо над этой прекрасной суровой родиной, — дышали такой лаской, такой смиренной и мудрой красотой…

В длинной-длинной, прямой, как ремень, — аллее силуэт деревца напомнил «покойную маму», и вишневый сад звал былую молодость, улыбался грустной улыбкой несбывшегося счастья…

«О, если бы сбросить с груди тяжелый камень»…

И комната, которую любила «покойная мама», которая была детской, где все вещи — и столик «милый, чудесный столик», и маленький стул, и столетний шкаф, и выцветшие дагерротипы[[842]](#endnote-763), — комната, в которой родились и прожили жизнь странные, милые, беспечные и несчастные люди, «проевшие состояние на леденцах» — встретила вновь и Раневскую — прямо из Парижа, — и милую Аню, будущую курсистку, — и похожую на монашенку Варю, и «Грядущего хама»[[843]](#endnote-764) — в образе лакея Яши. Что-то бормотал престарелый Фирс и плакал от радости, что «барыня приехала», и влюбленно смотрел «на солнышко» облезлый барин — Петя Трофимов… Махал руками и строил дачи Лопахин, и назначал «желтого в угол» Гаев…

Чудесной властью огромного мастерства и благородного художества ожил вновь перед нами — в 200‑й раз! — этот нежный вишневый сад, и ожили его милые, родные нам и близкие нам люди…

Писать ли рецензию?.. И можно ли в этот волнующий день, в этот вечер пленительных воспоминаний разбирать исполнение?

Нужно ли это?.. Было радостно отдаться той власти, которой владеют только подлинные художники, жизнь преображающие в искусство и искусство превращающие в жизнь…

В 200‑й раз шел «Вишневый сад»[[844]](#endnote-765), и *как* идет он в Художественном театре, известно. Чеховская элегия, скорбная и нежная, тоскливая и просветляющая — звучала так, как она может звучать только в этом театре.

И звук лопнувшей струны, «унылый, протяжный», нашел отзвук в нашей душе, в которой сладостные и скорбные слезы, в которой нежная грусть и волнующая радость, рождающаяся тогда, когда соприкасаемся с совершенным созданием искусства непреходящего…

## **{****557}** 17. Эм. Бескин «Нарисованный нос» «Театральная газета», М., 1914, 19 января

К десятилетию первого представления «Вишневого сада», — этой лебединой песни Чехова, — хочется вообще разобраться в том взаимоотношении, имя которому — Чехов и Художественный театр. Хроникерский трафарет даже уж называет Художественный театр «домом Чехова», как Малый театр называет «домом Щепкина».

Несколько любопытных наблюдений из кулис этого вопроса дает в своей книге «О театре»[[845]](#endnote-766) Вс. Мейерхольд, одно время близко стоявший к Художественному театру.

Между прочим, Вс. Мейерхольд передает такой чрезвычайно интересный эпизод из периода подготовительных работ к «Чайке». Чехов, еще только что вступивший в общение с художественниками, пришел всего второй раз на репетицию «Чайки». Кто-то из актеров, думая порадовать Чехова, рассказал ему, что за сценой будут квакать лягушки, трещать стрекозы, лаять собаки.

— Зачем это? — недовольным голосом спрашивает Антон Павлович.

— Реально, — отвечает актер.

— Реально, — повторяет А. П., усмехнувшись, и после маленькой паузы говорит: — Сцена — искусство. У Крамского[[846]](#endnote-767)есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что, если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос — «реальный», а картина испорчена.

Из этого весьма и весьма характерного диалога, вскрывающего две полярные художественные сущности, ясно, что совпадения, так сказать, душевного между Чеховым и Художественным театром не было. Впоследствии лягушки, стрекозы и собачий лай сделались, правда, в Художественном театре необходимым аксессуаром чеховских пьес и имели внешний успех у публики и печати, называвшей соединение их с игрой артистов новым термином сценической техники — «настроение». Но сам по себе этот «нарисованный нос», как мы видим из свидетельства Мейерхольда, был далек от тонких восприятий Чехова и вряд ли давал театру право на такой почетный диплом, как «дом Чехова». Создать успех не всегда значит понять. Чехову могли сделать успех, и не вскрывая настоящего существа его, а показывая вместо него чужой, нарисованный нос.

Может быть, при другом методе воспроизведения пьесы Чехова и не имели бы успеха, как это было с «Чайкой» в Петербурге. Может быть, Чехов по самому характеру своего дарования нежного, полутонного, белого, как цвет вишневого сада, — не драматург, не для театра. Это другой вопрос. Но есть ли Чехов с нарисованным носом настоящий Чехов? Не дороже ли нам всего Чехов сам по себе, такой, какой он есть, и нужен ли Чехов, исправленный и дополненный сверчками, лягушками, колыхающимися занавесками и так далее? Чехов слишком хрупок для сцены, он теряется в огнях рампы, требующих известного нажима, известной подчеркнутости, и посему он подлежит ретушовке, такова была, видимо, философия театра, считавшегося больше всего с картиной внешнего успеха, несмотря на протесты автора. Конечно, успех, особенно театральный успех, да еще вдобавок успех «Чайки» после ее {558} неудачи в Петербурге, опьяняет, и кроткий Чехов мог за него многое простить театру, со многим примириться, несмотря на боль где-то «там — внутри», в глубине большой и чуткой души.

Но сейчас мы уже можем, до известной степени, стать на точку зрения исторической перспективы и доказать, что успех чеховских спектаклей в Художественном театре не есть успех Чехова, как такового, и что этот успех не дает никакого права театру называться «домом Чехова».

В этом, конечно, нет ничего обидного для Художественного театра. Чехов — идеалист, мечтатель, недовольный жизнью с ее «гусем с капустою»; Художественный театр — трезвый натуралист, ставящий себе задачу копировать жизнь, как она есть. Это — два полюса. Несоединимое. Художественный театр подчинил себе слабого Чехова, заставил его примириться со многим, чего сам по себе он признать не мог, против чего пытался протестовать. Наша обязанность восстановить и продолжить эти протесты, сделать все, чтобы смыть «нарисованный нос» и восстановить подлинного Чехова таким, каким он был, а не таким, каким его сделали.

Для подтверждения натуралистического толкования Чехова на сцене Художественного театра можно привести сколько угодно ярких примеров. Вспомните хотя бы финал «Трех сестер». Полк уходит из города. Слышны звуки марша. Вместе с маршем уходят и надежды трех сестер. Разбиты грезы. Впереди — скучное, пустое, однообразно-томительное «завтра» с мечтами о Москве, о счастье, о любви. Чехов вложил здесь в уста сестер золотые слова. Это — не слова, а симфония, музыка. Но Художественному театру этого кажется мало. Он занят другим, его мысли направлены к иным берегам — раз проходит по улице оркестр, значит должны бежать к воротам дворники, горничные, кухарки. Как в жизни. И действительно, через всю сцену бегут люди, и все внимание зрителя отвлечено от дивных реплик сестер в сторону сценического трюка. Финал пьесы, то есть вся пьеса, весь смысл ее, весь Чехов, сорван в угоду формуле: «как в жизни». Я взял нарочно наиболее яркий пример, где растоптана музыка финала, где «нарисованный нос» особенно заметен.

В чем же секрет «настроений» Художественного театра в чеховских спектаклях, раз это настроение не выливается органически из самых пьес, раз оно по существу не чеховское? К этому вопросу я вернусь в следующей статье.

## 18. Эм. Бескин Не то… «Театральная газета», М., 1914, 26 января

<…>[[847]](#endnote-768) О том, что Художественный театр на звание «дома Чехова» моральных прав не имеет, я говорил в предыдущей своей статье, теперь последовательно постараюсь доказать, что и «чеховские настроения» не могли быть переданы Художественным театром и что настроения эти совсем иного, противоположного Чехову порядка, как противоположен был и весь эстетический уклад Художественного театра переживаниям и чувствам подлинного Чехова.

Вспомним хотя бы финал «Дяди Вани». Чем создавалось здесь то настроение, {559} которым прочно основался на фундаменте славы Художественный театр? Чем? Рядом удивительных комбинаций, но комбинаций чисто бытовых, натуралистических. Тренькает на гитаре Телегин… длинная пауза… звон бубенчиков отъезжающего экипажа… стук косточек на счетах… сверчок… опять гитара… опять щелк косточек… и опять пауза… Размеренная, отчеканенная, назойливая пауза… Настроение действительно достигалось, но разве это настроение от самого Чехова… Устройте весь этот фейерверк паузы в любой пьесе, и эффект получится тот же самый. Это — пауза ансамблевая и настроение ансамблевое, а не чеховское. Настроение от гитары, сверчка, бубенчиков и так далее. «Не надо вводить на сцену ничего лишнего», — говорит Чехов, — и вдруг все эти аксессуары. Они дают настроение от внешнего, то есть именно от того, чем меньше всего дорожила большая и больная душа Чехова.

Я не виню в этом театр, он делает то, что совпадает с формами его понимания, мне хотелось бы одного — убедить, что в Художественном театре играют не Чехова, а нечто от него производное, нечто только на его фоне расшитое. Играют в картинном смысле хорошо, но играют не то. Укажу еще для иллюстрации моей мысли на сцену бала у Раневской, в юбилейном «Вишневом саде». Не чувствуете ли вы, что нет в этом действии единства, нет в нем чеховской драмы, чеховской мистики, а есть ряд назойливо выпирающих эпизодов и гримов, вроде занимательно вылепленного, но совершенно нелепого Епиходова, вроде дивертисмента с фокусами Шарлотты, вроде ряда уездных гримов и тому подобное. Не прыгает ли ваш взгляд и внимание по всей этой мозаике и не есть ли это тот удар хлопнувшей во время pianissimo крышки рояля, о котором говорил сам Чехов. Все эти мелочи, аккомпанемент Художественный театр выдвигает на первый план и создает жанровое настроение помещичьей вечеринки вместо тихой и белой элегии «Вишневого сада», вместо мистических судорог надвигающейся беды, вместо беспокойных вспышек тревожных зарниц.

Примеров я бы мог привести еще много, но думаю, что и приведенных мною в двух статьях достаточно.

Еще и еще раз повторяю, что не в укор Художественному театру говорю я все это. Не в том моя цель. Эти мысли давно зрели у меня, и частями я их излагал по тому или иному поводу. И теперь к десятилетнему юбилею «Вишневого сада» мне хотелось, воздав должное Художественному театру, указать на несомненное, на мой взгляд, заблуждение тех, кто называет Художественный театр «домом Чехова», ибо в этом доме играют своего Чехова, приспособленного, исправленного и дополненного. Мне скажут без этих «исправлений и дополнений» Чехов не сценичен. Возможно. Больше того, — весьма и весьма спорно, драматург ли Чехов, театрален ли он. Но разве в этом сила? Мы любили Чехова, он дорог нам таким, каким он есть. И таким оставьте нам его. Не исправляйте и не дополняйте.

## **{****560}** 19. Сергей Яблоновский «Трактирщица» Гольдони. Художественный театр «Русское слово», М., 1914, 4 февраля

В то время, как на дворе отвратительная мерзлая слякоть, что-то среднее между зимой и весной, сулит бронхиты и инфлюэнцу, — Художественный театр взял и перенес нас во Флоренцию, с настоящим итальянским солнцем, ее пейзажем, ее старыми постройками, ее красками и воздухом.

Вчерашний спектакль в значительной степени — праздник мертвых вещей; эти слова я говорю не в суд и не в осуждение, но с самой полною похвалой.

Конечно, театр прежде всего человекодейство, и с этой точки зрения не только декорации, бутафория, но и самая доподлинная живопись, в сущности, только придатки к театру, только мир мертвой вещи; выделяясь, становясь в первенствующее положение, они как бы самозванствуют, оттирают то, что является душой театра. Это так, но в Художественном театре есть какое-то волшебное умение оживлять вещи, вселять в них душу, заставлять их жить. Точно в сказке Андерсена[[848]](#endnote-769), где ночью все предметы оживают и образуют особый мир.

В других театрах вещи — только указующие персты: вот это как будто бы гостиница; {561} это как будто бы мансарда; это как будто бы убранство итальянского дома. Здесь все настоящее, но вовсе не производящее впечатление постылого натурализма.

Ох, как любят здесь вещь! И сукна, и бархаты, и ширмы Крэга — все это только так, жертвы чужим богам, а настоящая-то вера здесь в вещь. Она излучает любовь сотворивших ее, и вы начинаете ее любить.

Пять картин «Трактирщицы» — это прежде всего пять побед художника Александра Бенуа и работавших по его эскизам гг. Сапунова, Петрова и Замирайло; затем это пять побед бутафории, которая создана опять-таки по рисункам Александра Бенуа; потом это пять побед костюмера (костюмы по рисункам Александра Бенуа).

Пять раз вас гипнотизируют: вы верите в эти старые, настоящие стены, на которых время положило такую несомненную печать; верите в этот настоящий пол, сложенный из каменных плит; верите во все ходы и переходы, в галереи, чердаки, фрески, в тысячи доподлинных мелочей. Вы знаете, что все пять показанных вам помещений — помещения одного и того же дома. Открывают ставни, и врывается то самое солнце, которое слепило ваши глаза в Италии; открывается дверь, — вы видите расстилающийся город; сервируют стол, — ведь это старая итальянская посуда.

Все радует, все трогает и даже людей, чуждых миру вещей, покоряет властною силой.

Этого нельзя не выдвинуть в первую голову, на этом нельзя не остановиться.

Этот мир вещей вовсе не мешает живым людям. Я думаю, что он гипнотизирует их самих. Только я не знаю наверное, — итальянцы ли они, или прекрасные русские актеры, приехавшие во Флоренцию специально для этого спектакля.

Г‑жа Гзовская приехала для того, чтобы сыграть самое трактирщицу. Она меня пленила так же, как и кавалера ди Риппафрата. Очаровательно красивая, необыкновенно изящная, она сразу себя выдала: конечно же, это — не Мирандолина: та гораздо проще, примитивней; в той все это определенней, тривиальней. А эта — «обаянье демона, ангела незлобие», но чуть-чуть еще, и это — Гретхен, и Офелия, и Дездемона, и тургеневская девушка.

Это — не Мирандолина, но я немножко этому рад: мне, северянину, так больше нравится[[849]](#endnote-770).

Кавалер ди Риппафрата… Г. Станиславский имел и будет иметь в нем очень крупный успех, и я дружно со всеми ему аплодировал. Как молодо горели его глаза; какой он весь был молодой в этот вечер. И военная выправка, и непосредственность, и азарт, с которым он стихийно надвигается, чтобы брать штурмом Мирандолину, — прекрасно.

Но… я не знаю, должно ли быть до конца искренним; нужно ли там, где все довольны, указывать на эти «но».

Если нужно, то я все-таки сказал бы, что г. Станиславский очень хорошо *сыграл* кавалера ди Риппафрата, но кавалером ди Риппафрата не был. Это был г. Станиславский; из-под веселой, чарующей маски смеха, из-за очаровательных дурачеств нередко проглядывало его собственное, сосредоточенно-серьезное лицо, умное, несколько озабоченное. И веселье переставало бить, словно кто-то то надавливал, то пускал клапан сифона, и из него то вырывалась и пенилась газированная струя, то прекращалась.

Может быть, это только теперь, пока еще артист не выгрался в роль.

Весел, оживлен, непринужден был г. Вишневский, граф д’Альбафиорита; он свободнее других чувствовал себя в Италии, он там — у себя дома.

{562} Больше всех похожим на итальянца был г. Болеславский — Фабрицио. Если бы не некоторая излишняя женственность внешности, а не характера, — это было бы безупречно. Если бы г. Бурджалов был итальянцем, — своему маркизу ди Форлипополи он придал бы много комических черт, как этого и хотел Гольдони, но г. Бурджалов — русский; под смешной оболочкой маркиза он увидел его истинную сущность: ведь голоден этот человек, и уныл, и страдает. Не правильнее ли поплакать над ним, чем смеяться? И получилась фигура, может быть, неправильная, но такая значительная в своей ничтожности, в своей подавляющей серьезности и приниженности.

Один восторг — две комедиантки, изображаемые г‑жами Бирман и Кемпер[[850]](#endnote-771). Это не только живые лица, это — целый трактат о положении актрисы в Италии в восемнадцатом столетии.

Хорош г. Готовцев, слуга кавалера.

Как видите, хорошего много, но все это становится великолепным, попадая в мир, любовно и проникновенно созданный Александром Бенуа. Этот мир — волшебный. Смеются, радуют и пленяют мертвые вещи, получившие чудесную жизнь.

## 20. Александр Койранский Гольдони на сцене Художественного театра. («Хозяйка гостиницы») «Утро России», М., 1914, 4 февраля

Чуть ли не два года готовил Художественный театр постановку комедии Гольдони «Хозяйка гостиницы» («La Locandiera»). Несложная и легкая пьеса, состоящая из трех актов, в которых действуют девять лиц, потребовала сотни репетиций, которые велись при участии и под наблюдением таких исключительных художников театра, как Станиславский и Бенуа. Спектакль получился приятный; зрелое художественное произведение, быть может, и не равноценное во всех своих частях, но все же законченное и гармоничное, согретое удивительным талантом Станиславского, тонким театральным вкусом Бенуа, проникнутое во всех деталях тем высоким сценическим художеством, которое делает Художественный театр исключительным и единственным.

Казалось бы, что перед таким результатом можно было бы забыть о двух годах работы и сотне репетиций. Ведь «только труд уничтожает следы труда», как любил говорить блестящий виртуоз кисти Уистлер[[851]](#endnote-772). Но почему-то во время спектакля и в особенности во время антрактов и перерывов между картинами, сделавшими пятиактным легкое трехактное детище Гольдони, невольно, как налет какого-то физического утомления, ощущалось то количество труда, которое затрачено театром на постановку «Хозяйки гостиницы». Это ощущение вполне законно, когда на сцене идет драма, показывается глубокая внутренняя жизнь чувств. Тогда вызвать это ощущение, это *сочувствие* — является как бы одной из целей представления. Зритель, ушедший без внутреннего утомления, без ощущения как бы лично перенесенных горестей, из театра, где давали трагедию, может быть уверен, что актеры играли плохо, что чувства их были фальшивы и {563} неполновесны, как неполновесны гири ярмарочного силача. Иное дело — комедия, и в особенности комедия Гольд они, этого замечательного представителя улыбающегося века, сына радостной, ветреной и легкомысленной Венеции, по собственным словам его <…>[[852]](#endnote-773)

Думается, что к передаче этой живой, веселой и жизнерадостной театральности должен стремиться театр, ставящий Гольдони. На самом деле, ведь не для того же, чтобы показать публике, как ловки и фальшивы женщины и как глупы одураченные ими мужчины, — поставил Художественный театр «Хозяйку гостиницы». И не в морали сила комедии Гольдони, хотя современник его, аббат Салерни, и пользовался ими для составления своих проповедей. Думается, что в Гольдони Художественный театр могло привлечь то же, что привлекало его в Мольере: то есть то, что Гольдони, как и Мольер, выразитель одной из тех эпох, культура которых необычайно ярко окрашена театральностью. Ставить Гольдони — это значит возрождать Венецию XVIII века, Венецию маски и бауты, Венецию комедии dell’Arte, скрыто продолжающей жить в импровизаторском стиле Гольдони, Венецию блестящих декораций Тьеполо[[853]](#endnote-774), интимных маскарадных сценок Лонги[[854]](#endnote-775), нежных и жеманных миниатюр изысканной Розальбы Каррьера[[855]](#endnote-776), перспектив, каналов и мостов Гварди[[856]](#endnote-777) и Каналетто[[857]](#endnote-778), Венецию уличных песен и очаровательных мелодий и фиоритур Чимарозы, Перголези и Паизиелло[[858]](#endnote-779).

То, что действие «Хозяйки гостиницы» происходит во Флоренции, есть лишь случайность, ничего не меняющая в стиле и характере комедии, остающейся столь же существенно-венецианской, как и все {564} остальные произведения Гольдони. Это прекрасно понял А. Н. Бенуа, который в декорациях первого и второго действий дал горячий красный тон стен, куда более венецианский, чем флорентийский.

В зрелищной стороне спектакля, в чудесных декорациях (особенно первого и второго акта), в очаровательных костюмах, в яркой игре красок и легком духе «рококо», намеченном в мебели, зеркалах, люстрах, экранах, чувствуется изысканный и театральный обиход гольдониевской Венеции. Но в исполнении, в игре взят иной подход: легкие характеры Гольдони углублены, их эфемерное сценическое существование заменено какой-то настоящей внутренней жизнью, блеск сценической импровизации утрачен. Гольдони предстает перед зрителем в несвойственном ему наряде серьезной комедии. Театр слишком серьезно отнесся к своей задаче. Он подошел к ней с тем аппаратом внутренней сценической жизни, на который не рассчитана легкая постройка Гольдони. Два года подготовки и сотня репетиций оказались неверным подходом к автору, которому достаточно было двух недель на то, чтобы написать, поставить и разыграть пятиактную пьесу в стихах (Festino), или трех суток — на создание трехактной комедии в прозе (La Casa nova)[[859]](#endnote-780).

В результате — приятный спектакль, дающий много отдельных значительных и интересных художественных впечатлений и не дающий одного — стремительной импровизаторской легкости Гольдони, легкой, праздничной театральности автора, так тесно связанного еще с комедией масок.

И благодаря этому и чувствовался тот налет физического утомления, о котором я говорил выше, чувство, которого никоим образом не должна вызывать постановка комедии Гольдони. Это утомление, может быть, происходило от того невольного и напряженного нетерпения, которое охватывает зрителя, когда он чувствует, что темп развертывающегося перед ним действия растянут, когда он все время мысленно опережает происходящее на сцене и принужден к нему возвращаться.

Театр хотел не играть Гольдони, а «переживать» его. Но для того, чтобы найти в Гольдони нечто большее, чем игру, материал для внутренней сценической жизни, — надо быть Станиславским. Только один он (хотя, быть может, и был главной причиной замедления темпов) не казался тяжелым и медлительным. Здесь — непонятное, необъяснимое и непередаваемое искусство, какое-то одному ему, Станиславскому, данное умение вложить в полутона, в полудвижения, в паузы внутреннюю жизнь и ритм комического персонажа. Только в применении к Станиславскому столь опошленное в последние дни слово «переживание» еще сохраняет значение какого-то неведомого интуитивного пути внутреннего сценического творчества. Вне Станиславского «переживание» — такой же штамп, такой же «приемчик», как и все существовавшие доселе.

Особенно не далось это «переживание» г‑же Гзовской, играющей Мирандолину. Ведь вот, кажется, у этой артистки все данные для роли: и прелестная внешность, и природная легкость движений, и хороший голос, и, наконец, ясно выраженный комедийный уклон дарования. Быть может, на всякой другой сцене, во всяком другом спектакле г‑жа Гзовская превосходно сыграла бы Мирандолину. Но стремление подойти к внутреннему тону игры партнера, очевидно, сбивает артистку с прямого комедийного пути. Лицо ее, помимо того, что должно изображать, изображает еще все время некоторую ответственную внутреннюю работу, интонации, вполне верные сами по себе, запаздывают, звучат, как эхо какой-то сложной внутренней душевной жизни. {565} Порой г‑жа Гзовская покидает этот тон, и тогда звучит хорошая комедийная игра. Но есть места, очень слабые и с точки зрения «игры», и с точки зрения «переживаний». Так, песенку во втором действии г‑жа Гзовская исполняет с той искусственной выразительностью, с той декламационной игрой, которая свойственна только мелодекламациям дурного тона. Говоря языком сценической теории Станиславского, г‑жа Гзовская очень часто оказывается «не в круге».

Очень красив Болеславский — Фабрицио. Здоровый деревенский парень, в жилах которого, под бронзовой кожей, течет благословенное кьянти и оливковое масло. Но настоящего южного пыла нет, есть скорее вспыльчивость. Впрочем, все его выходки с салфеткой и неуклюжее дрыганье ногами очень удачно приближаются к смешным «lazzi» [трюкам — ит.] комедии масок.

Картинен Вишневский — граф Альбафиорита. Бурджалов очень хорошо играет маркиза ди Форлипополи, но достигает не того эффекта, которого хотел Гольдони. У Бурджалова маркиз порой вызывает глубокое сочувствие и жалость зрителя, — бедный, тщеславный и беззащитный старик, вынужденный на старости лет нищенски выманивать по цехине[[860]](#endnote-781) у презирающих его людей.

Актрисы г‑жи Бирман и Кемпер — очень удачны. Их костюмы, грим, манеры — прелестный кусок Венеции XVIII века.

Должно отметить еще г. Готовцева, играющего слугу кавалера ди Риппафрата. Он очень хорошо говорит свою роль, и внешность его напоминает батальные рисунки Менцеля[[861]](#endnote-782), как, впрочем, и внешность его барина.

В общем — интересный спектакль, имевший большой успех у зрителей первого абонемента.

Но едва ли это был успех комедии Гольдони «La Locandiera». Скорее, это был успех декораций Бенуа и новой пьесы, созданной талантом Станиславского, которую, по центральной роли, должно было бы назвать:

«Кавалер ди Риппафрата».

## 21. Эм. Бескин Лорнет Бенуа «Театральная газета», М., 1914, 9 февраля

Долго готовившаяся «Трактирщица» Гольдони увидела наконец свет рампы Художественного театра под заглавием «Хозяйка гостиницы». Это переименование, на первый взгляд казалось бы совершенно безразличное, имеет, оказывается, органические корни со всем строем спектакля. Театр дал именно «хозяйку гостиницы», а не «трактирщицу». Он как-то обаристократил, объювелирил пьеску Гольдони. Взял ее под углом гораздо более рафинированным, чем это требует существо содержания. Подсластил ее, как гурман, как человек, глядящий не в свои оба, а в лорнет и протирающий этот лорнет шелковым и тонко надушенным платком. Эта исходная точка, несомненно, от художника Александра Бенуа, написавшего к «Хозяйке гостиницы» такие чарующие, такие ароматные, такие ласкающие декорации. Но все они рама для «хозяйки», а не для трактирщицы. Вместо {566} типичного итальянского трактира — даже не гостиница, а какой-то палаццо, сверкающий и блестящий переливами тканей и красок, вместо чердака последнего акта — какая-то терраса с небрежно брошенными точно на картине пятнами букетов красных и желтых цветов. А обычно выпускаемая картина пиршества графа д’Альбафиорито с комедиантками! Это радость красок, но красок не того итальянского пестрого лубка, какой хочется видеть в «Трактирщице», а матовые переживания художника-аристократа, нежно влюбленного в игру теней, в ее сокровенную тайну, в ее известную неподвижность, в ее ленивую меланхолию, с придушенным смехом, с мелодией, заглушенной сурдинкой.

Для художника Бенуа это вполне законная перспектива. Он до известной степени грезит об итальянском солнце, о поэтически-романтической шутке Гольдони. И в грезах идеализирует рисующуюся ему картину. Он подергивает ее дымкой полусна. Вуалирует ее, чтобы она не резала глаз, чтобы не кричала криком улицы, назойливостью обжигающего солнца и пыли. Я не знаю, можно ли выполнить такое задание с большим мастерством, чем сделал это Бенуа. Я аплодирую ему от всей восхищенной души.

Но прошла минута, другая наслаждения художественной вариацией на тему, навеянной Гольдони, и начинаешь от декорации переходить к тому, что составляет сущность театра, к сцене, к исполнителям. В известной стройности с замыслами Бенуа развертывается и действие. Я взял чрезвычайно неудачное определение — оно именно не развертывается, а течет, медленно, капля за каплей. Если в декорациях можно мириться с известной статикой, неподвижностью, в игре движение, динамика — все. Она — азбука и смысл, начало и конец. Эта сценическая динамика имеет шкалу своего метронома от самых медленных ритмов до каскада их. У Гольдони такой каскад — самое характерное. Он рассказывает с темпераментом итальянца — быстро, захлебываясь, почти импровизируя. Его рассказ пенится и сверкает на солнце жемчужными переливами.

Этой пены Художественный театр со свойственной ему медлительностью слов, жестов и движений дать, конечно, не мог и не дал. Лейте в бокал шампанское медленной просачивающейся струйкой — и будет в нем шампанское, но не будет веселья, не будет пены. Приблизительно то же самое произошло в Художественном театре с вином Гольдони. Было вино, но оно не пьянило, не кружило голову. Его не пили, на него только смотрели. Вот, вот, казалось, подошли, как будто все готово — остается хлебнуть, но вместо этого посмотрят на него сквозь лорнет Бенуа и отойдут.

В таком замедленно-матовом темпе с особой интенсивностью действуют зрительные восприятия. Некоторые мизансцены буквально хочется унести. Например, пятна Мирандолины и Фабрицио у колонны на фоне чудесной декорации пятой картины. Но в этом и трагедия — актер, актриса превращаются в оптические пятна, в красочные сочетания, почти в холст. А сама Мирандолина — разве имеет она право щеголять в этом акте в том шелковом дезабилье, в которое ее нарядил талантливый Бенуа. Разве это ее костюм? Но раз из чердака, почти что голубятни, сделана терраса, раз вся пьеса, как я уже сказал, обаристократизирована, отчего и Мирандолину не одеть в шелк. В том кейфе[[862]](#endnote-783), в том лорнете, сквозь который взглянул Художественный театр на «Трактирщицу», виноват, «Хозяйку гостиницы», это только последовательно и цельно.

В Мирандолине г‑жи Гзовской этот шелк Бенуа чувствовался с самого начала, с первых слов, с первого ее появления. Не только «трактирщицы», но и {567} «хозяйки гостиницы» не было. Была очаровательная, жеманная салонная кокетка, сама по себе подчас бесконечно обаятельная, тонкая, хрупкая. Именно тонкая, хрупкая, а не та Кармен из трактира, какою дал ее Гольдони. В Гзовской много гравюрности, но мало характера, много нежности, но мало темперамента. Нет итальянского солнца, нет, я сказал бы, той красивой вульгарности, того размаха, того звонкого смеха, той резкой краски, которые нужны для Мирандолины. И от того, что Гзовская делает не свое дело, играет не свою роль, и технически чувствуется в рисунке напряженность, надуманность, искусственность, моментами, — как, например, в сцене песенки, — даже фальшь. Был маскарад, и г‑жа Гзовская играла *в* Мирандолину, но не играла *ее*. И было все то, что хорошо в Гзовской, что безотносительно радовало женственностью, мягкостью, красотой, но в то же время не имело и отдаленного родства с настоящей «трактирщицей», Мирандолиной Гольд они, а не Бенуа.

Кавалер ди Риппафрата — Станиславский. У г. Станиславского есть какая-то своя, особая мягкость, рыхлость. Интересная, любопытная, но далеко не всегда совпадающая с текстом и смыслом роли. Эта мягкость заставляет г. Станиславского оригинально индивидуализировать почти все роли — делать из взрослого мужчины большого ребенка. Большой ребенок он в Чехове, большой ребенок в «Мнимом больном», большой ребенок и в «Хозяйке гостиницы». Для такого узора у него громадный запас техники и изобразительных средств. Он виртуоз в этой области и виртуозностью буквально покоряет. Так и в кавалере ди Риппафрата. Это не тот бурбон-женоненавистник, каким мы привыкли видеть Риппафрата. Он не бушует, не шумит, а скорей всего, капризничает. Быть может, оттого кавалер проигрывает в остроте, в жанре, в {568} стиле. Быть может, он слишком грузен в фигуре, наивен в тоне. Больше — быть может, это и совсем не из Гольдони, но сам по себе это покоряющий, примиряющий рисунок. Если быть строгим, надо сказать, что больше всех затягивал темпы именно сам Станиславский, но это у него органическая, живая медленность, его внутренний ритм, его поступь, которой он сам шагает уверенно и бодро, но за которой не могут никак поспеть другие. У Станиславского самого по себе есть внутренняя согласованность с таким ритмом, но на спектакль этот ритм действует губительно.

Роли комедианток поручены совсем новым артисткам — г‑жам Бирман и Кемпер. Г‑жа Бирман дала слишком старую комедиантку. Даже не разберешь, что это — неудачный грим или толкование в стиле комической старухи. Последнее вряд ли согласно с текстом и действием. Г‑жа Кемпер, очевидно, не лишена способностей, но она злоупотребляет оскалом зубов, это надоедает.

Отличный граф д’Альбафиорита — г. Вишневский и совсем неудачный маркиз г. Бурджалов. Фабрицио у Болеславского несколько деревянен.

## **{****569}** 22. П. Ярцев Театральные очерки. Русское представление итальянской комедии «Речь», СПб., 1914, 23 февраля

### 1.

По общему суждению, «Трактирщица» играется в Художественном театре слишком всерьез, недовольно шутливо. Это говорят и те люди, которым спектакль показался недостаточно смешным, и те люди, которые нашли спектакль не совсем соответственным характеру комедии Гольдони. В сущности, и те, и другие говорят одно и то же. Только одни говорят, что им было мало смешно в театре, а другие объясняют, что будто бы потому было мало смешно, что спектакль не совсем соответствовал характеру комедии Гольдони.

В спектакле есть действительно черты, которые мешают досыта смеяться. Он так светел и покоен, простая крепкая жизнь, что в нем раскрывается в художестве, исполнена такой ясности чувств и органической радости, что к смеху зрителя примешивается печаль. Потому что такое ощущение жизни, какое в «Трактирщице» на сцене Художественного театра, не может без боли принимать наше сердце. «Прежде смысла» любить жизнь, как сказано у Достоевского, — это нам очень понятно, — но до печали сладко такое чувство жизни под русским солнцем. Этого не могли бы понять итальянцы. Итальянцы нам близкие люди, ближе всех, — но они лишены этой нашей черты — печали в радости, в нас положенной православным Христом. Потому и их чудесная комедия, когда она от души представляется, приобретает в русском представлении особенные складки. Складки русского национального театра.

Так что в впечатлении от представления «Трактирщицы» на сцене Художественного театра прежде всего дело в том, представлять ли Мольера, Гольдони, подделываясь под французов, итальянцев, перенося на театр ту обстановку и манеру представлять, какая у французов, когда они играют Мольера, внося в представление Гольдони черты шаржа от старинного итальянского театра. Или же играть Мольера, Гольдони по-русски: не подделывая французов, итальянцев, а живя за них их чувствами на сцене, как они открываются русскому сердцу, то есть какой француз и какой итальянец в русском народном сознании. То же и в обстановке, и в формах представления. То есть в обстановке и в формах представления применяя вещи, которые говорят русскому чувству, ищущему в художестве жизненной правды.

В представлении «Трактирщицы» на Художественном театре очень плавный и глубокий ход, умягчающий представление и тем его лишающий возможной резвости. Если бы сцены пошли скорее и были разыграны шумнее и поверхностнее, то зрители стали бы легче смеяться и про представление никто не стал бы говорить, будто оно не совсем соответствует характеру комедии Гольдони. Несомненно, однако, что театр мог бы сделать такое представление «Трактирщицы» — резвое и острое, — потому что такое представление надо именно *делать* и можно сделать лучше или хуже: как удастся. Такое же представление «Трактирщицы», {570} какое на Художественном театре, сделать нельзя. Нельзя подделать его глубокий плавный ход, потому что он не придуман и не сделан искусственно, а сам получился на сцене от подхода к комедии Гольдони как к изображению русским чувством чужой старой жизни.

### 2.

Русские актеры всегда умели отлично представлять то, как играют актеры иноземные. С этого начался наш театр, то есть с того, что в русских людях обнаружился талант подражать иноземному актерскому искусству. Так что с русскими актерами всегда до сего времени можно делать успешно представления, как у французов, как у старых итальянцев и тому подобные, — и нет и не было такой сцены, которая так бы усваивала чужеземные произведения, как сцена русская. Странные веши на наш взгляд, какие получаются на западных театрах, когда они берутся играть русские пьесы, происходят не от их невнимания к нашему быту и нашему характеру, а от того, что их театры национальные, что на них утвердились свои навыки сценических изображений, своя школа актерской игры. Что представление русской пьесы на французском театре есть представление французское, а на новом итальянском театре (у покойного Росси, например, игравшего «Нахлебника» и «Смерть Иоанна Грозного», у Цаккони[[863]](#endnote-784), игравшего «Власть тьмы», и у иных) представление русской пьесы есть итальянское представление. На русском театре можно сделать представление под любой иноземный театр.

Русский театр пребывал всесветным, свободно пользуясь формами всех театров. Так было потому, что театр национальный, который медленно прорастал в русском подражательном театре, совершенно своеобразен и настолько далек от европейского театра, что требовал для своего выражения совершенно особенных от европейского театра форм. Эти формы созидались медленно, попутно с тем, как в европейских формах изощрялся русский театр. И когда десять лет тому назад немцы увидали в первый раз цельный русский театр, то сказали, что его актеры — *не актеры*[[864]](#endnote-785). То есть не то, что в формах изображения у русских актеров есть своеобразное, а то, что в них нет никакого соответствия с формами европейской актерской игры. Чужому взгляду показалась особо яркой разница русских актеров от актеров европейских — и он просмотрел то, что было похоже. Потому что русский национальный театр еще не завершился окончательно, а только завершается.

### 3.

Все это к тому, что представление «Трактирщицы» на сцене Художественного театра есть уже достаточно русское представление итальянской комедии. Если так посмотреть на него, то его достоинства и его недостатки предстанут в особом освещении. Не то чтобы серьезность, а тихий свет, проникающий это представление и мешающий досыта смеяться, происходит от того, что представление покоряюще жизненно, а проявления жизни святы. Есть смех — и смех, — и если весело смотреть на то, как Станиславский играет Кавалера ди Риппафрата, то это не то веселье, которым способен заражать людей талантливый комический актер. В этом веселье — в том, которое от Станиславского, играющего Кавалера, — есть умиление перед святостью живой жизни на земле. Старинный смешной Кавалер не способен вызывать сочувствие своими подвигами, или высоким душевным строем, или особо прекрасными душевными движениями. Он только то и делает, что попадает в смешные положения на сцене, его душевный строй весьма ограничен, его душевные движения примитивны. В исполнении {571} Станиславского он вызывает сочувствие: не смех только, а волнение смотреть на него. Это так потому, что он живой, что его душевные движения кроме того, что смешны, преисполнены чуда жизни на земле. Что от этого Кавалер трогателен кроме того, что смешон, и все светлеет и смеется вокруг него, когда он появляется на сцене. Его воинственность, придуманная ненависть к женщинам, которой он упрямо верит, его легковерие в обращении с Мирандолиной, его растерянность, когда он видит, как обманут, и его детский гнев — все мило кроме того, что смешно. Потому что благословенна живая жизнь на земле, сердца малые, как и великие, чувства мудрые, как и наивные. Благословенны и чудесны. Таково зрелище смешного Кавалера в русском представлении итальянской комедии.

Игра Станиславского дает все содержание представлению «Трактирщицы» на сцене Художественного театра. Эта игра — и еще живописная сторона представления итальянской комедии на русском театре, созданная Бенуа. Она очень яркая — в каждой из пяти картин иная декорация и одна другой красочней, — но она не заглушает представления и не пестрит его. Потому что в ней, подобно тому, как в игре Станиславского, есть тоже чувство святости всех вещей — и малых и великих, — составляющих живописную жизнь на земле. Этим чувством обласкан каждый уголок в комнате, каждый камень на полу, — и потому вид на Флоренцию в последней картине, которому рукоплещет публика, волнует не больше, нежели скромная по краскам комната Кавалера во второй картине, а даже комната Кавалера больше волнует. Потому что вид на Флоренцию с высокой террасы гостиницы Мирандолины — красота слишком убедительная, подобно тому, как убедительна красота подвига, а красота комнаты Кавалера — ее наивных стен, алькова и ботфортов[[865]](#endnote-786) в колодках, которые стоят у постели, — красота вещей малых и будничных. В них раскрыта тайна красоты смешных вещей — на все в комнате Кавалера нельзя смотреть без улыбки, — и зрелище этой милой красоты до печали радостно сердцу.

### 4.

Игра других актеров, кроме Станиславского, исполняющих «Трактирщицу» на Художественном театре, более или менее разнится по своему характеру от игры Станиславского. Это в том, что она больше актерская игра, хотя и окрашенная русским чувством, и иногда до того, что в изображениях итальянских людей остается мало Италии. Такова, по существу, очаровательная игра Готовцева в роли Слуги Кавалера. Сделать Слугу Кавалера так, чтобы он был совсем итальянцем на сцене, можно из каждого способного актера; так же, как играет Слугу Кавалера Готовцев, может играть только русский актер, то есть такой, какой даже не кажется актером чужому взгляду иноземному. Также очень по-русски играет Бурджалов Маркиза ди Фирлипополи, — и это сообщает бедному хвастливому Маркизу черты большой трогательности: его все время жаль. Можно винить актера, если так смотреть, что комедию Гольдони должно представлять всю сквозь смешно и даже преувеличенно в смехотворном роде, то есть шаржированно. Но если судить представление по тому, какое оно на сцене Художественного театра, то черты трогательные в изображении Маркиза не только уместны, а неизбежны. Потому что над такими, какой Маркиз, не смеется без жалости наше сердце, потому что смех над ними без жалости звучал бы жестко, был бы насмешкою. Так у нас; у итальянцев, может быть, иначе. У нас нет того богатства органической жизни, какое у них, глубже чувство страдания и потому тоньше чувство милосердия.

{572} Графа д’Альбафиорита играет Вишневский. Он очень бодрится на сцене, говорит полным голосом, делает широкие жесты, сочно смеется — вообще совсем неплохо представляет итальянскую комедию и даже с некоторым преувеличением, с шаржем в изображении. От этого, однако, не очень весело. Молодые актрисы Бирман и Кемпер, что играют актрис Гортензию и Деяниру, отлично сделали свои роли, но играют их, заражаясь больше от формы, нежели от чувства, и с напряжением. Кукольное в их изображении — то, что они точно не настоящие на сцене, — было бы тем, что называется «стильным» в другом представлении «Трактирщицы», не в том, какое на Художественном театре. В том же, какое представление «Трактирщицы» на Художественном театре, исполнение Бирман и Кемпер станет тем прекраснее, чем будет подлиннее. То есть, когда актрисы превозмогут форму, чудесно отысканную, и наполнят ее сквозь живым содержанием.

Очень хорошая фигура Фабрицио у Болеславского — грузная, будто распираемая полнокровным телом, — и коричневая кожаная куртка на ней очаровательна. Хорошо несоответствие в голосе и в движениях Фабрицио с его фигурой: он юн и влюблен, и сбит с толку хозяйкой — потому и такой неспокойный, потому и говорит таким растерянным голосом. Это изображение пока, однако, несколько однообразно — каждый выход похож на другой — и недостаточно спокойно творится, то есть сам актер не покоен на сцене за свою роль.

Осталось сказать о том, как Гзовская играет Мирандолину. Эта талантливейшая актриса была всегда актрисой внешней, театральной: такою же осталась и тогда, когда стала играть на сцене Художественного театра. Потому что таково существо ее дарования, в котором много пленительной поверхностности. Те роли — и Катерины Ивановны в «Карамазовых», и Офелии, и Туанеты, и Верочки из «Где тонко, там и рвется» в особенности, — которые до Мирандолины сыграла Гзовская на сцене Художественного театра, она играла выше, тоньше, полнее и даже почти теплее, нежели те, что играла на других театрах: на ее изображениях всегда был холод. Однако то, что она стала играть теплее — это только могло так казаться. Ее дарование очень обогатилось и облагородилось с тех пор, как она стала играть на Художественном театре, но не переменилось в своей сущности[[866]](#endnote-787). Так играть Верочку, как она ее играет, она бы не могла прежде, когда играла на других театрах: она не знала многих вещей, которые раскрылись перед нею в работе с театром Художественным. Но она впитала лишь форму этих новых вещей, и игра ее, ставши тоньше и богаче, осталась тою же театральною игрою. Оттого есть даже такое мнение, что Гзовская стала бледнее на Художественном театре, нежели прежде была. Это верно отчасти. Те формы, в которых она стала играть на театре Художественном, не столь выразительны, нежели те, которые она употребляла раньше, существо же ее игры осталось прежнее: весьма находчивое представление чувств. При всем том, если хорошо вспомнить, как Гзовская играла до театра Художественного, то та бледность форм, в которых она стала играть на Художественном театре, представится неизмеримо прекраснее, нежели их былая выразительность.

Мирандолину играет Гзовская весьма холодно, но в формах пленительных. Это во всем, начиная с облика мещанской итальянской девушки (гримы в «Трактирщице» все чудесны, созданы Бенуа), представляющего собой сборное лицо: тип итальянки. И притом лицо такое, которое перешло через наше сознание: таких итальянок писали старые русские живописцы. Облику соответствует и весь {573} характер игры Гзовской в Мирандолине: сдержанный и покойный. Это не наше мещанство — то, которое в Мирандолине у Гзовской: оно не по-нашему жестокое, почти жестокое. Но оно по-нашему почувствовано в итальянской «Трактирщице».

### 5.

Еще есть такое суждение о спектакле «Трактирщицы» на Художественном театре, что это хороший спектакль, но спектакль не значительный. Потому, что будто бы — не для того же представлять «Трактирщицу», чтобы показать, какие бывают хитрые женщины? В этом суждении сокрыта мысль о том, что уж если представлять «Трактирщицу», то надо показать на сцене особо стильное представление старой итальянской комедии.

Но представлять «Трактирщицу» как все, что ни представлять, — прежде всего, надо для того, конечно, чтобы создать изображение жизни в театральном художестве. Та же жизнь, какая в комедии у Гольдони, — жизнь ясных чувств, душевного здоровья, богатства органического, — до печали сладостна русскому сердцу. Ибо ему по-своему очень открыто чувство «прежде смысла» любить жизнь.

## 23. Серг. Мамонтов «Мысль» Л. Андреева в Художественном театре «Русское слово», М., 1914, 18 марта

Постепенно расходясь с жизнью и красотой и незаметно скользя по наклонной плоскости, Художественный театр, блестяще начавший с «Царя Федора», «Потонувшего колокола» и «Чайки», через ряд лет опустился почти до репертуара парижского «Grand Guignol»[[867]](#endnote-788) и после вчерашнего представления «Мысли» Леонида Андреева положительно заслужил титул «антихудожественного».

Менее эстетичного и в то же время более кошмарного впечатления нам никогда не приходилось выносить из театральных стен.

### Пьеса

Вещие слова, сказанные Львом Николаевичем Толстым про Леонида Андреева: «Он меня пугает, а мне не страшно», по-видимому, задели последнего за живое, и он поставил себе задачей воочию доказать, что действительно способен терроризировать публику.

Результатом таких стараний и явилась «современная трагедия» «Мысль», переделанная автором из старого и жуткого его рассказа того же наименования.

Для достижения поставленной себе цели г. Андреев не брезгал никакими средствами и совершенно забыл чувство художественной меры. Ведь не может же история прогрессирующей душевной болезни, воспроизведенная со всеми реалистическими подробностями, с ней связанными, служить темой для театрального представления!

В самом развитии своем основная идея пьесы о всемогуществе мысли и воли человека, способной повелевать даже его психикой, проведена автором весьма туманно. Зритель уже с первой картины чувствует, что в лице доктора Керженцева {574} имеет дело с человеком ненормальным, и органически отказывается верить развиваемой им теории.

Рассуждение об обезьяньей тоске и объяснение ее тем, что предназначенная сделаться высшим существом обезьяна, вследствие какой-то непонятной катастрофы, уперлась в стену и остановилась в своем поступательном движении, совсем не убедительны. Всякому ясно, что перевезенный в северный климат и запертый в тесную клетку в темном докторском кабинете орангутанг должен зачахнуть, как чахнут в одиночном заключении самые выносливые узники.

Самая структура пьесы, как бы намеренно, сделана наперекор неотложным условностям сцены. Всякое движение вытравлено из существеннейших сцен: люди, стоя, сидя, лежа, говорят, говорят и говорят, только изредка перекочевывая от одной мебели к другой.

Даже кульминационный момент пьесы — самый акт убийства Керженцевым Савелова — проходит малозамеченным вследствие той же непонятной оцепенелости действующих лиц.

Для того, чтобы дать возможность действующим лицам произнести нужные ему сентенции, г. Андреев прибегает к недопустимому по своей устарелости приему, а именно вводит «наперсников», выслушивающих разглагольствования героев. Такими наперсниками являются насильственно втиснутые в драму неизвестный г. Крафт в 1‑й картине и трафаретный писатель Федорович в сцене убийства Савелова.

Получается в полном смысле слова «естественно разговорное представление», о котором мечтал еще славной памяти Козьма Прутков[[868]](#endnote-789).

Полное невежество обнаруживает автор, изображая психиатрическую больницу. По этому поводу компетентное лицо высказало нам вчера много горьких истин.

В психиатрической больнице, которую врачи, между прочим, никогда не называют сумасшедшим домом, царит, по его словам, такая же дисциплина, как на военном корабле, — всякая фамильярность, всякие дешевые шуточки изъяты из обращения.

У г. Андреева даже профессор позволяет себе заигрывать с сиделкой, а ординатор в беседе с больным запускает милые шуточки о каторге.

Молодые и смазливые сиделки никогда не оставляются наедине с больными, а тем более с «параноиками»[[869]](#endnote-790), к разряду которых принадлежит и доктор Керженцев; у г. Андреева же сиделка Маша выведена бессменной собеседницей безумного.

Даже о таких мелочах, что смирительные рубахи теперь выведены из употребления, что дверные ручки, железные кровати и тому подобное в больницах не допускаются, автор не был осведомлен. Неужели, избирая тему, он не мог найти времени хоть внешним образом познакомиться с обстановкой, которая ее окружает?

Без всевозможных прикрас, режиссерских трюков и технических ухищрений «Мысль» г. Андреева как театральная пьеса не выдерживает самой снисходительной критики. Мы бы сказали даже, что она расхолаживает впечатление от рассказа, носящего то же название.

«Тех же щей, да пожиже влей», — изрекает в таких случаях народная мудрость…

### Постановка

Выбор для постановки неудачной пьесы Андреева заправилами Художественного театра является далеко не неожиданным, если только оглянуться на последний период деятельности этого театра.

Бить во что бы то ни стало по нервам российского обывателя, подавлять его душу реально воспроизведенными на сцене ужасами жизни стало с некоторых {575} пор одним из излюбленных приемов «художественников».

Инсценировки оскопленных приспособлением для сцены романов Достоевского, лишенных присущей им глубины психологии, банальная мелодрама Гамсуна «У жизни в лапах» идут в Камергерском переулке с выдающимся успехом. Вещи же классиков, как комедии Мольера, как «Живой труп» Льва Толстого, едва-едва выдерживают выработанное практикой минимальное количество представлений.

Жуткая по замыслу пьеса Андреева обещала вдохновителям Художественного театра простор для демонстрации публике целой серии еще невиданных ужасов, — потому они, вероятно, и остановили на ней свой выбор.

И действительно, ужасы преподнесены публике с утонченным знанием дела и со старанием, достойным лучшего применения.

Первая и четвертая картины переносят зрителя в рабочий кабинет героя мелодрамы, доктора Керженцева. Темные обои, темная обивка мебели, угловатые изломы стен, прямолинейные полки с сухими (это чувствуется по переплетам) книгами, черная клетка с околевающим орангутангом — все нарочито приспособлено к тому, чтобы подготовить зрителя к соприкосновению с страшным человеком, одержимым тяжелой формой душевной болезни.

Даже зловещая тишина преувеличенных пауз в диалогах верно рассчитана на сугубое угнетение зрителя. Вторая и третья картины происходят в кабинете модного беллетриста Савелова. Здесь тоже нерадостно. Обстановка, правда, дорогая, с претензией на роскошь, но казенно-скучная, лишенная того уюта, который вносит каждый мыслящий человек в облюбованное им жилище.

Уже по одной обстановке не веришь в даровитость Савелова и не сочувствуешь переживаемым им и его женой треволнениям.

Больше всего увлекла и вдохновила режиссеров Художественного театра задача показать на сцене (в картинах 5‑й и {576} 6‑й) сумасшедший дом, со всеми его неприглядными, холодящими душу деталями.

Задача выполнена блестяще; забываешь даже, что находишься в театре; кажется, что присутствуешь в кинематографе при демонстрации ленты, снятой в настоящей больнице для душевнобольных.

Глухая борьба дюжих служителей с буйным больным, запертым в изоляторе, проносимое через сцену грязное белье и лед для компрессов, безучастные к страданиям сиделки и врачи, дикий вой больного за стеной — все это, действительно, зловонным реализмом угнетает душу и производит неизгладимо отвратительное впечатление.

Зачем расходовать столько сил и средств, чтобы перенести на сцену то, чего в жизни люди чуждаются и боятся больше всего на свете?

Последняя картина, переносящая зрителя в одиночную камеру душевнобольного, так же правдива и так же отталкивающа, как и предыдущая; больше о ней сказать нечего.

В заключение нашего отзыва о новой постановке Художественного театра мы бы рекомендовали любителям сильных ощущений и неприкрашенных ужасов отказаться от сложных хлопот по добыванию билета на андреевскую «Мысль». Проще им прямо прокатиться на Канатчикову дачу[[870]](#endnote-791): впечатление получится равносильное.

### Исполнение

Исполнение андреевской пьесы было значительно лучше ее самой и постановки, сделанной руководителями Художественного театра.

Г. Леонидов в центральной роли Керженцева, как и всегда, обнаружил свой недюжинный темперамент и в то же время провел роль по строго обдуманному плану. Он вложил в роль безумца именно ту жуть, которую не осилил в тексте автор.

Вся публика следила за актером с мучительным нервным напряжением, а дамы были близки к истерике.

Г. Леонидов пугал, и было в самом деле страшно.

Нельзя не отметить исключительной выразительности лица артиста, который бледнел, когда было нужно, а глаза говорили так же убедительно, как голос.

Приходится от души пожалеть, что г. Леонидов расходует свое, несомненно, крупное дарование и тратит нервную силу на чисто патологические проявления переживаний душевнобольного. Он мог бы применить его с таким же успехом к более благородной и содержательной роли.

В лице беллетриста Савелова г. Берсенев довольно рельефно очертил специально петербургский тип модничающего даже перед собственной женой писателя из тех, которые заполняют страницы «Огоньков», «Синих Журналов»[[871]](#endnote-792) и других подобных изданий, а по вечерам демонстрируют самих себя посетителям гостеприимной «Вены»[[872]](#endnote-793). Малопонятным оставалось только то, за что же, собственно, Татьяна Николаевна так нежно и преданно любит такого супруга. Г‑жа Барановская хорошо справилась с нехитрой ролью Тани Савеловой. Сомнения ее и подозрения по адресу Керженцева были переданы с настоящей женской чуткостью; много задушевной ласки было и в отношении к капризному мужу.

В последней сцене, где Савелова приходит на плохо обоснованное автором свидание с убийцей мужа, г‑жа Барановская, тем не менее, держалась натурально и проявила достаточно нервной силы.

Из небольшой роли молоденькой безграмотной сиделки Маши г. Андрееву {577} хотелось сделать что-то значительное, — изобразить душевную теплоту простой русской женщины.

Г‑жа Соловьева[[873]](#endnote-794) сделала все, чтобы подчеркнуть индивидуальную сердечность Маши, и дала действительно простой и милый образ.

Типично, чисто московского, заматерелого и обросшего эскулапа[[874]](#endnote-795) изобразил г. Александров. Фигура была настолько жизненна, что все время хотелось припомнить, где вы встречали этого господина.

Хорошим профессором был г. Лужский, набивший руку на исполнении таких ролей.

Все остальные исполнители, что называется, были на своих местах.

Одного нельзя не поставить в упрек всем исполнителям без исключения: это — чрезвычайно медленного темпа в репликах, который порождал в зале томительную скуку.

Вчерашняя публика принимала пьесу Леонида Андреева с небывалой в Художественном театре холодностью.

## 24. Н. Эфрос «Мысль» в Художественном театре. (От нашего московского корреспондента) «Речь», СПб., 1914, 19 марта

Леонид Андреев свой известный рассказ о докторе Керженцеве, пожелавшем испытать высшим испытанием силу царственной мысли, переделал в пьесу, в материал для сценического воспроизведения.

Какими целями, каким художественным интересом руководился автор рассказа, делая это, неся его на сцену?

Я отнюдь не хочу становиться на почву трюизмов из истории словесности, запрещающих обращать произведение повествовательное в драму. И скучно повторять затрепанные доводы, да и требуют эти доводы достаточно больших оговорок и поправок. Но меня занимает, почему, с какой художественной целью автор вернулся к своему рассказу, и именно к этому, и придал ему другую форму, переработал его для театра[[875]](#endnote-796).

Несомненно, он рассчитывал, что трагедия доктора Керженцева и сквозящая через нее широчайшая общая трагедия мысли получат от услуг сцены большую значительность и большую выразительность, какой не имели в рассказе. Благодаря тому, что к искусству писателя прибавится искусство актера, что актер принесет заразительный трепет своих нервов, силу и непосредственность своих переживаний, что театр даст свою наглядность и выпуклость, — трагедия мысли получит удвоенную власть над вниманием и чувством зрителя, неотразимо подчинит себе. Ведь не безумие доктора Керженцева, не история его болезни, не они, конечно, были какою-то художественною самоцелью «Мысли». Такая цель — именно трагедия мысли. И именно ее, по плану Леонида Андреева, должен был театр усилить, углубить, обострить, ей придать чрезвычайную власть над душою зрителя.

Если так, — а я думаю, что это непременно так, и только так, много разума в превращении рассказа в пьесу быть не может, — если так, то эта цель была безнадежная; она от начала была обречена {578} на то, чтобы остаться неосуществленного, чтобы, напротив, получились в спектакле результаты прямо обратные. И вовсе не потому, что сцена оказалась не на высоте, что актер, играющий Керженцева, — недостаточно талантливый, «сильный», искусный. Скажу тут же, г. Леонидов был по-настоящему героем андреевского последнего спектакля, что его исполнение стоит всяческих похвал, что после Мити Карамазова это — высшее его сценическое достижение. После этого спектакля он на голову вырастет в общем театральном мнении как актер. Не в качествах исполнителя дело. Безнадежность была заключена в самой цели. И вот почему.

Не касаюсь пока самой трагедии мысли, в которой, на мой взгляд, есть один чрезвычайный и даже уничтожающий порок, который в сценическом воссоздании выступил особенно ярко, как не выступал в рассказе. По авторскому плану это именно трагедия мысли. Она свершает величайшее дерзновение. Она — новый Прометей. И неизбежна трагическая катастрофа, совершающаяся тут не вовне, но внутри души человеческой. Прометеев огонь слишком ярок и ослепителен, мысль слишком велика, горда и смела, — и она разрушает выработавший ее аппарат. Человек и его мозг слишком ничтожны, чтобы вместить ее. Но, конечно, главный интерес принадлежит мысли и последовательному развитию ее трагедии, а не заключительной катастрофе, не безумию Керженцева. В театре же, в актерском исполнении центры внимания должны с неизбежностью переместиться. Мысль говорит мысли, безумие, картина сумасшествия — чувству: потрясает не тот напряженный мыслительный процесс, какой совершается под могучим черепом Керженцева, но заключительный момент этого процесса, безумие. А актер должен непременно потрясти, ударить по чувству, по впечатлению; затем он и играет, только так и может играть. И потому трагедия мысли непременно должна заслониться в театре картиною безумия, страданиями безумца. Трагедия мысли должна утонуть в этом.

И чем актер играет лучше, тем непременно хуже. Оттого, что г. Леонидов играл особенно хорошо, сильно, правдиво, с великою глубиною и правдою переживаний, — трагедия мысли, какую хотел дать Леонид Андреев, вышла особенно незначительною, пустою, Г. Леонидов был как будто лучшим другом драматурга, — и оттого он был в действительности его и его пьесы худшим врагом. Потому что все мы в зрительной зале были потрясены изображениям безумия до того, что охватывал страх, не начнутся ли в зале истерики, не прорежут ли ее воздуха ответные выкрики «зараженных». И мы уже не обращали внимания на «трагедию мысли», забывали, что создало эту катастрофу и для чего, собственно, показывают нам картину керженцевского безумия. На театре-то она стала, и не могла не стать, именно самоцелью. Внутренний смысл трагедии, какой хотел вложить автор, расточился совершенно.

<…>[[876]](#endnote-797)

Под самый конец, когда Керженцев уже в камере желтого дома, Леонид Андреев хочет наметить какое-то разрешение трагедии, вывести из мрака на свет. Керженцеву с его заблудившеюся в гордыне мыслью противопоставлена сиделка Маша, «нищая духом» в евангельском смысле, которая как будто и впрямь «нищая», ничего не знает, но в то же время знает что-то чрезвычайно важное, имеет истинный ключ от смысла жизни, от подлинной праведности. Она носительница du tresor des humbles [сокровища смиренных — фр.]. От нее идет ласковый свет на всех и на все, всех, и Керженцева в том числе, манит к себе властно, что-то обещает. Но это — только какой-то бледный намек в пьесе. И как не дает Маша ничего {579} омраченной душе Керженцева, так не дает и душе, мысли зрителя. Зритель хочет что-то уловить, как-то настроиться; но эпизодическая сиделка, и нищая, и богатейшая духом, уже исчезает со сцены. И внутренний смысл пьесы ничем через нее не обогащается. История душевной болезни так историею болезни и остается. Наконец, даже и чисто внешне, количественно, Маша занимает слишком мало места в спектакле, чтобы что-нибудь переиначить во впечатлениях. А в театре и «количество» значит очень многое…

Хочу еще остановиться на минуту на одной картине пьесы, пятой. Изображен коридор в больнице для душевнобольных, с изоляторами, ревом сумасшедших, горячечной рубашкой, которую проносят по сцене, с сиделками, докторами в белых халатах и так далее, и так далее. Все это было воспроизведено с большим вниманием и полною точностью, до совершенной иллюзии. Точно и впрямь попал в дом высшей скорби… Но с развитием «Мысли», и не только ее внутреннего смысла, — вообще весьма умалившегося, — но и внешнего содержания, эта картина имеет связь очень малую, ни на что пьесе не нужна. Это только лишнее ухищрение ударить по нервам и притом средствами отнюдь не высокого художественного сорта. Две‑три фразы, которые нужны пьесе, могли бы быть с самым полным успехом включены автором в одну из предшествующих или в последующую, финальную картину. Бесцельное мучительство, — иначе я не могу определить эту пятую картину, и Художественный театр напрасно не настоял, чтобы автор убрал картину. А точная передача больничной обстановки, — право, об этом театру, такому великому и тонкому {580} мастеру постановок, хлопотать совершенно не стоит. Это, может быть, могло его занимать пятнадцать лет назад, на первой его заре, когда он увлеченно мейнингенствовал и посылал копировать избу в Тульскую губернию[[877]](#endnote-798), но не может, конечно, занимать теперь, в настоящей высокой фазе его сценического развития.

Я уже отмечал, как великолепно играл г. Леонидов. Конечно, не на его ответственности, что от того значение пьесы только умалилось. Исполнитель должен был выполнить поставленную ему задачу, и выполнил мастерски, с громадным талантом, силою, находчивостью. Когда Керженцев вел свои разговоры в первой картине со своим молодым скорбным другом и рассказывал, отчего такою великою печалью налиты глаза орангутанга, и посвящал этого друга полунамеком в последнее завоевание своей мысли, и когда во второй картине вел сложный разговор с женою намеченной жертвы, выдавал свои планы и колебался между безумием только притворным и безумием подлинным, — г. Леонидов был на вершине сценического мастерства и сценической правды. Следить за каждым его словом и движением его лица, так преображенного счастливым гримом, было в высокой степени интересно. Затем, когда роковая грань была уже перейдена, когда Керженцев — очевидный сумасшедший, актер потратил столько нервов, столько силы, что не было возможности не отвечать ему, не волноваться, не ужасаться. Была острая боль от его игры. Особенно после убийства, когда Керженцев начинает гоняться сам за собою, бегает по кабинету, все сужая круги, точно вот‑вот и подлинно сам себя догонит, когда затем смотрит в зеркало, когда произносит страшные слова о том, что «а ведь доктор Керженцев сошел с ума». Тут масса великолепных деталей, добытых не то наблюдением, не то напряжением, фантазиею. И громадный общий подъем. Не вина исполнителя, что эффект, хотя и очень сильный, — совсем не художественный. Так хотел автор, так неодолимо требовала пьеса…

Другие роли незначительны и неинтересны. Г. Берсенев придал большую характерность жертве, писателю Савелову, только, может быть, напрасно уже сделал его чрезмерно пошлым и ничтожным, вздорно-капризным. Но свой план роли исполнитель выдержал верно и интересно. Не яркая фигура жена Савелова, без интересного содержания. Трудно здесь сложить выразительный и значительный образ. Но отдельные чувства, которыми живет Савелова, могли бы быть переданы более просто и правдиво, с большею искренностью, чем это вышло у г‑жи Барановской. У нее была простота, но простота театральная, так как и для «простоты» уже приготовлен свой шаблон. И она им пользовалась. И не было как-то созвучия между ее словами и тем, что и как говорил Керженцев — Леонидов. Точно не попадала она в тон. Отлично изобразил одного из докторов в психиатрической больнице г. Александров[[878]](#endnote-799). По немногим намекам он создал цельный и любопытный образ. И шевелилась все время мысль, — где это я видел вот совсем такого доктора? Конечно, я его не видел, но изображение было так правдиво, что такая мысль рождалась. Наконец, были отличные ноты и отличное лицо у Маши — г‑жи Соловьевой. Довести образ до полной выразительности и значительности не позволял скудный авторский материал. Автор вспомнил о Маше слишком поздно и дал ей слишком мало. Остальные роли еще незначительнее, только аксессуары, статисты фабулы. И тут с исполнителей нечего спрашивать.

Итог?.. Не ясен ли он из изложенного? Художественный театр так скуп на постановки и на каждую затрачивает столько времени, труда, сил, таланта. При таких {581} условиях ему приходится быть в своем выборе очень разборчивым. Я не могу признать, чтобы на этот раз в его выборе сказалась такая разборчивость. «Мысль», на мой взгляд, не обещала интересного спектакля. И, конечно, не дала его. Возможно, что в публике есть вкус к жестокому, что она любит, чтобы ее потерзали в театре. Если так, публика будет охотно смотреть историю сумасшествия Керженцева и даже будет рада больничному коридору с изляторами и с ревом больных… Но сколько-нибудь ценного художественного обогащения своего репертуара Художественный театр на этот раз не сделал.

Мне думается, что теперь он и сам это видит. Почему не видел, когда приступал к работе, хотя это было так ясно и тогда, — я не умею сказать.

## 25. Solus <К. И. Арабажин> Московский Художественный театр. «Николай Ставрогин», отрывки из романа Ф. М. Достоевского «Бесы» «Биржевые ведомости», СПб., 1914, 8 апреля

Я помню слова одного из сосьетеров Московского Художественного театра:

— Мы принципиально не ставим переделок!..

Это было давно. С тех пор москвичи успели поставить «Братья Карамазовы», а в настоящий приезд привезли сразу две переделки и только одну самостоятельную пьесу и то старую — «Трактирщицу» Гольдони, которую ставят, по-видимому, для г‑жи Гзовской.

И в этом москвичи изменили старому принципу, руководясь в выборе пьесы чисто театральными соображениями, выдвигающими на первое место интересы актера.

Все меняется…

И перемена мнений, вкусов, конечно, не может быть вменена в вину, если она искренна…

Она может быть только приветствуема, если идет на пользу делу театра и высшим художественным интересам.

И мы приветствовали переделку «Карамазовых». Было приятно отметить торжество *литературы* на сцене. При всех недостатках переделка все же давала некоторое представление о романе, свидетельствуя о том, что техника и содержание театрального представления весьма растяжимы и эластичны. Даже простое спокойное чтение чтеца может войти элементом сценического «действа» и содействовать силе впечатления.

Опыт с «Братьями Карамазовыми» можно было признать интересным и удавшимся, — хотя бы в известной мере.

Новую постановку приходится признать неудачной, малолитературным и не достаточно театральным делом.

Вчера первое представление[[879]](#endnote-800) прошло при почти единодушном молчании публики и самых робких попытках ничем не смущаемых и упорных поклонников театра поддержать пьесу своими жидкими и неуверенными аплодисментами.

«Отрывки» не имели успеха, вызвали скуку и совершенно основательное общее недоумение.

Театр слишком уж положился на свой авторитет, на свою популярность, для поддержания и укрепления которой он {582} слишком мало работает в последнее время. Театр, увы, почил на лаврах.

Сборы полные. Десятитысячная толпа дежурит почти на Александринской площади, простуживаясь и теряя здоровье, чтобы получить заветный билет на спектакли. Критика смирилась. Теперь уж слышны чаще голоса не хулителей, а прославителей. Запели свои песни присяжные льстецы. Успех большого «дела» порождает свою атмосферу… Самодовольством сытости веет со сцены Московского Художественного театра. Там знают, что они победили… И на высотах, и в широких кругах улицы. Еще тридцать лет будет ломиться публика на спектакли. Неудовлетворенность немногих не в силах бороться со стихийностью «успеха». И эра «почетного увядания» — слова одного из больших художников этого театра — растянется на много, много лет…

Мне больно отмечать это. Я принадлежу к числу тех немногих критиков, которые горячо приветствовали великие откровения московского театра в чеховском репертуаре, в «Штокмане» и многих других пьесах.

— Золотая страница в истории мирового искусства…

Удалось кое-что выяснить и в смысле теоретического определения новых художественных ценностей, созданных на театре.

Было время, когда похвалы театру считались доказательством нетеатральности критика… что за беда! Слова восторга и признаний рвались из глубины сердца.

В самом театре был трепет, горение, были великие искания и великие достижения…

Теперь это — театр победителей…

И вместо трепета, увы, спокойная уверенность в себе. Вместо горения — яркая прилизанность световых эффектов Добужинского.

Вместо великих исканий — осторожные гурманские пробы и поиски *новенького*, благообразного, художественно *приличного*.

Совершенно неудачные и, скажем прямо, неумные постановки «Горя от ума» и «Ревизора», крэговские кубы, «четвертая» стена в пьесе Островского и, наконец, «отрывки» и «Бесы» — это этапы падения.

В «исканиях» театра больше не чувствуется священного огня, не видно системы, художественного принципа. Театр не выяснил себе смысла своих собственных достижений, не определил своих задач. В теоретических выступлениях деятелей этого театра так же, как и в художественных, чувствуется какое-то бессилие и растерянность критической и художественной мысли. Есть ловкость хороших манер, но и только. Пробовать не значит искать. И гурманы ищут новых вкусовых впечатлений.

Все, что дают москвичи в последнее время, это — чистота и внешнее изящество стиля: декорации, костюмы, парики — безупречны; картинки Добужинского, при высокоискусных эффектах прекрасно использованного электрического света, нравятся многим. Тут театр создал свой легко чувствуемый *стиль*, но и только… А за внешним благообразием чувствуется угасание духа.

Это — больно, но *нужно* сказать. Можно сказать, так как материальным успехам театра в среде широкой публики это повредить не может.

«Отрывки» из Достоевского были выражением неуважения к литературе, к имени русского гения — страдальца за русскую душу, за нашу жизнь, за наше будущее.

Это, конечно, величайший вздор и даже преступление кричать против постановки Достоевского на сцене ввиду его «реакционности». В творчестве гения, в самых непонятных изломах его души, {583} всегда вскрывается великое прозрение смысла жизни. Искусство никогда не может быть реакционно. Оно всегда просвет в темные бездны неведомого. Мысль художника никогда не может быть вредна, да и всякая мысль может быть только ошибочной, но не вредной. Застенки здесь недопустимы ни справа, ни слева.

Но еще более недопустимо искажение мысли, ее однобокое, узкое, неправильное истолкование, ее *опошление*.

Вот тут Московский Художественный театр совершил *грех* против Духа Святого…

Достаточно прочесть смехотворный пересказ «Отрывков», сообщенных в афишах[[880]](#endnote-801), чтобы почувствовать ужас при мысли, *что* сделал «высоколитературный» театр с гениальным, хотя и полным тяжелых изломов романом великого писателя.

Нельзя было вырывать отдельные слова и реплики героев романа из общей связи с речами и описаниями самого автора, в которых именно и выразилась вся глубина, вся выстраданная сущность нарисованной им грандиозной картины больной, измученной России.

Эти отрывки из Достоевского — какая-то трепанация черепа. Нам показали вырезанный и никому не нужный осколок черепа…

И думают, что показали душу.

Даже при хорошем знании текста романа, поставленные отрывки производят впечатление чего-то несвязного, нелепого, неглубокого и малозначительного.

А ведь это — «Бесы» Достоевского!

Не хочется верить, что такая литературная расправа могла быть учинена Московским Художественным театром!..

В небольшой заметке, наспех написанной, после утомительного спектакля, затянувшегося до поздней ночи, нет возможности подробнее остановиться на том изуродовании романа, которое совершено москвичами. Публика сама разберется в этом. Она поймет, что на сцене не было романа, но почувствует и в этом немногом, что дано, какие сокровища таятся в творчестве Достоевского, как оно сложно, глубинно, значительно. […][[881]](#footnote-82)

Очень красива первая сцена на паперти храма. Толпа молящихся, колокольный звон, отдельные немые сценки — все сделано с обычным искусством.

Очень хорош по рисунку и тону Николай Ставрогин в четком исполнении г. Качалова. Вот роль вполне подходящая к силам резонера артиста, случайностью судьбы вдвигаемого в неподходящие ему рамки трагического актера.

Красавец барин, одержимый бесом, с опустошенной душой и извращенностью бессильной плоти — превосходный эскиз-иллюстрация к тому художественному образу, который вырастает в нашем сознании при чтении романа. Глубоко трогательное впечатление производит г‑жа Лилина в роли несчастной хромоножки.

Но ее поклоны в церкви слишком истовы, слишком деревенские, простонародные. Лебядкин — типичный бытовой рисунок в изображении г. Грибунина. Очень характерны и стильны обе дамы — мать Ставрогина (г‑жа Бутова) и Прасковья Ивановна (г‑жа Раевская). Великолепен г. Стахович в совершенно незначительной роли Верховенского-отца. Бледны Даша (г‑жа Барановская), воспитанница Варвары Петровны и жених Лизы, капитан Маврикий Николаевич (г. Хохлов). Молодой Верховенский старался дать черта, и внешне был похож на него, но революционера и бунтаря-интеллигента во всей его сложности не мог дать за отсутствием текста.

Лиза — г‑жа Коренева дала несколько иной тип, чем тот, который рисуется нам. Совсем иным представляется нам и Шатов (г. Массалитинов).

{584} Это — едва ли грубая, деревенская, «мужицкая» душа, хоть он и сын крепостного. Мучительные искания Бога, в которого Шатов «будет» верить. Его славянофильская теория народа-богоносца — это все от верхов интеллигенции, а не от низов. Приличен камердинер (г. Михайлов). Сильное впечатление производит в последней сцене на чердаке мать Ставрогина, внезапным движением материнского сердца преодолевшая ужас и нерешительность слабой женщины, чтобы подняться по лестнице туда, где висит самоубийца-сын. Это было лучшее за весь вечер. Пьеса успеха не имела.

## 26. Омега <Ф. В. Трозинер>[[882]](#endnote-802) Театральное эхо. Московский Художественный театр «Петербургская газета», 1914, 9 апреля

Вчера поставили отрывки из «Бесов», сегодня «Хозяйку гостиницы». Вчера — кошмарная, издергивающая нервы, однобоко понятая, но проходящая точно раскаленным железом по сочащимся ранам трагедия русской действительности семидесятых годов недавно минувшего столетия. Сегодня — жизнерадостная, блещущая юмором, заражающая смехом, яркая, как южное небо, итальянская комедия нравов второй половины XVIII века. Вчера — мятущийся богоискатель и пламенный демократ, «одержимый бесом» страдальческого энтузиазма, Достоевский. Сегодня — уравновешенный, довольный, спокойный поэт «здорового» буржуазного смеха Гольдони…

Может быть, в этих противоположениях и заключается тот особый стиль, то новое, что вот уже второе десятилетие приводит в восторг неуравновешенных или близоруких почитателей Московского Художественного театра?..

По поводу инсценировки «Бесов» один известный художник и художественный критик выразился в том смысле, что вся постановка — это тоже не просто сценическое представление, это — «мистерия»[[883]](#endnote-803). Ох, когда приходится слышать такие громкие, в сущности, бессодержательные и ни к чему не обязывающие слова, так и кажется, что тут дело не столько в мистерии, сколько в истерии кликушествующих ценителей «великих апостолов нового искусства» — ранг, в который произвели деятелей Московского Художественного театра.

Помилосердствуйте!

Самая мысль вырвать из романа «Бесы» двенадцать отрывков, чтобы инсценировать личную драму Николая Ставрогина, свидетельствует о литературном и художественном безвкусии. Это все равно, как если бы какой-нибудь грубый, неодаренный поэзией верховной, творящей новые ценности мысли, хирург принялся разрезать на мелкие кусочки живой организм, где каждая клеточка, каждый кусочек ткани, каждая капелька крови живет общею неразрывною жизнью, — и вздумал из отдельных нарезанных им частиц склеить гомункулус.

Таким «гомункулусом» явился «Николай Ставрогин», склеенный самым ремесленным образом привычным «синдетиконом»[[884]](#endnote-804) кем-то из руководителей Московского Художественного театра[[885]](#endnote-805) и поставленный здесь в наказание рабски несущей этому театру свои симпатии публики…

{585} Каким провалом кончилась эта попытка инсценировать Достоевского, да еще его роман «Бесы», я писал вчера[[886]](#endnote-806). Слава Богу, впрочем, что безвкусица инсценировщика не пошла дальше и что он не надергал из этого романа-памфлета тех страниц, о которых всего лучше было бы забыть поклонникам Достоевского и которые в свое время вызвали у ныне покойного Н. К. Михайловского такую страстную, благородную и задушевную отповедь[[887]](#endnote-807).

Может быть, и артисты почувствовали, как трудно и невозможно передать, дать зрителю пережить самого Достоевского, который «весь огонь, весь порыв, весь страдание», по выражению, кажется, Вл. Соловьева?.. И не потому ли они играли так вяло, а местами излишней грубостью и фальшивыми выкриками старались подменить искренность и глубину переживаний своих героев, как, например, г. Массалитинов в роли Шатова?..

Прекрасны в смысле настроения и стильности декорации и костюмы по рисункам г. Добужинского, но довольно об этом в полном смысле несчастном спектакле.

Да, комедию Гольдони разыграли, как следует. Даже хорошо. И знаете что?.. Когда я смотрел «художественников» в мольеровских пьесах, на которых все мы отдыхали душой, мне показалось, что я открыл их секрет: они сами рады, когда можно играть и подурачиться, когда они не чувствуют себя обязанными, «веленью высшему послушны», что-то доказывать, что-то проповедовать, о чем-то по-московски чревовещать. Тогда эти бесспорно талантливые артисты становятся очень милыми, занимательными людьми, к которым хочется подойти запросто и сказать любому из них: «Что, брат, играешь?.. Доволен, что на этот раз можешь не чувствовать себя шахматной фигуркой, которую переставляет, куда хочет, Ласкер[[888]](#endnote-808) — Станиславский?» И вы отнесетесь без удивления к тому, что можете услышать в ответ: «Еще бы не доволен! Да погляди-ка на самого Ласкера — Станиславского… Ишь как члены-то расправляет!.. Ходуном ходит… Это тебе не Ибсен и не Достоевский. Ходу, ходу, ходу!»…

Играли весело в прекрасных декорациях такого глубокого и тонкого знатока быта, обстановки, костюмов минувших эпох, в особенности, кажется, XVIII века, как художник г. А. Бенуа.

Из женского персонала выделялась г‑жа Гзовская (Мирандолина), давшая очаровательный кокетливый образ и четкий, может быть, даже слишком четкий рисунок веселой притворщицы, соблазнительной и коварной трактирщицы. Как всегда, у г‑жи Гзовской все было обдумано до мельчайших подробностей, все было сделано, именно сделано, с величайшей тщательностью. И, может быть, поэтому-то хотелось больше жара и огня, больше знойности от Мирандолины, все же только забубенной итальянской трактирщицы, умеющей «коль любить, так сгоряча, коль ругнуть, так уж сплеча», и не заботящейся о прелести манер наших северных замороженных красавиц.

Г. Станиславский — прекрасный во всех отношениях кавалер ди Риппафрата. Смотреть его в этой роли — одно наслаждение.

Но почему от итальянской комедии временами так сильно отдает тяжеловатым добродушием бытового юмора московского стиля?..

Стиль рококо[[889]](#endnote-809) в соединении с расписными петушками?..

## **{****586}** 27. Любовь Гуревич Театр и музыка. Гастроли Художественного театра. «Мысль» Л. Андреева «Речь», СПб., 1914, 11 апреля

Много, слишком много пьес написал за последние годы Леонид Андреев. Иные из них возбуждали лишь тяжелое, душное негодование своей притязательной рассудочностью и безвкусием; другие вызывали живую боль от сознания того, какой большой, сильный талант погибает в этом писателе, не сумевшем воспитать в себе настоящего, взыскательного к себе художника, захлебнувшемся в самомнении. Новая пьеса его «Мысль», названная им «современной трагедией», принадлежит к числу последних. Ее основной мотив — не выдуманный. Он вырвался, как стон, как крик, из больной, истерзанной своей собственной рассудочностью и отъединенностью от мира современной души. И страшная темная тоска — не *пережитая*, а *переживаемая* самим писателем, не преодоленная им, заливает эту пьесу. Андреев хочет сказать, что напрасна гордыня человеческого ума, будто бы царствующего над иррациональными силами души и стихиями жизни: чем более ум отграничивается, отрывается от них, чем надменнее возносится, тем ближе он к последнему срыву.

<…>[[890]](#endnote-810) При всей мучительной уродливости этой пьесы есть в ней какое-то зерно, из которого творчество Леонидова создало нечто живое, большее, художественно-прекрасное. И для тех, кто глубоко любит сценическое искусство, хотя и зависимое от искусства драматурга, но представляющее собою особую область творчества, — этот спектакль, со всеми его тяжкими несовершенствами, представляет собою крупное художественное явление. Мы почувствовали силу Леонидова, когда он играл Митю, в «Карамазовых»: там жгучее художественное вдохновение Достоевского подняло и понесло его вверх. Но в пьесе Андреева ему приходилось подняться над творчеством автора, создать нечто свое, дать цельный живой и человеческий образ даже там, где слова автора совсем не дают его. И он сделал это, как настоящий, большой артист, артист глубокого проникновения и темперамента. От начала до конца пьесы в глазах его горела не знающая отдыха, сосредоточенная, страдальческая жизнь. В этих приковывающих к себе глазах было нечто большее и более человечное, чем в пьесе. Казалось, что этот доктор Керженцев, с его красивым, умным, породистым лицом, человек «не совсем нормальный», ежеминутно теряющий внутренне равновесие, все же не получеловек, а настоящий человек, которому по природе ничто человеческое не чуждо, и что за этим большим лбом совершается гораздо более глубокая, сложная и страшная работа, чем он хочет и может выразить в словах. Слова не помогали понимать его, они даже во многом путали, мешали, — там, например, где начинается безвкусная андреевская декламация о «царственной мысли». И многие положения, в которые ставит Керженцева Андреев, вовсе не содействовали тому, чтобы раскрыть нам его загадочную душу. Но навязчиво-теребящий, препятствующий непосредственному восприятию драмы рассудочный вопрос: сумасшедший ли перед нами или «симулянт», представлялся праздным с художественной точки зрения при созерцании этого {587} напряженного страданием лица, этих ушедших в себя и все же пронизывающих, гипнотизирующих глаз: перед нами был человек, который находится на границе сумасшествия, одновременно разумный и безумный… И, может быть, до убийства, момент которого Художественный театр скрывает падением занавеса, он гораздо более безумен, чем тогда, когда по возвращении домой он начинает мучиться мыслью о своем безумии, когда его колотит лихорадка, когда голос его разума произносит его собственными устами приговор над ним, и он пугается этого голоса, словно чужого, и, кружась, бегает по комнате, будто спасается от Эриний[[891]](#endnote-811). В этой сцене перед нами был настоящий большой актер, правдивый в каждом жесте, в каждой интонации, вдохновенный в ритме всех своих движений.

Заключительная сцена в больнице, — разговор с Машей и с Савеловой, — была сыграна с такою же силою и захватывающей глубиной. Тут дух божий кричал из сердца сокрушенного, низвергшегося во прах существа, потерявшего веру в величие своего горделивого рассудка. Керженцев, с воспаленными бессонницей глазами, метался в страшной тоске, уже чувствуя, что есть какая-то высшая правда, доступная лишь «молчаливым ангелам», но не находя в себе силы постигнуть эту скрытую от рассудка правду. Керженцев, величавшийся прежде своею оторванностью от людей, своим одиночеством, рвался из одиночества, умолял неспособную понять его женщину поверить ему, не уходить, не поняв его. Страшен был этот истинно человеческий вопль и потрясал сердца… Из тяжелой, непросветленной пьесы прозвучал трагический мотив ее, не разрешенный ни в какую художественную гармонию, но волнующий и взывающий к разрешению. Остальным артистам, особенно же тем, которые играли Савелова, Татьяну Николаевну, Федоровича[[892]](#endnote-812), приходилось взять на себя бездушные и банальные роли, и они не создали из них ничего художественно интересного. С внешней стороны сцены в доме Савеловых поставлены театром с большою реалистическою тщательностью, также как и сцена в больничном коридоре; фигуры докторов, сиделок — характерные, живые. Но все это, хотя и не может быть выброшено из пьесы, необходимо в известных частях для уразумения того, что единственно в ней важно, — кажется нудным, художественно плоским, и самая эта реалистическая тщательность и детальность постановки, особенно в квартире Савеловых, производит впечатление чего-то ненужного и как бы не подходящего к общему характеру пьесы, ее художественной недоработанности и внутренней смятенности. Прекрасно найден внешний облик сиделки Маши, и многое очень хорошо, искренно и художественно светло в исполнении этой весьма важной роли, сыгранной молодою артисткой Соловьевой. В общем, неровный, трудный для зрителя спектакль, но и незабвенный всем тем, что дал в нем прекрасный, огромно выросший артист Леонидов.

## **{****588}** 28. Homo novus <А. Р. Кугель> Заметки «Театр и искусство», СПб., 1914, № 18

Московский Художественный театр в нынешний свой приезд в Петербург встретил на редкость сухой и холодный прием. Говорят, что барышники сбывают билеты нипочем, и все-таки сборы не полные. Критики пишут кисло, а в Москве во время публичной беседы о Художественном театре кто-то выразился, что пора, мол, вывесить название «Торговый Дом». Один приятель сказал мне на днях:

— Вы должны быть удовлетворены: ваша пятнадцатилетняя борьба не прошла бесследно…

Сверх ожидания, я не ощутил в душе особого чувства удовлетворения. Может быть, потому, что, как говорит Тэн[[893]](#endnote-813), истина, разделяемая толпой, есть уже предрассудок, а может быть, потому, что и хула на Художественный театр, как и хвала ему представляются мне одинаково неправильными.

Во-первых, что утешительного, если часть театральных вечеров, вместо Художественного театра, публика проведет за разрешением вопросов, «где ты, Альма?» или на макулатурных спектаклях суворинского театра? Пусть Художественный театр — театр скучный, но все же он не лишен назидательности и проникнут литературою, которая, конечно, еще не есть театр, но которая мне дорога.

Нет, мне не по пути с злопыхателями, как было не по пути с превозносителями. Н. К. Михайловский очень метко охарактеризовал «суздальскую критику»: «Либо в зубы, либо ручку пожалуйте!» Эта «суздальская» живопись меня больше всего угнетала в Художественном театре, игра которого всегда напоминала гармонику, хотя и тульской работы, но без полутонов. А сейчас суздальская игра получила и суздальскую оценку. Бывало: г. Станиславский — ручку пожалуйте! А нынче: г. Станиславский! Позвольте вам выйти вон!

Попробуем, в самом деле, разобраться во мнениях публики и критики относительно последнего приезда Художественного театра. За что хулят и бранят театр? Прежде всего за постановку «Мысли» Л. Андреева. Я совершенно согласен, что пьеса эта — пожалуй, слабее всего, что написал для театра Андреев[[894]](#footnote-83). Однако неудачная пьеса в репертуаре театра нисколько не может и не должна колебать положения театра как такового.

Понравилась же пьеса Ф. Сологубу — почему не предположить, что однородное чувство пьеса могла вызвать и у Вл. И. Немировича-Данченко? Вот именно, что «замысел» «царственно возносится» и так далее? Неудача — не преступление, {589} да и не грех. И, собственно, от театра тут что же преступного? Ведь если судить о театре по репертуару, то надо, например, сказать так: Александринский театр — это академик Котляревский[[895]](#endnote-814), официально репертуаром заведующий. Но Александринский театр даже и в сотой, даже и в тысячной доле не г. Котляревский. Далее: нехорошо сделаны сцены из «Бесов». И я скажу, что нехорошо, хотя прибавлю, что и сделать их хорошо невозможно. Но если задачей театра ставить *иллюстрацию* произведений литературы, — а это-то именно и поставлялось всегда в заслугу Художественному театру, — то и греха тут нет, а, напротив, есть последовательное и неуклонное проведение принципа. Плохой «Ревизор», очень плохое «Горе от ума», весьма слабый «Юлий Цезарь» и так далее восхвалялись как иллюстрации литературного текста. «Ставрогин» — иллюстрация «Бесов», и, по-моему, местами очень интересная. Сцена между Шатовым и Ставрогиным в превосходном, талантливом исполнении Массалитинова и благородном и тонком изображении Качалова — даже больше, чем иллюстрация: это несомненная театральная ценность.

И наконец, в‑третьих, более или менее похвально относятся к «Трактирщице» Гольдони, хотя с точки зрения театра если есть истинный грех и истинное преступление в нынешний приезд московских наших гостей, то это, разумеется, то, как они распорядились с пьесой Гольдони.

Итак, мы все еще на разных плоскостях, и хотя сходимся в отрицательном отношении к Художественному театру, но по разным основаниям. Попробую, насколько возможно кратко, суммировать то, что я считаю плохим и недостойным в последних постановках Художественного театра, и что, увы, органически ему присуще и всегда, в той или иной мере, было налицо в его постановках.

То «царственное», о чем догадывается Ф. Сологуб, и что, вероятно, в какой-либо мере нашла в «Мысли» дирекция Художественного театра — оказалось абсолютно невыраженным. Пьеса трактована крайне вульгарно, крайне натуралистично, крайне обыденно. Символические намеки, очевидно, кого-то прельстившие, даже и не чувствуются. Художественный театр тем всегда и отличается, что служит панихиду вместо молебна, и молебен вместо панихиды. В постановке «Мысли» на первый план выдвинуты психиатрическая лечебница, патологические элементы умоисступления и так далее. Савелов и жена изображены настолько жизненно-бледными, что получается пресловутое «как в жизни». В общем, по чьему-то замечанию, вышло «très grand Guingol» [«весьма большой Гиньоль» — фр.], и больше ничего. Какая-то пресловутая пьеса Лорда «Лекция в Сальпетриере»[[896]](#endnote-815). Не только не затушевана физиологическая и патологическая сущность происшествия, а она-то и занимает всю сцену. Я сильно сомневаюсь, чтобы и при другой трактовке получились хорошие результаты. Но, во всяком случае, худо ли, хорошо ли справился Андреев со своею задачею, не эта же простая история механического расстройства души занимала автора, да и не это, вероятно, привлекло дирекцию Художественного театра. Ну, а если не это, а что-либо другое, — что же Художественный театр сделал для того, чтобы вызвать призрак психологической жути, образ символического раздвоения мысли, ну, словом, «царственное»? Ничего. Даже попытки нет. Даже отдаленного намерения. Все реально до последней возможности, все показательно, как анатомический атлас. Как раз обратно заданию (правда, задание не выполнено, да и неудачно — так как отличается «вещными» свойствами) получается такой вывод: вы, ну, положим, Ф. Сологубы, полагаете, что мир {590} души темен и загадочен, полон неясностей и непроницаем, — а вот мы, в Художественном театре, покажем вам, что все это ясно, просто и разлагается на клеточки. Физика и механика. Très grand Guignol, но, в общем, наука… Да здравствует разум, да скроется тьма!

Конечно, «Мысль» — произведение, «царственность» которого заметна лишь Ф. Сологубу, и я бы его, вообще, не ставил. Но если уже ставить, так неужто ради изображения больницы для умалишенных? А ведь, по Художественному театру, вышло так. Он не смягчил грубости натурализма у автора, а какая у того была дымка символичности, он ее без следа развеял. Ибо Художественный театр — всегда был грубым театром, и я его не любил и не люблю за то, что в деликатные сюжеты и крайне интересные задания (что и делает Художественный театр выдающимся) он вносит неизменный материализм, неизменную вещность.

Далее «Ставрогин». Считаю задачу достойной и любопытной, и кое-что прямо удавшимся. Но грехи театра выступают необычайно ярко: Варвара Петровна — лицо замечательное, исполнительница же взята исключительно со стороны внешних данных. Души в ее исполнении нет ни малейшей. Полная бесцветность будничной фигуры. Это — воплощенная замена искусства реалистическим подобием, что всегда было ужасно в Художественном театре. Даже г‑жа Лилина, даровитая актриса, так грубо — опять-таки материально, вещно, патологически — выкрикивает и играет Лебядкину, такое тут напущено (намеренно! по великолепным заветам г. Станиславского!) преобладание истерии как болезни над смятенной душой, как поэтическим символом, что смотреть неприятно. Финальная сцена растянута, как в самых «лучших» чеховских постановках, на сплошных паузах «настроения», а впечатления никакого, потому что здесь нужен вихрь, а вихри чужды душе и пониманию этого театра. Ограничусь этими немногими указаниями. Если Качалов — Ставрогин, Массалитинов — Шатов и, пожалуй, отчасти Берсенев — Верховенский утешают и показывают, что все же в Художественном театре существует понимание того, что есть театр, как надо играть и что разуметь под благородством формы, то рядом — по-прежнему отзвуки нестерпимой театральной дешевки, введенной Художественным театром. Эту дешевку, по необычайной иронии, считали и продолжают считать «новым словом» и «ниспровержением» «старого театра», тогда как это простая рыночная работа. Игра г‑жи Лилиной в «Ставрогине» — а Лилина одна из немногих даровитых актрис — рыночная работа. Игра пустого места, окруженного «внешними данными», в роли Варвары Петровны — это самая обыкновенная любительская дешевка. И так далее, и так далее.

Я писал уже о «Трактирщице». Что нет подходящих актеров и актрис для исполнения ролей — это, конечно, грустно, но лжи театра в этом еще нет. Ложь театра начинается там, где дешевка возводится в «перл создания». Таков, например, г. Станиславский в роли кавалера. Это хорошо сделанная, тщательно выполненная ложь. Тут нет ни капли стиля (как этого никогда не бывает у г. Станиславского и как очень редко наблюдается вообще в Художественном театре), нет ни Гольдони, ни радостной комедии, ни эпохи искусства, ни эпохи театра — а есть тягучее крохоборство по части деталей и мелочей, лишенное энтузиазма и увлечения, свободы и легкости. Укажу, положим, на сцену, когда трактирщица притворно падает в обморок, а кавалер не знает как быть. Эту сцену в исполнении г. Станиславского находят превосходной, я же считаю ее роковой для театра — потому что она состоит из игральных {591} штучек, и для того, чтобы эти штучки сделать, вся сцена лишается темпа, ритма, веселости и перегружается паузами. Получается чеховская сценка в сердце Гольдони. Вот на таких-то обманах «механического театра» Художественный театр сделал карьеру, и они же губят его и погубят. Механическим можно заинтересовать, но восхищать можно только живым искусством таланта.

Что же сейчас делать Художественному театру, который как потенциальную энергию театра, разумеется, нельзя высоко не ценить. Надо «пересмотреть» себя. Надо сознаться, что дорога была фальшивая, что подмен искусства механическими штучками, паузами и тому подобным — просто вздор — и что на сцене надо прежде всего ярко чувствовать и ярко переживать, а на это способны только талантливые люди. Не мало ли их в Художественном театре? Нужно «опроститься» и стать театром просто, не присваивая себе монополии художественности. Всякий театр, где хорошо играют пьесы, имеющие известное художественное значение, — художественный театр. Фирма же заставляет почтенных и сведущих руководителей московского театра очень напрягаться, тужиться и искать полдень в четырнадцать часов, по французскому выражению. Никакой специальной задачи у московского театра нет. Это не «театр жанра» и не театр направления, так как он перебрал все жанры и все направления. Он ищет, чем бы заинтересовать публику, как этого ищут все театры. Это вполне естественно, конечно, но не надо вида жречества, таинственной магии, направленной на то, чтобы заставить публику и рецензентов поверить, будто именно пожилой и тяжелый актер должен играть кавалера, а не молодой и легкий или же что выдающуюся по психологии роль могут изображать ходячие мощи «внешних данных» и тому подобное. Надо немного веселого безумия и страсти, увлечения и радости, заразительного смеха и теплоты чувства. А главное, необходимо избегать скуки, которая есть результат сановитости. Ведь нельзя же отрицать, что Художественный театр напоминает фигуру департаментского генерала, когда многозначительно говорит «э», закусывает бакенбарды и с чрезвычайно государственным видом подымает палец даже тогда, когда играет Гольдони.

## 29. К. С‑кий <псевдоним не раскрыт> Театр. Московский Художественный театр «Последние новости», Киев, 1914, 18 мая

В последние годы отношение публики к Художественному театру заметно изменилось. У этого театра всегда были беззаветные поклонники, принимавшие как откровение всякую новую постановку, и противники, хулившие все, что выходило из художественной кузницы этого театра. Теперь беззаветных поклонников стало как будто меньше, а хулителей больше. И это дало повод к толкам о кризисе Художественного театра, о переживаемой им жестокой болезни. Создалась какая-то новая атмосфера, в которой все явления художественной жизни театра и его творчества стали принимать новую окраску. Наличность этих новых фактов не отрицается и самими руководителями театра. И они сознают, что театр их пришел {592} уже к какой-то черте, за которой — или новая жизнь, еще более яркая, чем та, что лежит позади, или медленное угасание.

Красота, которую пробуют на язык, взвешивают на весах и измеряют миллиметрами, перестает быть красотой и вырождается в красивость. Этой красивости было очень много в прошлом Художественного театра. Но она уходит. Это несомненно. Она уходит и уступает постепенно место подлинной красоте. Артисты Художественного театра видимо освобождаются от тех тяжелых режиссерских цепей, какие они носили на себе ряд лет, и уже могут позволить себе такую роскошь, как индивидуальное творчество. Правда, эта роскошь вливается в творчество Художественного театра пока гомеопатическими дозами. Ее могут позволить себе только немногие из артистов. Но самый факт предоставления актеру возможности не только работать, но и творить является чрезвычайно знаменательным.

Думаем, что это и есть та новая черта, у которой очутился Художественный театр. И если за этой чертой лежит, действительно, свободное творчество актера, спаянное воедино не дисциплиной режиссера, а сознанием единства идеи, перед Художественным театром открываются перспективы поистине великие и светлые.

Первые проблески их внимательный зритель мог уже наблюдать вчера в том, как театр поставил «На всякого мудреца довольно простоты». По-прежнему выдвигается на первый план стройность и законченность внешней постановки, по-прежнему изумительно верны эпохе декорации, костюмы, по-прежнему деталировка доведена до совершенства, в некоторых частностях совершенно ненужного и даже утомительного. Но рядом с этим выступает и подлинное творчество, порою властно заслоняющее собой всю внешнюю красивость постановки.

И думаю, будет лучшей похвалой спектакля, если сказать, что при каких угодно декорациях, в каких угодно костюмах и на какой угодно сцене этот спектакль мог бы создать настроение близкое к восторгу, несмотря даже на то, что против многого в этом спектакле можно возразить, с трактовкой многих ролей можно не соглашаться. Наиболее уязвимым местом вчерашнего спектакля является несомненно роль Глумова, которую г. Качалов ведет в каком-то излишне напряженном тоне, оставаясь декламатором не только там, где это нужно, но и там, где Глумов может и должен быть самим собой. Чувствовалось, что какая-то посторонняя сила сковывает творчество актера и держит его цепко в своих руках.

Та же связанность чувствовалась и у Лужского, и у Леонидова[[897]](#endnote-816). Но этот недостаток так полно и щедро вознаграждался изумительной игрой Станиславского, Москвина и г‑жи Германовой[[898]](#endnote-817), что на нем останавливаться не хочется. Было еще во вчерашнем спектакле нечто чрезвычайно ценное, в чем артисты Художественного театра, быть может, и не повинны. Это тот аромат современности, какой вдруг и неожиданно получила пьеса.

Была минута, когда забывалось, что смотришь пьесу, действие которой относится к 70‑м годам. Речи Крутицкого, Мамаева, Городулина, пророчества Манефы (ее удивительно изобразила г‑жа Бутова) — все это показалось таким близким, таким сегодняшним. Быть может, театр непосредственно и не повинен в этом, и даже лучше, если не повинен, ибо тогда его заслуга выше и творчество его ценнее.

# **{****593}** Сезон 1914 – 1915

19 июля 1914 года (по старому стилю) Германия объявила России войну.

Предстоящий театральный сезон оказался под угрозой: состоится ли он, и если да, то каким? Для Художественного театра положение осложнялось тем, что к сроку из-за начала войны не вернулись с европейских курортов Станиславский, Лилина, Качалов, Леонидов и другие.

И все же, на удивление, публика раскупала абонементы и касса была лучше ожидаемой. Так как наиболее готовым к выпуску было «Горе от ума» в обновленной редакции, с декорациями М. В. Добужинского вместо прежних симовских и колупаевских, то открывать сезон решили этим спектаклем.

Премьера превратилась в патриотический акт. П. П. Перцов описывал в «Голосе Москвы» (28 октября 1914): «Необычайное начало сезона: при поднятии занавеса вся сцена до глубины, обставленная золотыми кулисами, полна оркестром и хором г. Кусевицкого. У задней кулисы, на вершине живого амфитеатра вся труппа Художественного театра… По очереди исполняются гимны русский и всех шести союзных держав». «Золотые кулисы» пригодились к случаю из крэговского «Гамлета».

Далее сыграли «Горе от ума» почти с теми же исполнителями, но несколько преобразовавшимися в своих ролях. Тот же Перцов писал: «Странное впечатление от спектакля — совсем непохожее на обычные спектакли Художественного театра. Впечатление, я бы сказал, “юбилейное” и потому что так, в этом роде, обычно ставятся торжественные сценические поминания, приуроченные к юбилейным датам» (Там же).

За исключением К. С. Станиславского — Фамусова, существующего на сцене «в самом деле», Перцов назвал всех остальных исполнителей играющими «слегка “нарочно”», и пришел к выводу, что «Художественному театру не стоит трудиться над “классиками”: совсем это не его амплуа» (Там же).

На следующий день, 29 октября, в «Театре» возразили Перцову, указав, что московская пресса «очень сочувственно» встретила возобновление «Горя от ума», и процитировали рецензии «Русских ведомостей», «Русского слова» и «Утра России».

В «Русских ведомостях» (28 октября 1914) Н. Е. Эфрос отмечал, что во внешней части спектакля «рисунок стал еще тоньше», а во внутренней — обогатился новым Фамусовым Станиславского, «торжеством» его сценических принципов: «правдой», «искренностью переживаний» и «логикой чувств». Подробнее свои размышления он изложил в «Московских письмах» («Театр и искусство», 1914, № 46).

К одобрениям московской прессы присоединился Ю. В. Соболев в двух номерах «Театра» (29 и 30 октября) и «Московский листок» (28 октября), писавший: «Новые декорации г. Добужинского строго выдержаны в стиле Александровского ампира». {594} Однако впечатления московской прессы были тотчас же осмеяны петербургской в лице Н. М. Ежова, сотрудника «Нового времени».

В свете военной обстановки по-иному воспринимались старые постановки МХТ, такие как «Царь Федор Иоаннович» или «Три сестры». Чехов, который все еще казался современником, стал отдаленным от нынешнего дня. В сезоне 1914/15 года выходит из печати пятый том его писем (1897 – 1899). Для рецензентов это — «предпоследний период его жизни» («Утро России», 8 февраля 1915), «чеховский закат» («Биржевые ведомости», 12 февраля 1915). А между тем Чехов еще не написал «Три сестры» и «Вишневый сад».

Теперешние рецензенты, если не тоскуют по безвозвратно минувшему настроению «Трех сестер», как В. Чарский, то судят о нем довольно вульгарно, как М. Любимов. Некоторые не стыдятся даже перетолковывать пьесу в интересах квасного патриотизма и военной пропаганды. Здесь пример подавал журналист Эр. Печерский <Э. И. Павчинский>, написавший «Общественный фельетон. На путях обновления» («Раннее утро», 14 декабря 1914). У него Тузенбах не погиб на дуэли, а вычеркнут сестрами из круга знакомых за то, что немец. Печерский предполагает, что он сидит в окопах с вражеской стороны. Сами же сестры (наделенные другими именами), Ирина и Маша — ушли на фронт, а Ольга — трудится в лазарете. Главное же — к ним вернулись «подвиг» и «бодрость». «И это дает нам право надеяться, — пишет Печерский, — что когда окончится война и “три сестры” возвратятся домой, они принесут нам новую жизнь» (Там же).

Радикальным патриотам наличие в репертуаре МХТ расслабляющей пьесы вроде «Трех сестер» казалось нетактичным. Другое дело — «Смерть Пазухина», пусть и сатира на самих себя, но крепкая. Даже сам Станиславский уверовал в эту логику, писав: «Это сатира, но и в ней сказывается русская мощь» (КС‑9. Т. 8. С. 389). Вот уж Салтыков-Щедрин не догадывался!

Так для Художественного театра начался неведомый ему этап, когда его искусством стала пользоваться идеология.

На самом деле Станиславский чувствовал время иначе: «Война так давит меня и всех, что приходится из последних сил напрягаться, чтобы работать в искусстве, которое стало таким лишним, ненужным» (Там же. С. 390).

После премьеры «Смерти Пазухина» (3 декабря 1914, режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, И. М. Москвин, художник Б. М. Кустодиев) Станиславский вынес впечатление, что «публика и пресса приняли пьесу сухо, немного скучали» (Там же. С. 391 – 392).

Насчет успеха постановки мнения критиков расходились до смешного, наводя на мысль, что слово их мало чего стоит. А. Кайранский писал: «Успех спектакля у публики первого абонемента — значительный» («Утро России», 4 декабря 1914). А. Измайлов утверждал: «Значительного успеха пьеса не встретила» («Биржевые ведомости», 5 декабря 1914). Ю. Соболев отмечал: «Аплодисменты после каждого акта. Успех крупный, заслуженный» («Театр», 5 декабря 1914). Кто-то иронизировал, что успех «не был очень заметным» («Обозрение театров», 7 декабря 1914).

Обращаясь к режиссуре, актерскому исполнению, оформлению спектакля, многие обнаруживали серьезные достоинства. Юрий Соболев писал о «победе актерских дарований, смелых и глубоких» («Театр», 5 декабря 1914). В. Чарский доказывал, что МХТ преодолел известное всем драматургическое несовершенство щедринской пьесы, особенно ее первого акта: «Режиссер бесконечно углубил его содержание, и в этой {595} части пьеса предстала публике в совершенно новом, ярком и своеобразном освещении.

Комизм купеческого быта уступил место строгой картине мрачного и тесного уклада старообрядческой семьи» («Раннее утро», 4 декабря 1914).

Решающую роль художника в этом спектакле подчеркнули многие рецензенты. Сергей Глаголь писал, что Б. М. Кустодиеву «удалось в третьем акте не только дать оригинальную картину богатых провинциальных старинных хоромов, но создать впечатление пасхальной праздничности, а в последнем акте прихожая, до обмана написанными тенями перил на стене, создавала превосходный фон для всей происходившей здесь сцены» («Голос Москвы», 4 декабря 1914).

В этих тенях, очевидно, скрывалась большая выразительная сила, так как они отмечались особо: «Те тени, которые дал Кустодиев в декорации 4‑го акта, тревожные, длинные тени окутывают всю пьесу», — писал рецензент «Новостей сезона» Як. Львов (6 декабря 1914).

Только декорация второго акта, по мнению Глаголя и других, разрушала иллюзию живой жизни на сцене отлично написанным, но неподвижным пейзажем городской площади за окном.

Як. Львов вообще радовался прогрессу союза МХТ с театральным художником: «Какая огромная эволюция, какой неожиданный этап. Театр полутонов превращается в театр горящих красок, в театр подчеркнутого рисунка, в театр густого быта и резкого действия» («Новости сезона», 6 декабря 1914).

Главной премьерой и творческим экзаменом МХТ в сезоне 1914/15 года, конечно, были маленькие трагедии А. С. Пушкина: «Пир во время чумы» (режиссеры К. С. Станиславский и А. Н. Бенуа), «Каменный гость» (режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко и А. Н. Бенуа), «Моцарт и Сальери» (режиссеры К. С. Станиславский и А. Н. Бенуа). Художником всех трех пьес был Бенуа. Таковы были на самом деле создатели спектакля, премьера которого состоялась 26 марта 1915 года. На программе же указывалось только одно: постановка Александра Бенуа.

Для критики это сыграло свою роль. Как и после мольеровского спектакля, рецензенты увлеклись темой преувеличенного влияния Бенуа, отсутствием у него таланта для работы с актерами. А то и наоборот, упрекали театр, как С. Любош <С. Б. Любошиц>, в эксплуатации художника, что он надеялся «освежить свое бытие соками живописи», но немного выиграл («Современное слово», 2 мая 1915).

Что же касается самих декораций, то если и находились некоторые, считавшие их маленькими живописными шедеврами, признать их соответствующими Пушкину не брались. Суммируя все претензии к Бенуа, Сергей Глаголь писал, что его основная ошибка в том, что он «обратил пушкинский спектакль из театра слова в театр-зрелище» («Голос Москвы», 14 апреля 1915).

Между тем МХТ вовсе не стремился к зрелищу. Ему нужна была уместная в дни войны строгая трагедия, чему Пушкин лучше всего соответствовал. Однако критики восприняли этот выбор как посягновение на высший отечественный идеал. Для них было не так оскорбительно исполнение пушкинских стихотворных пьес какими угодно актерами, чем театром с направлением, с художественными идеями. В той или иной дозе эта закоснелость видна в каждой рецензии.

Даже Н. Е. Эфрос, несомненно разделявший задачи Художественного театра в этой работе, считал, что причиной неуспеха ее стало испытание на Пушкине своего принципа в искусстве. Особенно нагляден этот просчет в «Моцарте и Сальери», где нет {596} гибкости приспособления к пушкинским законам, где «маленькая правда захотела быть соперницей иной, величавой, хотя, быть может, не всегда “правдоподобной” правды» («Русские ведомости», 27 марта 1915). Этот приговор он объявил сразу же и не отказался от него в последующих статьях в петроградской газете «Речь» (28 и 29 марта).

27 марта 1915 года Александр Кайранский в «Утре России» и Сергей Яблоновский в «Русском слове» при общей склонности к тому, что постановка не удалась, все же пытались определить ее значение для Художественного театра. Другие поступали проще.

Свою рецензию в «Новостях сезона» (28 марта 1915) Як. Львов снабдил говорящим заголовком: «“Без неги творческой мечты” (Пушкин в Художественном театре)». В. Чарский, одобрив отдельные режиссерские и актерские краски в «Каменном госте», все же писал, что «в общем спектакль — большая неудача Художественного театра и по своему моральному значению едва ли не самая большая за все время его существования» («Раннее утро», 27 марта 1915).

Художественный театр был мужествен перед лицом критики. Он не только не исключил маленькие трагедии из репертуара, но и привез их на гастроли в Петроград. Там его встретили мощные критические силы — А. Р. Кугель и Зигфрид <Э. А. Старк>, поэты Федор Сологуб и Константин Бальмонт.

Постоянный петроградский преследователь МХТ Н. М. Ежов собрал и повторил все прежние упреки театру. Он объявил, что ему «не по плечу» классический репертуар (это показали «Ревизор», «Горе от ума», «Гамлет», «Венецианский купец», «Антигона»), что «его сфера» — «пьесы мелких, ничтожных настроений» («Новое время», 2 апреля 1915). С особым сладострастием он смаковал неудачу маленьких трагедий: «Произошло полное крушение “пушкинского спектакля”, рухнули и провалились все три пьесы, и в особенности последняя, сопровождавшаяся высшим проявлением негодования зрителей, — свистками!» (Там же). Последней пьесой был «Моцарт и Сальери».

Но в Петрограде нашлись и защитники из числа сочувствующих театру лиц. С. П. Яремич — искусствовед, художественный критик и личный друг Бенуа, выразил недоумение по поводу оценки пушкинского спектакля. «В Москве критика осталась недовольна постановкой Бенуа, — писал он. — Художника упрекали в тяжеловесности, в громоздкости и в том, что он идет вразрез с намерениями поэта» («Биржевые ведомости», 2 мая 1915). По мнению Яремича, все обстоит наоборот: «У Бенуа все строго соразмерно, ритмично, благородно», «художественное впечатление пушкинских пьес в высшей степени богато и жизненно» (Там же).

Особенно сердился на критиков Д. С. Мережковский, о пьесе которого «Будет радость» уже было известно, что она принята в МХТ. Он сомневался в их аргументах и требовал уважения к прославленному театру.

Подобный пиетет как раз испытывал музыкальный критик В. К. Коломийцев. Он утверждал, что уже одно то, что «образцовый, лучший в Европе театр, — наша русская слава и гордость», поставил Пушкина — «это ли не выдающееся событие в мире искусства?» («День», 23 мая 1915). Его одобрительную статью редакция «Дня» напечатала как исключение.

Коломийцев исходил из другой, чем прочие критики, предпосылки, разрешавшей ему смотреть на дело свободно: «Пушкин позволяет подходить к себе с очень разнообразных сторон <…>» (Там же). Та сторона, с которой подошли Бенуа и Станиславский, доставила ему «редкое эстетическое наслаждение» (Там же).

{597} Коломийцев дорожил раскрытой житейской сутью образа Сальери: «Станиславский представил нам музыканта, сделавшего тяжкую карьеру, испившего не одну горькую чашу жизни и снедаемого мукой в сознании ограниченности своих сил» (Там же).

Более всех от критиков претерпевал Станиславский. Он видел: «Пушкинский спектакль очень сильно изруган». Он знал: «Пушкинский спектакль обложили с особой злобой и ядом, а меня даже освистал какой-то футурист, очевидно. Публика, перед которой я играю уже 25 лет, даже и не протестовала. Было очень больно <…>» (КС‑9. Т. 8. С. 398).

Бенуа беспокоился: как вынесут эти обиды Станиславский, Рустейкис, «юнцы», игравшие «Пир во время чумы», П. А. Бакшеев — Председатель. Бенуа решил защищаться. Он совершил беспрецедентный поступок и окончательно погубил репутацию пушкинского спектакля в глазах театральной общественности. Он выступил с тремя разъясняющими статьями в газете «Речь» (31 марта, 7 и 16 апреля 1915).

Бенуа назвал концепцию, при всех разногласиях в методах осуществления скреплявшую сотрудничество художника и театра: «Для меня в самих словах “Пушкин — классик” таится леденящий ужас» («Речь», 31 марта 1915). От этого ужаса консерватизма художник и театр устремлялись к своей цели «оживления Пушкина», освобождения его от оков театральных традиций («Речь», 7 апреля 1915).

Признания о работе над постановкой и ее трудностях были восприняты как «самовосхваления Александра Бенуа» («Новости дня», 7 апреля 1915), как «самозащита», к которой никогда не прибегал Художественный театр (упрек Л. Н. Андреева; Ученые записки Тартусского университета. С. 267).

Внутри Художественного театра к поступку Бенуа отнеслись по-разному. Станиславский благодарил его: «Спасибо большое и за присланную статью (очень понравилась) <…>» (КС‑9. Т. 8. С. 399). Немирович-Данченко испытывал неловкость и никак не мог объяснить Бенуа свою «психологию насчет всего этого»: «Вообще я считаю лишними подобные выступления, но данное мне кажется очень небесполезным» (Письма‑4. Т. 2. С. 437).

За маленькими трагедиями явилась последняя премьера сезона: «Осенние скрипки», сыгранные 14 апреля 1915 года (режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, В. Л. Мчеделов — в программе не указывались; художник Б. М. Кустодиев). Пьеса принадлежала современному беллетристу И. Д. Сургучеву и по всем параметрам контрастировала с предыдущими премьерами МХТ классического репертуара. Это отмечалось критикой. Например, Зигфрид <Э. А. Старк> не понимал, что МХТ нашел в этой пьесе, хотя одновременно признал, что «чудесный квартет»: [О. Л. Книппер, М. А. Жданова, А. Л. Вишневский и Р. В. Болеславский], «сыграли великолепно» («Петроградские ведомости», 9 мая 1915).

Л. Н. Андреев писал Немировичу-Данченко: «Мне не хочется ни огорчать, ни сердить Вас, но не скрою, что для меня постановка этой дешевки одна из печальных страниц в жизни театра» (Ученые записки Тартусского университета. С. 259).

Немирович-Данченко считал «Осенние скрипки» «безобидными»: «Водица с лимоном и сахаром. Вреда не может быть, а спектакль будет литературным, милым» (Письма‑4. Т. 2. С. 426). Однако он допустил пьесу в репертуар МХТ против своего желания, ставил ее по обязанности и уклонялся от всяких объяснений по этому поводу.

Пьеса попала в Художественный театр через Станиславского от М. Г. Савиной, которая, если судить по ее словам, являлась почти ее соавтором. «Сургучевская (моя!!) {598} пьеса особенно интересует меня, — писала она Станиславскому. — Сколько надо было гражданского мужества и истинной любви к искусству, чтобы решиться на такую жертву: дать сюжет, разработать его с автором в мельчайших деталях, имея целью хорошую роль и… отдать этот “кусочек себя” в чужие руки!» (Письмо к К. С. Станиславскому от 14 апреля, КС № 10138). Роль Варвары Васильевны — женская история в своем вкусе, которую Савина готовила себе, сыграла в Художественному театре О. Л. Книппер. Публике она оказалась близка и понятна.

«Осенние скрипки» вызвали у рецензентов двоякое отношение. Один и тот же критик и осуждал, и принимал спектакль одновременно. К. (он же А. А. Койранский), намереваясь преодолеть эту нелогичность, писал, что в «Осенних скрипках» получилась пародия МХТ на самого себя, так как он использовал натуралистические приемы, создавал настроения, как делал это при постановках пьес Чехова. Вывод К. был неутешителен: «Успех действительно большой. Но, право же, для доброго имени театра предпочтительнее неудача вроде пушкинского спектакля» («Утро России», 15 апреля 1915).

Драматизм сезона 1914/15 года заключался в том, что о добром имени театра не заботились сами критики. Для большинства из них МХТ стал театром, лишенным современного интереса, которому хотелось мстить за яркое прошлое. Как правило, это осуществлялось руками неизвестных журналистов.

В петроградской газете «Вечернее время» (1 мая 1915) некто М. писал, что прошла пора как фанатиков, так и противников МХТ. «Все минуло, одна правда осталась, и правда довольно жуткая для московского театра, — заявлял М. — Его участники — руководители и наиболее видные персонажи — именно “художественники”, а не художники, люди большого труда, изучения, старания, но не таланты и не вдохновенные провозвестники новых путей». Таким образом М. отрицал Художественный театр вообще в качестве нового явления в театральном искусстве.

«Сейчас “художественники” представляют зрелище, грубо выражаясь, приевшееся, и хотя их смотрят, но уже без прежнего интереса, скорее по привычке и традиции», — продолжал он (Там же).

Однако совсем похороненным Художественный театр все же не оказался. После показа в Петрограде «Смерти Пазухина» драматург и антрепренер Федор Фальковский писал в «Обозрении театров» (5 мая 1915) «о глубоких залежах, еще хранящихся в недрах Московского Художественного театра», и о «недальновидности тех, кто собирается поставить крест над творчеством москвичей после каждой их ошибки».

Завтрашний день МХТ связывали теперь еще и с его новым созданием — Студией. «Новости сезона» (1 апреля 1915) опасались, что Студия «забьет в Петрограде самый Художественный театр». Петроградская критика стояла и тут начеку. А. Р. Кугель, не сомневаясь, писал: «В Студии все недостатки Художественного театра и все его достоинства» («День», 6 мая 1915). Намечалась очередная полемика.

Этой нотой закончился тяжелый сезон 1914/15 года и последние дореволюционные гастроли Художественного театра в Петербурге-Петрограде.

## **{****599}** 1. Юрий Соболев «Горе от ума». (Художественный театр) «Театр», М., 1914, 29 и 30 октября

### I

Уже во вчерашней ночной заметке[[899]](#endnote-818), суммируя впечатления от спектакля и отмечая резкие его особенности, — мы остановились на таком определении: по интерпретации Художественного театра — душа комедии в том романе, который так несчастливо сложился для Чацкого, влюбленного в Софью…

«Горе уму!» — как названа комедия Грибоедова в первой редакции, — здесь, в Художественном театре, могло бы быть заменено иным названием:

«Горе сердцу!..»

Горе сердцу Чацкого, обманутому в чувстве, горе ему, одинокому в толпе пошляков, самодовольных и глупых!

Так, делая *осью* «Горе от ума» — сердечный роман Чацкого, — постановка несколько стушевывает сатирические черты, суживает, по мнению некоторых «судей решительных и строгих», замысел самого Грибоедова.

«Для всякой нетленной пьесы наступает время, когда театр должен возобновить ее. Возобновить — не значит написать новые декорации и перетасовать исполнителей, а напрячь все силы театра, его фантазию и усовершенствованную сценическую технику для того, чтобы сыграть эту пьесу, как бы она была совершенно новая, никогда не игранная», — говорит в статье своей о постановке «Горе от ума» в Художественном театре Вл. И. Немирович-Данченко[[900]](#endnote-819). Слова эти оправданы той огромной работой, которую совершил театр, извлекая живую душу комедии из-под густого нароста условностей, трафаретов, ложно понятых традиций. Та «ось» — роман Чацкого, — на которой все держится в этой постановке, — конечно, не только в изумительно яркой, точной действительности, отвечающей историческим особенностям изображаемой эпохи, — постановке пьесы… Не внешняя только рама создана театром. Помнится, после первой постановки комедии в московских театрах с восхищением, в подробностях, останавливались именно на этой стороне спектакля. Пьеса, давно нашедшая свою душу, — нашла свое тело! — резюмировал суждения критики С. Яблоновский. Полагаю, что это несправедливо. Что «тело», — оболочка, — рама спектакля, действительно найдена, — это очевидно. Но не об этом только хотелось бы говорить, оценивая спектакль. Если постановка в том ее плане, по которому должно разрешить драму чувств, если такая постановка извлекла живую душу комедии, то важно отметить победу театра как раз в этом направлении… Но действительно ли разрешена «драма чувств»?..

Эта драма — вся в том «миллионе терзаний», которые стеснили грудь Чацкого… В нем, так сказать, движущая сила — вся динамика комедии. Качалов — Чацкий дает чрезвычайно интересный рисунок: влюбленный юноша, юноша, переживающий всю гамму любви — от радости первой встречи — до горького разочарования… Но изобразить такого влюбленного для исполнителя Чацкого — мало. Не было бы Чацкого, если бы он оставался только неудачливым влюбленным. Ясный, свободный ум и пылкое сердце; взволнованное и очарованное чувство и скептическая насмешливость, {600} желчность осуждений — вот Чацкий. Он влюблен, но эта любовь не мешает ему ненавидеть и презирать, осмеивать и осуждать… Таким изображает его г. Качалов. Он очень лиричен, очень взволнован встречей с Софьей. Его насмешки не ядовиты, — в них нет еще горечи. Даже знаменитый монолог «А судьи кто?» не насыщен еще пафосом. Страдания любви, оскорбленной, отвергнутой — так ярко пережиты в сцене обморока…

Но что-то мешает артисту в дальнейшем. Словно какая-то скованность держит его и мешает свободному и широкому проявлению темперамента. «Миллион терзаний» — кажется поэтому случайным, непережитым… И только к концу монолога о французике из Бордо к нему возвращаются силы… Удивительный монолог звучит аккордом, волнующим и полным пафоса… Последний акт проводится в тонах лирических и опять — словно недостает силы и свободы, и «драма чувств» разрешается лишь наполовину.

Софья — Германова. По идее постановки — Софья реабилитирована от суждений, укоряющих героиню романа Чацкого в пустоте и ничтожестве. Софья Художественного театра — девушка, движимая одним чувством, ярким, смелым. Г‑жа Германова это показывает… Но так хотелось бы большей непосредственности, — большей моложавости, девичества, которое так неподражаемо расцвело в 17 лет…

Другой герой романа — Молчалин — уж очень смиренен у г. Подгорного. Он тускл и с внешней стороны вовсе не привлекателен. И если делать выбор в «красивости» между Молчалиным и Чацким, то, конечно, — шансы на победу за последним. Мне понравилось только одно место у г. Подгорного: его диалог с Чацким. Тут Молчалин не чувствует вовсе приниженность, напротив — он даже слегка презирает Чацкого, готов с ним спорить и держится независимо.

Это тонко показано исполнителем.

Лиза — г‑жа Коренева. Мне все время казалось, что роль не в средствах артистки. Это просто не ее «жанр». Но в исполнении много отчетливости, ясности… Ее Лиза скорее субретка, чем дворовая девушка, и это отвечает замыслу Грибоедова…

Таковы герои романа в комедии.

Но рецензия наша разрослась — и пора ее прервать… Говорю «прервать», ибо должно несколько подробнее остановиться на остальных персонажах комедии. Их исполнители, — в особенности Станиславский — Фамусов, — требуют более детальной оценки.

### II

Фамусов Станиславского — ярчайшая фигура всего спектакля. Это необычайно смелое изображение. Перед нами — барин. Но барин не из очень сановитых. Это, конечно, совершенно отвечает Грибоедову, у которого нет решительно никаких указаний на знатность Павла Афанасьевича. Скорее напротив: Фамусов, угодливо ухаживающий за армейским полковником Скалозубом, — вряд ли мог бы быть одним из тех московских тузов, что живут и умирают в Москве. У Фамусова и гости-то не очень знатные… Самые почетные — Хлестова да Хрюмины… Но, конечно, он и не чиновник-бюрократ. Дела ведутся им по-домашнему; «подписано — и с плеч долой»…

Фамусов Станиславского вздорен, суетлив, самодоволен и… необычайно, почти зоологически глуп. Надо только посмотреть на это пухлое, очень некрасивое, совсем непородистое, но очень сытое, отъевшееся, разжиревшее лицо!.. Сколько в нем плотоядности, игривости в сцене с Лизой; сколько кичливого самолюбования в диалоге с Софьей: «смотри ты на меня»… Тут Фамусов даже в зеркало глядится!.. И, верно, зеркало ему льстит, и он глубоко, свято убежден в {601} том, что он образец для поучений: «Мы, например»… Удивительно читает Станиславский монолог о московских тузах и о «Максим Петровиче»… Даже слеза слышится в голосе!.. И так все цельно, так крепко, так слитно в этом исполнении… Быть может, есть тут некоторые буффонные черточки, — но они делают образ еще выпуклее, еще ярче. И это все без нажима, без нарочитой подчеркнутости.

Только с одним нельзя согласиться: с манерой читать стихи г. Станиславского. Он как бы намеренно «опрозаивает» стих… И, что еще хуже — нарушает его законы, его ритм — разными вставками междометий, частиц, ненужного порой смеха. Впрочем, это, кажется, общий грех всех исполнителей, кроме отлично читающего стихи Качалова. — Все они (Москвин в особенности) не могут удержаться на строгой грани грибоедовского стиха… Зачем, например, так много хохотать Скалозубу, зачем этот смешок у Загорецкого?..

Леонидов — очень ярок в Скалозубе. Он и внешне дает отличное изображение. И понят образ правильно. Исполнение сочное, окрашенное в меру юмором, не переходящим в шарж.

Загорецкий у Москвина излишне суетлив — даже жуткое есть что-то в этой непоседливости, в этом беганье, в этом гаденьком смешке.

Неярок Репетилов Лужского. Он не запоминается. Не запоминается и Горич — Грибунина. Вообще Горичи — изображены тускло. Г‑жа Жданова бесцветна в Наталье Дмитриевне.

Г‑жа Лилина не дает Хлестову во весь рост. Нет ни величавости, ни суровости, ни гневливости вздорной старухи. Но у г‑жи Лилиной так много обаятельности, что и ее Хлестова, — изображаемая с отличными подробностями, — не производит впечатления чего-то отжившего, нелепого, даже страшного.

Хрюмины — бабушка и внучка — обе картавят. В музейном автографе, правда, вся роль бабушки так и написана; но почему грассирует г‑жа Книппер — графиня-внучка, неизвестно… Впрочем, г‑жа Книппер дает очень стильное изображение.

Хорош князь Тугоуховский у Вишневского.

Вообще, «гости всякого разбора», — на бале у Фамусова, изображены с большим мастерством. И весь акт — настоящий шедевр постановки… Все живет, все волнуется, и кажется, ожило былое время и каким-то чудом мы перенесены в двадцатые годы… Впрочем, о постановке так много писалось, что не хотелось бы повторяться… Внешняя рама спектакля создана большими художниками. И если, как мы видели, «драма чувств» — все же разрешена только наполовину, то и в этом надо признать большую победу. Комедия, нетленная, вечно юная, сверкающая — была показана. В этом заслуга огромная…

## 2. Н. Вильде Театры. Впечатления рецензента. Художественный театр. «Царь Феодор» «Голос Москвы», 1914, 30 октября

Я несколько лет не видел «Царя Феодора», я не видел в нем г. Москвина после его продолжительного отсутствия из театра вследствие болезни[[901]](#endnote-820).

{602} Мне вспомнился начинающийся Художественный театр, в Каретном ряду, тот же «Царь Феодор», которым так блестяще началась его деятельность, и тот же, только значительно более молодой Москвин в роли царя. Он тогда же завоевал себе этой ролью имя, подкупил своей душевностью, своим чисто русским говором, без всяких подделок под народное, своей русской фигурой, сыроватой и болезненной, какую и имел этот кроткий сын грозного царя, подкупил какою-то, сказал бы я, подлинностью исторического образа, поскольку мы его воображаем себе по историческим сочинениям и по художественной драме Алексея Толстого.

Я был тронут вчера исполнением г. Москвина. Мне показалось, что с годами душевная сторона роли у него как будто еще углубилась[[902]](#endnote-821). Многое было полно истинной, душевной красоты, были интонации, были сцены незабываемые. Я в особенности укажу на четвертую картину и на шестую. Как трогательно прозвучали, точно у больного ребенка, с такой наивностью, эти слова Феодора о своем недолговечии, о том, что у него «давно уж что-то тут болит». Или сцена с Шуйским, когда Феодор прощает ему даже заговор против царской власти, защищает виновного, беря все на себя, вырастая в святого. Менее сильно выраженной я нашел сцену перед собором, когда Феодор узнает о гибели Шуйского, а затем и Димитрия. Самый порыв бешенства, в котором просыпается что-то от царя Ивана Васильевича, прозвучал утомленно в голосе артиста, но затем — это воспоминание об игрушках, которые царь только что послал брату Дмитрию, и заключение драмы превосходны.

И скажу так: как не забудется образ Бориса — Шаляпина[[903]](#endnote-822), этого измученного совестью сильного человека, сломленного кровавым призраком, так и не забудется образ этого нецаря в царском венце, кроткого, бедного последыша, нищего духом, созданного не для земного царства, а для царства небесного.

Превосходным исполнителем правителя Бориса остался г. Вишневский. Цельная фигура, красивая и сильная. Он как будто все время следит взглядом за своей жертвой. Сцена с Ириной сыграна блестяще. В образе Ирины мне хотелось бы больше духовной просветленности, большей проникновенности интонаций, и хотя исполнение г‑жи Книппер вполне удовлетворительно, но без внутренней красоты. Неудачным исполнителем я нахожу г. Берсенева (князь Шаховской).

Ну какой же это русский князь удалец, кулачный боец? Вся внешность г. Берсенева какая-то не того времени, а средне-интеллигентская, не то студента, не то учителя гимназии. И голос жидкий.

Слаба мамка, слаб старик Курюков г. Грибунин, заставивший вспомнить о прекрасном исполнителе этой роли покойном Артеме.

Хорош, как и раньше, г. Лужский — Шуйский. Типичен в маленькой роли Голубя г. Леонидов. Чудесно пение в соборе и выход царя и также это раннее утро в царской палате со свечами, звоном и рассветом в окнах.

## **{****603}** 3. Н. Ежов «Горе от ума» и «Красная звезда» «Новое время», Пг., 1914, 31 октября

В один день две премьеры — в Малом пьеса г. Павловского[[904]](#endnote-823), пьеса астрономическая, с тирадами о прелести звезд небесных, а в Художественном — пьеса Грибоедова в том же старом, «сусальном» исполнении гг. Станиславского, Леонидова, г‑ж Германовой, Книппер и так далее.

<…>[[905]](#endnote-824)

«Горе от ума» в театре гг. Станиславского и Немировича, «как посмотреть да посравнить», еще хуже идет, чем восемь лет назад. Чацкий — Качалов почему-то изображен Грибоедовым и даже… в очках! Это было так дико и неумно, что даже противно становилось. И все еще крепка уверенность, что режиссеры Художественного театра будто бы люди с высокоразвитым артистическим вкусом! Честное слово, стыдно за этих хвалителей. Невозможный Чацкий в очках, поминутно смеющийся (это Чацкий-то!), какая-то развалина в лице Фамусова — Станиславского, дико кричащий Скалозуб — Леонидов, очень вульгарная графиня-внучка[[906]](#endnote-825) и увесистая, страшно сердитая Софья[[907]](#endnote-826)… А говорят, что это хорошо…

«И вот общественное мненье!»

Публика, однако ж, «реагировала» на спектакль таким холодом, что артистов, вероятно, в дрожь кидало. Другими словами, полный неуспех.

И что же? В одной «распространенной» газете[[908]](#endnote-827) утешают наших «художественников» в том смысле, что, дескать, не беспокойтесь, ведь это *публика первого представления*. А «настоящая (?) публика еще придет!»

Каково объяснение? Воображаю, как это приятно прочитать зрителям первого абонемента, «сливкам московского общества». Впрочем, кто же серьезно обратит внимание на болтовню газеты, составляющей свои мнения обо всех событиях… до этих событий.

## 4. Н. Эфрос Московские письма «Театр и искусство», СПб., 1914, № 46

Если не считать Камерного театра, под именем которого возрождается левое крыло покойного марджановского Свободного театра и которому все еще не удается, из-за задержек в приспособлении здания, открыться[[909]](#endnote-828), вся наша большая театральная армия собралась и введена в дело. Последним вступил Художественный театр, начав свой сезон возобновлением «Горя от ума».

Любители эффектов и сенсаций сердито брюзжат: «Неужели не могли придумать ничего, кроме старого “Горя от ума”… Что за олимпийское спокойствие»… Художественный театр, прежде чем приступить в этом исключительном {604} сезоне к работе, поставил себе общий, принципиальный вопрос — что следует играть в год войны, какую линию диктует серьезное отношение к искусству и сознание художественной ответственности? Что должен делать театр, чтобы была спокойна и чиста его совесть и чтобы мог он потом, когда пройдет гроза военной непогоды, спокойно дать ответ в своем поведении перед общественным мнением? И разрешил для себя этот вопрос в том смысле, что театр должен быть в такую пору особенно строгим к себе, неукоснительно серьезным и художественным, ревниво оберегать чистоту сценического искусства и для того работать лишь над неоспоримо крупными созданиями драматургии. Так лишь может коллективный художник исполнить свой долг гражданина. В соответствии с таким принципиальным решением был составлен репертуар для этого театрального года, для новых постановок были выбраны Грибоедов, Пушкин и Щедрин, из старого сохранены лишь наиболее значительные пьесы.

Я думаю, что Художественный театр поступил совершенно правильно, остался верен своей высокой репутации, что это — не какой-то сухой и мертвенный «академизм», но лишь настоящая художественная серьезность, не ледяное бесстрастие, но верно направленная пламенная любовь. Театры, желавшие быть трепетными, давать горячие отклики на великие события, совершили только ряд больших грехов против искусства, а значит — и против общества. Лишь вчера были мы свидетелями одного из таких тяжких грехов — спектакля «Фельдмаршал Пруссии» в Незлобинском театре[[910]](#endnote-829). Надо думать, и самые большие сторонники «отзывчивости», понимаемой так узко, были в чрезвычайном смущении, когда проходило перед их глазами изделие г. Разумовского[[911]](#endnote-830)…

Постановка «Горя от ума» очень хорошо известная и много раз оценившаяся. На взгляд некоторых, эта постановка — один из самых больших «минусов» Художественного театра, преступление и против нашего классика, и против сценического искусства, а вместе — яркое доказательство художественных заблуждений и ересей этого театра. В обвинительном акте против Художественного театра эта постановка — на одном из первых мест. Не раз сторонники такой точки зрения утверждали, что театр извратил, исказил и унизил классическую русскую комедию, на что-то святотатственно посягнул. Я не разделяю таких взглядов и в самой малой мере. Я могу не со всем соглашаться в трактовке «Горя от ума» или отдельных его образов, могу думать, расходясь с театром, что Чацкий — не лирический герой прежде всего и что поэзия юношеской любви и ее крушения интересовала тут Грибоедова только во вторую очередь. «Миллион терзаний» — не миллион любовных терзаний. Но в целом я признаю этот спектакль ценным и художественным созданием, полным большого интереса и такой же прелести. Театр имеет право им гордиться, а отнюдь не стыдиться его. Если таким этот спектакль был раньше, то еще больше стал таким в возобновлении, несмотря даже на то, что некоторые отдельные исполнения не выиграли, а проиграли.

Проигрышем я считаю, во-первых, исполнение роли Софьи. Роль сохранила первоначальную исполнительницу, г‑жу Германову. Общий план роли — тот же. Г‑жа Германова и раньше не играла Софью как будущую Наталью Дмитриевну, придавала дочери Фамусова всю романтику первой поэтической любви, рядящей своего героя в лучшие цветы девичьего воображения. Оставим споры, по Грибоедову это или нет. Получалась живая и привлекательная фигура, и не мешал такой облик Софьи ничему в развитии пьесы, ничему не противоречил. Теперь {605} остался тот же план, но отлетела от него именно наивная прелесть первой, молодой любви. Была на сцене много выстрадавшая женщина, и была ее любовь — осенняя, дорогая, как «последняя» любовь. И такой образ не только резко противоречил определениям Чацкого в первой встрече с Софьей, был с ними в полном несоответствии, но и не укладывался в коллизию пьесы. Может быть, если бы исполнительница повела свое исполнение по линии наивности, было бы еще менее удачно; но это только говорит, что следовало иметь другую исполнительницу. И, право, роль Софьи вовсе уж не такой трудности, чтобы не могла с нею справиться какая-нибудь молодая артистка театра, да хотя бы г‑жа Жданова[[912]](#endnote-831), которая была так юна для Натальи Дмитриевны.

Другой проигрыш — исполнение роли Лизы. Прежде ее играла г‑жа Лилина. Если не обманывает память — у меня нет под руками «Вестника Европы» со статьей Вл. И. Немировича-Данченко, — в театре было признано ее трактование образа ошибкой[[913]](#endnote-832). Г‑жа Лилина решительно порвала с традицией Лизы-«субретки» и дала крепостную девку с модною прическою с Кузнецкого моста и с ухватками из дворни, с простонародными интонациями. Замысел свой артистка выдержанно выполняла до конца, не сбиваясь, нигде не впадая в противоречия. Все частности роли нашли себе уютное место в таком плане. Раз оказалось возможным это сделать, оригинальный замысел, по-моему, вполне оправдал себя. Теперь Лиза — г‑жа Коренева. Она вернулась к «традиции». В этом нет, разумеется, ничего плохого. Но нужно уже очень гибкое дарование, чтобы быть одинаково на месте и в Верочке из тургеневского «Месяца в деревне», и в грибоедовской Лизе. Г‑жа Коренева — очаровательная Верочка, со всею тонкою поэзиею этого образа. И она была в «Горе от ума» больше Верочкою, старательно играющею Лизу, чем Лизою. Молода, искренна, весела, но не по-лизиному. Художественный театр больше всего боится «игры», представления. А когда Лиза говорила про буфетчика Петрушу или смеялась каким-то своим воспоминаниям, — это было даже и не очень искусное и тонкое представление.

Зато в возобновлении и колоссальный выигрыш — то, как теперь играет Фамусова г. Станиславский. Это неизмеримо выше, совершеннее, тоньше и оригинальнее, чем было у того же исполнителя, и тогда — не плохого, в первой постановке комедии. Теперь это, на мой взгляд, — высокий образец комедийной игры. Живая, яркая фигура, и вся она так и лучится юмором. Сверкает он в каждом стихе, в каждом слове роли. Ни одна жемчужина текста не пропала, каждая была показана в оправе тончайшей работы и каждая была выражением полно и искренно пережитого чувства.

Новая исполнительница — у роли Хлестовой, г‑жа Лилина. Восьмилетний срок — слишком короткий, чтобы из Лизы стать 65‑летней Хлестовой. Изображение такой старости заметно тяготило артистку. Но облик она наметила своеобразный, расходящийся с традициею, требующею от этой старухи величавости, даже как бы торжественности. Впрочем, думается, г‑жа Лилина показала публике премьеры работу еще не совсем законченную. Вот что я буду играть, — как будто говорило исполнение, — но только еще буду играть. Потому с окончательною оценкою справедливо повременить.

В остальном исполнении нет значительных изменений. Тот же Чацкий, спорный в общем замысле и не везде ровный в его осуществлении, — г. Качалов, тот же Репетилов, для которого у г. Лужского и раньше не оказывалось достаточно ярких красок и блеска, не оказывается и теперь, тот же Скалозуб г. Леонидова {606} и так далее. А в целом — все такая же увлекательная историко-бытовая картина, строго выдержанная и богатая множеством прекрасных, художественных частностей, за которыми не устает следить обласканное искусством внимание. В прежней постановке детали эти были подчас уже очень изысканные, подходили к опасной в театре грани курьеза и выпирали из рамы. Теперь все это смерено. Оттого спектакль, не переставая быть столь же богатым во всех отношениях и полным, стал легче.

<…>[[914]](#endnote-833)

## 5. Бэн <Б. В. Назаревский> Театр и музыка. «Смерть Пазухина» «Московские ведомости», 1914, 4 декабря

Вчера в Художественном театре прошло первое представление комедии М. Е. Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина».

Как всегда, постановка отличалась удивительной тщательностью и обдуманностью. Как всегда, зрители восхищались чудесными стильными декорациями: при поднятии занавеса во втором и третьем акте раздались аплодисменты в честь декораций[[915]](#endnote-834)… Но зато, — тоже, как всегда, — на душе оставалось чувство известной неудовлетворенности: в уме складывалось убеждение, что артисты дали совсем не то, что дал нам автор в своем произведении.

Казалось, чего еще желать после постановки Художественного театра? Со сцены веяло подлинной стариной, — той толстобрюхой, тяжкой, заскорузлой стариной, которую так мастерски, такими широкими мазками зарисовал славный наш сатирик. Каждая новая фигура, появлявшаяся на сцене, захватывала внимание. Интересный, типичный грим, превосходно схваченные интонации, своеобразная манера держать себя у каждого — все хорошо, — и все же настоящей жизни не было, подлинного Салтыкова-Щедрина мы не видали.

Мы бы так охарактеризовали вчерашний спектакль: слишком много для глаза, слишком мало для души. Артисты оказались чересчур *мелки* для салтыковских образов. Они дали лишь яркую внешнюю оболочку для своих ролей, но их игра сравнительно с их внешностью оказалась бледна и монотонна. Нам на этот раз художественники напоминали детей, переодевшихся в платье взрослых: словно из-под солидного стариковского цилиндра выглядывало худенькое, маленькое личико подростка.

Слишком много превосходно задуманных мелочей в игре, и слишком мало цельности. Это особенно сказывалось в исполнении ролей Прокофия Пазухина и Фурначева гг. Москвиным и Грибуниным. Возьмем хотя бы Фурначева: ведь это родной брат Иудушки Головлева[[916]](#endnote-835) с его пустословием и словесным гноем. Это такая выпуклая и яркая фигура, что ее видишь, когда читаешь. Г. Грибунин был просто скучен: ровный голос, мертвое, неподвижное лицо, закатыванье глаз кверху вместо мимики, равнодушие ко всему окружающему поразительное, — просто зло брало на артиста при виде того, что он сделал из этой благодарнейшей роли. Зато какой ярко-красный халат с ермолкой был надет на г. Грибунине во втором акте, какой у него удивительный рыжий парик, какая необыкновенная {607} трубка, как он артистически ковырял в зубах зубочисткою, — вот тут сказалось и мастерство первостепенное!

Г. Москвин верно и умно *задумал* роль Прокофия. Впрочем, это не значит, что он *выполнил* свой замысел. Он дал образ, в котором не было души: этот образ ждал творца, который бы вдохнул жизнь в созданную фигуру, сказал бы ей: живи и действуй!

Наиболее удачные образы спектакля — это старик Пазухин (г. Леонидов), Финагей (г. Бакшеев) и Настасья Ивановна (г‑жа Шевченко). Но г. Леонидов дал главным образом жуткую картину болезни: это лицо с пораженной параличом одною стороной, где веко опустилось на глазу и глаз потух, этот заплетающийся говор, переходящий в жалкое хныканье, эти руки покойника ужасны… У г. Бакшеева великолепная борода и чудесно сделанная сгорбленная спина старика. Безукоризненно хороша молодая, пышущая здоровьем, белозубая купчиха — г‑жа Шевченко[[917]](#endnote-836): она из всех артистов ближе всего стояла к жизни и к правде.

Г. Лужский в роли генерала Лобастова повторил самого себя в других ролях: вот однообразный-то артист!

Несколько ударилась в шарж г‑жа Бутова (Живоедова) и г. Массалитинов (поручик Живновский).

Любопытный вывод делаешь об этом спектакле после его окончания: и интересно, и скучно. Скучно от пьесы, потому что артисты не доросли до нее, к тому же они и вели исполнение в страшно замедленном темпе; интересно, потому что интересна постановка как зрелище. Перед нами был альбом иллюстраций к пьесе Щедрина, но самой пьесы мы так и не видали.

P. S. В первом акте на самом видном месте поставлена божница с иконами старинного письма, перед которыми горит восковая свечка. Трудно передать, какое горькое, какое неприятное чувство испытываешь, когда видишь на сцене лики икон! Перед божницей стоит аналой с толстой церковной книгой… Зачем эта ненужная, оскорбительная для верующего человека профанация?

## 6. А. Измайлов[[918]](#endnote-837) Художественный театр. «Смерть Пазухина», комедия Щедрина-Салтыкова «Русское слово», М., 1914, 4 декабря

Двадцать лет назад, в 1893 г., полузабытую пьесу Салтыкова ставили в Александринском театре рядовым спектаклем. Что значило тогда — рядовой спектакль? То, что в пьесе выступали Варламов, Давыдов, Сазонов, Писарев[[919]](#endnote-838), Медведев[[920]](#endnote-839), Нильский[[921]](#endnote-840).

За двадцать лет что сохраняет память от спектакля, хотя бы даже от Сальвини[[922]](#endnote-841)? Осталась смутная память о пьесе, где жуки-могильщики гнусно ползают около человека, еще не превратившегося в труп. Но когда г. Грибунин повел роль Фурначева то сладким маниловским речитативом, то в переливах хищной злости, г. Варламов вдруг вернулся из царства забвения, — да какой! Кто видал Варламова в таких ролях, тот знает, что это за восторг у великолепного старика эти сладкие-сладкие, мечтательные, медвяные нотки, которые вдруг крепнут, переходят в бас, в раскаты и, наконец, гремят {608} так, что за человека становится страшно. И как вспомнился старый образ, так и подставился на место нового и просквозил через него весь спектакль. Впрочем, начинать следует сначала. Драма не была специальностью Салтыкова, но талант — везде талант, и пьесы его по своему времени были неплохи. Здесь он никогда не приходил первым, — всегда вторым. Типы его точно подсказаны. То Гоголь слышится, то будто Островский. От Островского и на сей раз все темное царство: староверы, начетчик[[923]](#endnote-842), борьба за бороду, идея самодурства.

От Гоголя этот смелый гиперболизм сатирика, который не боится высоких нот и маленьких неправдоподобий. Салтыкову родственна эта презрительная усмешка Гойи, трактовавшего людей чуть-чуть повыше свиней. И он дает полный простор человеческому свинству, одинаково и превосходительному, и поддевочному. Не возражайте минуту, — я покажу вам статского советника, идущего грабить мертвеца с «Господи, благослови» на устах, покажу, до каких Геркулесовых столбов хамства может дойти вчерашний холоп, если ему дать волю.

И когда вчера на сцене передо мною прошел финал пьесы с безудержным разгулом хамства богатого наследника, оказавшегося при миллионах, я понял, почему театр остановил свой выбор на этой устаревшей, однотонной, скучной и в конце неправдоподобной пьесе.

Художественный театр есть театр, я бы сказал, сценического максимализма. Он хочет дать самую красочную одежду тем страстям и чувствам, какие живописует драматург. Это уже не театр «Дяди Вани», — это театр «Ревизора», превратившегося в великолепную карикатуру, но не быль. Этот театр теперь просто обходит полутона и низкие ноты, оставляя одни верхи. Он транспонирует автора, усиливает его, как рожок усиливает звуки для глухого, дает квинтэссенцию быта и жизни. Здесь каждый актер хочет играть не меньше чем на пять с плюсом и один владеть вниманием.

Если это неясно без примера, — вот примеры. У чиновника есть дочь, — так, третьестепенный персонаж, — неудалая, сохнущая старая дева, с тремя словами на всю пьесу. Чтобы образ запомнился, чтобы он был колоритен, здесь вам дают чистую дурочку. Услыша о сорвавшемся наследстве, купец Пазухин вне себя. По Щедрину, он бросается на человека, принесшего известие. Но г. Москвин подминает его под себя, душит несколько минут, — помилуй Бог, как правдоподобно!

В последнем акте г. Москвин — в неистовстве восторга обогащения и торжествующей мести. Да, того хотел и Салтыков, и слова его грубые, издевные, — Русь-матушка, Крутогорск, — не взыщите! Но у г. Москвина это чистая истерика. Это не русский здоровый купчина, дорвавшийся до своего, — это Навуходоносор[[924]](#endnote-843), это маньяк, это неврастеник, захлебывающийся словами, скрадывающий их, сейчас гремящий, сейчас утирающий слезы на глазах.

Раскрываю пьесу, ищу авторского указания, — ничего подобного. Да и не могло быть ничего подобного. Пазухин не сын нервного века; это — кряжистая рогожинская натура, самодур чистой крови, и уж плакать-то ему в миг своего триумфа совсем не пристало.

В сцене травли Фурначева г. Москвин бросается на него, щиплет, как в петушином бою, как в драке школьников. Весь финал обращается в кошмарный гротеск в стиле Гойи или Рабле[[925]](#endnote-844). А для Салтыкова это была просто реальная сцена отечественного дикарства.

У чиновника могла быть дочь-полуидиотка; купец мог быть неврастеником; особа, прожившая век при старике деспоте, могла превратиться в истеричку, готовую всегда слезоточить, — могла быть такая пьеса; но я хочу сказать, что это не {609} та, которую написал Михаил Евграфович Салтыков.

Конечно, право артиста — творить на фоне авторской канвы. Тургенев благодарил некоторых актеров за то, что они показывали в его типах то, чего он сам в них не видел. Но творчество актера должно идти *по линии* творчества писателя; оно может идти вглубь, но не может ни суживать, ни расширять его. Иначе, как бы оно ни было занимательно, оно всегда будет неверным.

Из‑за этой гипертрофии главной, а отчасти и вторых ролей во вчерашнем спектакле, выступила вперед сторона внешней постановки. Хорошая постановка, исполненная внешнего правдоподобия. Вы видите старообрядческую квартиру, старинный киот в углу, лубки на стенах, ларцы, долгополые кафтаны, полумонашеский наряд бабы и лестовку[[926]](#endnote-845) в руках начетчика. Можно не сомневаться, что эти стильные салфетки в самом деле из волжского скита, а водочному штофику впрямь 70 лет. Если исполнители с огромными подвесными бородами давали театральное впечатление, то в обстановке иллюзия правды была полная.

Постановка второго акта и на репетиции, и в день спектакля с места вызвала рукоплескания. Это действительно очень красиво: солнечный — только уж не слишком ли, по-итальянски солнечный, — пейзаж за окном, с церковкой и каланчей, с лавочками и далью, стильные старые шкапы…

Не менее красива декорация третьего акта с этими волшебно-обманными полосками солнца на толстых стенах окон, в пол-аршина толщины, о каких обычно и не вспоминают декораторы.

В четвертом акте сгущена против авторских указаний и самая декоративная часть. Перед вами что-то мрачное, — в соответствие жуткой сцене умирания по соседству и потом грабежа. Темно, как в подвале; сырой разрез лестницы, железные перила, бросающие по стенам зловещие тени. У Салтыкова это опять проще, — обычная обывательская жизнь, страшная *не этим*.

Я думаю, что это небольшое достижение, если о декорациях приходится говорить раньше, чем об актерах. Даже в пределах своего понимания г. Москвин был неинтересен, неправдоподобен со своей пресловутой бородой в целый беличий хвост. Финал пьесы он наполнил нестерпимым криком и низвел до степени зрелища для малоинтеллигентной публики. Здесь надо смягчать грубый штрих устарелой комедии, а не переводить в жестокую карикатуру.

Очень удачен рисунок Лобастова у г. Лужского. Генерал из разночинцев, в широчайших брюках, с серьгой в ухе и прожженной совестью, напомнил совершенный жанр федотовских и соломаткинских чиновников[[927]](#endnote-846). Г. Лужский тонко воплотил тип, и вы чувствуете, как чешутся его кулаки, когда сила выше его подмывает его на Пазухина.

Г. Грибунин, не идущий ни в какое сравнение с г. Варламовым, был все-таки лучше в маниловском резонерстве, чем в поддельном пафосе гнева. Здесь ему недостает силы и грубости, выдающей былое ничтожество, недостает просто темперамента и мажорных нот, и когда он вместе с креслом наступает на Пазухина, — это забавно, но неимпозантно. Паузы его усиливали скуку потускневших монологов.

Роль умирающего старика в кресле более трудна, чем благодарна, и г. Леонидов (прекрасный грим) интересно провел момент припадка. Создать этой сценой живую иллюзию артистам не удалось. Как игра это было не лишено эффекта.

Прелестна в своем провинциализме, чуждом вульгарности и шаржа, г‑жа Шевченко (сестра Пазухина) со своим искренним, утробным смехом. Понятна {610} надорванная Живоедова в воплощении г‑жи Бутовой, но ей следовало бы не смешивать истеричность с истерикой. Тогда из исключительного («из Достоевского») образ мог бы стать типическим.

Живновский у г. Массалитинова — сплошной шарж, и гарибальдийский наряд его кричит и режет глаза.

У Москвы — своего рода пиетет к Художественному театру, и это, может быть, многих обидит, но надо сказать, что спектакль просто вышел скучным. Ах, в самом деле, пусть лучше будут качающиеся декорации, но хорошие и твердо стоящие на почве драмы актеры.

Публика сопровождала опускающийся занавес редкими хлопками (несколько энергичнее конец). В качестве приезжего я обратился к знакомому: «Что же, в этом театре так всегда?» — «Нет, сколько угодно аплодируют». — «Значит, что же, не нравится? Пьеса не имела успеха?» Знакомый был человек осторожный и предоставил мне самому догадаться.

## 7. В. Чарский[[928]](#endnote-847) «Три сестры» (Художественный театр) «Раннее утро», М., 1914, 12 декабря

Для очередной новинки возобновили «Трех сестер»[[929]](#endnote-848).

А зритель уже несколько иной.

Знакомая пьеса. Знакомые лица.

Кто помнит первые постановки чеховских пьес, тем никакое возобновление не вернет первых впечатлений, которые, «как первую любовь, наверно сердце не забудет».

А зритель новый, только теперь идущий в театр, никогда не поймет, что принес не только в искусство, но и в жизнь Художественный театр первыми чеховскими постановками.

И время другое. Томление, тогда чувствовавшееся зрителем заодно с сестрами, для них осталось то же, а для зрителя изменилось. Мы уже пережили тот недавний перелом нашей жизни, в предчувствии и ожидании которого создал Чехов «Сестер». И, несмотря на это, несмотря на то, что бегут, быть может, нашу жизнь новые волны житейского моря, — «старая любовь не ржавеет».

И как-то не хочется указывать на ошибки драматурга, на удачные места или дефекты в исполнении. Не хочется потому, что в течение всего спектакля зрительным залом владело нечто, бесконечно более значительное, — слияние, местами почти неотделимое, художественного изображения жизни с талантливым его воплощением на сцене.

## 8. М. Любимов <М. М. Дмитриев>[[930]](#endnote-849) Эхо «Николаевская газета», 1914, 24 декабря

Московский Художественный театр давно застыл в сознании собственного непререкаемого величия. Взобравшись на головокружительную высоту общепризнанного {611} авторитета, он свысока смотрит на окружающее и не находит ничего, что заслуживало бы его благосклонного внимания.

Отсюда его хроническая болезнь — репертуарный голод.

Современные драматурги не могут удовлетворить изысканный вкус Художественного театра, а «классиков», кажется, всех переиграли. Бросились в сторону «инсценировок», но они встретили довольно скептическое отношение публики.

Пришлось опять обратиться к старине.

В этом году в поисках за репертуаром Художественный театр обратил свое внимание на щедринскую «Смерть Пазухина», благо в этом году только что состоялся «Щедринский юбилей»[[931]](#endnote-850).

Щедрин — великий сатирик, но драматург очень посредственный. Поставьте «Смерть Пазухина» в любом русском театре, не исключая даже Императорских, — пьеса попросту не будет иметь успеха. Художественный театр тоже не создал ей успеха, но блеснул постановкой, стильными костюмами, всеми ухищрениями своей бутафорской изобретательности.

Это «делает» спектакль, но не делает пьесы.

Впрочем, это одна из особенностей Художественного театра. В нем всегда «зрелище» на первом плане.

Огорчившись «Смертью Пазухина», театр обратил свои взоры на прошлое и перед самыми праздниками возобновил для первого абонемента «Трех сестер».

Известно, что Художественный театр стоит не только выше толпы, но и выше истории. Он сам «творит историю». Никакие события не могут его захватить, ничто не может его остановить в неустанной работе тонкой дрессировки актеров, доведенной, — надо отдать справедливость режиссерам, — до высокой степени совершенства.

Однако самые великие и самые величественные люди не чужды человеческих свойств, а потому и им свойственно, как простым смертным, попадать иногда в смешное или, по крайней мере, странное положение.

В такое именно положение попал и Художественный театр с постановкой «Трех сестер».

Я большой поклонник Чехова. Я считаю его одним из величайших современных писателей, и истинное наслаждение дает бесконечное перечитывание его благоухающих страниц.

Но всему есть время и место.

В наши дни великого подъема духа, в дни чудесного перерождения русского общества, нужно было не иметь ни капли общественного такта, чтобы поставить «Трех сестер», — пьесу никчемных людей, безвольных страданий, злой, непроходимой обывательщины в самом худшем смысле этого слова.

«Три сестры» — чудесная пьеса, но мало ли что еще есть хорошего.

Похоронные мотивы наших погребальных песнопений достигают в некоторых случаях исключительной, чисто трагической красоты. Но представьте себе, что на торжественном молебствии после провозглашения многолетия хор вдруг затянет «Со святыми упокой».

Я не знаю напева величественнее и трогательнее этого, но на молебне он прозвучит кощунственно, хотя бравурное «многая лета», может быть, в музыкальном отношении много ниже, чем «Со святыми упокой».

Режиссеры Художественного театра с постановкой «Трех сестер» попали именно в положение того недогадливого регента[[932]](#endnote-851), который на молебствии вздумал бы услаждать слух молящихся дивными погребальными песнопениями.

Все мелкое, все обывательское отошло от нас в эти дни куда-то в беспредельную даль. Иногда даже не верится, что это действительно случилось, — так это неожиданно {612} и так непонятно. Но это так, и смешно против этого спорить.

Зачем же в эти дни непередаваемого подъема тыкать нам под нос обывательщиной и говорить:

— Вот вы какие никчемные, решительно ни на что не годные люди. Ни любить, ни страдать, ни работать вы не умеете, и хватает ваших сил только на то, чтобы стонать и хныкать — «в Москву, ах, в Москву, в Москву»!

Да, это было когда-то. Только давно. Теперь мы не хнычем, не ноем, наводя тоску на себя и на других.

Старый стон — «в Москву» — сменился бодрым и смелым призывным кличем:

— В Берлин!

Или это еще нужно доказывать?

Ах, слишком высоко забрался Художественный театр, так высоко, что уже не видит, что у него под ногами делается.

Был такой случай с одним гордым портняжкой: ходил он гордо, задравши нос, наступил на кочергу и растянулся во весь свой богатырский рост.

Это я, конечно, не о Художественном театре говорю, а так, просто, к слову…

*Москва*

## 9. Россций <А. М. Эфрос>[[933]](#endnote-852) Декорации пушкинского спектакля «Русские ведомости», М., 1915, 27 марта

Перед нашей декорационной живописью, совершающей такое триумфальное шествие по сценам всего мира, вставало много трудных задач, но никогда еще не предлагали ей для решения столь тяжелой проблемы, как постановка малых пушкинских драм. Разумеется, исключительная трудность декорационной работы над «Пиром во время чумы», «Моцартом и Сальери» и «Каменным гостем» зависит от того особого строя этих драм, который делает их такими необычными. Декорации — самый «материальный» элемент спектакля. «Осязаемость действия», зрелищность пьесы создаются ими, и они тем нужнее и заметнее, чем больше в пьесе «тяжелых», вещественных моментов. Что делать настоящим декораторам в малых пушкинских драмах? Что делать в них особенно таким декораторам, как вожди или выкормыши «Мира искусства»[[934]](#endnote-853), с их сценической красочностью, с их чувственным смакованием всякой прекрасной вещественности, с их безудержной любовью к историко-бытовым стилизациям, к пряной экзотике, к археологическим раритетам? Ведь в пушкинских малых драмах поистине нет ничего, что могло бы дать повод развернуть не только феерию, но просто яркое декоративное зрелище. Более того: в них ставится вообще под сомнение законность каких бы то ни было декораций.

«Малые драмы» — менее всего осязаемое действие, менее всего «движение материи». Это — какой-то диалог духов, тютчевская «беседа демонов»[[935]](#endnote-854), пусть не глухонемых, но говорящих таким тонким языком о таких тонких вещах, что если над чем и может работать мысль декоратора, то только разве над тем, как избавить пьесы от давящей назойливости декораций. В «малых драмах» декорации должны одновременно быть и не быть, ибо «Пир во время чумы» и «Моцарт и Сальери», в значительной мере и «Каменный гость», — все же по преимуществу драмы для чтения, для слуха, а не {613} для глаза. Нет такой осторожности, которой нельзя было бы потребовать от художника, решившегося инсценировать эти драмы. Стоит только немного перегрузить инсценировку, дать хотя бы небольшой простор своим склонностям нарядить пьесы в археологический, бытовой убор, сделать из Сальери фигуру XVIII века, сделать из улицы «Пира» кусок старого Лондона, как без остатка распылится и так слишком уж неплотный материальный облик драм, исчезнет их вневременная значительность, их божественная высота.

Так и случилось с инсценировкой А. Н. Бенуа. Его декорации растворили в себе пушкинский текст, читку актеров. И думается мне, что этого надо было ожидать заранее. Бенуа и «малые драмы» — «две вещи несовместные». Первый — декоратор столь же крайне «вещественный», насколько малые драмы бесплотны. Всей предшествующей деятельностью Бенуа-декоратора может быть засвидетельствована справедливость этого утверждения. Бенуа остался в малых драмах таким, каким был всегда. Его пушкинские декорации, как и обычно, вскормлены историей, повиты археологией, взлелеяны самым последовательным сценическим натурализмом.

Его декорации «Пира», это — целый кусок старинного города, с собором, с домами, с переулками, с арками, подпирающими стены собора, с пиршественным столом, загроможденным блюдами кубками, графинами, со сложными костюмами и прочее. Мудрено ли, что пушкинского текста не было слышно?

Ошибка Бенуа — ошибка методы, но она стоила всей пьесы, и она же дала ряд чисто декоративных промахов. Ибо чем иным, как не пламенными жертвами археологическому натурализму, можно объяснить красную черепичную крышу дальнего дома, арку, назойливо режущую глаз зрителя, и главным образом прежде всего — отсутствие живописного {614} ключа к декорациям, отсутствие опорного места, декоративного центра, который дал бы возможность глазу зрителя не блуждать по сцене? Не примечательно ли, что даже естественный центр сцены — группа пирующих — никак не была выделена, объединена, замкнута в декоративное целое?

«Моцарт и Сальери» — создание тех же рук и той же методы. В первой картине я готов был бы радоваться чудесным зеленым тонам занавесок, сиреневому кафтану Сальери, фиолетовому тону стен, если бы эту скромную и гармоническую гамму Бенуа развернул на плоскости и выявил бы тем самым фигуры актеров и их диалог. Но Бенуа опять прельстился созданием «взаправдашней» комнаты, переполнил ее ворохом всяких околичностей и опять допустил такие промахи, как избела-белая дверь, неотвязно дразнящая зрителя на самой середине сцены. А комната в «Золотом льве» — для меня совершенная загадка. Как мог Бенуа дать для пушкинской пьесы этот трактир, эту обстановку, этот вид за окном, этот стол, за которым едят оба друга? Ведь все это годно для чириковского «Ивана Мироныча»[[936]](#endnote-855) давней памяти, но не для «Моцарта и Сальери»!

Конечно, лучше удался «Каменный гость», ибо эта вещь по своему характеру более подходит к основному тону, взятому Бенуа в инсценировке пушкинского спектакля. В «Каменном госте» в отличие от «Пира» и «Моцарта и Сальери» есть действие, есть ряд внешних эффектных положений, которые декоратору в помощь. «Каменный гость» весь тяжелее, плотнее, он лишен неосязаемости тех двух драм. Тут между Бенуа и пьесой не было такой пропасти, как там, и зритель {615} мог примирительно принять работу декоратора.

Я говорю «примирительно», а не «радостно», ибо вся декорационная изобретательность Бенуа и его испытанное умение дать зрителю заметить свои выдумки не могли победить давящего впечатления от громоздкости и колоссальности той «машины», которая приведена в действие для инсценировки такой трепетной и прозрачной вещи, как «Каменный гость». Ведь в ней Пушкин не покидает своего лаконизма, простоты и выразительности, а Бенуа в декорациях драмы туманен и многоречив. И если я рад аплодировать вдохновению, которое создало фресочки на стене залы в IV действии, то еще более хочется мне протестовать против громоздкости и размеров всех этих порталов, ниш, окон, входов, стен, составивших декорацию этого IV действия.

Странный каприз художника дал, однако, именно в «Каменном госте» декорацию, которая является хотя и малой, но все же искупительной жертвой за грехи инсценировки. Я разумею инсценировку III действия, — у памятника командора. Какая умная, талантливая и простая работа! Вот где путь к настоящей, достойной инсценировке пушкинских малых драм. Громадная суровая стена с величественной белой гробницей-памятником, и перед нею — две фигуры актеров, — как ожили в этой сцене сразу и стали слышны пушкинские строки! Хотелось бы только еще большего лаконизма, большей простоты, ибо все же роскошь решетки, красный огонь лампады да и излишняя нарядность самой гробницы — тоже лишнее, тоже «от лукавого».

Тем горше вспоминать об остальном. Постановка «малых драм» на лучшей русской сцене наполняла ожиданием, что пушкинские образы наконец-то будут уловлены театром, — но они ускользнули снова, как столько раз прежде, ибо не теми сетями следовало ловить их, какие забросил в пушкинское море Бенуа.

## 10. Александр Койранский Пушкин на сцене Художественного театра «Утро России», М., 1915, 27 марта

Незадолго до пушкинского спектакля в Художественном театре состоялся как бы маленький экзамен: по случаю приезда французских артистов г. Люнье-По и г‑жи Сюзанн Депрэ в театре был устроен благотворительный вечер, на котором читались стихи некоторыми артистами театра[[937]](#endnote-856). При этом оказалось, что, за исключением Качалова, стихи в Художественном театре читать не умеют или не хотят уметь. Артисты, читавшие стихи, внутренне переживали их идейное и образное содержание, быть может даже переживали его глубоко и талантливо, и передавали это содержание публике. Но передавали как бы своими словами, не придавая значения стихотворной оболочке содержания, той ритмической форме, в которой родилось читаемое произведение. Таким чтением исполнители заслоняли от слушателей и достоинства стиха, и лицо поэта. И за таким исполнением чувствовалось не простое неумение слиться с ритмическим замыслом поэта, но какой-то намеренный подход, какое-то нарочитое отрицание ритма как чего-то {616} ненужного и, главным образом, *неестественного*, исключающего возможность внутренней сценической жизни.

Уже тогда, слушая это чтение, которое правильнее было бы назвать *пересказом*, я почувствовал тревожные опасение за судьбу пушкинского спектакля. Я нисколько не сомневался, что театр-психолог сумеет чутко раскрыть и пламенно пережить чувства героев пушкинских драм, я очень многого ждал от художественного вкуса и исключительной эрудиции Александра Бенуа. Но я не мог не предвидеть, что ореол ритмического чуда, излучаемый созданиями гения, померкнет на сцене театра, умеющего и желающего переживать все чувства, кроме чувства ритма. Я должен здесь несколько оговориться. Искусство сцены в последние годы как сорными травами заросло разговорами. (Впрочем, это удел не одного только сценического искусства в дни, когда даже живопись стала «искусством для ушей».) В этих разговорах выработались, распространились и уже обтерлись как старые пятаки и опошлились разные термины, частью получившие практическое, «цеховое», ремесленное значение, частью оставшиеся громкими «словечками», произвольными схоластическими «жупелами» для устрашения непосвященных. Среди этих слов («стилизация», «переживание», «динамика», «литургичность», «мистериальный аспект» и тому подобные) очень часто упоминалось слово «ритм», причем ему придавалось самое разнообразное и, в большинстве случаев, темное и произвольное значение. Я далек от всякого намерения придавать этому слову какой-то мистический смысл, видеть в нем ключ к какому-то новому театру. Я считаюсь с ним лишь как с некоторой психологической реальностью. Мне близок и понятен театр психологической правды, так, как его понимает Станиславский. И я хочу лишь, чтобы в гамму тех чувств, которые знают и переживают на сцене Станиславский и его актеры, было включено *чувство ритма*, потому что оно точно так же реально существует, как чувство *гнева, радости, удивления, страха* и тому подобные. Это чувство знакомо всякому, не только поэту или музыканту. Но нам, простым смертным, для возбуждения его нужны внешние импульсы (вспомните у Достоевского: «… век и век, и Лев Камбек…»[[938]](#endnote-857)), а поэты носят в себе источники ритма, они одержимы им, в хаосе мироздания они внутренним ухом ловят времена и ходы им одним слышных мелодий. И эта одержимость ритмом есть внутренняя необходимость, без которой не может возникнуть и существовать стихотворение, без которой нет оправдания для его условной формы, без которой стихотворение *неестественно*. Стремление к *естественности*, стремление к правде должно подсказать Станиславскому и артистам его театра, что читать стихи может только человек, охваченный чувством ритма; что без этого необходимого условия стихи всегда будут звучать фальшиво, производить то неестественное и пустое впечатление, какое производит пляска без музыки. И чем лучше исполняемые стихи, то есть чем ярче горела ритмическая одержимость их творца, тем фальшивее будет звучать исполнение, заранее исключившее из списка человеческих чувств чувство ритма.

Любопытен путь, по которому эволюционирует Художественный театр. Увлеченные поисками сценической правды, руководители театра сосредоточили все свои усилия на том, чтобы придать психологическую глубину внешним отражениям жизни, чтобы подвести основания художественного реализма под те внешние натуралистические приемы, которыми на сцене копируется жизненная {617} правда. В этом увлечении, в этом своеобразном подвижничестве отошли на второй план вопросы эстетические, безукоризненность зрелищного и литературного вкуса. В области декоративной театр обходился «домашними средствами», сотрудничеством малоталантливых ремесленников; в области литературной — удовлетворялся подчас плохими переводами Ганзена и других ремесленных литераторов. В последующие годы своей жизни театр мало-помалу пришел к убеждению, что Художественный театр без художника немыслим, и стал обращаться с декоративными заказами к художникам. Теперь, когда Александр Бенуа участвует в режиссерском совете театра, зрелищная сторона спектакля поднята на художественный уровень и приобрела определенное художественное лицо. Но в области литературной театр до последних дней руководился только узкотеатральными взглядами, ища и ценя в драматических произведениях только свой, сценический материал и не придавая самодовлеющего значения материалу художественного слова. И это недостаточно бережное отношение к сокровищу слова, к лицу и художественным правам поэта не могло не сказаться в постановке Пушкинского спектакля.

Пушкин — совершеннейший алмаз в сокровищах русского поэтического слова. Можно наслаждаться чистою игрою его лучей под разными углами зрения и с разных точек. Бесконечно ответственно пытаться подыскать достойную алмаза оправу. Кощунственно изменить, умалить или прибавить хотя бы одну грань.

К великому моему огорчению, я должен отметить, что Художественный театр не разделяет этого взгляда. Отступления от точного текста и ремарок подлинника есть во всех трех драматических отрывках. Примириться с этим трудно, как трудно понять, как мог допустить это Александр Бенуа, один из режиссеров спектакля, имя которого значится на афише.

Спектакль начинается «Пиром во время чумы», и в этом отрывке допущены наиболее досадные отступления. Уже невнятный гул и шум восклицаний за нераздвинутым еще занавесом, предшествующий началу спектакля, кажется несколько неуместным распространительным толкованием первой ремарки «Пира», такой сжатой и благородно-сдержанной: «Улица. Накрытый стол. Несколько пирующих мужчин и женщин».

В этой сжатости, сконцентрированности — стиль драматических сцен Пушкина, этих драматизированных стихотворений, в которых отброшено все лишнее, всякие детали, в которых напевное сочетание слов само в себе обладает такой значительностью, что не нуждается ни в каких распространительных пояснениях.

Но если с этим пиршественным шумом можно еще помириться, то уже совершенно неприемлемо, совершенно недопустимо превращать последние слова песни председателя в какой-то «refrain» [припев — фр.], подхватываемый всеми пирующими. Председатель[[939]](#endnote-858) заканчивает свой гимн в честь чумы:

«… И девы-розы пьем дыханье  
Быть может… полное чумы!»

За этими словами в пушкинском тексте следует ремарка: «Входит старый священник», и за ней тотчас же слова священника: «Безбожный пир, безбожные безумцы!» и так далее.

Театр нашел возможным дополнить в этом месте текст подлинника. Последние слова председателя подхватываются пирующими и многократно повторяются с нарастающим шумом, с каким-то захлебывающимся истерическим надрывом, чем вносится совершенно новая и неожиданная черта в произведение {618} Пушкина и суетливо дробится самый характер больших и определенных линий, какими начертан «Пир во время чумы».

Думается, что такое «свободное» обращение театра с текстом Пушкина — прямое наследие тех инсценировок Достоевского, при осуществлении которых театр брал на себя роль драматурга и научился не считаться с непреложностью и внутренней необходимостью той или иной литературной формы. Такой же аромат инсценировки чувствуется и в «Каменном госте», там, где Лауре влагаются в уста два пушкинских стихотворения («Я здесь, Инезилья…» и «Ночной зефир…»). Быть может, у театра здесь не было другого выхода для того, чтобы заполнить краткую ремарку: «Поет». И все же испытывается какая-то неловкость, и кажется, что от этого перемещения теряют и прекрасные стихотворения, и беглая стройность драматического отрывка, как теряется то же ощущение стремительной действенности от того, что театром не соблюдена заключительная ремарка «Каменного гостя» — «… проваливаются».

Наименьшие изменения претерпел отрывок «Моцарт и Сальери». Но зато здесь больше всего сказалось принципиальное отрицание стихотворного ритма, та манера чтения стихов, которая звучит как пересказ и за которой почти бесследно исчезает лицо поэта.

В речи, произнесенной 8 июня 1880 г. в заседании Общества любителей российской словесности, Достоевский сказал между прочим: «… Пушкин лишь один изо всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность… Перечтите “Дон Жуана”, и если бы не было подписи Пушкина, вы бы никогда не узнали, что это написал не испанец…»

Эта «способность всемирной отзывчивости и полнейшего перевоплощения в гении чужих наций, перевоплощения почти совершенного» (опять слова Достоевского), наиболее ярко сказались в «драматических сценах». Вместе с необычайной сжатостью изложения и глубиной трагических ситуаций и характеров эта «способность перевоплощения» и составляет тот особенный стиль пушкинских драматических сцен, то общее для всех этих отрывков и связующее их начало, которое позволяет объединить в одном спектакле «маленькие трагедии», столь различные по сюжету, месту и времени действия.

Должно, однако, установить, что перевоплощение это не должно понимать в смысле подделки каких-то этнографических подробностей и точного до мелочей соблюдения «couleur locale» [местного колорита — фр.], что мы видим, например, у Мериме[[940]](#endnote-859), подделавшего с таким искусством песни западных славян, что даже, по словам Пушкина «… поэт Мицкевич[[941]](#endnote-860), критик зоркий и тонкий знаток в славянской поэзии, не усумнился в подлинности сих песен…». Перевоплощение Пушкина идет глубже этнографичских деталей, которые часто неопределенны или недостаточно точны. Так, текст «Пира во время чумы», хотя и являющегося видоизмененным переводом Вильсоновой трагедии «The city of the plague»[[942]](#endnote-861), почти не содержит в себе ни указаний места, ни времени действия. Но, говоря словами Достоевского, «… в этих фантастических образах слышен гений Англии: эта чудесная песня о чуме героя поэмы, эта песня Мери со стихами: “Наших деток в шумной школе раздавались голоса”, это — английские песни, это — тоска британского гения, его плач, его страдальческое предчувствие своего грядущего…».

Точно так же и «Каменный гость», хотя и расцвечен красками южной ночи, пахнущей лимоном и лавром, хотя происходит в Мадриде, все же далеко не этнографичен. {619} Есть в нем даже черты, указывающие на то, что Пушкин набросал все эти испанские декорации легкой рукой, не искавшей большой точности, удовлетворявшейся пышным маскарадом. Но самый характер Дон Жуана, и это близкое сплетение любви и смерти, поцелуев и ударов шпаги, и эта огненная стремительность действия, и этот рыцарский дух старой Кастилии, — они настолько подлинны, настолько близки к духу «Convidado de piedra» Тирсо де Молина[[943]](#endnote-862), что можно, действительно, согласиться с Достоевским: «… если бы не было подписи Пушкина, вы бы никогда не узнали, что это написал не испанец»…

Дать эту стихию перевоплощения, — такова была, конечно, одна из задач постановки, и должно признать, что в этом отношении А. Н. Бенуа достиг очень многого. Уже колонны по бокам сцены и «manteau d’arlequin»[[944]](#endnote-863) из очень красивой по рисунку и краскам парчи, обрамляющие все три отрывка, как бы объединяют «драматические сцены» в одном прекрасном и стильном переплете. Декорации отдельных картин говорят о большом вкусе в выборе эпох, архитектуры, костюмов и аксессуаров. Но есть у них один общий недостаток: излишняя сложность, которая как-то «приземляет», перегружает легкие создания Пушкина, спорит с ними и отнимает у них часть внимания зрителей.

Так, в «Пире во время чумы» Бенуа показывает так много города, такую интересную архитектуру, такое количество превосходных деталей, что глаз не успевает освоиться со всем этим богатством за те немногие минуты, на которые рассчитан пушкинский текст. Не скрою, что когда сомкнулся занавес, я немало жалел о том, что не успел уделить достаточно внимания очень тонко задуманному nature morte’у, заполняющему часть сцены с правой стороны и собранному с большим вкусом, напоминающим фламандских мастеров. Точно так же излишняя сложность, «оперность» чувствуется и во всей декоративной стороне «Каменного гостя», хотя картины третья и четвертая решительно превосходны. Эта громоздкая сложность декораций, несмотря на вращающуюся сцену, сильно задерживает спектакль и замедляет стремительный темп действия. То же можно сказать и о декорациях к «Моцарту и Сальери». Очень интересно, но сложно; обилие деталей и реалистичность тяжелят своим стремлением к правдоподобию.

Отсюда на всем спектакле печать тяжеловесности, придавленности, растянутости. Хочется что-то откинуть, облегчить, сократить, хочется освободить крылатую стройность пушкинского стиха от всех этих земных пут, от тяжеловесного правдоподобия и медлительности лишенного ритма сценического переживания.

Перехожу к исполнению.

Я указал уже в начале этой статьи на то принципиальное нежелание читать стихи, которое обусловлено определенными теоретическими взглядами руководителей и артистов Художественного театра[[945]](#endnote-864).

Благодаря проведению этих взглядов в пушкинском спектакле на сцене появлялись и жили герои Пушкина, но не появлялся и не жил Пушкин.

Так, в «Пире во время чумы» есть нежная и печальная Мери (г‑жа Дурасова)[[946]](#endnote-865), поющая «с диким совершенством» унылые и протяжные звуки родимой песни; есть председатель (г. Бакшеев), довольно рассеянно и в подавленном настроении правящий пиром; есть молодой человек (г. Берсенев), тщетно старающийся раздуть угасающее пламя жуткого веселья. Но центр поэмы, грозный, величественный и опьяняющий «гимн в честь чумы», исчезает в каких-то резонерских интонациях, в том духе «пересказа», который заменяет в Художественном {620} театре самодовлеющую и звучную стихию пушкинского стиха.

Благодаря Качалову, Пушкин звучит местами в «Каменном госте». Замечательный артист умеет отдаваться кипучему ритму огненных признаний, переживать то опьянение пушкинским стихом, без которого бесцельно играть Пушкина. Третья и четвертая сцена «Каменного гостя» — вообще самая гармоничная часть спектакля. Здесь к чудесному звучанию стиха, читаемого Качаловым, присоединяется и трогательный, пленительный образ донны Анны (г‑жи Германовой) и превосходные декорации и костюмы Бенуа, наиболее удачные именно в этой части спектакля. Но вторая сцена, ужин у Лауры, опять в духе инсценировки и пересказа. Из прочих исполнителей недурен, пожалуй, г. Павлов — Лепорелло, хотя он больше из мольеровского «Festin de pierre» [«Каменного пира»][[947]](#endnote-866), чем из пушкинского «Каменного гостя».

Наиболее неприятно поразило меня исполнение «Моцарта и Сальери». Эта неудача прекрасного театра особенно печалит меня, так как она — целиком неудача Станиславского, сценический гений которого для меня исполнен особого обаяния.

Из всех трех драматических отрывков, составляющих спектакль, «Моцарт и Сальери» — наиболее проникнутый внутренней музыкой. Чувствуется, что при создании этих стихов внутреннему слуху гениального творца доносились то величественные звуки органа, то прозрачные и беглые удары клавесина. Есть места, где грань стиха стирается, где явно слышится музыка:

«… Ребенком будучи, когда высоко  
Звучал орган в старинной церкви нашей,  
Я слушал и заслушивался…»

Если сравнить эти строки, в которых звучит величественная поступь Баха[[948]](#endnote-867), с легкой, прозрачной и узорной манерой, в которой так слышится Моцарт:

«… Представь себе… кого бы?  
Ну, хоть меня — немного помоложе;  
Влюбленного — не слишком, а слегка» — и т. д.,

то станет ясно, что характеры Моцарта и Сальери прежде всего рисовались Пушкину в их ритмическом противоположении.

Беглость газетной статьи не позволяет мне предпринять здесь музыкальный разбор «Моцарта и Сальери». Да и нужно ли еще утверждать, не ясно ли и без всякого подробного изучения, что «Моцарт и Сальери» есть в наивысшей степени ритмическое чудо, каждой строкой которого хочется заслушиваться до слез невольных и сладких. И этого-то восторга, которого мы были вправе ожидать, Художественный театр не дал. На сцене был завистник, мучащийся завистью, старающийся софизмами убедить себя в том, что он имеет право убить того, кому завидует — незначительного молодого человека с неважной дикцией и наигранной простотой.

Ни Моцарта, ни Пушкина, ни столкновения двух ритмических миров на сцене не было. Казалось, что все лучшее из поэмы Пушкина намеренно выброшено, что кто-то с неведомой целью взялся доказывать, что Пушкин — не радостный праздник нашей жизни, а серый и обыденный будень.

Впечатление смутное, ощущение неудовлетворенности оставляет пушкинский спектакль Художественного театра.

Что это? Непомерная трудность задачи или неверный подход, заранее исключающий возможность ее успешного разрешения?

## **{****621}** 11. Сергей Яблоновский Пушкинский спектакль в Художественном театре «Русское слово», М., 1915, 27 марта

«Как молодой повеса ждет свиданья»… со своею возлюбленной; как Скупой Рыцарь ожидает минуты, когда появится у своих верных сундуков, — так все благоговеющие перед Пушкиным и любящие Художественный театр ожидали благословенного вечера, золотого пушкинского спектакля.

Ни в каком другом театре пушкинский спектакль не мог бы породить тех исключительных надежд, какие он породил, едва стало известно, что театр Станиславского и Немировича-Данченко приступил к пушкинским пьесам.

Не потому, чтобы в этом театре сами собой бросались в глаза те избранные артисты, которым по плечу великая трудность пушкинских заданий; не потому, чтобы для Пушкина был необходим весь тот сложный, подчас излишне сложный режиссерский аппарат, который он всегда пускает в ход, — нет, не потому. Ведь в прошлом Художественного театра уже есть попытка, прекрасная, но не завершившаяся полным успехом, поставить Пушкина; это — «Борис Годунов». И теперь только у наивных людей были мечты, что Художественный театр одолеет почти неодолимое, но зато у всех была уверенность, что только этот театр сможет отнестись к пушкинскому спектаклю с той долгой, любовной подготовкой, с тем почти священным трепетом, с каким надо подходить к святому месту.

«Служенье муз не терпит суеты» — этот пушкинский завет хранит только один из театров, помещающийся в Камергерском переулке. Здесь пушкинский спектакль может удаться или не удаться, но не может быть рядовым спектаклем, поставленным небрежно, наспех.

— В какой же мере оправдались эти надежды и предвкушения?

Мне не хочется отвечать на этот вопрос несколькими словами, двумя-тремя фразами: было бы легкомысленно большому, сложному труду выносить лаконический и категорический приговор.

Много интереснее просто разобраться в этом спектакле, насколько позволяют размеры газетной статьи.

Одно обстоятельство в этом спектакле вызывает на размышление еще до поднятия занавеса. Это — строка афиши: «Постановка Александра Бенуа».

Не только декорации, не только рисунки костюмов, но и постановка.

Если даже признать, что у Александра Бенуа не только большой живописный талант, не только хорошее знание и чувство некоторых эпох, но и огромный режиссерский талант, то и тогда как-то непонятно это предоставление дирижерского места Александру Бенуа, как непонятно было предоставление его Гордону Крэгу и кому угодно другому.

Пускай гениальные творцы создают гениальные произведения, — как это может помешать другим, хотя бы и меньшим творцам создавать свое? При наличности на режиссерском месте чуждых этому театру людей, — вчера Крэга, сегодня Бенуа, завтра, скажем, Метерлинка, — театр уже теряет свою целостность, верность определенной индивидуальности, превращается во что-то вроде аудитории, на кафедре которой появляются различные лекторы.

{622} Зрителю, следящему за победами и поражениями *этого театра*, интересны не гастролеры, а работа его постоянных руководителей.

Да и как могут люди, живущие театром, отдать в другие руки пушкинский, именно пушкинский спектакль?

Отдали одно величайшее сокровище — «Гамлет», отдали другое — пушкинские трагедии. Если не больно вам, то больно нам за вашу излишнюю скромность.

Спектакль начался не в хронологическом порядке пьес, написанных, впрочем, в течение одного и того же года.

Вначале шел последний по времени написания «Пир во время чумы». Можно было думать, что театр захотел от более мрачного перейти к менее тяжкому «Сальери» и затем закончить гармоническим, несмотря на трагическую развязку, жизнерадостным, как само творчество Пушкина, «Каменным гостем». Но «Каменный гость» поставлен был в средине. Вероятно, такое расположение удобнее в каких-нибудь технических целях[[949]](#endnote-868). Порядок, разумеется, вещь не такая существенная, но мы предпочли бы планировку либо хронологическую, либо в виде перехода от мрака к свету, от ужасов напоенного чумной заразою пира, через хаос заблудившейся человеческой души, к светлому богу любви и радости.

Занавес раздвинулся. Впрочем, еще раньше из-за занавеса начали нестись звуки и крики шумного пира. Слова эти не принадлежат Пушкину; может быть, это даже не слова, а просто какие-то нечленораздельные восклицания. Меня всегда смущают подобные шумы. Во-первых, да прилипнет к гортани язык у того, кто прибавит к словам Пушкина хотя бы единственное, собственное недостойное слово, а во-вторых, я полагаю, что действие начинается тогда, когда занавес раскрыл перед нами иной, находившийся от нас за тысячи и тысячи верст мир. Из этого мира звуки не могут достигать через занавес, кроме тех случаев, когда режиссер бранит своего помощника или рабочих, как это бывает в глухой провинции.

Я не верю шуму, выходящему из-за занавеса.

Но зато, когда занавес раздвинулся, я сразу поверил в эти мрачные, стеснившиеся дома старого английского города, в их дворы и задворки, в тесную пролегающую между ними улицу; и, поверив, я поверил и в то, что все это напоено, насыщено чумным, тлетворным духом. Опасного для сцены места, когда проезжает телега, наполненная мертвецами, сумели избежать, заставив телегу проехать где-то под сводами, около, но в полуприкрытии. Вышло гораздо больше похоже на правду, чем если бы телега проезжала по сцене, и художественно.

Обстановка, в которой развертывается действие, прекрасна. Действующие…

Большинству из них не дано поэтом никакой роли. Это — хор, подающий свои реплики, объединенный названием: «многие». Пожалуй, для «многих» их было слишком немного: что-то три-четыре пары мужчин и женщин, а затем они и впрямь были хором, слишком слитно переживающим все чувства и настроения. Так как в конце трагедии пир продолжается, несмотря на то, что председатель остается погруженным в глубокую задумчивость, то, значит, это не просто пляшущие под его дудку марионетки, но все — личности, и их нужно сделать самостоятельнее и независимее друг от друга.

Это необыкновенно трудно при отсутствии написанных ролей, но это возможно.

Общее настроение сцены — нервная напряженность, достигшая последней степени. О действительном пире, о каком бы то ни было веселье тут не может быть и речи. Это вовсе не протест, не бунт человеческий, это — предел панического {623} ужаса, не сознающий сам себя. Боящийся до известного предела сознает свою боязнь; боящийся беспредельно своей боязни не понимает.

Такая паника естественна в человеке, бессильном против свирепствующего вокруг него мора, и эта паника превосходно передана — до настоящей жути, до ощущения пребывания среди зачумленных, до тревоги за собственную безопасность. Но только ли эту панику изображает «Пир во время чумы»?

О нет, тут есть действительные Петронии[[950]](#endnote-869), желающие умереть с песней и поцелуем на устах, тут есть люди, бросающие в небо не только протест, но и взрывы хохота. Рожденного отчаянием, но настоящего хохота.

Гимн чуме, это — песнь упоения, восторга, своего рода блаженства. Она требует широкой мелодии, уносящейся прямо в небо, она требует беззаветности, возношения над всем земным.

Чарующее блаженство — сидеть в трескучие морозы у камина и сладостно мечтать под влиянием его тепла. Еще больший восторг для могущего вместить — оградиться беззаветным весельем от несущейся навстречу смерти.

«Протанцуем мимо смерти с покрывалом на глазах».

Этого дерзновения на сцене Художественного театра не было. Прежде всего, председатель свой гимн не пел, а читал, что здесь совершенно невозможно. Потом, читал он без всякого упоения, а напротив, насыщенный страданием. Не только восторга, от которого дух захватывает, не было, но и намека на восторг. Взор этого председателя, вдумчивый и как-то остановившийся, напоминал взор г. Станиславского; интонации и тембр его голоса тоже напоминали Станиславского до тех пор, пока не сменялись качаловскими интонациями. У молодого художника всех искусств неизбежно и законно такое влияние, но все-таки оно неприятно и лишает произведение самостоятельности. Помимо этих недочетов у г. Бакшеева было много и очень хорошего.

Когда гимн в честь чумы окончился, кавалеры заключили в объятия своих дам и предались оргии. Подоспевшему священнику понадобилось силой разнимать парочки, вырывая их из объятий друг друга. У Пушкина на это нет и намека, и может быть, этого и ненужно; может быть, вырывание из объятий слишком вульгарный способ воздействия.

С хорошей выразительностью пела Мери — г‑жа Дурасова. Луиза сарказм своих слов заменила бранью и даже дракой, которую пришлось разнимать[[951]](#endnote-870).

В общем, это не совсем то, подчас совсем не то, что у Пушкина, но сильно общим настроением ужаса, тревоги, отчаяния.

«Каменный гость». Дон Жуана или, по пушкинскому начертанию, Дон Гуана играет Качалов.

Я давно уже стал поклонником этого таланта, окрепшего и расцветшего в атмосфере исключительного внимания и любви. Но нужна не только любовь, — нужно и большое пристрастие, чтобы принять не первую уже юность Качалова, тот резонерский холодок, который так ему свойствен, за качества, пригодные для создания Дон Жуана. Его страстность, и задор, и жадность к любовным наслаждениям очаровательны в Пер Басте, но они недостаточно легки, непосредственны и легкомысленны в Жуане. Это — Жуан, к которому невольно относишься с совершенным уважением и преданностью. Гораздо больше веришь в его способность глубоко философски рассуждать, чем по-мальчишески дурачиться, ветреничать, кружить голову себе и другим. Когда в самом начале пьесы он лезет через каменный забор, немножко боязно за него. И слишком медленно и спокойно он это делает. Уж если непременно {624} нужно перелезать, так надо это сделать с такой легкостью и быстротой, которые сразу напомнили бы о шелковых лестницах, о прыжках — обо всем, что так часто встречается в жизни Дон Жуана. И свои речи, особенно вначале, этот Дон Жуан ведет в таком медленном, северном темпе. Где же «безумно влюбленный испанец»? У прекрасного артиста много было прекрасных моментов и мест, но я спокойно держал бы пари, что этот Дон Жуан никогда не слышал, как «бежит, шумит Гвадалквивир».

Лепорелло сделали уродом, похожим на суконных человечков из игрушечных магазинов. Играет Лепорелло г. Павлов. Играет хорошо.

Донна Анна — один из лучших образов г‑жи Германовой. Нет испанки, но много художественной красоты, женственности; хороши чрезвычайно трудные переходы от любопытства к испугу, к любви. Ни одной неверной ноты; все ярко и с большим чувством меры.

Лаура — г‑жа Барановская. Хорошая внешность, много темперамента. Пение не произвело на меня особенного впечатления ни исполнением, ни музыкальным содержанием. В упрек режиссуре надо поставить, что лица Лауры почти не видно в то время, когда гости восхищаются ею:

«Да и теперь глаза твои блестят,  
И щеки разгорелись; не проходит  
В тебе восторг…»

Зрителю необходимо в этом убедиться, а этого ему не позволяют.

Точно так же незачем Лауре приглашать Дон Карлоса остаться, когда он и без того не делает никакой попытки уходить[[952]](#endnote-871). И вообще, этот Дон Карлос только по необъяснимому женскому капризу напоминает Лауре Дон Жуана. Он гораздо больше похож на любителя из светского общества. В художественном отношении — пустое место. Такое же пустое место и остальные гости Лауры, взятые с хороших картин, но не превращенные в живых людей. Хорошо, что их было только четверо, и, вместо единого пушкинского «Прощай, Лаура», мы услышали только четыре раза: «Прощай, Лаура». Будь их десять человек, — мы услышали бы эти слова десять раз. Разумеется, хороший тон велит попрощаться, как следует; так властно велит, что пушкинский текст тут в расчет принят быть не может.

Кстати, о пушкинском тексте, пушкинском стихе. Стиху этому не особенно досталось. Гораздо меньше, чем, например, грибоедовскому, но «гармонии стиха божественные тайны» выявлены не были. Нам не дали пластичности, гибкости, музыкальности этого необыкновенного стиха. Особенно это сказывалось в таких строчках, как донжуановское:

«Скажи… Нет, после переговорим».

Здесь в высокой степени капризная цезура заставляет произнести эту строчку так, чтобы получилось не отсутствие размера, как было сделано, а переливчатый, извивающийся ритм.

В Художественном театре Дон Жуан не проваливается вместе со статуей командора, как этого требуют и Пушкин, и легенда. Старый способ показался, по-видимому, слишком наивным. Жуан склоняется к ногам статуи и умирает. Но ведь это изменяет весь конец, лишает его всей прелести, и детского ужаса, и полноты кары. Для чего мы так трезвы, так взрослы, так не боимся, что и к нам придет чугунный гость с Тверского бульвара[[953]](#endnote-872)и накажет за грех перед поэтом?

Неужели действительно так боялись провалить Дон Жуана?

Декорации, в которых поставлен «Каменный гость», чрезвычайно хороши. Комната Донны Анны очаровательна в своей красоте и стильности. Но, увлекаясь художественными заданиями, Александр Бенуа размахнулся таким «эскуриалом»[[954]](#endnote-873), {625} воздвиг покойному командору такой памятник, который совершенно ушибает всю сцену. Этакая мраморная поэма хороша сама по себе, но она слишком превалирует над всем остальным. Перед этой каменной громадой кажутся крошечными люди, их чувства, слова и поступки.

Вышло то, что картонный мрамор заслонил чистопробное золото пушкинской сцены.

И таланту следует умерять себя.

Некто, понимающий, очевидно, толк в оружии, уверял, что такой шпагой, какую дал г. Бенуа г. Качалову, треугольной ранки нанести нельзя и что настоящий Дон Жуан своим великолепным оружием никогда не стал бы тыкать в пол, как это делает весьма штатский г. Качалов.

Третья, заключительная часть спектакля, — «Моцарт и Сальери» — была не только самой слабой, но до такой степени слабой, как невозможно было ожидать от Художественного театра. Сальери не было совершенно, — был г. Станиславский, и так необыкновенно ясны были не только недочеты артиста в этой роли, но и его недостатки вообще.

Вы видели, что вместо лица Сальери перед вами было лицо г. Станиславского, и окончательно убеждались, до чего несценично это такое оригинальное, такое прекрасное в жизни лицо. Ведь это — то самое лицо, которое было у него и в роли Фамусова, и в роли кавалера ди Риппафрата, и еще в целом ряде других ролей. И насколько это лицо в жизни интересно, настолько же оно неблагодарно в качестве сценического материала.

Все те же глаза, глядящие внутрь себя, сосредоточенно-неподвижные, несколько недоумевающие, как у загипнотизированного человека; все тот же смех, — смех не Сальери, не Фамусова, не другого изображаемого лица, а смех самого г. Станиславского. И тот же голос, тусклый, бедный интонациями. И грузная, рыхлая фигура.

Все это, что часто мало замечается, а в немногих, особенно удачных ролях не замечается вовсе, — в этой предательской для г. Станиславского роли все вдруг выступило на первый план.

И так несомненно было, что артист совершенно лишен чувства стихотворного ритма, что он не чувствует, какие звуки можно извлекать из стиха, из пушкинского стиха.

Трудно представить себе большую беспомощность, чем беспомощность г. Станиславского в роли Сальери. Представитель театра «комнатного разговора» встретился на пути с монологом, и монолог подавил его, уничтожил, как статуя командора уничтожает Дон Жуана.

Г. Станиславский употреблял все силы для того, чтобы не смотреть на публику, не говорить в публику. Бессильно и беспомощно поворачивался к боковой стене, устремлял свои взоры на потолок, обращался с возгласами и жестикуляцией к камину, — делал все, чего не делают напряженно думающие люди, дав себе слово ни разу не взглянуть прямо перед собой, как это обыкновенно делается.

Неуверенность взгляда, неуверенность жеста, неуверенность тона. Это не страстная напряженность души, выливающаяся в бурный вихрь мыслей, это — комнатный разговор со стеной, с потолком, с камином.

— Дорогой, многоуважаемый камин…

Сальери — растопленная лава, поток которой уничтожает и Моцарта, и его самого, а у г. Станиславского это — почти брюзжание.

Такие огнедышащие слова, как:

«Мне не смешно, когда маляр негодный»…  
— и так далее.

Или:

«Ты, Моцарт, — бог, и сам того не знаешь».

{626} И множество других таких же взрывов, вылетающих из потрясенной души, в устах г. Станиславского еле теплы.

И вся речь, все слова бессильно падают около артиста, не перелетая через рампу, не сообщаясь зрителям.

Прочтен монолог. Я его наизусть знаю, и я его внимательно слушал, но вспоминаю:

— А были ли произнесены эти строки? А эти? А эти? Не помню; бледные, они промелькнули, не оставив никакого следа.

Не было даже технической разработки. Разве может Сальери всыпать яд в стакан в то самое мгновение, когда Моцарт спрашивает его, правда ли, что Бомарше был отравителем?[[955]](#endnote-874) И не дрогнуть при этом? У Пушкина яд всыпается, когда Моцарт признал гений и злодейство несовместными. Может ли Сальери не следить за отравленным Моцартом? Может ли не смутиться, когда яд начинает действовать?

И так дал ее, и так далее…

Моцарта отдали новому, молодому артисту театра г. Рустейкису[[956]](#endnote-875). Тридцатипятилетний Моцарт в его лице превратился в восемнадцатилетнего, и было странно, что у него есть жена и есть ребенок. Слово «безумец», которым Пушкин характеризует Моцарта, подменили словом «неумный» и дали Моцарта ежеминутно хихикающего, заливающегося смешком, хотя у Пушкина Моцарт смеется только один раз, слушая скрипача, да и то хохочет, а не хихикает. Вышел маленький, глупенький, сквозь зубы говорящий Моцарт, без тени намека на одаренность, даже когда он играет. Ни захвата, — мистического захвата в словах о «черном человеке», ни нервности. Вместо всего этого — одно внешнее, формальное сходство.

Трагедии не мог спасти и г. Бенуа, так как художнику ушибить здесь нечем. Светло-каштановые парики хотя и носили короткое время, совпадающее со временем смерти Моцарта, но это не характерно, неинтересно в красочном отношении и нарушает привычные представления о внешности героев трагедии.

Сколько можно судить по раздававшимся беседам, публика осталась глубоко неудовлетворенной спектаклем; она оказалась гораздо более строгой, чем этого заслуживает театр. Увидев все недостатки, она не захотела видеть никаких достоинств, а их в этом спектакле много, очень много.

## 12. Бэн <Б. В. Назаревский> Пушкинский спектакль в Художественном театре «Московские ведомости», 1915, 28 марта

<…>[[957]](#endnote-876)

### V.

Переходим к последнему несчастью спектакля — к постановке «Моцарта и Сальери».

Занавес раздвинут. Прямо перед зрителями сидит Станиславский — Сальери. Простите меня за грубое сравнение, но в своем парике артист как две капли воды напоминал большого добродушного ньюфаундленда[[958]](#endnote-877), погруженного в грустные размышления после дурно переваренного обеда.

{627} Я оставляю в стороне исторического Сальери, но вот из чего можно было бы извлечь прекрасное указание для грима: Сальери — итальянец, южанин. Как эффектно можно было бы загримироваться черным и мрачным человеком, напоминающим таинственного посетителя Моцарта. Сальери мономан: он уходит в одну мысль, в одно стремление, в одну страсть, он безмерен в любви и в ненависти, двух дорог для него не существует, но тот путь, по которому он идет, будет им пройден до самого конца. Он — аскет искусства, он — односторонний и страстный фанатик, для которого цель оправдывает все средства; вне музыки для Сальери не существует личной жизни, личных привязанностей и личного счастья. Вот почему в нем живет склонность к преступлению, вот почему он сходит со сцены не как жрец искусства, но как черный злодей, убийца своего друга.

Совсем не то — Моцарт, «этот солнечный свет в искусстве», озаряющий своим блеском все, к чему он приближается. Он не только «счастливец праздный», он «жрец единого прекрасного». Рядом с детски наивными выходками он способен вещать истинно пророческие речи, возноситься до горних высот величайшего вдохновения и божественной мудрости. Зритель при взгляде на актера, изображающего Моцарта, должен понимать, что перед ним громадная сила, перед которой Сальери — пигмей; он должен влюбиться в Моцарта за его чистоту простодушного ребенка и благоговеть перед ним, как перед носителем святого огня гениальности. А г. Рустейкис? Более бездарного исполнения трудно себе представить; он так опошлил фигуру Моцарта, как этого до сих пор не сделал ни один оперный певец в опере Римского-Корсакова. По сцене металось какое-то существо, жалкое, подергивающееся, невнятно сюсюкающее, некстати хохочущее. Сносный любитель сыграл бы эту роль лучше, чем этот артист Художественного театра.

Г. Станиславский с самого начала впал в транс и так в нем и остался, — он смотрел вперед безжизненным, ничего не выражающим взглядом, вяло пережевывал стихи Пушкина, бессовестно их перевирая. До чего грубо понимание драмы у художественников, можно судить из следующих подробностей: по Пушкину в I сцене Моцарт весел и оживлен, а Сальери в разговоре с ним мрачен и сдержан; во II сцене, напротив, Моцарт задумчив, а Сальери весь во власти страшного нервного подъема, выражающегося в напускном веселье. Г. Станиславский каков был в первой сцене, таков и во второй; он даже не грустен, он просто скучен. По Пушкину, Сальери бросает яд в стакан Моцарта после слов Моцарта о несовместимости гения и злодейства, — это психологически понятно: «Так, по-твоему, гений и злодейство — две вещи несовместные? А я по твоим же словам гений, — так вот же тебе!» Сальери действует тут под влиянием импульса, чем и объясняются его слова: «Постой, ты выпил без меня». А г. Станиславский уже при словах: «Откупори шампанского бутылку» медленно достает бутылку из-под стола, наливает в бокал Моцарта, долго держит его в руках, приготовляет яд и проделывает все это с такой методичностью, словно он — опытнейший преступник. Ручаемся, что все эти махинации даже легкомысленный Моцарт заметил бы великолепно. Это глубочайшая фальшь, отзывающаяся безграмотностью.

Довольно, наша рецензия и так разрослась. Нам больно за Художественный театр, который, несмотря ни на что, мы все же любим, нам горько за бедного Пушкина.

В заключение пожелаем художественникам отрешиться от их самомнения, исключающего всякую способность к усовершенствованию; желаем им бросить стремление поучать и указывать, а самим, {628} сознавши свою ошибку, смиренно поучиться хотя бы самому элементарному пониманию великих писателей и великих произведений. Надеемся, что горечь настоящей неудачи послужит им ко благу и к исправлению.

## 13. Н. Эфрос Пушкинский спектакль в Художественном театре. (От нашего московского корреспондента) «Речь», Пг., 1915, 28 марта

### 1.

Мои заметки о так давно жданном спектакле болдинских[[959]](#endnote-878) «маленьких трагедий» в Художественном театре обращаются преимущественно к читателям-немосквичам, к таким, которые не были его зрителями. Потому на первое место должна бы встать задача, так сказать, изобразительная, задача воспроизвести хотя в слабых намеках, в бледных очертаниях то, что видел зритель. И только на втором месте — задача критическая, оценка сделанного театром, указание и на общие, на мой взгляд, ошибки в работе по сценическому осуществлению Пушкина и на ряд частных погрешностей, на неполноту в разрешении верно или ошибочно поставленных задач. В условиях «корреспонденции» по необходимости приходится именно так распределять свое внимание. Но прежде, чем пробовать «изображать», считаю все-таки нужным сделать два общих замечания, чтобы не приходилось затем то и дело к этому возвращаться и слишком часто врезаться в изображение критикою.

Первое — о том, что можно назвать внешностью спектакля, о том, что в нем сделано художником-режиссером. У одного из писавших о пушкинских «маленьких трагедиях» мне попалось хорошо запомнившееся сравнение. Пушкинские драматические сцены словно «те удивительно легкие и воздушные при всей их грандиозной массивности купола храмов, в мраморе и граните которых таинственно застыла одна главная общая мысль». Это сказано о самих произведениях, об их драматургической архитектуре. Мне думается, вот именно таким же должно бы быть то, что позвольте назвать театральною архитектурою спектакля. Легкою и воздушною должна быть эта архитектура; грандиозность ее должна быть заключена только в безупречной гармонии, но никак не во внешней импозантности, которой синоним — громоздкость. Самая краткость пушкинских пьес, целомудренная скупость их текста, где словам тесно, но привольно образам и мыслям, самый этот внешний размер диктует, на мой взгляд, такой путь к инсценировке и «Каменного гостя», и других болдинских «сцен».

В заботе о величественности, об импозантности таится опасность перешагнуть за грань, за которою начинается только тяжеловесность. Эта опасность сторожила А. Н. Бенуа, так много и упоенно потрудившегося для инсценировки Пушкина, и не раз его настигала. Многие из картин спектакля, взятые в своей отдельности, как самоценности, прекрасны. Так, прекрасна гробница Командора, у которой Дон Жуан совершает свой величайший {629} и для него роковой соблазн; так, прекрасна зала Донны Анны, торжественный мрамор которой — свидетель высшего донжуанова торжества и высшего его крушения. Есть красота и в других картинах «Каменного гостя», и в других частях спектакля, впрочем, дававших уже меньший простор живописным вдохновениям и фантазии декоратора. Но ведь в спектакле эти картины не самодельны и не самоценны. Они — при тексте; больше того, они — в служебной по отношению к нему роли. И потому, чтобы сохранилась гармония и стройность целого, чтобы сохранился стиль пушкинских «маленьких трагедий», они, эти декорационные картины, непременно должны быть в том же масштабе, что и самые пьесы, должны быть также целомудренно скромны и скупы в средствах выразительности. Пышный камень гробницы, мрамор покоев Донны Анны, серые и красные стены зачумленного города не должны ложиться гнетом на стих, «прозрачный, мягкий и упругий, как волна, благозвучный, как музыка», по определению Белинского[[960]](#endnote-879), а главное — стих такой сдержанный и скупой. Пушкинское «малое», хотя и столь великое во внутреннем содержании и в богатстве красоты, не должно ни в какой мере заслоняться декорационною величественностью и пышностью. Нужно, чтобы все было «легкое и воздушное», как те купола с таинственно застывшим высшим смыслом, как самый пушкинский стих.

Не стану долго говорить о техническом неудобстве, которое явилось привходящим результатом, однако для спектакля заметно вредным. Грандиозный стиль декорационной архитектуры, целый город в «Пире во время чумы», сложнейшие сооружения в некоторых картинах «Каменного гостя» потребовали очень долгих антрактов. Вся великолепная оборудованность сцены Художественного театра, весь его образцовый механизм, располагающий всяческими приспособлениями, не спасали от того, чтобы между короткими, иногда лишь на несколько минут, пушкинскими сценами залегали протяженные и расхолаживающие антракты. Особенно неблагоприятно это было для картин «Каменного гостя». Части его оказывались какими-то разъединенными, и впечатления не аккумулировались. Таким чисто внешним результатом мстил за себя попранный принцип гармонии между декорациями и характером произведения. Впрочем, это — вопрос техники. Может быть, tractu temporis [с течением времени — лат.] это еще исправится, антракты войдут в норму и привходящий неблагоприятный результат ослабится.

Другое общее замечание касается уже самого существа сценического осуществления Пушкина. Я много раз настаивал на глубокой правильности того основного принципа, которым теперь направляется вся работа Художественного театра. Краеугольный камень актерского искусства, его подлинная стихия — искреннее, глубокое переживание, живая жизнь живых и верных чувств. Не знаки чувств, но самые чувства должен приносить актер на сцену и ими действовать на своего зрителя. Принцип — непререкаемо верный.

Но художественный принцип не может приниматься только в его, так сказать, оголенном виде. Он не может не претерпевать многих преломлений, проходя через различные драматургические сферы. Я считаю, что и Пушкина должно и можно играть в согласии с подлинным смыслом такого принципа. Но есть опаснейшая узость в слишком ригористическом, как бы буквальном его применении к пушкинской драме. Не в том вовсе дело, что сам Пушкин, глубоко вдумывавшийся в природу и законы драмы, не почитал «правдоподобия» таким первым {630} законом. «Quel diable de vraisemblans»[[961]](#footnote-84), — восклицает он в известном письме к Н. Н. Раевскому[[962]](#endnote-880), говоря о трагедии. В другом месте пишет еще решительнее: «Что, если докажут нам, что и самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?»

Теоретические взгляды Пушкина не заключают в себе какой-нибудь непререкаемой обязательности. Но в самом строе «маленьких трагедий», в том, что — их стиль и что — их первая прелесть, заключено повелительнейшее требование отказаться от излишней, ригористической верности «переживанию», — переживанию, я бы сказал, несколько элементарному и будничному. Драмы Пушкина в каждом своем моменте, в каждом стихе прежде всего величественны. Торжественная красота слова — то первое, что должно быть сохранено и передано в пушкинском спектакле. И как только «переживание» вступает с этим в коллизию, как только в интересах такого переживания нужно чем-то поступиться из величественного, принести что-то, хоть малое, в жертву из благородной красоты и гармонии «слова», — коллизия должна разрешаться не в пользу чего-либо другого, но непременно в пользу «слова». Пушкин так велик, его герои так правдивы, что они постоят за себя, они непременно вознаградят за это пожертвование чем-то из непосредственности и простой правды переживаний. Сам поэт таинственными путями принесет нужное восполнение. И жертва окажется лишь на пользу тому же, чем пожертвовано.

Я думаю, что в Художественном театре, когда осуществляли Пушкина, думали не совсем так; думали, что «слово» может и поступиться частью своих державных прав. И это — главная ошибка всего спектакля, гораздо более важная, чем всякие частные прегрешения в передаче отдельных образов или отдельных моментов. И, конечно, раз уж такая ошибка была допущена, она разительнее всего должна была сказаться в результатах работы первого жреца «переживаний», самого К. С. Станиславского. Ниже, когда я буду говорить об отдельных пьесах пушкинского спектакля, я изображу его понимание Сальери, оригинальное и глубокое, и отдельные удачные части в осуществлении такого замысла. Но это не укладывалось легко и удобно в оболочки пушкинской речи, это рвало праздничные словесные одежды, обрекало пушкинского героя будням, и обиженное слово мстило, вымещая обиду даже на самой правде переживаний.

Я позволю себе догадку. Может быть, мы увидали работу, не доведенную до конца, плод, еще не созревший, чтобы упасть. Может быть, К. С. Станиславский только еще на полпути. Еще не сумел довести свои переживания до того предела, когда уже не будет коллизий со словом, когда они станут с ним в полной и прекрасной гармонии. У меня есть некоторые основания для такой догадки, заключающиеся в немногих отдельных моментах теперешнего исполнения, наиболее счастливых. Кто знает, может быть, именно тут «теории» Станиславского еще суждено особенно важное торжество, потому что оно особенно трудное…

Но пока на полпути об этом можно только робко гадать.

Тою же ошибкой отмечено и почти все остальное исполнение. У одних оно было более совершенное, более наполнено чувствами; у других, напротив, была бедность и по этой части. Но почти во всех чувствовалось все то же предпочтение «слову» и его самостоятельной значительности чего-то, что почиталось более важным, — «содержания». И только в В. И. Качалове, игравшем Дон Жуана, внимание было распределено верно. Оттого, хотя его изображение страдает, на {631} мой взгляд, во многом он был все-таки наиболее «пушкинский» во всем пушкинском спектакле.

Наконец, последнее общее замечание, имеющее тесную связь с предыдущим. Пушкинский спектакль был, прежде всего, «усердным», трудолюбивым. На него потрачено больше труда, чем вдохновения, больше добросовестной усидчивости, чем творческого порыва. Я сказал бы: его создавал коллективный Сальери, а не Моцарт. Оттого чувствовался «механизм» спектакля; замечалось, как все это делалось, как ставились и разрешались задачи, но слабо чувствовался кипящий восторг творчества.

Было лишь одно исключение — исполнение роли Моцарта неведомым до сих пор публике юношей. И это исключение подчеркивало сосредоточенную напряженность остального исполнения, его некоторую грузную усердность…

### 2.

Несколько отступая от порядка спектакля, начну его изображение с «Каменного гостя».

Кладбище Антоньева монастыря. Могучие кипарисы, темный камень, густорозовый закат. Я не мастер разбирать, в какой мере это с подлинным Испании и данного места верно. Но это красиво, это проникнуто кладбищенской таинственностью и строгою торжественностью. И потому я почитаю, что декорация свое дело сделала. В решетчатых железных воротах налево мелькнули две фигуры, высокая и приземистая, и пропали. Через секунду они снова появились над полуразрушенной каменной стеною. «Усы плащом закрывший» Дон Жуан и его верный слуга перелезли через стену. В конце картины они таким же путем, через стену, отправятся в Мадрид.

Это — не из Пушкина; это театр прибавил от себя. И чтобы оправдать гимнастические упражнения Жуана, внес и дальнейшее изменение. У Пушкина Донна Анна, уже войдя на кладбище, говорит монаху: «Отец мой, отоприте», имея в виду, очевидно, гробницу. Театр заставил ее стоять у запертых ворот, из-за их решетки просить. Изменение безразличное, и у меня отнюдь нет желания придираться к мелочам. Но тут — некоторое недоверие к Пушкину, к эффектности первого появления Дон Жуана. Желание помочь Пушкину было кое-где и в других моментах спектакля. Почти везде это оказывалось не совсем благополучным. К Пушкину, очевидно, прибавлять нечего. И опасно это делать. Перед тем, как Жуану уйти с кладбища, Лепорелло укоризненно говорит, что испанский гранд, «как вор, ждет ночи и луны боится». Было странно: как это он не включил в укоризны особенно унизительной подробности: гранд — и вдруг через стену, точно тать…

Жуан садится у подножия высокого креста и весело, в радостном возбуждении, с красивою легкостью говорит о том, как покрадется по улицам знакомым, даже показывает, как усы плащом закроет, а брови шляпой, сравнивает андалузских крестьянок и скучных северных красавиц. Он беззаботен и влюблен во весь мир, по крайней мере — в его женскую половину. Кажется, так этот Дон Жуан говорит только в первые минуты пьесы; скоро заговорит совсем по-иному.

Всмотримся в его облик. Он у г. Качалова оригинально красив. Длинное лицо, опаленное солнцем юга; темно-рыжая борода и тонкие усы, характерно приоткрывающие среднюю часть верхней губы. Лицо энергией, и волей, и задором дышит. Но странные глаза. В них — не жизнерадостность, не беззаботность. В них — какой-то стальной блеск и острота. Глаза воителя в жизни, свершителя каких-то тяжких подвигов. Вспомнилось чье-то определение — «Прометей в белокуром парике». И такие глаза {632} у Жуана Художественного театра — отнюдь не какая-нибудь случайность внешности. Очень скоро становится ясным, что вся роль так окрашена — гордостью какого-то великого дерзания, демоническим отрицанием, вызовом и даже мефистофелевской ирониею. Любовник, «чтитель любви» (по отличному определению одного из пушкинистов), для которого каждая, ему полюбившаяся женщина — «чистейшей прелести чистейший идеал», — он в этом Дон Жуане чуть не на последнем месте.

Этот Жуан не любовь любит, а какой-то вызов судьбе, заключенный в его любви, и любит жертву, которая ему приносится любимою женщиною. В этом Жуане есть жестокость. Его девиз — «есть упоение в бою и бездны мрачной на краю». Как толстовский Дон Жуан[[963]](#endnote-881), он готов воскликнуть: «Взойди ж, моя зловещая звезда! развейся моего восстанья знамя!» И даже когда он, как будто весь упоенный любовью, просит у Анны «в залог прощенья мирный поцелуй, один, холодный, мирный», — не этот поцелуй ему нужен, не заключенное в нем блаженство, он точно строит пьедестал своему демонизму и ставит жертве ловушку. Так играет это г. Качалов. И так же окрашивает он слова после объяснения с Анной у статуи Командора, когда не устоявшая вдова согласилась на свидание. «Благоговеть богомольно перед святыней красоты» — этого качаловский Дон Жуан не умеет. Не тем занят его дух, гордый, вседерзающий и зовущий судьбу на грозный поединок.

В большой литературной семье Жуанов есть, несомненно, и такой, с титаническими отсветами. Но также несомненно, что это — не пушкинский Дон Жуан, что артист изменил его подлинной духовной природе. Свой замысел артист проводит с большою последовательностью и настойчивостью, пользуется всяким подходящим словом текста, чтобы его оправдать. На это потратил главное внимание и много напряженной силы. Оттого непосредственная обаятельность пушкинского Жуана, его «легкое» очарование почти не сохранились в сценической передаче. И оттого же самая эта передача стала не легкою, как будто напружившеюся. Комментарий был веригами на вдохновении и темпераменте. Значительности была принесена в жертву, — и принесена напрасно, — поэзия.

Смутил внешностью Лепорелло. Это был скорее какой-то Санчо Панса, прожорливо обгладывающий куриную ногу. И было не очень правдоподобно, что с таким Лепорелло Жуан толкует о красоте своих возлюбленных, спрашивает его мнений. Но говорил г. Павлов великолепно, с большою простотой и искренним юмором.

Вторая картина «Каменного гостя», у Лауры — наименее удавшаяся. Скучна и непомерно велика комната. Это отражается на характере ужина у модной певицы и куртизанки и это заставляет участников сцены излишне много двигаться, делать не умещающиеся в коротком тексте переходы. А главное, неудачны сами участники сцены. И уж не потому, что у них неверный «комментарий» или излишняя забота о «переживании», но потому, что они лишены нужного тут темперамента, силы, жгучести и остроты чувств. Усталый, вялый Дон Карлос (г. Стахович), к которому совсем не идут слова — «ты, бешеный»; не знойная, не кипящая страстью, не умеющая прийти в яркий восторг при появлении Жуана Лаура (г‑жа Барановская); и почему-то все — очень пожилые, почтенные, убеленные сединою гости на ее ужине, хотя и с характерными, с картин взятыми лицами. К тому же и пение Лауры — не увлекательное, только старательно заученное; не идет к ним — «слова лились, как будто их рождала не память робкая, но сердце». Как будто даже и музыкальная {633} память не очень точная. Скучный вышел ужин, а потом и вся картина, как ни знойны и картинны были поцелуи Жуана…

Чрезвычайно помпезна гробница в третьей картине, с высоко поднятой на пьедестале статуей Командора, с мраморным его гробом у ее подножия, с рядом отличных по красоте и стилю архитектурных подробностей. И очень красив весь облик Донны Анны — и лицо, и фигура, и костюм. Когда она приникает к аналою, — великолепная картина. Хорошо отражаются затем на ее бледном лице вкрадчивые любовные речи Жуана легкою, нежною сменою застенчивых выражений. Может быть, нужен более яркий пожар чувств, чтобы получило психологическое оправдание ее согласие на свидание, может быть, заметнее должна упасть маска вдовьей скорбности и отречения от утех жизни и любви. Но поэзия застенчивых чувств передана очень хорошо. Этим любуешься, как «святыней красоты».

Еще живописнее Донна Анна в своих парчовых одеждах в последней картине, на фоне торжественного мрамора, на который робко ложится синий отсвет лунной ночи. Так же живописен, внешне очень красив и весь дуэт Анны и Жуана в белых, праздничных одеждах. Глаз любуется. Но сердце глухо — я выше говорил почему. Нет достаточной обаятельности и очаровательности в Жуане, потому что он и тут не столько пламенеет в восторге любви, сколько «вызывает на бой», искушает судьбу и упивается жестоким наслаждением, что держит жертву в когтях. Если бы г. Качалов совсем об этом не думал, а дал вольный простор своим чувствам, своей, так ему присущей, обаятельности, — впечатление получилось бы иное и более захватывающее, и более верное. А то был некоторый холодок. Умысел стоял поперек дороги чувствам и поэзии.

Близится роковая минута расплаты за «дерзания» и вызовы — по комментарию исполнителя, за сосредоточение всей души в одном пафосе любви — по Пушкину. Приближение Каменного гостя передано великолепно. Нарастают, как далекая буря, какие-то таинственные, грозные звуки, какой-то слитный их гул. Точно сотрясается мрамор замка и гудит, содрогаются ступени под гигантскими, нечеловеческими стопами. Вмешалось в людскую жизнь сверхъестественное. В этом гуле — грядущая катастрофа. Отдернутый занавес открывает направо длинный ряд окон, льющих синий свет. Надвигается каменный командор.

Но тут зрителя ждет некоторое разочарование. Какой он, этот каменный командор, маленький, «человеческий» по сравнению с тем шумом, какой производили его приближающиеся шаги![[964]](#endnote-882) Я уверен, это непременно подумал каждый в зрительной зале. Когда командор был на пьедестале мавзолея, он казался куда крупнее. Надо бы наоборот. Я не знаю, как это осуществить технически. Но сейчас появление командора, несомненно, умаляет впечатление, данное его невидным, только слышным приближением. И конец трагедии уже не производит потрясающего действия. К тому же Жуан произносит свои заключительные слова как-то пусто, не влагает в них нужного чувства отчаяния, ужаса или высшей покорности. У слов тут не было определенной, непосредственно воспринимаемой окраски.

Жуан и командор не «проваливаются», как значится в пушкинской финальной ремарке. Это устранено, вероятно, из страха впасть в «оперность», их страха нехорошей театральности. Возможно, что по техническим условиям такое отступление от ремарки и правильно. Жуан с застывшею в каменной деснице рукою опускается на пол и умирает.

О двух других частях пушкинского спектакля — в другой раз.

## **{****634}** 14. Н. Эфрос Пушкинский спектакль в Художественном театре. (От нашего московского корреспондента) «Речь», Пг., 1915, 29 марта

### 3.

В углу, образуемом длинным фортепьяно и столом с поднятым пюпитром, сидит большой, грузный человек в синем кафтане, в белых чулках, темном парике. Голова низко и скорбно, в тяжком раздумье, опущена к столу. Голова поднялась, откинутый гневным жестом пюпитр открыл лицо. Хорошо знакомое, мало преображенное лицо Станиславского. Только почему-то стало оно словно оплывшее, рыхлое. Грим лишь испортил подлинное лицо Станиславского. Без этого гримерского вмешательства оно было бы много ближе к нужному лицу Сальери, более одухотворенное, иссушенное внутренним снедающим огнем. Теперь одни глаза выражали, что великий хаос в душе, вынашиваются в ней какие-то роковые решения. И так было не с одним лицом, — со всем существом артиста. Чем больше он ломал и насиловал себя, чем меньше был собою, — тем дальше отходил от образа…

Первые же стихи роли ясно обозначили, как значительно, своеобразно и глубоко она задумана, но и как неудачно она будет играться, в какую коренную и роковую ошибку впал этот прекрасный художник театра. Потому что с первых же слов стало ясно, что, в увлечении желанием все искреннейше пережить и быть близким к жизни, он смело приносит на алтарь такого желания и ритм стиха, и торжественный характер речи, и ее исключительную красоту. Стихотворное слово, само себе довлеющее, заключающее свои сокровенные смыслы, а не только обозначения таких-то понятий, стало тяжелою прозою. А оттого и самые понятия и самые чувства свелись с высоты на землю, стали будничными, приобрели психологическую «популярность» и наглядность. Только изредка это было по-иному, артист вырывался из наложенных на себя цепей. И тогда это было прекрасно. На основании этих редких исключений, некоторых обращений к Моцарту, я и говорил в своих общих замечаниях о спектакле, что, может быть, Станиславский еще сумеет прийти к гармоничному примирению своего основного сценического устремления и пушкинского стиля. Вообще, в диалогах он был много выше, гармоничнее, чем в монологах. Но, увы, ведь доминирующее место в этой «маленькой трагедии» принадлежит именно монологам, в них раскрывается преимущественно Сальери.

Все та же забота о будничной правде и психологической насыщенности слов влекут Станиславского и к ряду частичных ошибок, к напрасным, не в строе и характере пьесы деталям бытового характера; заставляют долго и скучно плакать, когда Моцарт, уже со смертью в груди, играет свой Реквием, и эти долгие реалистические слезы портят великую торжественность момента. Какой-то, на этот раз — и не четкий, психологический умысел совершенно искажает у артиста последние слова Сальери о создателе Ватикана; резкий выкрик, «испуганные», расширенные глаза, раскрывшийся болезненно рот уродуют всю красоту и важность {635} заключительного аккорда трагедии.

А задуман Сальери, повторяю, очень значительно. Хоть пьеса первоначально и называлась у Пушкина «Зависть», не в ней, полагает Станиславский, центр Сальери и произведения, не она — зерно его и трагической, с необходимостью вырастающей катастрофы. Сальери — аскет искусства, его Великий Инквизитор[[965]](#endnote-883). Искусство — подвиг; лишь в подвижническом, аскетически-строгом к нему отношении — его подлинное спасение. И потому Моцарт, хоть творения его гениальны, хотя «Ты, Моцарт, — бог», — он — злейший враг и искусства, и его подвижника, Сальери. И оттого с великим страданием, как жертву страшную, принимает на себя Сальери «тяжкий долг» — исправить судьбу, осеняющую гением неподвижника, и спасти искусство. Вот источник решения Сальери влить дар любви в чашу дружбы; и вот источник надвигающейся на него катастрофы, потому что его высшая правда — высшая ложь, и не дано человеку восстановлять ту правду, которой «нет и выше». Зависть, тоска по славе или страх ее «глухоты» — только на самом заднем плане. Не они правят этою душою и этою жизнью, которая — «несносная рана».

Так построен у Станиславского Сальери. Кто внимательно прислушивался к его первому монологу, не мог не обратить {636} внимание: тут трижды упоминается «зависть» и трижды — «слава». И каждый раз Станиславский произносит это пониженно, заглушенно. Он не хочет, чтобы эти слова звуковой силою дали неверную, по его комментарию, окраску образу Сальери. Артист пользуется каждою возможностью, чтобы ярче выразить, как восторженно относится Сальери к Моцарту, как благоговеет к его гению и как нежно любит самого носителя этого гения. И все это, вся боль от принесенной жертвы выливаются в троекратном «постой!», когда Моцарт пьет отравленный бокал. С такими чувствами не живет рядом зависть…

Моцарт… Я думаю, в отношении осуществления этого образа будет особенно большой разброс оценок. Как осуществить на сцене гения? Требования сразу делаются чрезвычайными. И про г. Рустейкиса, играющего его, быть может, скажут — просто милый мальчик. Да, он — слишком мальчик, юноша; смешно, когда говорит, что сходит к жене, что играл с сыном. В пушкинской пьесе не приходится заводить речь об исторической, о биографической верности, раз за факт выдан вымысел об убийстве Сальери. Пушкинский Моцарт смело может быть и моложе моцартовских 35 лет. Но в Художественном театре ушли уже очень далеко от «биографии», главное — не посчитались с тем, что самые чувства Моцарта — особенно во второй сцене — никак не отроческие.

Если верно, что этот Моцарт — мальчик, то уж совсем не верно, что он — только «милый мальчик». В нем — чрезвычайная обаятельность, обаятельность красивого, чистого духа; и в нем, среди всей «легкости» и даже шаловливости, — большая значительность. Иногда он задумывается, — и тогда ясно чувствуешь, что это — избранник, что на нем почиет благодать. Когда он играет другу свою композицию, — лицо его живет вдохновенно. И это дает иллюзию, что ли, гения. Какую-то особую радость чувствуешь, когда Моцарт — г. Рустейкис на сцене. И за это прощаешь многое, до печальной неправильности речи включительно. Его образ, его улыбки, свет его глаз уносишь с собою в памяти после спектакля; это вплетается чем-то радостным в не очень веселые воспоминания о пушкинском спектакле.

### 4.

Самая неудачная часть этого спектакля — «Пир во время чумы».

Тут уж совсем сбились с пути, не нашли нужных нот и красок. Не было веяния страшной гостьи, не было атмосферы обреченности и ею рождаемого отчаянного вызова. Тут были особенно громоздки декорации, даже без красоты других, тут была невыразительная скученность в группе пирующих; тут были такие ухищрения, как повторение, многократное, последних стихов монолога Председателя. И, что печальнее всего, тут не было этого монолога. А из-за него, может быть, написан и переведен Пушкиным весь отрывок.

Конечно, монолог был сказан. Был на сцене актер, изображающий Вальсингама (не дерзателем и мучеником своего дерзания, а каким-то надуто-надменным человеком), и этот Вальсингам, встав в позу, говорил о том, что «есть упоение в бою», и даже демонстрировал, как «… девы-розы пьет дыханье», а другие, ему в подражание, в вакхическом экстазе так же бурно целовали своих подруг. Но за словами и жестами не было ничего.

Когда нет пира, нет чумы и нет Вальсингама, — отрывок Пушкина обращается в скучное недоразумение. Не потрясенный зритель ни на что не реагирует: кажется ему, что пьеса эта как-то случайно началась, как-то случайно оборвалась, и ему, зрителю, тут, собственно, делать нечего.

{638} Возможно, что «Пир» — самая трудная из болдинских пьес для сценического осуществления. Я думаю, сам театр видел, что у него не оказывается сил для преодоления этих трудностей. Введенными ухищрениями он словно сам расписывался тут в бессилии. Не поверю, чтобы театр, такой тонкий и чуткий, не замечал безвкусицы их. Мирился с ними как с заполнением зияющей пустоты.

Пожалуй, в таких условиях было бы целесообразнее просто бросить эту работу на полдороге и ограничить пушкинский спектакль двумя пьесами, если «Скупой рыцарь» не укладывался в рамки этого спектакля.

## 15. Н. Эфрос «Осенние скрипки». (Спектакль Художественного театра) «Русские ведомости», М., 1915, 15 апреля

Пьеса г. Сургучева[[966]](#endnote-884) лучше и глубже, чем она кажется. Ее много легче порицать, чем хвалить. Потому что ее недостатки — очевидные, лежат они на поверхности, бросаются в глаза. А к ее достоинствам нужно присмотреться.

Автор «Скрипок», написавший их, если не ошибаюсь, еще до «Торгового дома», с которым он впервые выступил перед театральной публикой[[967]](#endnote-885), — драматург неумелый. Он трудно и часто нескладно справляется со своим материалом. У его пьесы — плохая архитектура. Второй акт «Скрипок» весь исчерпывается одним более многословным, чем содержательным диалогом, а третий акт перенасыщен содержанием и длится час. Г. Сургучев не заботится, — или не умеет позаботиться, о пропорциональности и гармонии частей и каждой отвести лишь подобающее ей в пьесе место. И он находится под многими влияниями. Каждый очень легко может указать на эти влияния и даже подражания. В «Скрипках» то флейта слышится, то фортепиано, то Чехов, то Тургенев.

А главное — автор хотел сделать свою пьесу непременно «красивой». Он любит слова, и всех своих героев наградил такой же любовью. Но любовь эта безнадежная. Именно даром красивого слова г. Сургучев владеет меньше всего, а между тем он с каким-то упоением рядит свою пьесу в эти одежды. Ему очень полюбились верленовские «Les violons de l’automne» [«Осенние скрипки» — фр.][[968]](#endnote-886), и он, им в подражание, ввел в свой диалог целый оркестр музыкальных инструментов. Ему нравится пышно говорить об осени, о весне, о снеге. Потому он заставляет своих героев произносить целые стихотворения в прозе. Но стихотворения в прозе, это — совсем не жанр г. Сургучева… Это — только дешевые украшения. И чеховские герои, о которых всегда помнит г. Сургучев, любили говорить: «Весна моя!», «Мы насадим новый, прекрасный сад» и даже «Мы увидим небо в алмазах». Но у Чехова это шло от глубины нежной и поэтичной души, и это говорилось редко, притом каждый раз лишь тогда, когда это было кстати. И от этого оставался в памяти сердца благоуханный след. У г. Сургучева вся словесная красивость — только сочинительство и подделка. И у него нет достаточной чуткости и вкуса, чтобы держать любовь к красивому слову {639} в крепкой узде. Так все его «Скрипки» оделись в неподходящий и неприятный убор. Чем больше старается автор быть красивым и изысканным, тем выходит вульгарнее и мертвеннее. Все это делает «Скрипки» очень уязвимыми, открытыми для сердитых нападок. Не в добрый час соблазнили его les sanglots longs des violons de l’automne [долгие рыдания осенних скрипок — фр.]…

Но если совлечь этот словесный убор, останется пьеса бесспорно талантливая и потому хорошая. Она писана писателем со стихией драматурга. Это чувствовалось и в «Торговом доме», чувствуется и в «Осенних скрипках». Пьесу очень хорошо играют; если не все, то некоторые. По-настоящему хорошо играть можно только пьесу настоящего драматурга, иначе, как говорил Белинский, будет в игре актера «“искусничание”, а не искусство, штукарство, а не творчество, исступление, а не вдохновение». Дать точки приложения для настоящего актерского искусства может только подлинный драматург. И таков г. Сургучев. Его драма, если очистить ее от некоторых выдумок и безвкусных пустяков, движется по путям внутренней правды. И движется своей собственной силой, а не от капризных авторских толчков, движется правильно и волнующе.

Тема у «Скрипок» далеко не новая. Да и где они, подлинно новые темы, когда весь драматический инвентарь исчерпывается «36‑ю драматическими ситуациями»… Талант — не в сочинении 37‑й, но в искренней и *своей* передаче одной из 36‑ти.

Очень много раз давала содержание и театральным пьесам, и романам такая ситуация. Мать и дочь (или приемная дочь, или воспитанница, — тут безразлично) сталкиваются в любви к тому же мужчине. Осень и весна лет приходят в соперничество и борьбу. Всегда побеждает счастливая весна, а осень или со скорбной покорностью говорит: «Здравствуй, листик, тихо падающий», или бьется и гибнет в непокорном отчаянии. У г. Сургучева своеобразно то, что осенняя женщина сама, своими руками создает коллизию, а может быть, только ускоряет наступление того, что случилось бы и без этого подталкивания судьбы… В этом подталкивании — самый рискованный момент в развитии драмы. Когда героиня «Скрипок» говорит любимому человеку: «Надвигается моя осень, я хочу иметь хоть то утешающее сознание, что я первой отошла от этой любви, а не меня от нее отшвырнули, а потому я хочу, чтобы ты женился на Верочке, на моей приемной дочери», — этот силлогизм звучит неожиданно и не сразу принимается за правду. Рискованность «силлогизма» еще увеличивается тем, что в него вплетается и путает его ясность другой. Героиня хочет свадьбой Верочки заглушить поднявшиеся в ее старом муже сомнения. Завела свой гадкий хоровод обывательская сплетня. Кто-то в усердье подлом швырнул в наружно ладную и мирную семейную жизнь анонимное письмо. Нужно спасать положение. Выходит так, что мать готова принести в жертву не только счастье своей осенней любви, но и весеннее счастье дочери, принести его на алтарь семейного лада и мужнего спокойствия.

Правда, на стороне, обрекающей на эту двойную жертву, есть извиняющее обстоятельство. Она искренне верит, что дочь не может не полюбить того, в ком для нее самой заключены все совершенства. И она хочет обмануть себя, что будет рада, когда и он полюбит, когда весна победит его. Но и в такой постановке то, что завязывает драму, что разбивает вдребезги «осенние скрипки» этой женщины, не вполне утрачивает свою рискованность. Не расходятся сомнения. А автор как раз в этом труднейшем моменте пьесы наиболее слаб. И это неизбежно {640} отражается и на исполнении. Прекрасное у г‑жи Книппер[[969]](#endnote-887), оно тут тускнеет, становится несколько скучным и не завладевает зрителем. Игра не побеждает его предубеждения.

Во всем дальнейшем пьеса развивается очень правдиво, с полной психологической верностью и драматической силой. Целый бунт поднимается в душе пожертвовашей своей любовью женщины. Когда она вынашивала и осуществляла свой план, она спасалась в мечту, что будет жить любовью сестры и матери к тому, кто был царем ее сердца и ее крови. Мечта не могла не обмануть. Тихо угасая, любовь может перелиться в такие чувства, но не любовь-пылание, не любовь — клокочущая страсть. И бедная женщина проходит через все мучения ревности. Она все делает, чтобы скрыть, что у нее в душе, но не всегда умеет. И чем выше счастье весны, тем острее ее осеннее отчаяние. Под играемый ею на помолвке вальс танцуют жених и невеста, загорается в них молодая счастливая страсть, и исходит мукой сердце матери — недавней любовницы. Катится она под уклон. Готова выпытывать у дочери, как проходили ее минуты наедине с женихом, какие были их поцелуи. Цепляется за последние, зыбкие надежды. И выдает себя, открывает невинному сердцу дочери свои страшные тайны. Все это написано у автора сильно, правдиво. Оттого я и сказал, что «Осенние скрипки» много лучше того, чем кажутся на первый взгляд.

Весь этот материал великолепно использован обеими исполнительницами, г‑жами Книппер и Ждановой[[970]](#endnote-888). Все их сцены — лучшие в пьесе и у автора, и в спектакле. Даже погоня г. Сургучева за красивыми словами, возня с флейтами весны и скрипками осени бессильны тут значительно испортить красоту и силу этих сцен в спектакле Художественного театра. Трижды встречаются мать и дочь; в последний раз — в сцене почти без слов. И каждый раз зритель — в полной их власти, живет их чувствами, счастьем одной, мукой другой.

Я отметил один момент в исполнении г‑жи Книппер, который оставлял равнодушным, невзволнованным. И до него, и во всем дальнейшем течении пьесы г‑жа Книппер передавала жизнь чувств своей героини глубоко и заражающе. Я бы сказал, что иногда она уже чрезмерно выразительна, откровенна в своей мимике. Если бы те, которые подле нее в пьесе, были чуть понаблюдательнее или повнимательнее, они задолго до катастрофы должны бы увидать и понять, в чем дело. И муж не мог бы поверить тому, чему в пьесе верит. Но не хочу на этом замечании настаивать. Эта маленькая сделка с правдой — в интересах силы впечатления. С напряженным вниманием следишь весь спектакль за этим измученным лицом, потому что оно, точно раскрытая книга и лучше слов, рассказывает в своих изменениях всю трагедию обреченного сердца, которое не может перестать любить и само себя за то люто казнит. Играет г‑жа Книппер «строго», ни разу не хочет разжалобить. Характерно, что до самого конца не прибегает она к такому выгодному в театре средству, как слезы. Глаза ее сухи. И только в самую последнюю минуту, когда прощается с уезжающей в свадебную поездку дочерью, не выдержала. Вырвался из груди такой страшный крик, упала дочери на грудь в рыданиях. Это дало самое сильное впечатление.

Спектакль был праздником г‑жи Ждановой. Разрешу себе маленькое отступление. Художественный театр — некоторый застенок для актерских талантов, губит их, стрижет под гребенку и так далее, и так далее. Это очень часто говорили и говорят те, которые заявили себя принципиальными врагами Художественного театра. Это было повторено совсем недавно и по поводу пушкинского спектакля. {641} Только вот какой странный факт. Театр этот губит актера. Но он начинал свою жизнь почти без «имен», без сложившихся актерских дарований. А теперь блещет самыми крупными именами. Качалов, Москвин, Книппер, еще другие сложились и выросли в нем, в этом столь пагубном для актерского дарования театре. Этим «первым призывом» театр не ограничился. На наших глазах на протяжении последнего десятилетия поднимались тут все новые всходы актерских дарований. В истекающем театральном году Студия, которая — тот же Художественный театр, дала таланты М. Чехова и Дурасовой. Вчера зрительная зала пришла в восторг от Ждановой…

Роль Верочки лучше всего написана г. Сургучевым. Вся она проникнута чарующей прелестью юности и застенчивой поэзией первой девичьей любви. У г. Сургучева нашлись для этого изображения свои черты, свои слова, ни в чем не повторил он драматургическую рутину, создал образ, а не театральную ingenue. И так же играла г‑жа Жданова, — с чрезвычайной красотой непосредственности, простоты и искренности. Она умиляла в первой сцене своей наивностью и резвостью, своими шутками о поклонниках, и она еще сильнее трогала своей любовью, всем тем, что поднялось в молодом сердце. Не было ничего из театрального трафарета, — все шло от искреннего чувства. И чувство находило отличные, неожиданные формы для своего сценического выражения.

Много меньше заботили автора мужчины. Оба они, и старый и молодой, показаны публике как-то вполоборота. Особенно молодой. Г. Болеславский[[971]](#endnote-889) играл его просто; у него отлично выходили некоторые отдельные фразочки, но весь он был какой-то излишне спокойный, уравновешенный, точно все, что кипит в «Осенних скрипках», не очень его касается и не очень волнует. Много счастливее исполнение г. Вишневского[[972]](#endnote-890). Он значительно отошел от обычной своей манеры игры, был прост, мягок, с хорошей сдержанностью в выражении чувств. За этой сдержанностью угадывалось, как многое томит его душу, как дорого стоит эта сдержанность человеку, который чувствует, что подведено к краю гибели не только его будущее, но и его прошлое.

После 3‑го акта был вызван автор.

## 16. Сергей Глаголь <С. С. Голоушев> Последняя премьера сезона. («Осенние скрипки» Сургучева) «Голос Москвы», 1915, 15 апреля

<…>[[973]](#endnote-891)

О том, что Художественный театр сумел сделать из пьесы отличное представление, — едва ли нужно даже говорить… В таких пьесах он на высоте своего умения. На сцене все время жизнь во всем, до самой последней мелочи, и кажется, что видел все это не в театре, а где-то на самом деле.

Особенно удается это в третьем акте, где изображается провинциальный званый вечер с играющею в фанты молодежью, {642} танцами, сплетничающими обывателями и прочими. Вальс, который танцуют жених и невеста, заставляет вспомнить такой же вальс из «Miserere», но это, конечно, не Бог знает какой грех…

Играют все очень хорошо. О. Л. Книппер свою трудную роль героини проводит с большим подъемом. Особенно удается ей разговор с мужем в третьем акте. Она и лжет ему, и говорит правду, потому что ведь суть именно в зародившемся у нее чувстве, а не в том, как далеко оно женщину завело.

Если в чем Книппер делает ошибку, то это в подчеркивании своих страданий в первом акте. Кажется странным, что муж не разгадывает правды тотчас же. Лжет она слишком ясно, так что зритель ярко это чувствует и не понимает, как не чувствует лжи муж.

Прелестный, живой образ создает г‑жа Жданова (Верочка). В роли этой (очень тонко разработанной автором) много благодарных для артистки мест, и молодая артистка сумела отлично их использовать. А главное, нет и тени какого-либо шаблона, ни секунды не чувствуется актрисы на амплуа ingenue. Все удивительно искренно, правдиво и ярко. Хотелось бы большей сердечности и теплоты в общем тоне всего, что говорит и делает муж, но этого Вишневский и не может дать. В голосе его нет каких-то необходимых для этого интонаций, и с этим ничего не поделаешь, но, во всяком случае, играет и он очень хорошо.

Любовник выходит у Болеславского каким-то растерянным и глуповатым, но, пожалуй, его иначе и нельзя сыграть. О маленьких, вводных ролях нечего и говорить, — все как выхваченное из жизни, хотя сцену со швейцаром в четвертом акте можно бы даже и выкинуть, она пришита белыми нитками и ни для чего не нужна.

Если есть недочеты, то только в декорации первого и второго актов[[974]](#endnote-892). При общем совершенстве мейнингенства каждая неудачная деталь сейчас же портит дело и рушит всю затею. Все как в самом деле, а у окна дерево с желтыми листьями картонное. От движения воздуха колышется тюль на занавеси окна налево, а на дереве ни один листик не дрогнет, и иллюзия сразу нарушается. Либо уж доводите мейнингенство до конца и устраивайте настоящее дерево с колеблющимися листьями из бумаги, либо (лучше всего) не ставьте на первом плане ничего, что в природе не бывает никогда неподвижным.

Во втором акте отличный задник с тонущим в вечернем сумраке городом, но в погоне за мейнингенством он написан на закругляющемся холсте; холст морщит, и все видят, что это — раскрашенный холст, а не тонущий в сумраке город. Желтые деревья тоже грубы, однотонны, и тень отсвета рампы падает от одних на другие. Суковатое дерево слева на первом плане тоже написано без закругляющих рефлексов, и все видят, что оно вырезано из картона. Уж если гнаться за мейнингенским натурализмом, то надо до конца.

Здесь он может быть применен, хотя, думается, что того же впечатления, и сумерек, и грустной осени, и городского бульвара, можно достигнуть гораздо проще всего несколькими намеками, да и картину показать в рамке, как это было в «Бранде».

Но что совсем надо убрать — так это загорающийся за кулисами дуговой уличный фонарь. Выходит и ненатурально, и некрасиво, и некстати.

Сначала даже никто не понимает, что это такое, и думает, не случайно ли зажег кто-то за кулисой ненужную лампу с рефлектором. Если фонарь необходим, то нужно поставить его на сцене, на глазах у зрителя, а чтобы его свет не резал глаз, — прикрыть его слегка листвой свесившейся {643} ветки. Думается, однако, что он просто не нужен.

Он вносит сразу какое-то впечатление житейской пошлости в сцену, которая совсем с этим не гармонирует.

Как-никак, а представление вышло все-таки удачным, и могу заверить Бенуа, что ни одному из пишущих о театре оно ничего, кроме искреннего удовольствия, не принесло.

## 17. Homo novus <А. Р. Кугель> Театр и музыка. Михайловский театр. (Спектакль Московского Художественного театра) «День», Пг., 1915, 1 мая

Вчера открылись гастроли Московского Художественного театра «Пушкинским» спектаклем. Об этом спектакле можно написать несколько фрагментов, доказывая и объясняя то, что, пожалуй, ни в доказательствах, ни в объяснениях не нуждается, но можно и ничего не писать — до того бледно, скучно, убого и во всех отношениях посредственно то, что показал нам Художественный театр. Так как на этот раз чувствовался достаточный «пиетет» к автору, не было допущено никаких, или почти никаких, кунштюков, трюков, четвертых стен, пятых измерений и тому подобного, которыми Художественный театр так искусно отводил глаза публике в течение многих лет, то внутренняя бедность и нищета его — отсутствие заметных дарований, нелепое распределение ролей и неспособность исполнителей проникаться стилем автора, в особенности если в этом стиле есть капля романтизма, — сказалось с беспощадною силою. Было похоже, как будто мы присутствуем на похоронах, или пируем во время чумы, или — pardon! — чумеем во время пира. Занавес опускался да опускался при тягостном и недоуменном молчании залы. Иногда какие-то застрельщики, занимавшие фланги залы, пробовали аплодировать, но, щелкнув несколько раз, рукоплескания стихали, устыдившись самих себя.

Я пишу эти строки с чувством глубокой скорби. Только неумеренное каждение [славословие] в течение долгих лет, только жизнь, полная самоупоения и текущая в эмпиреях, могла привести умных, знающих и даровитых людей, стоящих во главе театра, до такого плоского места, до такого нуля. Когда опустился занавес после «Пира во время чумы», — мне почему-то представилась намозолившая глаза торговая реклама, изображающая фигуру человека, у которого вместо лица вопросительный знак. Так этот вопросительный знак и глядел на меня во все время спектакля, — и когда г. Качалов, созданный самой природою, если можно так выразиться, для ролей нотариусов, играл Дон Жуана, или когда г. Станиславский, пыхтя и тужась, представлял трагического Сальери, или когда г‑жа Барановская, столь добродетельно-сентиментальная, пыталась играть беспутную Лауру, или когда все эти «гишпанцы», доны и сеньоры, беспутные и кутящие, пирующие и играющие со смертью, гениальные и преступные, старались дать то, чего, к сожалению, в Художественном театре не бывает — страсть, пламень, волнующую душу, — когда то кровь кипит, то сил избыток…

{644} О, что же мы тут будем говорить о том, как толкует г. Бенуа Пушкина и почему он так толкует, а не этак, и что он хотел и чего не хотел, — обо всем том, что так распространительно художник Бенуа, по щучьему веленью ставший режиссером, расписывал в «Речи»[[975]](#endnote-893)! Есть, как говаривал Монтекукколи[[976]](#endnote-894), 17 причин, почему пушки не стреляют. Есть 17 причин, почему не выходит спектакль. Но достаточно, чтобы не было пороха, — остальные 16 причин отпадают, пушки не стреляют, а актеры не играют. Чтобы приготовить рагу из зайца, надо иметь зайца. Зачем же мы станем напускать туману, разбирать, сценичен ли Пушкин или не сценичен, и что думал выразить Пушкин, и заимствовал ли он с английского «Пира во время чумы» или не заимствовал, и по какому тексту, выправленному или не выправленному, играли актеры? Мы пришли в театр, — вот в чем суть. Театр не есть приватное помещение, этакая комнатенка, с узеньким оконцем, при Публичной Библиотеке. Театр есть театр… И можно писать очень хорошие рас пространные фельетоны в «Речи», а в театре значить меньше самого маленького актера. Помните, Потугин в «Дыме»[[977]](#endnote-895) возмущается тем, как у нас все костят направо и налево — особенно в музыке — дескать, мы такие и этакие, и таковские, и растаковские, мы Мендельсону[[978]](#endnote-896) нос утрем, а флейтщик, последний флейтщик в оркестре на сто голов вас выше, потому что он ноты знает, и если что высвистывает, то как специалист своего дела…

И вот что замечательно: ведь и как специалист своего, второстепенного в театре, но прикладного дела, декоративного, г. Бенуа ничем себя выдающимся не проявил. Недурны декорации в «Моцарте и Сальери», кое-что занятно в «Каменном госте», а в общем, незначительно. В этих декорациях нет главного — импрессионизма, и нет театральности. Ну что за комната у Лауры? Бытовая, историческая правда что ли? Да кому она нужна? Балкон хорош, хорошо небо. Но разве у Лауры, в эту, пьяную от любви, вина и крови, ночь, должно быть такое небо, бирюзовое, как глаза Маргариты[[979]](#endnote-897)? А в «Пире во время чумы» такие должны быть здания, ровные и четкие? Разве не напрашивается картина подслеповатых, глухих, гноящихся и страшных зачумленных домов? И все прочее в том же роде… Ровно, гладко, правильно и ganz akkurat [совершенно аккуратно — нем.]. Это не важно, конечно, относительно не важно. И если я останавливаюсь на этом, то потому, что тут я чего-то ждал, тогда как в остальном и ждать было нечего…

Однако довольно. В конце концов, не все ли равно? Публика?.. Она безмолвствует. Театр?.. Театр доволен всем — «самим собой, своим обедом и женой»…

Оттого я и набрался смелости все это написать, что не рискую испортить кому-либо аппетит. О нет!.. Тут — крепко.

## 18. Зигфрид <Э. А. Старк> Эскизы. Московский Художественный театр «Петроградские ведомости», 1915, 2 мая

Обычная весенняя радость искусства, приносимая нам из Москвы Художественным театром, в этом году несколько запоздала. Только 30 апреля начались {645} в Михайловском театре его гастроли.

Открылись они пушкинским спектаклем, и, таким образом, театр сразу приобщил нас к самым благородным своим стремлениям, к проявлению самого утонченного вкуса и любви к возвышенному в искусстве. В самом деле, заниматься Пушкиным — это утонченный вкус. Многие ли в наши дни им обладают? Существуют так называемые пушкинианцы, исследовавшие вдоль и поперек каждую строку в полном собрании сочинений, способные написать по комментарию к каждому слову поэта; но это — узкие специалисты, они — не в счет; существуют еще учителя словесности, которые, в силу принятой на себя обязанности, разъясняют Пушкина юным питомцам школы и часто делают это столь неуклюже, что питомец уже во время самого этого благочестивого занятия предается украдкой чтению каких-нибудь «Ананасов в шампанском»[[980]](#endnote-898). Вообще, Пушкина уважают, пред Пушкиным благоговеют, о Пушкине не выражаются иначе, как с приложением разных соответствующих эпитетов, но Пушкина не читают. Сохранили в памяти своей десяток стихотворений, заученных на школьной скамье и… баста! Помнят хорошо «Евгения Онегина» и «Пиковую даму» благодаря… Чайковскому, но зато и очень удивляются, когда, случайно развернув томик Пушкина на «Пиковой даме», находят там не совсем то, к чему привыкли в опере… Так, Пушкин, став «великим» и стяжав бессмертие, удалился от нас вместо того, чтобы быть постоянно с нами, к чему у него проложено много путей, включительно до театра. Но в нас слишком мало любви к поэзии, и вкус наш недостаточно утончен, чтобы еще воспринимать эту поэзию с подмосток. Потому я и говорю: надо много мужества, много бескорыстной любви к своему делу, надо носить в своей душе художественный идеал, чтобы в театре взяться за Пушкина. Скажут:

— Чего там!.. взяли, поставили — и делу конец. Большая разве тут требуется мудрость?

Да, вот именно, здесь нужна мудрость, крайняя мудрость художественной интуиции. Без нее пробовали ставить Пушкина, и… великий поэт попросту проваливался!.. Я помню «Бориса Годунова» на одном из спектаклей в Мариинском театре в пользу, кажется, Пушкинского дома. Было очень плохо. Помню еще «Моцарта и Сальери» на каком-то благотворительном спектакле — совсем пустое место. И лишь в совершенно иной обстановке, при деятельной поддержке музыки, с одной стороны — Мусоргского, с другой стороны — Корсакова[[981]](#endnote-899), воскресали перед нами образы пушкинского гения — Борис и Сальери, когда они были плодом вдохновения Шаляпина[[982]](#endnote-900). Но то… Шаляпин, — целый творческий мир. Вообще же, поройтесь хорошенько в памяти и скажите, когда и где вы видели действительно художественное воплощение на сцене пушкинских драм? Никогда. Самому Художественному театру лет восемь назад не слишком удался «Борис Годунов» и то — не из-за метода постановки, а благодаря неудачному распределению ролей.

Таким образом, мы видим, что за Пушкина в Художественном театре взялись вторично, остановив свой выбор в этот раз на маленьких его драмах: «Пире во время чумы», «Каменном госте» и «Моцарте и Сальери».

Когда говорят: «маленькие драмы Пушкина», то невольно подразумевают сейчас же камерный стиль исполнения, то есть построенный на принципе полнейшей интимности. Отсюда те, докатившиеся до нас из Москвы упреки по адресу Александра Бенуа в том, что он поставил эти маленькие драмы громоздко, что он будто бы затяжелил Пушкина, что все вышло, {646} с внешней стороны, чересчур эффектно, грандиозно, величественно. Какой, скажем откровенно, вздор!.. Разве интимность от этого что-нибудь потеряла? У нас думают, что если — интимность, так надо поставить круглый стол, на него лампу с зеленым абажуром, а вокруг него посадить лицедеев и разговаривать загробным шепотом. Интимное в речах и переживаниях должно быть непременно подчеркнуто декорацией. Сколько раз приходилось читать: «декорация давит актера». Бедный актер: до чего он стал беспомощен! Посади его при лампе в обстановке будничной, и он будет чувствовать себя, как рыба в воде. Но прислони его к устремляющейся ввысь готической колонне или к стволу кипариса — и вот, уж он раздавлен… Между тем все дело — в том, чтобы, независимо от переживаний, быть всегда в гармонии с обстановкой. И разве интимное теряет что-нибудь в своей выразительности оттого, что разыгрывается в часовне с монументальной гробницей командора? Все это — сплошное недоразумение, и я лично вижу во всей работе Александра Бенуа, живописной и режиссерской, лишь присутствие большой художественной силы, знаний и опыта, накопленных долгими годами пристального изучения и претворения во внутренней лаборатории души. Если нас меньше может удовлетворить «Пир во время чумы», то потому, что названное произведение все же есть только отрывок, бесконечно ценный не столько по обрисовке в нем страстей, по развитию, планомерному и полному глубоких внутренних переживаний, сколько по настоящему золоту поэзии, заключенному в некоторых его строках, — как, например, в монологе председателя. Здесь невольно центр тяжести переносится в стихи, и, следовательно, их выразительность должна быть безукоризненна, а между тем этого-то мы и не находим в данной постановке.

Но «Каменный гость» — это блестящее и почти безукоризненное во всех частностях выявление художественного вкуса. Все четыре декорации превосходны и как нельзя больше отвечают задаче: создать стильный фон для действия. В первой картине прекрасно кладбище с этими вековыми, монументальными кипарисами, деревом, всегда манящим к себе какой-то особенной мистической затаенностью, и, поставив несколько таких кипарисов, Бенуа сразу создал настроение южного католического кладбища, во власти которого и проходит вся сцена и которое еще углубляется при появлении донны Анны, этой великолепной фигуры, одетой в длинное черное платье, покрытой длинным черным вуалем… Она, как призрак скорби, медленно, неслышно скользит от ворот кладбища и исчезает где-то в глубине между молчащими кипарисами…

Прекрасно передано предзакатное высокое небо, и четко вырисовываются на нем архитектурные линии церковной постройки.

Декорации второй картины, комната у Лауры, с ее серыми голыми стенами отлично передает впечатление неуютности жилого помещения, и посейчас присущей обиталищам итальянцев и испанцев. И только роскошная под балдахином с драпировками стильная кровать скрашивает обстановку, да когда отдергивается занавес балконной двери, в комнату вливается обаяние южной ночи в тихом небе, в теплом воздухе, с ароматом лимона и лавра. Художник вполне достиг здесь того впечатления, которое замкнуто в словах поэта.

Но истинный шедевр — третья картина, памятник командора. Прежде всего Бенуа нарушил традицию, по которой памятник этот всегда изображался на открытом месте, то есть на самом кладбище, и непременно конным. Бенуа соблюл другую традицию, в силу которой {647} знатных людей обыкновенно хоронили внутри церкви и там же воздвигали им памятник. И Бенуа дал внутренность маленькой часовни и здесь развернул всю прелесть стиля барокко, создав настенный мраморный портал с колоннами и прочими соответствующими украшениями; внизу — из мрамора высеченная гробница, над нею — во весь рост огромная статуя командора; далее все выдержано в стиле включительно до железной решетки, запирающей вход в часовню. Когда на этом беломраморном фоне задвигались две черные фигуры, донны Анны и Дон Жуана, то они чрезвычайно точно, особенно первая, вошли в гармонию замысла художника: когда донна Анна прильнула к гробнице командора, она казалась пятном, положенным в довершение картины самим художником.

И, наконец, четвертая сцена, комната донны Анны, опять создает впечатление высоких, холодных, роскошных, но опять-таки неуютных покоев, чрезвычайно правдивых, ибо именно в таких комнатах жили в старину знаменитые испанцы и итальянцы.

Помешала ли чему-нибудь по отношению к Пушкину вся эта живописная работа Александра Бенуа? Ровно ничему. Напротив, она образовала и углубила подлинную атмосферу драмы, которая вся, от края до края, пропитана Испанией. К тому же с этой обстановкой гармонично слилось все исполнение, которое обдумано до мелочей и бесподобно в мелочах до конца воплощает всю интригу драмы. Чрезвычайно удачен внешний облик Дон Жуана у Качалова, и вся игра отличается крайней выдержкой. Очень красива донна Анна — Германова. И Барановская создает вполне правильный облик Лауры.

«Моцарт и Сальери» опять очень интересен по внешней, живописной стороне дела. Но Станиславский — Сальери во многих должен был вызвать недоумение. Ждали монологов — и не услышали их. Я скажу даже больше: не услышали и стихов. В самом деле, стихи у Станиславского звучали как проза. Но… но здесь открывается поле для бесконечных рассуждений. Я не могу сказать, чтобы лично меня захватил такой Сальери, каким его сделал Станиславский, — но мне абсолютно было ясно, что, отправляясь от того внутреннего облика, который Станиславский выносил в душе своей, иначе произносить стихи и невозможно. Правда, музыкальность пушкинского стиха потухла. Но, если брать исходной точкой при воплощении художественного образа музыкальность стиха, что едва ли вообще допустимо, и, следовательно, некоторую приподнятость тона, потому что музыкальность непременно предполагает приподнятость, — пришлось бы создавать совершенно иной облик Сальери, чем представившийся Станиславскому, так что путь к достижению и самое достижение были взяты вполне в согласии с внутренней художественной правдой, которая у всякого своя и должна быть своя. Образ Сальери у Станиславского может нравиться или не нравиться, — это уже дело личного вкуса.

## **{****648}** 19. Федор Сологуб[[983]](#endnote-901) Забытое искусство «Биржевые ведомости», Пг., 1915, 3 мая

Привыкшие к похвалам должны очень удивляться, что их не хвалят. И в Москве, и у нас в Петрограде почти никому не понравилось то, что сделал с трагедиями Пушкина Художественный театр. Прекрасный театр, изысканный художник, великий поэт, — а зрителю скучно, и скука эта понятна. Пламенный темперамент Пушкина всем нам ведом, и мы знаем, что в тонах чеховской неврастении пушкинское творчество невообразимо.

Солнце русской поэзии! Не мимо же сказаны эти знаменательные слова! Ведь и холодное северное солнце даже и на закате пламеннее всякого земного огня. Самые спокойные и рассудительные строки Пушкина таят в себе такую энергию выражения, такой огонь творческой воли, перед которыми бледнеют самые патетические излияния современных лириков. В наивысшем напряжении своего пафоса бурно-пламенный Габриэль Д’Аннунцио[[984]](#endnote-902) — кроткая овечка перед художественно успокоенным Пушкиным.

И вот Пушкина захотел поставить театр, конечно, очень хороший, но очень далеко отошедший от живого движения русской поэзии. Театр, не знающий, что существуют драмы и трагедии Александра Блока, Валерия Брюсова, Вячеслава Иванова, Алексея Ремизова[[985]](#endnote-903) и других, пожелал вернуться к источнику живой русской поэзии, к Пушкину. Очень похвально! Но ведь оказалось, что Пушкин — не только великий писатель, хорошо изобразивший в драматических формах некоторые душевные переживания, но и поэт, и что его маленькие трагедии написаны стихами.

Стихи, мне кажется, и испортили все дело. Для актера кажется ересью читать стихи как стихи, — он думает, что читать надо не по строчкам, а по знакам препинания. Стих обращен в лохмотья, — а в лохмотьях двигаться неудобно.

Жаль, право! Такой хороший писатель, — и вдруг стихи! Такое знаменитое имя, — и вдруг пламенный темперамент, и нет зевоты и потяготы, и никак не подходят к нему внушительные, медлительные, долгие паузы. А как же без пауз? Без пауз и игры не будет, и настроения не будет, не будет этих серых, тусклых, безрадостных будней, которые так охотно тащатся на сцену нашими бытовиками.

Художественный театр захотел трактовать пушкинскую творимую легенду как добросовестное бытовое изображение событий и переживаний. Но забытое искусство отомстило за себя, подарив Художественному театру неуспех.

Но это — не беда, — хорошо то, что театр все-таки обнаружил тяготение к настоящему искусству. Быть может, Пушкин увлечет его в мир поэзии. Этот мир, мир творимой легенды, — так обаятелен и заманчив, а научиться читать стихи вовсе не очень трудно!..

## **{****649}** 20. Зигфрид <Э. А. Старк> Эскизы. (Московский Художественный театр) «Петроградские ведомости», 1915, 5 мая

<…>[[986]](#endnote-904)

Вообще поставить и сыграть «Смерть Пазухина» было задачей очень большой трудности, ибо требовалась большая проникновенность в прошлое, чтобы сделать из всех персонажей Щедрина вполне убедительных в своей жизненности людей. У каждого из исполнителей имеется здесь своя доля трудностей, и весьма значительных.

На первом плане — Прокофий Пазухин, которого истинно великолепно играет Москвин. Давно уже не приходилось видеть у этого, вообще чрезвычайно талантливого артиста такой тонкой, художественной работы. Оставляя в стороне внешние подробности облика, жеста и тона, надлежит сказать, что внутренние переживания были даны артистом в чрезвычайно рельефной форме. Особенно показательным в этом смысле явился последний акт, когда Прокофий накрывает Фурначева на месте преступления. Перерождение Прокофия, едва ли не накануне только изгнанного из этого самого дома стариком отцом, хотя сын явился к нему мириться и для вящего успеха даже пожертвовал своей бородой, было показано удивительно жизненно и в то же время просто, без каких бы то ни было лишних эффектов. Надо было видеть эту спокойную радость человека, который все ждал, что его за непокорность к родителю «чарочкой обнесут», что другие поспеют вовремя и вырвут здоровеннейший кус из-под самого его носа, а тут вдруг колесо счастья обернулось в его сторону: родитель умер, не успев совершить духовной, и все досталось ему, Прокофию Пазухину… Надо было видеть это сознание силы, потому что «мы теперича сами при капиталах находимся»!..

С неподражаемой рельефностью, с удивительными по своей выразительности интонациями была проведена вся сцена с Фурначевым, когда этот последний, отягощенный по всем карманам билетами и ассигнациями, выбрался наконец из комнаты своего покойного тестя и тут попался в расставленную ловушку. Целая картина обрисовалась через эту в высшей степени яркую, колоритную, убийственно правдивую игру. Вот он, наследник отцовских капиталов, склонился над грудой билетов и ассигнаций… и чудится, что грядет новая сила, которая от той, от своего корня, уйдет недалеко! Немного лет останется дожить Прокофию Пазухину, ибо он — в возрасте 55 годов, но за это короткое время он так успеет накуражиться и наиздеваться над людьми, так или иначе от него зависящими, что им небо с овчинку покажется. В этом отношении Щедрин не пожелал оставить зрителю никакого утешения.

Не менее хорош и статский советник Семен Семенович Фурначев, которого Грибунин[[987]](#endnote-905) играет в тонах, весьма сближающих его с другим знаменитым щедринским персонажем: Иудушкой Головлевым. Перед нами был степенный, со спокойными манерами человек, говоривший рассудительно, с какою-то особенной мягкостью в тоне; но за этой столь благообразной внешностью так и чувствовался христопродавец и мошенник первостепенный, который только путем совершенно исключительного «дарования» мог «достичь статского советника, происходя черт знает из какого {650} звания… даже сказать постыдно!..» И как это он ловко надевал на себя маску наисовершеннейшего благородства в сцене с Прокофием, когда тот, памятуя, что нет такого мошенника, с которым нельзя было бы сговориться к обоюдной выгоде, вздумал подбивать Фурначева помочь ему в деле наследства! Или весь этот диалог с Живоедовой по поводу изготовления поддельного ключа к сундуку с тестевыми миллионами? Какая тут раскрывалась в спокойных, совершенно ровных, без повышений и понижений, интонациях голоса, бездна нравственного падения, — бездонная, черная, страшная! Проще не мог бы рассказать Фурначев о том, как он с приятелями ездил на пикник в загородную рощу. И также просто и естественно явился он, едва лишь получил известие о смерти Ивана Пазухина, грабить своего тестя. Только Бога призвал на помощь! И затем весь сказался, будучи позорно изобличен, в одной этой фразе, произнесенной с неподражаемой выразительностью: «Коли уж Господь наш столько претерпел, так что ж мы такое будем, если с кротостью испытаний судьбы не снесем?!»

Дальше следуют «птицы» помельче. Генерал Лобастов, — курьезная, чисто щедринская фигура, которая недалеко ушла от Фурначева: только выдержки у него меньше, и он попадает впросак гораздо раньше, чем успевает что-либо совершить. Его очень колоритно играет Лужский, давая и во внешности живописно-характерный тип. Живоедова, экономка в доме старого Пазухина, сокрушающаяся о том, что она, по своей бабьей дурости, ничего не сумеет сделать с «билетами», ежели последние и достанутся ей в руки путем позаимствования из сундука покойника… Потому она и суется без толку сначала к Лобастову, а когда с ним дело не выгорело, да Прокофий уже всем дорогу заступил, прямо и без рассуждений переходит в лагерь Прокофия: авось хоть тут можно будет чем ни на есть поживиться… Эту глупость беспомощного женского естества, которое только в мыслях готово нагрешить сколько угодно, на деле же — руки коротки, — прекрасно оттенила г‑жа Бутова. Удивительно живописная фигура получилась у г‑жи Шевченко из Настасьи Фурначевой, дочери старого Пазухина. Разряженная по рисунку Кустодиева, полная, рыхлая, развалистая и нестерпимо глупая, способная только есть, пить и спать, она была чрезвычайно забавна и воплощена вполне в границах художественного такта, между тем как тут легко было впасть в шарж. Столь же колоритен был в изображении Массалитинова отставной подпоручик Живновский, бывший гусар, превратившийся в шута горохового.

Да, большая тут была выполнена работа по оживлению — и притом какому яркому, исполненному подлинной художественной правды — персонажей комедии, сатирическим блеском коей писатель осветил целую полосу русской жизни! Невольно хотелось воскликнуть, когда отрывался от пристального ее созерцания: «Слава Богу, что все это — уже в бесконечно далеком прошлом!..» А прошлого, как известно, не воротить.

Созданию надлежащей атмосферы на сцене сильно помог художник Кустодиев, который в последнее время специализировался на воспроизведении различных уголков самого дремучего российского захолустья, умея отыскивать там везде весьма нарядную и пикантную красочность вместе с оригинальными типами и здесь же нашел ключ к уразумению духа русской старины. Отсюда такая острая выразительность всей его работы для «Смерти Пазухина», где буквально каждая мелочь обращает на себя внимание и говорит о любовнейшем изучении старорусского быта и проникновении его стилем. Эти гигантские, ярко окрашенные {651} сундуки с цветочными букетами, пестрые шали и ситцы, старомодные широчайшие кресла и стулья, все костюмы действующих лиц, особенно Настасьи Фурначевой, — все это чрезвычайно характерно. Наконец, прекрасны декорации: первого действия, где удачно передана атмосфера дома, «придерживающегося старых обычаев»; второго — где за окнами кабинета Фурначева раскидывается крайне типичный архитектурный пейзаж русского города 40‑х годов, и особенно гостиная с залой в перспективе в доме старика Пазухина, где, опять-таки, с большим вкусом подчеркнута нелепая и тяжеловесная, пестрая роскошь обстановки…

## 21. Д. Мережковский Неузнанный Пушкин «Биржевые ведомости», Пг., 1915, 8 мая

Если бы речь Достоевского на Пушкинском празднике освистали и ошикали, это был бы позор не для Достоевского и не для Пушкина, а для России[[988]](#endnote-906).

Нечто подобное происходит на наших глазах с постановкой Пушкина в Художественном театре. Может быть, подобие несоразмерно. Все знают меру Достоевского потому, что он *был*; а меру Художественного театра — не все, потому, что он *есть и будет*. Чтобы знать меру, надо видеть конец того, что измеряется, а конца Художественного театра мы еще не видим и вопреки всем карканьям, даст Бог, еще не скоро увидим.

Но если не количественно, то качественно подобие верно. В своей пушкинской речи Достоевский (а через него и вся Россия) прикоснулся к подлинному Пушкину. Если в иных размерах такое же подлинное прикосновение произошло и в постановке Художественного театра, то, освистав и ошикав ее, мы не узнали Пушкина, мы его самого освистали и ошикали.

Откуда невозмутимая уверенность, что между подлинным Пушкиным и его постановкой нет ничего общего? Из недостатков, несовершенств постановки. Но не потому ли именно, что совершенство Пушкина безгранично, а мы слишком ограничены, всякое подхождение к нему (между прочим, и Достоевского) несовершенно, недостаточно?

Художественный театр не одолел Пушкина. А кто его одолел? Может быть, эта постановка — одна из величайших побед Художественного театра. Но пусть поражение: бывает поражение славнее побед. Не поражен и неуязвим Пушкиным только тот, кто никогда не вступал с ним в бой. Кажется, все нынешние критики Художественного театра — из таких неуязвимых бойцов.

Нельзя ставить Пушкина? Да, нельзя — и *можно*. Что нельзя, — мертвая истина, а что можно, — живое чудо, которое сейчас, на наших глазах, совершается. Тем-то и велик Художественный театр, что не утоляется возможным: довольство возможным — самодовольство — конец всякого творчества.

Из того, что говорится о несовершенствах постановки, многое верно. Но суд по несовершенствам, по недостаткам столь же легок, как и не прав. Правым судом надо судить не по тому, чего нет в судимом, а по тому, что в нем есть, — по достоинствам.

Главный недостаток постановки — непонимание или неполное понимание пушкинской простоты и сложности. {652} У Пушкина все просто; но под внешней простотой — бесконечная сложность. Недаром выросла из него, как из горчичного зерна великое дерево, вся русская литература. Вот этой-то внутренней сложности в простоте Пушкина актеры не сознают, что, впрочем, понятно: они люди большого, среднего, маленького роста, а Пушкин весь — не в рост человеческий.

Недостаток сознания — не только в исполнении, но и в самом замысле, в плане постановки, — между прочим, в порядке сцен: «Пир» — в начале, «Моцарт» — в конце. А по закону нарастающего действия порядок обратный: от легкого к трудному, от созерцания к действию, от личной трагедии к общественной, — от «Моцарта» к «Пиру». «Моцарт» — первая тень набегающей тучи, «Каменный гость» — сама туча, «Пир» — громовый удар.

В теперешнем случайном порядке «Пир» оказался наименее удачным, потому что наименее подготовленным. Тут есть «дуновение чумы», но нет «дыханья девы-розы»; есть ужас, но нет «упоения», нетлегкости.

Кстати, об этой «пушкинской» легкости. Пусть бы те, кто легко говорит о ней, попробовали вынести ее на плечах своих: узнали бы, какая тяжесть в этой легкости.

Но, вопреки всем недостаткам, главное сделано: мы увидели Пушкина. И как всегда бывает, когда в первый раз видишь лицо после портрета, — не узнали его, не поверили, что это он. Потому и не узнали, что слишком привыкли к лицу не живому, не настоящему.

Мы так затвердили Пушкина, что перестали слышать; но вот опять услышали, — и опять он неожидан, необычаен, удивителен.

Был бессмертным — стал живым; был богом — стал человеком; уходил и опять пришел к нам, чтобы с нами жить и страдать.

Нам казалось, что нельзя его больше любить, чем мы его любим; но вот можно.

Мы все не понимали или не до конца понимали, чем связан этот олимпиец с нашими титанами, — здоровый Пушкин с болезненным Гоголем, мудрый Пушкин с безумным Достоевским, мерный Пушкин с безмерным Толстым. Теперь поняли.

Трагедия Вальсингама, Дон Жуана, Моцарта — трагедия самого Пушкина. Моцарт и «человек, одетый в черном», Вальсингам и «черный, белоглазый демон», Дон Жуан и «Каменный гость» — это сам Пушкин со своею черною тенью, двойником таинственным.

В лучезарный полдень жизни нашла на него эта тень. В полдень раздается крик Пана, от которого все бежит в ужасе. Таким «паническим» ужасом пронизаны эти полдневные создания Пушкина.

Как будто на пределах искусства и жизни увидел он что-то большее, запредельное, неодолимо влекущее, хотя и грозящее гибелью:

«Все, все, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья —  
*Бессмертья, может быть, залог*!»

Залог бессмертья, — вот для чего не пожалел искусства художник, не пожалел самой жизни жизнелюбец Пушкин, ибо тут конец жизни, конец искусства, — начало религии, душа всей русской литературы, душа самой России.

Пушкин всегда с нами, но в эти грозные дни — больше, чем когда-либо. И благо нам, если мы это чувствуем.

Есть люди — их много сейчас, — которые говорят, что любят Россию, а все, что к величию и к славе ее, гонят и ненавидят.

Художественный театр — слава России. Какова литература, таков и театр. Великая русская литература создала великий {653} русский театр. И где бы мог быть сыгран Пушкин, где бы он сам захотел быть сыгранным, если не в этом театре? Отцы «патриотов» нынешних, Гречи и Булгарины[[989]](#endnote-907), гнали Пушкина; дети гонят тех, для кого Пушкин все еще жив. Не хотят живого, потому что знают, что он заклеймил бы их так же, как клеймил их отцов.

Но горе нам, если мы им поверим и если пройдет между нами неузнанный Пушкин.

## 22. Любовь Гуревич Театр и музыка. Гастроли Художественного театра. «Осенние скрипки» «Речь», Пг., 1915, 9 мая

Каждый год Художественный театр ставит, рядом с произведениями русских и иностранных классиков, какую-нибудь пьесу современного автора, и это так понятно, так естественно вытекает из потребности артистов отражать в своем творчестве мотивы, близкие им как живым участникам современности, что не стоит даже и спорить с людьми, которые хотели бы ограничить их чисто классическим репертуаром. Но в этом пункте начинается тяжкое испытание Художественного театра. В поисках драмы, позволяющей артистам укрепиться в искусстве правдивого сценического переживания, театр отбрасывал произведения многих, наиболее значительных представителей современной поэзии. Но пьесы Леонида Андреева, эти кричаще-яркие, болезненные изображения мятущегося духа современности, он ставил, — и умел передать все, что есть в них хотя бы субъективно-правдивого, значительного по силе и сгущенности авторского настроения. Тем заметнее выступали на сцене все художественные пороки автора: вызывающая идейная притязательность, напряженность, зачастую фальшь его горячечных, художественно-непросветленных вещей. И многие из этих постановок оставляли в душе чувство беспокойного, тягостного неудовлетворения.

Но пьеса Сургучева, вероятно, подкупившая многих артистов непретенциозностью своего замысла, как бы дававшая театру передышку от андреевской напряженности, оставляет в душе зрителя чувство еще большего неудовлетворения, потому что, при всей своей внутренней незамысловатости, она и не проста, и не искренна, и не правдива, и что, быть может, всего важнее — не заключает в себе ничего, решительно ничего от человеческого духа. Ведь подлинным *содержанием* художественного произведения является не то, о чем автор рассказал нам, а дух его, просвечивающий сквозь его рассказ, сквозь его слова и образы. Невидимая духовная атмосфера облекает каждое неподдельное художественное произведение, и воспринимая его, мы незаметно для себя дышим этой атмосферой. И то или иное отношение художника к миру и людям, та или иная невысказанная им прямо оценка явлений, которые он изобразил, сообщаются нам. Нежная скорбь Чехова о слабостях людских и несовершенствах жизни, сумрачный протест Щедрина против уродства всего окружающего — вот что составляет настоящее внутреннее содержание их произведений, {654} содержание, каждый раз по-новому и с новой выразительностью раскрывающееся. И даже Андреев сказал в своих произведениях, загроможденных ненужными и фальшивыми словами, нечто свое, пережитое в тайниках его больной, не находящей покоя души. Но Сургучев ничего, ровно ничего не сказал в своей пьесе, — потому ли, что ему вообще нечего сказать, что нет у него той, самобытной и интимной, духовной жизни, или потому, что данное его произведение, как и большинство других, является лишь ловкою «подделкою» под искусство, продуктом рассудочного сочинительства, опирающегося на внешнее изобразительное дарование, а не плодом настоящего творчества, захватывающего глубины художнической души.

<…>[[990]](#endnote-908)

Но артисты играли пьесу Сургучева с видимым увлечением, углубляя всякий намек на психологическую правду, смягчая тривиальности, поскольку можно было их смягчить, творчески развивая всякий благодарный в художественном отношении мотив. Цветистый текст пьесы на каждом шагу давал чувствовать себя, и правдивого художественного впечатления не получалось. Да и можно ли дать такое впечатление, произнося фразу: «Я почувствовала скрипки своей осени»; таким языком говорят о своих страданиях только истерички, начитавшиеся Вербицкой[[991]](#endnote-909), а Книппер, несомненно, хотела дать на сцене образ женщины, если не прямо значительной, то сильной и яркой в своих переживаниях. И непрерывно двоилось впечатление, пока не наступала минута игры молчаливой, выражаемой только мимикой. Тогда можно было, отвлекаясь от того, что говорилось другими действующими лицами, и следя только за Книппер, видеть, как она вся горит внутри, сосредоточившись в сложных, мучительных чувствах, подсказываемых ситуацией, как борется в ней волнение с самообладанием, страстная любовь с привязанностью к слепнущему мужу и с глубокою усталостью от вынужденной лжи, как созревает в ней какая-то решимость. Лгать на сцене так, чтобы ложь казалась убедительной, достигающей цели по отношению к действующим лицам пьесы, а публика понимала, что это ложь, — задача исключительной художественной трудности. В обеих сценах лжи Книппер не дала того самообладания лжи, которое оставляет впечатление несколько загадочное и в то же время внушительное, сбивающее с толку. Встревоженность души, сильный нервный темперамент все время окрашивали игру Книппер, — и думалось, что именно в непреодолимой потребности проявить этот свой сценический темперамент, только раз, в гамсуновской «Драме жизни», развернувшийся во всей яркости и мощи, нужно видеть причину того, что артистка, воспитавшаяся на благоуханной простоте Чехова, могла увлечься пьесой Сургучева. Что-то свое хотела она создать в этой роли, которую не могла, конечно, заново переработать и написать своими словами, — и были минуты, когда она была поистине великолепна: ее бледное лицо с горящими глазами в сцене помолвки, игра на рояле перед обмороком и особенно заключительные мгновения пьесы, когда она прощается долгим молчаливым объятием с уезжающей, все понявшей приемной дочерью и потом, оставшись одна, надломленно пригибается к спинке стула в тяжком горьком рыданье, — все это лишний раз говорило о том, какая это талантливая артистка.

Но, повторяю, талант ее раскрывался полностью лишь в немых сценах, — и то же нужно сказать обо всех исполнителях. Прелестная в своей юности и свежести, почти незнакомая публике — артистка Жданова тоже была скована текстом своей роли и тоже невольно смягчала многое {655} в тоне, производила впечатление более мимикою в молчаливые моменты. Очень сдержанно и мягко, — как никогда еще, кажется, — и очень тепло играл роль слепнущего мужа Вишневский, и в большой сцене его с женою, когда он, стоя у рояля, выслушивает ее признания, он был без сентиментальности трогателен и художественно выразителен в каждом движении. Но автор испортил и эту роль, заставив артиста произносить монологи о флейтах весны и скрипках осени, а затем отпускать надоедливые безвкусные остроты и пошлости вроде: «Все это манифик [прекрасно]». Болеславский сумел сделать из ужасной роли Барановского живое, не претендующее ни на какую внутреннюю значительность лицо. Но для того, чтобы показать нам в этом облике какое-нибудь подобие внутренней жизни, театр сделал в третьем акте огромную искусственную паузу, во время которой артист, находясь на сцене в полном одиночестве, дает понять нам чрезвычайно содержательной и правдивой мимикой все, что происходит в душе Барановского в связи с обмороком бывшей возлюбленной и ожиданием новой жизни. За такую паузу можно было бы горячо аплодировать молодому артисту. Но все это не искупает факта постановки такой пьесы. Больно и обидно за артистов, которые не нашли более достойного приложения своих сил. Почти досадно на тщательность постановки с мягкими на этот раз, поэтическими в далях декорациями Кустодиева, со всем тем, что осуществляет указанные автором сценические эффекты в духе подкупающей публику красивости.

## 23. Homunculus <псевдоним не раскрыт>[[992]](#endnote-910) Петроградские письма «Киевская мысль», 1915, 12 мая

Никогда еще не были так полны театры и никогда, кажется, театральные вопросы не привлекали к себе такого внимания, как теперь. Почему это так, вопрос особый и любопытный для исследователя психологии нашего времени. Недавно этот вопрос обсуждался в одном актерском обществе, и некоторые указывали на то, что театр является почти единственной отдушиной для общественного внимания, желающего на время отвлечься от войны. Так ли это, я не знаю и упоминаю об этом лишь попутно.

В центре театральных интересов находится теперь Московский Художественный театр. Вероятно, и до вас дошли отклики ураганного огня, которым встретили москвичей все рецензентские батареи. Здесь эта словесная канонада казалась оглушительной и, надо признаться, порядочно раздражала. Всего больше досталось, конечно, за пушкинский спектакль. Почва была уже подготовлена обстрелом, которому подвергся театр еще в Москве. Театральная критика приготовилась и ждала, а дождавшись, лицом в грязь не ударила, или же, напротив, так и ударила грязью в лицо. Молодое театральное предприятие могло бы погибнуть под этим злым обстрелом. Художественный театр, надо думать, справится и с этим нападением.

Не буду говорить о том, удачен или неудачен пушкинский спектакль. Судить об этом я могу лишь, как рядовой зритель, которому слова по этому вопросу не {656} дано. Только мимоходом, уж раз зашла речь об этом, скажу, что спектакль не понравился ни мне, ни, насколько можно судить, всей публике. Было заметно недоумение и разочарование. «Пир во время чумы» не дал ни пира, ни чумы и всего больше походил на великолепно поставленную «живую картину», испорченную декламацией пушкинского текста. А в «Каменном госте» Качалов усиленно притворялся пылким Дон Жуаном и Германова делала вид, что ему верит, но мы-то нисколько не верили.

Я пишу, впрочем, не о пушкинском спектакле, а об отношении к нему театральной критики и спорах, завязавшихся вокруг спектакля и до сих пор не закончившихся. Тут поражало, во-первых, злобное, пристрастное и мстительное отношение к Художественному театру, какое-то странное злорадство. Некоторые рецензенты не просто констатировали неудачу Художественного театра, а положительно отпраздновали эту неудачу. Как будто представился случай теперь-то и сосчитаться со счастливым противником, который вдруг поскользнулся и упал, и теперь-то можно лупить его вовсю. Никто не требует пиетета к Художественному театру, каждения ему, подобострастного отношения, при котором невозможна свободная критика. Но нельзя ведь и относиться к Художественному театру, как к «Кривому зеркалу» или, еще хуже, к «Театру миниатюр»[[993]](#endnote-911). Можно как угодно критиковать, но нельзя злорадствовать, нельзя, став против театра, презрительно сплюнуть через губу: чего, мол, можно от этакого ничтожества ожидать. Так ощутительно было это злорадство в отзывах критики, что посторонний театральному делу г. Петр Струве[[994]](#endnote-912) счел нужным взять москвичей под свою защиту. Он сделал это до крайней степени неудачно. Не отстаивая художественной ценности спектакля, стал хвалить их за огромную работу, за труд, за прилежание, — чуть ли не за эрудицию. Но одно было безусловно ценно и уместно в статье г. Петра Струве — указание на огромную культурную силу, какой является Художественный театр в России. Он, поистине, сокровище нашей духовной жизни, и это бесспорно, потому что доказано и утверждено не авторитетным отзывом критики, а опытом жизни. Этот театр до сих пор моложе всех своих критиков, даже самых юных, и если он спотыкается по временам и даже падает, то это потому, что он идет вперед. Только тот и не спотыкается, кто стоит на одном месте. Как бы ни относиться к пушкинскому спектаклю, — в нем нет старческой дряхлости, нет равнодушия, нет усталости и косности. А в самых гневных рецензиях был не столько гнев, сколько усталое, раздраженное брюзжание стариков, которым все надоело, было прежде всего неуважительное отношение к большому культурному делу. Какой-то сплошной Неуважай-Корыто[[995]](#endnote-913) смотрел из всех почти злобных рецензий, посвященных Художественному театру.

Это неуважай-корытное отношение к театру прекрасно уживается с раболепством и холопством. Даже и тени свободы не было в этом нападении на Художественный театр. Поднят был шум невероятный: как посмели москвичи *так* ставить Пушкина! как посмели превратить в прозу, не скандировать, а просто читать его стихи! Даже и это поставили в вину: почему не «проваливается» Дон Жуан? У Пушкина сказано: проваливается, и хотя «провал» не поддается условиям драматической сцены, надо было заставить Качалова из уважения к Пушкину лезть в четырехугольную дыру люка. Пушкинисты ходили с оскорбленными лицами и негодовали: подумайте, Дон Жуан не проваливается!

Не было в этом шуме истинного и свободного уважения к Пушкину, а было и есть раболепство, ползанье пред Пушкиным {657} на брюхе. Суздальская манера сказалась тут во всей полноте и даже без «или — или»: у Пушкина почтительно лобызали ручку и тут же — «в морду!» Художественный театр. Совершенно серьезно, с вдумчивостью евнухов, призванных сторожить поэзию Пушкина, господа пушкинисты обсуждали вопрос, имел ли право Художественный театр ставить Пушкина. Не подлежит ни малейшему сомнению, что во всей, быть может, и неудачной постановке Художественного театра было больше истинного, свободного и любовного уважения к Пушкину, чем в десятках томов, наполненных исследованиями о точке и точке с запятой в произведениях Пушкина, и во всех этих рецензиях и интервью, которыми пестрели эти дни газеты.

Пушкинский спектакль, пожалуй, не удался москвичам. Об этом можно пожалеть. Ошибка в таких случаях — явление печальное. Но тот шум, который был поднят по поводу спектакля, во сто раз более печальное явление, свидетельствующее о невысоком уровне культурных наших навыков.

## 24. К. Бальмонт[[996]](#endnote-914) Пушкин у «художников» «Биржевые ведомости», Пг., 1915, 30 мая

Можно ставить вопрос, исполнима ли по существу задача Художественного театра сценической постановки Пушкина. Я думаю, что она выполнима, но при условии дать стиху существовать легким стихом и не отягощать его тем способом произношения, который хорош при исполнении бытовой пьесы, но не соответствует поэме или драме, основанной на музыкальности чувства.

Я высоко ценю Художественный театр, Станиславского считаю исключительным драматическим артистом и удивительным постановщиком пьес. С внешней стороны пушкинский спектакль в его постановке представляет зрелище блестящее. Декорации Бенуа, не только талантливого художника, но и тонкого ценителя различных эпох России и Европы, исполнены больших достоинств. Но мне показалось, что самая манера читки стихов Пушкина была вообще отягощением и сведением к прозе легкозвучного стиха Пушкина.

Этот упрек, вернее, это огорчение наиболее относится к исполнению «Пира во время чумы» и «Каменного гостя». Однако последняя сцена «Каменного гостя» является истинным художественным достижением, а тот звук — органный, угрожающий напев, которым кончается драма, производит незабвенное впечатление.

Один музыкальный штрих, но в нем столько намека, столько музыкально-религиозной углубленности, что зритель-слушатель совершенно захвачен.

Романисты и поэты, каждый по-своему, дополняют сложный образ Дон Жуана. В ряду таких, весьма численных художественных изъяснений лика Художественный театр дал новое дополнение типа этим замечательным музыкальным звуком. После завершительной сцены «Каменного гостя» — смотришь «Моцарта и Сальери» освеженным и наслаждаешься той выпуклой рисовкой Сальери, которую дает Станиславский. Если Моцарт {658} был слишком, быть может, легко смеющимся, Сальери все время был цельным, зловещим, мучительным и мучающимся, самый лик его в профиль давал ощущение какого-то ворона в образе человека.

Когда Сальери восклицает, что он всегда помнит о Моцарте, — голос Станиславского был полон той угрозы и того мучения, которые должны были наполнять душу завистника, но художника, художника, но завистника. Очень хороша была все время мимика Станиславского, и глаза его говорили так же выразительно, как интонация голоса, как и самая походка. Но мне жаль, что такой большой артист, как Станиславский, выносивший в душе своей множество образов и сумевший дать им драматически новую жизнь на сцене — не хочет или не может дать в своей читке стихов полноправие стиху как стиху. У истинного поэта — форма и содержание всегда равноценны и слитны. Стих как стих полноценен и самодержавен. Нельзя вещь, написанную стихами, приближать к такому способу ее исполнения, как будто бы она была написана прозой! Быть может, Художественный театр все еще боится признать, что слуховая впечатлительность современного посетителя театра за последние 15 – 20 лет совершенно изменена напевным стихом современных русских поэтов. А между тем — это так.

# **{****659}** Сезон 1915 – 1916

Позади сезона — целый год мировой войны, впереди — ее ужесточающееся продолжение. На газетных полосах — сводки с фронта и списки погибших. В журналах — фотографии артистов в военной форме, призванных со всей России. В театральных залах Москвы и Петрограда беженцы вытесняют постоянных зрителей и заядлых театралов. Среди этой грубо наступающей жизни искусство сцены должно найти свою позицию.

На собрании работников МХТ 20 августа 1915 года Вл. И. Немирович-Данченко произносит речь, которую почти дословно приводят многие периодические издания. Он призывает театр принять официально предложенный князем Г. Е. Львовым патриотический лозунг о том, что каждый ответствен за победу на месте своей трудовой деятельности. Высокие достижения, считает Немирович-Данченко, должны помочь обществу справиться с «малодушием».

«Наше искусство не только может, но и должно вливать бодрость, увеличивать запас терпения, помогать залогу победы», — говорит он («Русское слово», 21 августа 1915). Таким образом театр станет орудием победы. Немирович-Данченко приводит пример, как после спектакля «Вишневый сад» его благодарил за поддержку духа раненый офицер.

В свою очередь К. С. Станиславский объясняет, как это можно Художественному театру осуществить практически: «Будем придерживаться старого классического репертуара, будем возобновлять те пьесы, которые имели успех в прошлом сезоне» («Театр», 16 – 17 сентября 1915).

Однако эта патриотическая умиротворяющая программа в прессе не только одобряется, но и высмеивается. Так, некто Улисс в «Московских ведомостях» (30 августа 1915) пародирует «беседы с великими и малыми современниками», и в том числе с Немировичем-Данченко, припоминая эпизод с раненым: «Художественный театр — лечебница! Художественный театр — санаторий!»

Сезон открылся возобновлением прекрасного старого — «Месяцем в деревне» Тургенева с В. И. Качаловым в роли Ракитина. Позднее было возобновлено «На дне» Горького. Критика отнеслась теперь к этим спектаклям проникновеннее, чем раньше, подчиняясь ностальгическим настроениям.

Единственная новая постановка Художественного театра в сезоне 1915/16 года «Будет радость» Д. С. Мережковского (премьера 3 февраля 1916; режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, В. Л. Мчеделов, художник М. В. Добужинский). Пьеса впрямую не касалась событий военного времени и говорила лишь об общих проблемах современной России. Глубоко индивидуальное решение их Мережковским почти никем не было принято.

{660} Никто из критиков не поверил ни автору, ни театру, что «будет радость», что она придет с единением «интеллигентского революционного радикализма с богоискательством и неохристианством» (Б. В. Назаревский, «Московские ведомости», 4 февраля 1916). Эта надежда тоже казалась неубедительной и И. Н. Игнатову («Русские ведомости», 4 февраля 1916).

Мережковского критиковали за литературные аналогии с произведениями Достоевского и Чехова. Тот же Игнатов писал о том, что прежние литературные образы и общественные явления, к примеру из «Братьев Карамазовых», стоят за персонажами пьесы и спектакля, осложняя разговор об игре исполнителей (Там же). Пожалуй, один Н. Е. Эфрос заступился за «литературность» пьесы («Речь», 4 февраля 1916).

Какой-либо новизны в сравнении с известными работами Художественного театра рецензенты не увидели в постановке «Будет радость». Этот недостаток ожидаемого прогресса в искусстве, по их мнению, усугублялся и отсутствием необходимого количества премьер в сезоне, что говорит о «застое» творческой жизни МХТ. Ведь не были осуществлены даже заявленные постановки: «Волки и овцы» Островского, «Чайка» Чехова.

С опровержением подобных выводов все же выступили В. Е. Ермилов («Приказчичья критика») и Ю. В. Соболев («Злословие или невежество»).

В сезоне 1915/16 года были отменены традиционные гастроли МХТ в Петроград. Причины, с одной стороны, были технические (нехватка вагонов для перевозки декораций и тому подобное), но с другой — внутренняя неуверенность. Театр, объявив о продаже билетов, до последнего колебался. Его пугало, что для художественного успеха гастролей одного нового спектакля «Будет радость» среди старого репертуара недостаточно.

Без потока рецензий петроградских критиков сезон не получил привычного завершения и оценки. Вообще количество статей о Художественном театре стало сокращаться.

Исключение составила большая статья Л. Я. Гуревич «Это нехорошо» в «Речи» от 16 апреля 1916 года, в которой она объясняла решение МХТ отменить гастроли с моральной точки зрения. «Война словно расшатала силы Московского театра, — писала Гуревич, — это так понятно: чем тоньше, глубже, впечатлительнее люди, тем чувствительнее и разрушительнее для них муки, которые мы все несем». И все же, понимая и уважая творческую требовательность театра к себе, она осуждала его за «упадок духа в такое время». Получалось, что МХТ не удалось уйти от того «малодушия», от которого предостерегал общество перед началом театрального сезона Вл. И. Немирович-Данченко.

После закрытия московского сезона группа артистов МХТ с целью летнего заработка предприняла поездку по провинции. С 4 по 15 июня 1916 года играли в Киеве, Харькове и Ростове-на-Дону. В репертуаре был всего один спектакль — «Осенние скрипки» Сургучева.

По впечатлению местной прессы, публика настолько радуется артистам МХТ, что готова смотреть эту хорошо известную ей пьесу, как впрочем любую, лишь бы в их исполнении.

Такого настроения не понимала столичная пресса. Она неодобрительно отнеслась к поездке, считая ее откровенно меркантильной. «Ну, а в смысле этическом? — задавала вопрос газета “Театр” (11 июня 1916). — Или последний, ввиду отличных сборов, для художественников уже не имеет такого значения, как раньше? Грустно, если так».

{661} В сезоне 1915/16 года тема материального благополучия МХТ волновала многих репортеров. «Аншлаг “Все билеты проданы” не сходит с кассы Художественного театра. С начала сезона еще не было ни одного спектакля без аншлага», — информировало «Раннее утро» 12 декабря 1915 года. «В связи с этим театр не торопится с новыми постановками», — подчеркивала газета.

Другая газета, «Московский листок», 4 февраля 1916 года ставила в известность, что театр не желает рисковать творческой репутацией, выпустив премьеру с каким-либо непредвиденным изъяном, и что он может себе позволить возвратить до 40 000 рублей абонентам за невыполненные обязательства.

Статистика сезона 1915/16 года говорит, что на его долю выпали юбилейные спектакли: 200‑е представление «Синей птицы» и «Трех сестер», 250‑е — «Вишневого сада» и «Царя Федора Иоанновича». Они, как и модные «Осенние скрипки», поднимали посещаемость.

Кстати, из 300 спектаклей, данных в сезоне, «Осенние скрипки» прошли 44 раза и заняли первое место по количеству представлений. Это раздражало, давало повод к осуждению. «Те новаторы, которым Художественный театр кажется отсталым, клеймят его как коммерческое предприятие, как лавочку, ищущую только денег», — писали «Новости сезона» (27 декабря 1915). Газета считала это извращенной конкуренцией внутри театрального мира и утверждала, что «надо всячески бороться против такого взгляда» на МХТ (Там же). Аргументом в защиту позиции МХТ «Новости сезона» выдвигали то, что «лучше хорошее старое, чем плохое новое», да и «беженцы получат возможность переживать высокие наслаждения и просвещаться» (Там же).

К «беженцам» внутри МХТ относились объективно. Ими возмущались, когда они смеются на «Трех сестрах» в неподобающих местах. Им помогали, если это были дети-беженцы, отдавая часть сбора с того же 200‑го представления «Трех сестер» («Русское слово», 20 ноября 1915).

## 1. А. К. <А. А. Койранский> «Месяц в деревне». (Открытие Художественного театра) «Утро России», М., 1915, 17 сентября.

Художественный театр открыл вчера сезон одним из прелестнейших своих спектаклей.

«Месяц в деревне» принадлежит к числу наиболее гармоничных постановок превосходного театра, сливших в ясное и очаровательное целое прозрачную прелесть тургеневского языка с правдивостью сценической жизни и легкой графичностью декораций Добужинского. Этой постановкой театр в свое время решительно вступил на путь органического сотрудничества с художниками кисти, и помнится, успех первого спектакля с ясностью показал, как властно над публикой тонкое художественное зрелище.

Да, первый спектакль был настоящим празднеством, светлым, легким и радостным.

Возобновленная вчера постановка не утратила ничего из нежных красок и прозрачного узора первого замысла. Но увы! мне кажется, что я не буду слишком субъективным, отметив, что в настроении {662} зрительного зала не нашла себе достаточного отклика легко и радостно задуманная череда сценических образов.

Власть театра не безгранична. Есть настроения непреоборимые, есть душевные усталости и раны, для которых искусство не может быть ни достаточно сильным, ни достаточно длительным бальзамом. В дни, когда тревога и ожидание составляют как бы целиком атмосферу жизни, безмерно трудной становится задача театра. Не скрою, что и обязанности критика, обязанность сосредоточиться над явлениями искусства, в наши дни становятся почти непосильными. Уходя вчера из театра, я уносил неясное воспоминание о какой-то далекой, когда-то бывшей и сейчас невозможной радости. И в обступившей меня тревоге ночной улицы благородный и изящный образ Качалова — Ракитина[[997]](#endnote-915), светлые краски Добужинского и незлобивое бытописание былой жизни «нашего верхнего, над народом стоящего общества», гасли и расплывались, как слишком мимолетное и непрочное утешение…

## 2. С. Я. <С. В. Яблоновский> Театр и музыка. Художественный театр. «Месяц в деревне» «Русское слово», М., 1915, 17 сентября

Искусство — праздник; искусство — радость. Мы это знаем и любим повторять, но как редко искусство на самом деле доставляет нам счастье. Может быть, в этом виновато искусство, не поднимающееся на те высоты, на которых оно властвует и озаряет; может быть, виноваты мы, все уже видевшие, ко всему приглядевшиеся и ставшие равнодушными?

Конечно, виноваты и мы. Но ведь умеем и мы радоваться и чувствовать себя счастливыми, когда перед нами такое явление искусства, как спектакль Художественного театра «Месяц в деревне».

Какой это радостный вечер тихого, гармонического наслаждения настоящим, большим искусством.

При желании и в этом спектакле можно найти недостатки.

Конечно, г‑жа Книппер дает Наталью Петровну значительно старше тех лет, которые имел в виду Тургенев; конечно, Ракитин г. Качалова — достаточно активный, достаточно темпераментный человек, и это делает непонятным, почему не завершился его роман с Натальей Петровной и почему Наталью Петровну так властно потянуло к Беляеву. Игравший раньше эту роль г. Станиславский изумительно умел передать «надземность» Ракитина, его крайний, несколько анемичный идеализм. Это можно констатировать, но на этом не хочется останавливаться, потому что те же Книппер и Качалов играют так прекрасно, так благородно и законченно, что остается только любоваться.

Любоваться в течение всего вечера; любоваться всем — и внешним, и внутренним, и малым, и большим.

Чудесны эти барские покои, которые никакие назовешь декорацией. Какая, в самом деле, декорация, когда все, даже самый воздух, кажется вам тут доподлинным, того, ушедшего от нас времени! Чудесна всякая мелочь: чудесны костюмы, умение их носить, умение держаться так, как не держатся теперь, но как, несомненно, {663} держались наши бабушки и дедушки.

Всему здесь веришь до полной иллюзии, отдаешься ей в плен и наслаждаешься.

Обыкновенно, как бы ни был хорош спектакль, в нем всегда есть отдельные, особенно яркие куски, лезущие из рамы, кричащие от себя, и есть слабые места.

Здесь — все жизнь, все сливается в одну общую гармонию, и, глядя «Месяц в деревне» на этой сцене уже в третий раз, я наслаждался, может быть, больше, чем в первый. Все равно великолепны, но среди этого равно прекрасного хочется поговорить о некоторых ролях особо.

Печать как-то мало выдвинула при первоначальной постановке этой пьесы исполнение роли Шпигельского г. Грибуниным, а ведь это такое законченное, удивительное произведение, такой сложный и характерный образ, что одного его достаточно для признания за исполнителем огромного таланта.

Как пройти, не сказав особенно о г‑же Кореневой — Верочке? Среди любования этой юностью, чистотой, чуткостью вдруг кольнет мысль:

Еще несколько лет, — и г‑жа Коренева не сможет дать этого драгоценного образа, такой хрупкости, такой обаятельной девственности…

Сделается больно. Но зачем скорбеть о будущем, когда есть такое прекрасное настоящее и когда у г‑жи Кореневой и г. Болеславского Верочка и Беляев таковы, что молодят вас, делают чище и лучше, трогают и умиляют.

А г. Массалитинов в такой небольшой и невыигрышной роли Ислаева? Сколько здесь глубины, переданной такими внешне простыми приемами.

И г. Лужский в роли Большинцова, и г. Тезавровский[[998]](#endnote-916) — немец, и г‑жи Муратова и Раевская[[999]](#endnote-917) — Лизавета Богдановна и Анна Семеновна, — ведь все это живое, настоящее и в то же время гораздо выше настоящего, так как все это претворено в подлинное, высокое искусство.

До таких вечеров, как этот «Месяц в деревне», и Художественный театр поднимается нечасто. Тут доподлинная красота, не возмущенная ни гротесками, ни стилизациями, ни какими бы то ни было другими соблазнами.

Радость и красота.

## 3. Эм. Бескин[[1000]](#endnote-918) Листки «Театральная газета», М., 1916, № 3

Прочел я, что «Потоп» из Студии переносят на сцену Художественного театра[[1001]](#endnote-919). Студия — ученик Художественного театра. Ученик, добившийся, таким образом, не только похвалы, но полного признания. Он признан равноценным своему учителю.

И мне становится грустно при этом, очень грустно. В Студии сделано все, чтобы ребенок перещеголял отца. Если натурализм Художественного театра ограничивался сценою, то в Студии он уже перекинулся и в зрительный зал. «Все, как в жизни» — и сама Студия не театральное помещение, а комната с амфитеатром мест. Подмостков нет, и играют на полу без рампы. Если когда-то «утопические театралы» из «Шиповника»[[1002]](#endnote-920) мечтали об уничтожении рампы для торжества {664} «дионисовских начал», Художественный театр в лице своей Студии практически осуществил эту задачу, но отнюдь не из «дионисовских» соображений, а просто по инерции натуралистических устремлений. И «юные натуралисты», изучившие на протяжении 200 репетиций свою сцену-пол, добросовестно подражают своим учителям, по метроному разыгрывая «Потоп». Они уже с первых шагов своей сценической карьеры не знают рампы, не знают подмостков, не знают аплодисментов. Они несут в свою маленькую «студию» не порыв, не увлеченье, не экстаз, а науку, теорию, анализ, математически проверенный их учителями из Камергерского переулка. Они не актеры из театра, а студенты из студии.

Зачем делает это Художественный театр? Он прожил и живет своей большой жизнью. Он дал русскому театру ту полосу натурализма, которой театр вообще переболел позже литературы. Это своего рода «передвижничество» сцены нашло в Художественном театре блестящую страницу, которой в органическом росте, в органической эволюции русского театра суждено сыграть огромную роль. И руководители, и актеры Художественного театра — искренние натуралисты, люди, понимающие по-своему красоту формулы: «совсем, как в жизни». Они — художники сценического натурализма, потому что он внутри них, в их сердце, в их душе. Но то, что эти художники делают в Студии, уже по ту сторону искусства. Это уже изучение, это уже холодное развитие их художественных принципов, доведенное до последней грани, до самоотрицания. Ибо, что же другое студия, как не самоотрицание театра во всех его формах, до уничтожения слова «подмостки», «рампа». Это натурализм до конечной точки. Но уже точки, повторяю, вне театра.

И почему же эти опыты проделываются не с испытанными силами Художественного театра, а с той молодежью, которая доверчиво тянется на сцену? Зачем ее пригибать до высшего градуса теории и опустошать в ее душе ту непосредственность, тот порыв, ту искренность, с которой она тянется к настоящему театру, тому театру, которого формы студии, конечно, не уничтожат. Без тела не может быть любви, а в студии хотят уничтожить это тело театра, хотят заменить его будничной комнатой, паркетным полом и опущенными шторами окон. И я уверен, что и Станиславский интересуется Студией, но не любит ее. Ибо студия не театр, а Станиславский — актер. Ему нужны не ума холодного наблюдения, а живой огонь темперамента подлинного театра. Отчего и не поучиться в лаборатории студии, отчего не проанализировать накопленный опыт, но одно — студия как лаборатория, и другое — театр, и с его рампой, и с его подмостками. Их не заменишь никакими колбами и ретортами, никакой эстетической алгеброй.

## 4. Эм. Бескин «Будет радость». (Художественный театр) «Раннее утро», М., 1916, 4 февраля

Газетные заметки вот уже два года усиленно муссировали слух, что в Художественном театре «будет радость» и доставит ее Мережковский[[1003]](#endnote-921).

{665} И наконец вчера эта «радость» предстала перед публикой и вряд ли на радость Мережковскому-драматургу.

Мережковский как беллетрист, как улавливатель известных интеллигентски-философских настроений имеет свою определенную публику, свой несомненный интерес. Можно спорить, не соглашаться, критиковать, но отрицать Мережковского нельзя. Нельзя отказать ему в безусловной остроте пера, в умении волновать и даже увлекать.

Как драматург Мережковский прежде всего безличен. Он весь чужой. Ничего своего, оригинального. Совершенно определенное не только влияние, но даже подражание Чехову с примесью изрядной доли достоевщины бросается в глаза даже самому неискушенному зрителю. Правда, в первых двух актах есть кой‑что и от собственных теософических настроений Мережковского, но все это тонет в подражательном материале.

Я не хочу этим сказать, что Мережковский написал плохую пьесу. Нет. Мережковский все-таки остается Мережковским, и талант автора лежит и на пьесе. Но именно для Мережковского пьеса слишком подражательна, слишком не самобытна, слишком «литературна» в дурном смысле этого слова, как его понимал и не любил Тургенев.

Само словосочетание «Будет радость» оказывается по ходу действия чеховским «Мы отдохнем». Оно повторяет ту же тему и в финале последнего акта с головой выдает автора, написавшего просто вариант финала «Дяди Вани».

А разве Иван Сергеевич не целиком «дядя Ваня» и во внешнем построении действия, и в психологической мотивировке?

Это не навеяно, это почти копировано.

Даже нынешние ресурсы: звон отъезжающих бубенцов, шум дождя — разве все это не оттуда же, не из Чехова?

А если ко всему этому прибавить и реставрацию, чисто техническую реставрацию на сцене стиля прежних чеховских постановок, станет ясно, почему Мережковский не доставил новой радости, а скорей разбудил старую чеховскую грусть, чеховскую элегию.

Есть в пьесе и элемент надрыва, взятый категорически у Достоевского. Студента Григория, ищущего радости у отшельника, публика даже называет Алешей, до того он напоминает Алешу из «Карамазовых».

А Федя разве не от Ивана Карамазова?

И если все-таки на спектакле была «радость», ее доставил Массалитинов, игравший Ивана Сергеевича.

Огромным подъемом настоящей игры он создал тот захват, который заставлял забыть и дефекты пьесы, и отвлекавшие {666} внимание декоративно-осветительные ухищрения постановки.

Все куда-то ушло пред *актером* Массалитиновым, пред тем кусочком неподдельного *театра*, создать который может только актер.

А когда такой огонь вырывается из щели математически разграфленной шахматной доски постановок Художественного театра, он вдвое, вдесятеро ценней, ибо говорит о том огне, которого нельзя погасить никакими фокусами, как бы идеально они ни были выполнены.

Таких фокусов в постановке «Будет радость» достаточно. Как и о пьесе, я не скажу, что это плохая постановка. Постановка, как таковая, даже очень хорошая, но типично «художественная», со всеми теми ухищрениями натуралистического стиля, против которых всегда хочется протестовать.

Формула «как в жизни» была представлена во всем ее блеске. И почти настоящие сумерки, и назойливо долбящий звук уныло надоедающей в ночной тиши дождевой капли, и летний дождик в целом не то из бертолетовой соли, не то из борной кислоты с играющей в нем радугой, и зарницы, и идеальные бубенцы и многое, многое другое, дававшее вместе с прекрасными декорациями Добужинского подлинную натуру, но усиленно отвлекавшее все время внимание зрителей от актеров и действия.

А ведь театр не «натура», не жизнь, а «нас возвышающий обман», романтика, увлеченье, экстаз. Пусть в жизни говорят тихо, подчас шепотом, но когда со сцены падают размеренно-монотонные слова не переживаний, а репетиций, двадцати, тридцати, сорока, ста репетиций — это ужасно[[1004]](#endnote-922).

В таком тоне, усвоенном и ставшем «академическим» для Художественного театра, начинается «Будет радость». Обычная глубокая пауза, и из напряженного молчания, как в родовых потугах, рождаются слова.

Пьеса начинается спором о «цене жизни», тихим, разграфленным и сразу лишающим действие всякого активного ритма, всякого темперамента. Извивается минут десять Лилина[[1005]](#endnote-923), пока произносит подготовленное извивами слово. Методически-лениво говорит приятным баритоном Качалов[[1006]](#endnote-924), точно не хочет играть. Он любит в дальнейшем сразу двух — и свою мачеху, и секретаря отца, но не проявляет увлеченья и в страсти столь же резонерски-холодно, как начал роль в первом акте, кончает ее выстрелом в четвертом. Либо это задумано очень глубоко, либо я прав в своем определении, что Качалов не хотел играть.

Напрасно Лилина пробует свои силы в драме. Драмы у нее нет, и в драматических моментах чувствуется резкая напряженность, фальшь. Очаровательная комедийная артистка — такой Лилина и должна оставаться. Ее же роль в «Будет радость» должна играть или более молодая актриса, или же по характеру роли г‑жа Книппер.

Г‑жа Германова, очень интересная актриса на свое дело, никак не может сойти за «маленькую девочку»[[1007]](#endnote-925). Непонятно, почему эту роль не играет г‑жа Жданова или Коренева.

Домну Родионовну, в общем, хорошо играет г‑жа Муратова, только сцена проклятия в первом акте звучит недостаточно сильно.

У г‑жи Гиацинтовой — Пелагея[[1008]](#endnote-926) — много деланности, какой-то нарочитости, но отдельные моменты ей удаются.

Студент под Алешу Карамазова только намечен у автора, и этот материал достаточно искренно использовал г. Берсенев[[1009]](#endnote-927).

## **{****667}** 5. Н. Эфрос «Будет радость». (Пьеса Д. С. Мережковского в Московском Художественном театре) «Речь», Пг., 1916, 4 февраля

Будет ли радость? Из чего она проистечет? Каким процессом на развалинах мрачных жизни и идей утверждается новый оптимизм, новая светлая вера?

Самое название пьесы заключает великое обещание. Автор должен его сдержать, должен отпустить из театра радостно обнадеженными, а не горько разочарованными, чтобы звучала в груди песнь торжествующей любви, а не шевелилось снова в памяти — «нет больше радости на сумрачной земле». Это — чрезмерное требование? Но на такое требование тянет сам автор. Уже во втором акте пьесы, когда она только еще начинает развертываться и раскрывать свой идейный источник, произносятся эти слова великого обетования — «будет радость». И произносит их, впрочем, пока — только еще со знаком вопросительным, а не восклицательным, как чаяние, а не как утверждение, тот, который — первый разрушитель веры и разлагатель жизни, который, как новый Кириллов[[1010]](#endnote-928), превозносит самоубийство. Не суждено ли ему явиться вскоре первым вестником и утвердителем грядущей радости? Может быть, и он — «частица силы, желавшей вечно зла, творившей лишь добро»? С неизбежностью внимание и интерес зрителя настраиваются так, чтобы прежде всего следить не за тем, как гниет зерно, но как дает росток, как ведет автор свою пьесу через теоретические споры и драматические коллизии к этому последнему светозарному утверждению, что будет радость. Золотой дождь, не только упоминаемый, но и показываемый в спектакле, — вот важнейший символ драмы. Какое солнце пропитывает его?

Приходится констатировать, что большое обещание дано, но не сдержано. В этом отношении зрителю уготовано разочарование. Ответы на вопросы, которые я выписал вначале, наиболее слабая, туманная и уязвимая сторона интересного произведения Д. С. Мережковского, осуществленного теперь в Художественном театре.

Не говоря уже о том, что «диалектическая» часть пьесы не стоит в органической связи с частью драматическою, идеи драмы не суть производные от ее действа. Мост, который тут перебрасывается между новою вариациею темы о Федре и Ипполите[[1011]](#endnote-929) и кризисом позитивизма и старой веры, — он только случайный и зыбкий, выведен не по законам внутренней необходимости.

Но и помимо этого сама диалектическая часть не заключает в себе убедительности. Сколько раз за спектакль можно бы остановить автора недоумевающим вопросом, сомнением. И как раз в моменты, когда закладываются самые важные камни в фундамент последнего утверждения о радости, которая будет. Но в спектакле ведут споры лишь приведенные автором в движение персонажи.

### 2.

Интереснее, чем разрешение кардинального вопроса о радости, которая будет, самый спор, который ведут на всем протяжении драмы представители разных течений русской взбаламученной мысли, изображение пришедших в борьбу идейных {668} элементов, из которых одни должны сгнить, другие дать ростки новой идеологии и новой веры. Бледнее в пьесе оба полюса, два крайних конца. Эти антитезы, которых ждет желанный синтез, воплощаются в финале пьесы в образе приникших друг к другу, сливающих свои слезы и свой трепет великого упования Ивана Сергеевича и Кати. Он — русский интеллигент старой складки; он — позитивизм, народничество, социализм. Она — неохристианство, неоспиритуализм, но и новый политический героизм, она говорит о молоте, который их поколение выковывает для того же дела, что было у отцов[[1012]](#endnote-930). «Мы куем новое оружие для той же войны, для вашей». И в обоих, хотя они — полюсы, — несомненно общее и несомненно положительное — «чистота до дна», благородство. Веруют пока по-разному, еще на разных говорят языках, но так, что могут сговориться, и чистота у обоих одинаково подлинная. Один — материалист, другая — спиритуалистка, но обоих крепко держат на высоте крылья идеализма. Оба готовы положить жизнь свою за други своя, оба — во власти действенной любви. Разными путями шли к одному. И когда пути из расходящихся станут не только параллельными, но сходящимися, когда сольются в один, — тогда «будет радость»… Самый сложный и яркий в пьесе — психиатр Федор, в котором — и Иван Карамазов, и Кириллов. Одержим тихим бесом отрицания, аморализма и иронии. «Ирония, — припоминается мне чье-то определение, — есть упоение силою бессилия». Федор во власти этого упоения. Он — раб идеи высшей свободы, которая в том, чтобы добровольною смертью победить неизбежность смерти. На эту тему он говорит очень обстоятельно и часто. В пьесе постоянно упоминают о молчании, о тютчевском «Silentium»[[1013]](#endnote-931), но словно лишь для того, чтобы тем усерднее его нарушать. И первый нарушитель молчания — Федор. Может быть, он потому так много говорит, что уже сам плохо верит в правоту своих утверждений. Он — всеотрицатель без гордости, далекий от цельности. Для него гораздо характернее ужас перед этим отрицанием, перед самим собою, перед тем разложением, какое он несет в жизнь и мораль. Не этот ли ужас — надежнейший залог, что «будет радость»? Уста говорят слова отрицания, ум слагает апологию самоубийства и аморальности, поступки грубо ее осуществляют в отношениях Федры и Ипполита, в «романе» с мачехою, — но где-то в душе, в еще живых ее остатках кричит моральное чувство, кричит отрицание отрицания. «Христу поклониться!» — восклицает Федор, подхватывая детскую песенку, начатую под золотым дождем Катей, и г. Качалов вкладывает в это восклицание столько силы и скорби и радости, что нет сомнений — кризис на исходе, Федор накануне возрождения в вере. Не лично Федор, — ему уж нет путей, он обречен сгнить. Он неизбежно кончит самоубийством, не для гордого утверждения высшей свободы, но в подчинение тяжелой необходимости. И не нужно бы г. Качалову или автору так много и спозаранок возиться с револьвером, так часто его вынимать и показывать зрителю. Зритель и так отчетливо видит всю неотвратимость этого самоубийственного выстрела. Накануне возрождения — то начало, которое персонифицируется в Федоре и которое есть гниение для нового ростка.

Если Федор — немного Иван Карамазов, то младший брат, студент Гриша, заставил многих в театре вспомнить Алешу. Но Гриша — совсем иного склада, без Алешиной благостности и кротости; он — вырождение Алеши в черствый аскетизм и бурную ненависть к инаковерующим, вырождение в воинственную религиозность, в непримиримость веры и иезуитизм, освящающий целью всякое {669} средство, вплоть до подлости и предательства, до дела почти каннского. На тонких губах Гриши — анафема всему, что — иное, прежде всего — знанию, потому что знание — только «волчья яма». Где-то там, за сценою, — старец, пришедший к старчеству через преодоление «волчьей ямы» науки, прошедший через университет. У старца, верит Гриша, все — настоящее, верное, крепкое. Студент ходит к нему за нравственными напутствиями, совещается с ним о Паскале[[1014]](#endnote-932). И старец, первый воин воинствующей религиозности, прозрачным указанием посылает Гришу на кражу уличающих брата документов. И из того же воинственного стана — старуха, слепая теща Ивана Сергеевича, которая — вроде великого инквизитора этого помещичьего дома, посещенного бедами и неверием, отягощенного проклятием.

Во всех этих фигурах меньше жизни и психологии, чем сигнализации определенных идей. Но то, что ими сигнализируется — интересно. Это — дни нашей жизни в их идейном, так сказать, разрезе. Те темы, большие, важные, на которые ведутся в пьесе споры и разговоры, — кому они чужие, кого не волнуют? Война, в самый канун которой написана Д. С. Мережковским его пьеса, только еще увеличила их остроту.

### 3.

Самая ткань пьесы, действенное ее содержание очень удачны. Сторона драматическая лучше стороны диалектической, хотя, вероятно, сам автор расценивает по-другому. Относительно пьесы будут, несомненно, говорить, что в ней слишком много «литературы». Этот избыток есть. Но, во-первых, «литература» тут хорошая, умная. А главное, она, хоть и переизбыточна, не мешает и драме быть хорошей. Зритель легко и быстро вводится во все сложные взаимоотношения, становится полно в курс действия. Для этого требуется большое, специально драматургическое мастерство. И затем действие движется вперед правдиво, ясно, в сильном напряженном темпе и с значительною «ударностью», которая для театра необходима и которая вовсе не есть погоня за театральными эффектами. Времени в распоряжении драматического произведения мало, оно непременно должно сконденсировать свое напряжение в немногих моментах. Когда это удачно выполнено, получается «ударность», которая составляет главное содержание понятия «сценичность». Умеют это делать только драматурги. Д. С. Мережковский сумел и выдержал на него экзамен.

Основная ситуация — старая, как трагедия. Она — из знаменитых «36 драматических положений», в которых будто бы замкнут круг тем театра. Если бы Мережковский и не заставил своих героев упоминать об Еврипиде и цитировать Расина, все мы непременно вспомнили бы Федру и Ипполита. В качестве Федры — бывшая провинциальная актриса, говорят — талант, даже «вторая Ермолова». В момент какой-то беды с нею, когда она была «как собачонка, у которой трамваем перешибло задние лапы», ее пожалел Иван Сергеевич. А потом полюбил, — «нежней и суеверней», как говорит Тютчев. Но недолго сиял «прощальный свет любви последней, зари вечерней». Заря померкла, когда пришел Федор. Мы застаем жгучий роман мачехи и пасынка уже на изломе, но мы ясно различаем, как он возник, что толкало в эту черную бездну ее, увлекаемую «дерзанием», и его, упоенного последнею «ирониею». Ему был нужен этот роман, это посягательство на «зарю вечернюю» отца, только как последний эксперимент, и душа наполнилась смрадом. А рядом ходит Катя, вся — свет, чистота, прекрасное девичество. Новая любовь, застенчивая и у циника, еще туже затягивает {670} узел драмы. Та сцена, в которой происходит объяснение между Федором и Катей, написана с большою нежностью, и если она не дает в спектакле полноты очарования, вина — на театре, состарившем Катю, лишившем ее образ вешнего света и аромата. Было очевидною ошибкою давать Катю М. Н. Германовой. Она — очень хорошая актриса, но она не может играть Катю как нужно, у нее осенние ноты, у ее Кати — любовь осенняя, печальная, сквозь боль.

«Узнание» приходит через письма, которые Гриша крадет у брата, а слепая старуха приносит Ивану Сергеевичу. Вся эта сцена, когда бездна разверзлась, и то, как ведет себя в ней обманутый муж и обманувшая жена, написаны сильно, напряженно, по-хорошему театрально. И многое так же написано в следующем акте; ликвидируется «роман», и Федра уходит в жизнь, чтобы вернуться в театр и, кто знает, может быть, претворить пережитое в большое сценическое создание, зрителям на радость; Ипполит уходит в смерть, глухо гремит в черной ночи давно ожидавшийся выстрел.

Выстрелом в ночи, собственно, кончается драма, ее действо. Как я уже говорил, последующее, весь пятый акт — только для целей диалектических, которые, однако, также не достигаются.

### 4.

Я уже делал некоторые замечания об исполнении пьесы. Случилась ошибка в {671} распределении ролей. Г‑жа Германова некоторые свои слова говорила отлично, проникновенно и светло. И это были не только красивые слова, в них переливалась душа. В игре была хорошая простота. Но не юная печаль отпечатывалась на ее лице, смотрела из ее глаз, и ходила Катя не «на аршин над землей», как сама про себя говорит, а наклонившись к земле. Эта Катя выстрадала свою истину, а не постигла ее в гениальном нравственном осенений. И все это значительно меняло перспективы драмы, накладывало неверные оттенки на важные сцены. Я отметил выше одну из них. Она — не единственная.

По-моему, было также ошибкою возлагать на М. П. Лилину роль актрисы. Г‑жа Лилина — по-настоящему драгоценное дарование. Но никакое дарование не беспредельно в гибкости, ограничено в своем размахе. Нельзя и из лучшей скрипки извлекать густые звуки виолончели. А тут приходилось делать именно это, извлекать несвойственные звуки. И они выходили не чистые, не способные дать очарование.

В первых двух актах все обстояло вполне благополучно и многое было интересно. Интересен и общий облик. Было видно, что жизнь сильно издергала эту женщину, много она пережила, особенно в области любовных чувств. И чем-то, хотя еле заметно, очень тонко, выдавалась актриса, склонность или привычка пародировать чувствами. Выдавался и постоянный страх за свою любовь, за ее прочность, инстинктивный страх перед Катей. Все это было передано хорошо, в удачном сочетании простоты и выразительности. Затем это сочетание начинает расстраиваться. Тайна преступного романа раскрыта, валяются на полу уличающие письма. Таня встречает это бравадою, дерзким вызовом. Но это — только показное, под этим — буря, ходуном ходят все чувства. Но буря не бушевала, по крайней мере, до меня, зрителя, она ничем не дошла и меня, зрителя, никак не встревожила. Выразительнее были Танины чувства в следующем акте, такие перепутанные, то наглые, то пресмыкающиеся. Но именно к этим чувствам относятся мои слова о несвойственных инструменту звуках. Танино отчаяние и Танина знойность — они за пределами того, что свойственно изображать г‑же Лилиной. Для того, чтобы это выходило сильно, главное — заразительно, чтобы зритель отдавался этому во власть, как правде, у артистки не находилось средств, даже звуков. И кое-где она даже прибегала к так ей несвойственному арсеналу театральных искусственностей.

Лучший в спектакле — Н. О. Массалитинов. По простоте, по правде, искренности я считаю его исполнение идеальным. Таким оно было в моменты тихие, когда Иван Сергеевич делится своими мыслями, недоумевает по поводу веры своих сыновей, когда то добродушно иронизирует, то хочет проникнуть в их идейный строй. И все это было на фоне очень определенного и содержательного характера, в котором были так ясны и его психологическое содержание, и социальная окраска. Таким это исполнение было и в моменты сильнейших напряжений, когда разразилась катастрофа, когда шла тяжелая внутренняя борьба. Г. Массалитинов уже довольно давно стал крупною величиною в театре. За ним числится такое исполнение, как роль Шатова. Теперь он делает еще очень крупный шаг вперед

Кое‑что в исполнении В. И. Качалова я уже отмечал. И когда я характеризовал Федора, я пользовался одинаково и данными роли, и данными продуманного и тонкого качаловского исполнения. На долю артиста выпадает говорить очень много и подолгу, излагать мнения. Это в театре всегда рискует быть скучным. Но {672} г. Качалов делает это, особенно в первом акте, с таким исключительным мастерством, так умеет перевести философствование в простой, живой разговор, что о скуке не может быть и речи, все время любуешься тонким мастерством сценической речи. Много нервов, много смятенной души — в сценах четвертого акта, особенно — перед тем, как уйти Федору в вечную ночь. И только в одном моменте пьесы, когда все обнаружилось, когда встал Федор лицом к лицу с отцом и правдою, когда в ответ на прощающие слова отца говорит: «А сам я себе прощу?» — В. И. Качалов чего-то не нашел или что-то найденное не сумел должно выразить, и в исполнении зазияла в этот миг пустота. Не очень мне нравится и внешний облик этого Федора. Вовсе не нужно, чтобы грим был точно ярлык: вот будущий самоубийца. Но грим — какой-то чрезмерно «сытый», благодушный. В заботе не дать «ярлыка» артист как будто перегнул в другую сторону.

Вполне характерно, верно и выразительно играет г. Берсенев Гришу, так же характерно и верно играет г‑жа Муратова слепую старуху[[1015]](#endnote-933), только в двух моментах проклятия недостаточно сильна. Прелестно играет г‑жа Гиацинтова небольшую роль бедовой послушницы, с любопытными и жадными к утехам жизни и нечистыми огоньками в глазах.

### 5.

Безупречен этот спектакль в своей внешности. Добужинский во всех декорациях прекрасен. Может быть, несколько чрезмерны тучи первого акта, особенно при полном свете. Когда начинает смеркаться, этот некоторый недочет скрадывается. Отличный сад на реке во втором акте, отличная комната с полукруглыми окнами в третьем, отличная галерейка, соединяющая две части дома в первом и четвертом.

На помощь декорациям — ряд мастерских световых эффектов — зарницы, золотой дождь, радуга и звуковых эффектов — уныло падающий ночной дождь, под аккомпанемент которого идет четвертый акт. И все это скромно, не лезет вперед, не заслоняет действие, только ему помогает давать надлежащие впечатления. Помогает этому и замечательная режиссерская слаженность всего спектакля, который, конечно, не составит «эпохи» в жизни Художественного театра, но во многих своих частях полон интереса.

## 6. Л. Козловский[[1016]](#endnote-934) Где же радость? (по поводу постановки «Будет радость» Мережковского в Художественном театре) «Киевская мысль», 1916, 5 февраля

«Будет радость»… Какое заманчивое заглавие, да еще в наши дни. Мы ведь так давно не видели радости, мы забыли, как выглядит она… и вдруг нам говорят значительно и обещающе: «будет радость».

«Будет радость, будет радость»… Эти слова бросает на прощанье зрителям Катя, когда в последний раз бесшумно сдвигается занавес Художественного театра.

Но увы! Слова эти не находят в душе зрителя отклика, не уходит он из театра с предчувствием радости. И не потому, что в пьесе нет радости, а есть слезы, страданья {673} и смерть, ведь автор и не говорит «*есть* радость», он говорит «будет»… Не в том дело, что *еще* нет радости в том, что проходит перед нашими глазами на сцене, а в том, что нет в пьесе и задатков радости, нет и намека на нее, потому что нет основного, главного — живой жизни.

В драме Мережковского, как и в романах его и во всем, что он пишет, есть красивые фразы и умные, ученые речи, цитаты, стихи (здесь и Достоевский, и Тютчев, Паскаль и Расин), есть трагизм положения, но нет живых людей. Художественный театр сделал все, чтобы вдохнуть жизнь в это мертвое произведение искусства, чтобы влить горячую кровь в призраки, созданные чисто головным путем, рожденные холодным воображением поэта-философа. Быть может, трудность этой задачи — оживить холодный мрамор — и вдохновляла артистов-художников в их игре. Игра была действительно художественной, безупречно прекрасной. Г. Массалитинов очень тонко, с большим тактом провел трудную роль благородного мужа и отца, воплощающего лучшие стороны старого поколения русской интеллигенции (ведь так трудно изображать положительные типы и играть благородные роли), г‑жа Лилина из схемы Мережковского сделала действительно хищную, страстную, внешне изящную и внутренне грубую женщину-самку, г. Качалов, которому приходилось так много рассуждать и даже цитировать, делал это так умело, что излишек литературы и философии в пьесе не чувствовался и не утомлял слушателя, а в более сильных местах драмы, где он не говорит, а молчит, он так сильно и просто передавал внутреннее волнение, что совершенно завладевал вниманием зрителя. Г‑жа Германова играла не совсем подходящую ей роль молоденькой девушки, но она внесла в свою роль столько строгого изящества и простоты, что вполне создавала тот образ, который нужно было создать.

Хороши были и г‑жа Муратова в роли злой старухи ханжи, и г. Берсенев, игравший безвольного и жалкого юношу-студента, уходящего к «старцу» спасать душу. И игравшая самую незначительную роль в пьесе плутоватой послушницы Пелагеюшки г‑жа Гиацинтова была тоже недурна.

Все играли хорошо, и благодаря этой игре, с одной стороны, трагизму положения — с другой, пьеса местами и захватывала зрителей. Положение, действительно, такое трагическое, что дальше некуда идти.

Сын (Качалов) находится в связи со своей мачехой (Лилина) и обманывает с нею отца (Массалитинов), которого искренно уважает и сильно любит; но этого мало еще, он любит не одну только мачеху, а еще и воспитанницу отца, чистую девушку Катю (Германова), любит обеих одновременно.

Любить сразу двух женщин, из которых одна — жена отца, да еще любимого! Кто же вынесет такую трагедию. Герой Мережковского и не выносит и стреляется.

Конечно, такой артист, как Качалов, играющий такого трагического героя, сумеет завладеть вниманием зрителя и заставит его следить за ходом действия с напряженным вниманием. Но это совершенно холодное, безучастное внимание. Все действующие лица остаются для нас далекими и чуждыми, ибо все они выдуманы из головы, все это не живые лица, и во всей пьесе не чувствуешь трепета жизни.

Странное дело: такое трагическое положение, а никого не жалко, ни за кого не страшно, а только холодное любопытство: что же будет дальше?

Не жалко ни обманутого отца, ни обманувшего сына, ни Татьяну Алексеевну, ни Катю. И когда несчастная Катя {674} утешает дважды несчастного старика, потерявшего сразу и жену, и сына, и твердит: «Будет радость», «будет радость», получается совсем не то впечатление, какое испытываем мы, когда Соня утешает дядю Ваню: «Мы отдохнем, мы отдохнем»…

Мы готовы плакать вместе с Сонею, мы думаем о ней, о дяде Ване как о дорогих, живых и близких нам людях, которых мы успели узнать и полюбить. Мы о них, об этих живых людях, в реальность которых заставил поверить нас Чехов, а не о Чехове думаем, пока находимся под непосредственным впечатлением «Дяди Вани». Прощаясь с Катей, мы думаем не о ней, а о Мережковском, который Катю выдумал. Мы не забываем, что это не жизнь, а литература. Под непосредственным впечатлением пьесы мы и думаем о литературе, о Мережковском и Достоевском. Пьеса написана *под влиянием* Достоевского, но *против* Достоевского. В этом ее смысл и разгадка, в этом объяснение, почему Мережковский *выдумал* и Катю, и остальных действующих лиц. Чтобы понять драму «Будет радость», нужно вспомнить последний этап умственной эволюции Мережковского, провозгласившего борьбу с Достоевским и возврат к Белинскому, к заветам русской интеллигенции.

В драме Мережковского все то же вечное столкновение отцов и детей. Но только правда не на стороне детей, а на стороне отца. Сыновья его не выдержали экзамена жизни, никуда не годятся. Со старшим сыном Федором, обманывающим отца и кончающем жизнь самоубийством, мы знакомы уже. Это — резонер вроде Ивана Карамазова, ни во что не верующий, все разлагающий своим умом и в конце концов безнадежно запутавшийся. Но я не говорил еще о младшем сыне, Григории: это — Алеша Карамазов, но Алеша окарикатуренный. Он тоже верующий, он уходит к старцу. Но единственный подвиг, им совершенный, заключается в том, что он по приказанию своей бабушки-ханжи, которой он верит так же, как и старцу, выкрал письма у своего брата, письма мачехи. Письма эти в руках бабушки и ведут к роковой развязке, к раскрытию преступной связи и самоубийству Федора.

Верующий Григорий является виновником смерти неверующего Федора.

Отец этих новых братьев Карамазовых совсем не старик Карамазов. Во всей этой истории он остается джентльменом до конца: он прогоняет старуху, принесшую ему выкраденные письма жены, он, не читая, рвет эти письма; а когда все же он узнает страшную правду, он уезжает из дому и предоставляет сыну и жене решить свою судьбу, как они хотят, дает им полную свободу. Смерть сына, которого он простил, страшный удар для него, но удар не смертельный. Он остается жить, потому что у него есть чем жить, есть для чего жить. Он любит не себя, а нечто, вне его лежащее. У него есть дело, которому он предан на всю жизнь. Сейчас он насаждает кооперативное движение, в прошлом он отдавался более широкой деятельности. Идеалам своей молодости он остался верен и теперь. Его рабочий кабинет украшен портретами учителей его, учителей русской интеллигенции: Белинского, Добролюбова, Чернышевского. Они правы, а не тот старец, к которому уходит Григорий.

Но и они правы не до конца. Они делали праведное дело, и те, кто шел за ними, были истинными праведниками, но они не сознавали своей праведности, они не знали, что делали это во имя новой истинной веры, которая еще не открылась им. Нужно продолжать их дело, но уже сознательно, то есть освещая его светом истинной веры. И тогда будет победа, «будет радость».

Вот что знает Катя, вот о чем думает она, когда уверенно твердит, что «будет {675} радость». Но чтобы все это уразуметь, нужно если не прочесть всего Мережковского, то, по крайней мере, ознакомиться с его лекцией о Белинском[[1017]](#endnote-935). Лекцию эту нужно раздавать вместе с программами перед началом спектакля. Иначе зрителю непонятными останутся слова о будущей радости.

Вера в эту будущую радость ничуть не вытекает из содержания пьесы, она оторвана от нее, как оторвана та радуга на небе, которую мы видим во втором действии.

А если отбросить эту радугу, и веру в грядущую радость, и всю эту символику, которой окутана пьеса, то что же останется от нее? Скверная семейная история?

Конечно, Мережковский не в этой семейной истории видит смысл своей драмы, а в той символике, которую он пытался искусственно связать с содержанием драмы. Связи этой он не сумел показать зрителю.

Семейная история сама по себе, а радуга сама по себе.

Радуга эта, заметим, была прекрасна в Художественном театре, как прекрасны были и золотой дождь, дождь при солнце, и все те чары театрального волшебства, которыми располагает один только Художественный театр и которыми он любовно окружил драму Мережковского.

Настоящие вечерние тени ложились на старую усадьбу, окруженную вековыми липами и кленами, утопали в сумерках далекие поля с монастырем, в который ушел верующий юноша, — на вечернем небе в душную летнюю ночь вспыхивали бесшумно настоящие зарницы и зловещий свет бросали на укрывающихся от людских глаз Федора с мачехой; а утром настоящий солнечный свет заливал тот сад, в котором Федор с Катей говорили о будущей радости, струился сквозь листья дерев, ложился пятнами на дорожку и освещал лица; и снова черная ночь, последняя ночь в жизни Федора глядела в окна комнаты, тускло освещенной лампой, и дождь лил за окном, безнадежно-уныло стучал по крыше, и казалось, что жутким холодом повеяло от этой тьмы, когда Федор раскрыл дверь и вышел с тем, чтобы больше не вернуться. И снова осеннее солнце ласково и примиряюще светило, когда отец вместе с Катей шли на бескрестную могилу Федора.

Но ни эффекты театральной техники, ни прекрасная игра артистов не могла влить в драму то, чего нет в ней: *жизни*. А раз жизни нет, то нет и надежды, и радости, и без радостного предчувствия уходил зритель и спрашивал: где же радость?

## 7. Тот <псевдоним не раскрыт> Об уважении и Художественном театре «Театр», М., 1916, 6 марта

За последнее время все чаще и чаще слышатся голоса о каком-то «тупике», в который якобы забрел Московский Художественный театр.

Одни с сожалением, а другие с явным злорадством повторяют чьи-то глупые слова о «начале конца Художественного театра».

{676} Разговоры эти меня не удивляют. Они естественное явление у нас, где все еще господствует привычка: то — «ручку пожалуйте», то — «не угодно ли в морду», извините за грубость.

И это всегда так и было.

Вспомните недавнее провозглашение «конца» Максима Горького, того самого Горького, которого толпа чуть ли не на руках носила…

То же самое и с Художественным театром. Уж каких только приятных и льстивых слов не говорилось на его счет, какие пошлости слышали в театре от непрошеных хвалителей.

Ну, а теперь эти же господа с такою же убежденностью тона говорят о «тупике», о «гибели», о «разложении».

Я, конечно, не думаю, чтобы эти толки очень уж смущали участников того огромного дела, которое зовется Московский Художественный театр.

Ему не привыкать слышать подобный вздор. Когда-нибудь найдется такой усердный летописец, который изложит судьбы этого театра.

И изложение это будет потрясающим по приводимым фактам глумления и издевательства, которые слышались в течение первых лет существования театра… А что писало о нем «Новое время»?..

Да что вспоминать. Но я могу вас заверить, что на пути Художественного театра куда больше шипов, чем благоухающих роз.

Да взять хотя бы совсем недавнюю историю с постановкой «Живого трупа». Вспомните, чего только не валила на голову театра часть московской прессы… Театр обвинялся, между прочим, и в «произволе» над толстовской пьесой, заглавие которой «кощунственно» было изменено «заправилами» театра[[1018]](#endnote-936)…

Потом, когда стихали вздорные нападки, начиналась полоса «умилительного» отношения к театру. Полоса эта, как видим, приходит опять к концу. Опять начинается период «гонения».

Сезон этого года отмечен репертуарной неудачей. Пришлось отложить новые постановки до будущего года[[1019]](#endnote-937). Факт, конечно, прискорбный.

Но позвольте спросить: почему надо по этому поводу злорадствовать и кричать о «несомненном» падении театра?.. Или думаете вы, что самим художественникам это очень приятно? Конечно, им, больше чем кому-либо, тягостно отказаться от новых постановок. Но речь и не идет об отказе, — сложившиеся обстоятельства заставили лишь *отложить на время* пьесы, не готовые к постановке в этом сезоне. Это очень грустно, но позорного в этом нет ничего.

Если бы наши газеты и общество имели к театру больше уважения, — они отнеслись бы к этому простому и вполне объяснимому факту спокойно. Они *поверили* бы театру и дали бы ему возможность спокойно продолжать ту большую работу, которую он совершает. А театр, не прерывая ни на один день интенсивную свою деятельность, готовится к предстоящим постановкам.

Впрочем, можно ли требовать уважения к театру от газет и от публики — то есть лиц все же для театра посторонних, — когда свой же человек не стесняется говорить о «тупике» театра, самое бытие которого он называет недоразумением?

В. Э. Мейерхольд, бывший артист Художественного театра, в интервью, напечатанном в нашей газете, учинил театру форменный разнос[[1020]](#endnote-938).

Смешно, конечно, защищать театр от подобных нападок. Случайно, в газетной беседе г. Мейерхольд уронил «крылатое» словечко…

Стоит ли обращать внимание на подобные словечки? А господин Мейерхольд, который вообще напоминает синицу, {677} пытавшуюся зажечь море, — имеет склонность к «красивым словам»…

Он, конечно, знает, что его определение Художественного театра — как театра «недоразумения» — будет подхвачено легковесной толпой и кучкой бульварных журналистов. Если бы Мейерхольд привел какие-нибудь доказательства, — то спорить с ним было бы возможно.

Но бросить слова без подкрепления их фактическими данными — значит, быть только любителем «крылатых словечек»…

Художественный театр от выпада своего бывшего *ученика* нисколько не пострадает.

И не в защиту театра от подобных вылазок пишутся эти строки.

Их цель — предостеречь, если вообще можно как-нибудь предостеречь — публику от слишком поспешных выводов, которые можно было бы сделать из слов г. Мейерхольда…

Мне все думается, что слишком мы мало уважаем и мало любим то, что должно являться нашей гордостью.

Если бы любили и уважали, то сумели бы достойно ответить на злую хулу, которой поносится театр.

Но любовь наша, очевидно, только на словах…

## 8. Театрал <В. Е. Ермилов>[[1021]](#endnote-939) «Приказчичья критика» «Театр», М., 1916, 28 марта

С чувством глубочайшего изумления читал я беседу А. Р. Кугеля о Художественном театре, напечатанную им в предыдущем номере нашей газеты[[1022]](#endnote-940).

Разумеется, я знал, что г. Кугель относится к этому театру отрицательно. Но я был убежден, что это отношение чисто, так сказать, принципиальное. А. Р. Кугель расходится с точкой зрения К. С. Станиславского и вообще всех художественников. Он исповедует о сущности драматического искусства другую веру. Для его веры учение Станиславского — ересь.

И я понимал, во имя чего ведет борьбу с принципами Художественного театра г. Кугель. Борьба эта не была проявлением *личной* озлобленности. Она могла, и должна была быть, страстной, но в ней не было места мелкой, всегда несправедливой, придирчивой критики ради критики.

Журнал г. Кугеля печатал статьи лиц, чье отношение к Художественному театру было совершенно диаметрально противоположным отношению Homo Novus’а. Литератор в хорошем и честном смысле этого слова, А. Р. Кугель ценил и уважал чужое мнение.

Журналист, умеющий верно анализировать, г. Кугель не мог не признавать за Художественным театром исторических заслуг. У меня нет сейчас под руками комплектов «Театра и искусства», и я не могу привести дословных цитат, но и доверяясь памяти, — могу засвидетельствовать, что А. Р. Кугель отводил Художественному театру вполне определенное место в истории русского сценического искусства. Повторяю, он спорил и боролся с теориями, легшими в основу Художественного театра, но не считаться с ними он не мог.

Но вот за последнее время что-то произошло с А. Р. Кугелем. Он стал допускать по отношению театра К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко выпады, которые требуют осуждения.

{678} Выпады эти *личного* свойства, они полны какой-то личной неприязни к руководителям театра. Журнал, фактически редактируемый А. Р. Кугелем, все чаще и чаще становится на совершенно недопустимую по отношению к Художественному театру позицию.

И понятно, что в «Театре и искусстве» перестали церемониться с «театром из Камергерского переулка» — ведь сам Homo Novus не постеснялся обругать пьесу Мережковского, еще не видав ее на сцене Художественного театра[[1023]](#endnote-941)!

И вот, наконец, А. Р. Кугель уже на столбцах московского издания разражается неслыханной бранью по адресу театра!

Ему даже непонятно, *за что* любят Художественный театр, почему он пользуется широкой популярностью!.. Ведь в этом театре «нет творческих сил», его руководители «ползают на земле»… За 18 лет своего существования театр удовлетворительно поставил только пьесы Тургенева да «Братьев Карамазовых». Но только *поставил*, сыграл же их, как и все остальное, *невыносимо*.

Что это такое?.. Неужели А. Р. Кугель забыл все, что он писал сам о театре?.. Сознательно или невольно не упомянул он, например, о чеховских постановках? Неужели скажет г. Кугель, что и Чехов исполнен театром «невыносимо»?

Позволим ответить за г. Кугеля, приведя подлинные слова из его рецензии о «Дяде Ване».

В постановке этой пьесы г. Кугель нашел «гармонию исполнения, раскрывающую дух автора в его самых сокровенных намерениях и штрихах». Спектакль поэтому дает «неизгладимое впечатление»…

Вот что писал г. Кугель. И я, смею вас заверить, могу найти еще несколько статей того же Homo Novus’а, который имел тогда смелость признавать за театром заслуги, ныне им отрицаемые.

Самое же поразительное, самое неожиданное, способное буквально ошеломить, заключается, однако, не в этих противоречиях между статьями г. Кугеля и его словами в газетной «беседе», — удивительно следующее суждение господина Кугеля: «Мое глубокое убеждение, что мое “Кривое зеркало” стоит безусловно выше Художественного театра».

Кто говорит устами г. Кугеля, — литератор или купец Епишкин[[1024]](#endnote-942)?

Что это, проявление мании величия или необдуманно сорвавшееся с языка красное словцо?

Во всяком случае, когда Homo Novus писал о «неизгладимом впечатлении» спектакля Художественного театра, — в нем говорил критик (кстати сказать, еще не успевший обзавестись собственным театром), — когда же Homo Novus в беседе своей изливал злобную хулу на театр, в нем говорил только антрепренер, наивно полагающий, что его театр есть «лучший в России театр».

Но говорить так подобает приказчику из Апраксина рынка[[1025]](#endnote-943), заманивающему в свою лавочку покупателя, а не почтенному редактору почтенного театрального журнала…

## **{****679}** 9. Homo novus <А. Р. Кугель> Заметки «Театр и искусство», Пг., 1916, № 14

В Москве мне удалось, благодаря всегдашней и неизреченной любезности Вл. И. Немировича-Данченко, посмотреть «Будет радость» Д. С. Мережковского. Почтенный автор не посетует на меня за горечь упреков: пьеса сухая, головная и потому совершенно ненужная. Вот именно эта «ненужность» драмы г. Мережковского мне бросилась прежде всего в глаза. Автор, видимо, старается провести все ту же свою старую идею о догматическом христианстве, которую более чем достаточно и, во всяком случае, в картине неизмеримо более широкой и значительной провел в своей «Трилогии»[[1026]](#endnote-944). Но идея эта, в рамках сценического представления, оказалась до того мелкой, что все время думалось: из-за чего автор старается и хлопочет, когда все так просто и ясно с самого начала? Когда г. Мережковский «воевал», что ли, с Савонаролой или объяснял Юлиана Отступника, так ведь игра стоила свеч, так сказать[[1027]](#endnote-945)… Но стоит ли борьбу с формальным христианством, которому г. Мережковский противопоставляет истинное искание Бога, вести на таких слабых и жалких примерах, какие выбрал автор в своей пьесе? Как известно, дело идет о том, что старая монахиня, теща героя, открывает ему глаза на связь его сына с мачехой, и в этом разоблачении — принципиально, если можно выразиться, помогает младший сын героя, хотя и студент, но собирающийся в монашество. В этом, так сказать, и заключается «прегрешение» формального христианства, из которого вышла большая печаль и — может быть, завтра — выйдет будущая радость. Надо, однако, согласиться, что «прегрешение» отнюдь не типичное ни для монашества, ни для формального христианства, если не считать того, что монахиня стучит клюкой и кричит: «Анафема! анафема дому сему!» Так поступили бы, во-первых, все, преследующие идеал сухой, догматической, хотя бы и чисто рационалистической, а не религиозной правды, и сверх их еще все те, которые охвачены властью предубеждений ли, предрассудков ли и которым, быть может, не доступна далекая комбинация психологических причин и последствий такого разоблачения. Если бы, например, по каким-либо причинам (ну, скажем, цензура бы вмешалась) пришлось из монахини сделать помещицу или исправничиху, а вместо студента, стремящегося в монастырь, вывести студента, разбрасывающего прокламации «противоправительственного содержания» — то пьеса абсолютно ни в чем не изменилась бы, и чтобы приспособить ее к новому социальному и психологическому состоянию героев, достаточно было бы изменить несколько слов. Тут нет органической сцепки между ходом действия (и даже часто рассуждения) и тою идеею искания «истинно христианского Бога», которую г. Мережковский сделал своею специальностью.

Да и самый пример, самый случай, самое событие — что в них типического для излюбленной автором религиозной идеи? У Пшибышевского — я забыл в точности название произведения — есть роман, где повествуется о страсти брата к сестре, — повествуется, как всегда у Пшибышевского, в духе демонического индивидуализма и полнейшего ниспровержения {680} существующего морального порядка вещей[[1028]](#endnote-946).

Вот как поступает анархист. Это точно, типично для Пшибышевского и homo sapiens’а, преследующего его воображение. Но терзающаяся пара мачехи и пасынка, и самоубийство последнего после обнаружения связи, — я решительно теряюсь, в чем тут религиозная идея сущей печали и будущей радости.

Надуманное произведение, головное, тем и отличается от художественного — о, великий парадокс искусства! — что именно головное произведение дает трещины логики, тогда как художественные произведения, зачатые и рожденные в опьяненном и возбужденном сознании, необычайно логичны, последовательны и причинносообразны.

Когда говорят — «критика легка, а искусство трудно», — то я про себя толкую это изречение в том смысле, что не трудно критиковать то, что поддается логическому анализу, то есть несовершенные художественные произведения, и очень трудно что-нибудь добавить к произведению настоящего искусства.

Д. С. Мережковского же, в частности, критиковать особенно легко, потому что он, как и наш брат, грешный, в сущности, критик или «критицист», а отнюдь не поэт или художник Божьей милостью. Он «отталкивается», если можно так выразиться, от книги, от произведения искусства, от словесности или от философии, а не от жизни и «сердца горестных замет». И как человек умный и щепетильный, он сам за собою этот грешок чувствует. Например, в «Будет радость» г. Мережковский несколько раз припоминает «Ипполита» и трагедию Федры. Конечно, сюжет, так сказать, в общих чертах напоминает трагедию Федры, но мало ли сюжеты повторяются. Это и значения никакого не имеет при крайней ограниченности сюжетов вообще. Но г. Мережковский, у которого «совесть нечиста» (о, это выражение прошу понимать в самом высоком, для писателя, смысле слова! Отнюдь не как-нибудь вульгарно!), возвращается неоднократно к «Ипполиту» и даже в руки действующих лиц вкладывает книжку о Федре и заставляет современную Федру декламировать французские стихи ее прабабушки… Он возвращается сюда, подобно тому, как преступник, по наблюдению уголовной полиции, возвращается на место совершения преступления. Его беспокоит мысль, что укажут на совпадение его пьесы с «Ипполитом» или французской трагедией Федры, и не только другие укажут — ах, пускай свет осуждает! — но в глубине своей писательской души и сам г. Мережковский не может не сознавать, что, точно, вдохновился он не жизнью и ее страданиями, перегоревшими в его груди, а книгой, — поэтической абстракцией, образами вычитанного и неотвязного для писателя подражательного («критического»), как всякое гениальное откровение. И не в одном случае с Федрой и Ипполитом так. Заводит ли г. Мережковский разговор о самоубийствах как социально-психологическом явлении, у него немедленно всплывет образ Кириллова из «Бесов», и следует длинный и, пожалуй, не лишенный значительности критический комментарий к Достоевскому. И прочее в таком же роде. Конечно, и критический комментарий нужен и полезен. Звание критика лично я довольно уважаю, но только это «особь статья». Нас, людей критического склада, убивает аналитичность нашей мысли. Мы по необходимости носимся с идеями, отвлечениями и рассуждениями, и эти абстракции для нас дороже жизни, природы, всего, что живет, дышит, движется… И даже когда имеются кое-какие художественные возможности, все же привычка всегда оглядываться и подчинять чувство и непосредственность восприятия логическому ряду {681} мыслей и идейных ассоциаций умерщвляет эти возможности. И слова Тригорина в «Чайке»: «напишешь, а Тургенев писал лучше»[[1029]](#endnote-947), звучат поистине беспощадной правдою по отношению к писателям-критицистам, когда они пытаются стать художниками. Действительно, Тургенев писал лучше, и не в том единственно смысле, что качественно лучше писал, но и в том, что гг. Мережковские, собственно, ничего иного и не могут делать, как повторять и переповторять то, что писали «Тургеневы» — «Достоевские» — раньше, и уж конечно, лучше…

Сидя в Художественном театре на представлении пьесы г. Мережковского, я думал также о том, что они «ужасно», как говорят институтки, подходят друг другу — Художественный театр и г. Мережковский. «Будет радость» — а радости-то и нет. И не веришь в нее — ни у Художественного театра, ни у г. Мережковского. Одна номенклатура да настойчивое повторение, что «будет радость», причем у иных, пожалуй, даже самогипноз, что радость уже есть, уже ощущается. Все — головное, умственное, насквозь продуманное, очень образованное, «интеллектуальное», — а «Тургенев писал лучше»…

Многими уже отмечался затянутый, замедленный темп речи в Художественном театре. Это уже превратилось в рутину, в «театральщину», совершенно в такую же рутинную театральщину, как было у Эраста Громилова[[1030]](#endnote-948) оранье, биение себя в перси [грудь] кулаками и прочее. Но любопытен самый вопрос, откуда и почему явилась эта тягучесть, эта замедленность, это как бы беспрестанное, даже в самые, казалось бы, напряженные моменты бытия, «озирание окрест» с вечными «перебоями» пульса и страсти. Причина этой рутины лежит, как мне кажется, в том, что как г. Мережковский имел перед собою не оригиналы жизни и природы, а гениальные списки, — так точно и здесь, в Художественном театре, подражательны, и как г. Мережковский все время поминает Достоевского, который для него заменяет живую жизнь, так здесь поминают Чехова. И кроме того, ведь критицизм не творчество. Критицизм, в сущности, чужд порыва. Он все время останавливается, подкрепляется, обеспечивает тыл, фланги, собирается с мыслями. Разум ходит осторожно, а осторожность всегда тягуча и медлительна.

Я не говорю, что эта черта присуща всем решительно без исключения артистам Художественного театра. Например, г‑же Лилиной она почти не присуща — я это заметил, несмотря на то, что артистка совершенно не на месте в роли современной Федры. Но вот, положим, г. Массалитинов. После г. Москвина это, по-моему, лучший актер Художественного театра — человек прямо даровитый. Во время объяснения его (он играет отца) с сыном в 3‑м акте, я поймал такой его взгляд, такой чудесный по выразительности и силе взгляд почти безумного страха, смешанного с пароксизмом подавленного гнева, — какой возможен только у настоящего сценического дарования. Так вот, г. Массалитинов, который мог бы положительно играть прекрасно, — он уже наполовину съеден рефлексом Художественного театра. Ржа уже покрыла налетом его игру…

Вообще, какой шаблон господствует сейчас в этом театре! Не знаю, может быть, вообще, все превращается с течением времени в шаблон, и чем кумушек считать трудиться, не лучше ли, кума, на себя оборотиться… Но знаю, что все ingenues Художественного театра разговаривают до того между собой похоже, до того одинаково, до того единообразно делят речь и прибегают к цезуре, что, признаться, не было никакого желания справиться по афишке, какая именно ingenue по нумерации играет, например, {682} в «Будет радость» молодую послушницу…

Смутно было на душе, когда я уходил из театра. Г. Мережковский книжными словами пытался убедить меня, что «будет радость»… Откуда она явится, какие надежды на нее возбудил? Увы, один застрелился, другая сгинула, третий, полуразбитый параличом, собирается на могилу сына… В чем радость будущего? Не говоря вообще о человечестве, — в чем возможность радости для этих разбитых, разрушенных людей? Смириться, раствориться, успокоиться? Но это радость Нирваны[[1031]](#endnote-949)! Действовать, жить? Но они не могут!

И от театра веяло тем же: отсутствием живой, теплой, грешной, но бесконечно милой и близкой нам жизни. Ради этого торжества рефлекса, оглядки, цезуры, замороженных чувств и страстей — стоит ли любить искусство? стоит ли жить для него?

P. S. В московском листке «Театр» напечатано якобы интервью со мной о Художественном театре. Признаться, я не думал, что не принять три раза интервьюера и наконец деликатно сказать ему «отвяжитесь» — значит «дать интервью». Я имею достаточную возможность излагать печатно свои мысли о разных вопросах (в том числе о Художественном театре), и потому нисколько не нуждаюсь для этой цели в интервьюерах. Забавно, что сочинение г. интервьюера о Художественном театре, «Кривом зеркале» и прочем кое-кто принял за чистую монету. Припоминаю, во всяком случае, рассказ покойного С. Н. Терпигорева[[1032]](#endnote-950), как он отвадил интервьюера.

— Угостил я его наливкой — рассказывал он мне, — а потом и говорю: вот что, почтеннейший, ежели вы только посмеете напечатать интервью, то я на следующий же день во всех газетах пропишу: дескать, был у меня такого-то числа интервьюер, а по уходе его обнаружилось исчезновение золотых часов с письменного моего стола… Не пикнул более, батенька!..

## 10. Сергей Яблоновский «На дне». Художественный театр «Русское слово», М., 1916, 26 апреля

Чтение «Царя Иудейского»[[1033]](#endnote-951) не позволило мне присутствовать на «первой по возобновлении» постановке горьковского «На дне»[[1034]](#endnote-952).

Больше десяти лет прошло с тех пор, как с огромной, потрясающей силой впервые ударили по сердцам этою пьесой М. Горький и Художественный театр.

Более десяти лет. Сколько все мы с тех пор перевидели, перечувствовали, передумали; от многого отреклись, многое новое восприняли; и сами уже мы не те, что были тогда, и артисты Художественного театра из подававших надежду мало-помалу начинают становиться чуть что не маститыми.

Поэтому не без большого страха шел я в театр: будет ли снова радость?

И радость была — большая, полная.

Почти все главные роли в прежних руках.

Москвин, Качалов, Станиславский, г‑жа Книппер, Вишневский, Лужский, Бурджалов[[1035]](#endnote-953)…

Кое‑что в их исполнении изменилось, кое в чем изменились и они сами, но как {683} это хорошо, талантливо; совсем вплотную подошли к жизни; кажется, что и не смеет искусство так приближаться к жизни, но остались всецело в области художественного.

Из новых исполнителей особенно обращают на себя внимание г‑жа Шевченко (Василиса), г‑жа Соловьева (Наташа) и г. Бакшеев (Пепел).

И какая чудесная постановка; как редко удается сцене вместить в себя столько доподлинной жизни.

А сама пьеса! И видел уже, и читал несколько раз, но жадно ловишь ее полный силы, меткости, яркости, насыщенный великолепными афоризмами язык, и любуешься ее персонажами, подчас чуть-чуть романтическими, но такими же прекрасными, убедительными и нужными, как прекрасна, убедительна и нужна ложь благостно-лукавого старца Луки. Вот пьеса, человечнее которой трудно себе представить; пьеса, в которой Горький так близко соприкасается в миросозерцании с Толстым.

Зрители были во власти театра, но, по обыкновению, все попытки аплодировать тотчас же прекращаются большинством, и совершенно напрасно: художественники отказались от выходов на аплодисменты, но вовсе не от аплодисментов:

«Приемля с благодарностью аплодисменты, как выражение сочувствия»… Кажется, так начинается их отменяющий выходы манифест. А аплодисменты… Аплодисменты радуют и настраивают всякого артиста, и художественников в том числе.

## 11. Юрий Соболев Злословие или невежество? «Рампа и жизнь», М., 1916, № 24

Художественный театр на днях закончил свой совершенно исключительный сезон.

Он был необычайно длителен, дал кассе около 730 тысяч рублей и отмечен только одною новою постановкою. Все это и заставляет признать минувший год беспримерным в летописях Художественного театра.

Тот факт, что из 12 пьес, вошедших в репертуар сезона 1915 – 16 года, только одна явилась новой, и что 300 спектаклей дали такую огромную сумму сборов, послужил поводом для всевозможных толков и пересудов.

Говорили с раздражением и озлоблением совершенно нескрываемом о том художественном «*застое*», который переживает театр, пресытившийся всяческими исканиями и ныне отдыхающий на лаврах.

Указывали на то, что материальная сторона дела, давшая такие блестящие результаты, убила в художественниках родник живого творчества.

Он заглох, и театр питается «старыми воспоминаниями»…

Яркий день театра вообще близится к закату.

Театр морально одряхлел и падает.

Так злословили досужие болтуны печати и общества.

Уже не в первый раз на этих страницах мы пытались раскрыть всю вздорность и нелепость подобных приговоров. Уже не раз мы указывали на отсутствие у части нашей печати такта и уважения к тому театру, который еще так недавно был {684} провозглашен «лучшим русским театром». Мы говорили, что, к глубокому нашему прискорбию, надо сознаться в том, что русское общество еще не научилось уважать и ценить достойнейших представителей родного искусства. Но, конечно, учитывая эти печальные особенности, коими отмечено отношение «публики» ко всему, на чем лежит печать истинного аристократизма (подлинное художество всегда аристократично в лучшем, благороднейшем значении слова), мы знали, что отвратительная склонность к сплетне и какое-то болезненное удовольствие в злословии слишком прочны и в печати, и в обществе.

И не *защищать* Художественный театр брались мы: театр в адвокатах не нуждается. Но посильное восстановление *правды* всегда было целью тех статей, которые писались в разное время и по разным поводам в связи с толками о Художественном театре.

Полагаем, что объективное, основанное на фактах суждение полезнее задорной полемики.

Да и можно ли вообще полемизировать, например, с некой вечерней газетой, торжественно заявившей, что в список людей, нажившихся от войны, надо отныне поставить и имя К. С. Станиславского, который одновременно с режиссерством занимается удачными коммерческими операциями.

«За Станиславского, — писала газета — стыдно: он, как один из пайщиков торгового дела, заработал столько-то сотен тысяч!..»[[1036]](#endnote-954)

Согласитесь, что вступать в спор с авторами подобных заметок было бы унизительно прежде всего для достоинства самого К. С. Станиславского. И теперь не ради полемики, а тем более не в видах «защиты» пишутся эти строки.

Хочется попросту разобраться в тех обвинениях в «застое», которые стали слышаться слишком уж часто.

Суровые судьи театра видят «застой», то есть прекращение живой творческой работы, в том, что театр дал только одну новую постановку.

Но ведь и раньше театр не ставил больше трех пьес. Очевидно, темп сложной внутренней работы театра таков, что большого количества постановок здесь давать не в силах. Обвиняя театр в том, что и обычное малое количество премьер он преуменьшил, забывают об исключительности момента, переживаемого всеми нами.

Ниже мы печатаем интересную беседу киевского журналиста с О. Л. Книппер[[1037]](#endnote-955). О. Л. Книппер, как увидят читатели, приводит ряд убедительных доводов, свидетельствующих о том, как трудно театру наладить интенсивную свою работу и как много затрачивает он теперь труда даже на возобновления, ибо «убывают из строя» призываемые на военную службу актеры, и приходится вводить новых исполнителей, меняя почти весь состав.

И тем не менее не замирает «внутренняя» работа театра. Зрители, конечно, и не подозревают о том, чем живет духовно театр, театр, не перестающий *искать*.

Ставятся старые пьесы, но и эти старые постановки освещаются новыми огнями.

Видит публика только одну новую постановку, «а там, внутри», — там уже готовят пьесы будущего сезона.

А молодая, кипучая жизнь Студии?.. Не являет ли она лучшее доказательство неумирающего творчества театра? Ведь эта *школа* молодых дарований, эта лаборатория, в которой ищут новых путей, — ведь она неотделима от Художественного театра. Все духовное содержание «Студии» имеет своими истоками Художественный театр. Его заветы, его традиции — вот начала, на коих строится ее жизнь. Замри работа театра — прекратились бы и искания Студии. Но слиянности Студии с Театром не хотят видеть {685} господа, ссылающиеся именно на Студию и на яркую ее жизнь тогда, когда говорят о театре и о его «застое»…

Ах эти разговоры и толки!.. Чем вызваны они?.. Дурным пристрастием к сплетне, на которую так падка толпа?.. Глухой ненавистью бездарности-плебея к даровитости аристократа?..

А может быть, просто невежеством? Ибо только невежество так всегда авторитетно, так прямолинейно в своих суждениях.

Невежество кричит о «застое», но оно, тупое и самодовольное, не потрудится узнать, *что* делает театр и чем полнит он свою духовную, внутреннюю жизнь.

Чрезвычайно легка такая «критика», и самое в ней поражающее — это поистине исключительное отсутствие уважения и такта.

Ведь если бы даже театр на самом деле и переживал моральное падение, то это было бы несчастьем, горем. Об этом следовало бы говорить тихо, ибо никто не гогочет у постели больного друга.

Но, увы, у нас известие о «болезни» театра или литератора (вспомните провозглашенный «конец» Горького!) всегда встречалось именно с гоготанием!..

Художественный театр, конечно, делал и делает ошибки. За них мы вправе его укорять. Мы можем, например, указать на некоторую внутреннюю неубедительность его репертуара («Осенние скрипки», — с которыми, к слову сказать, напрасно поехали по провинции, — «Будет радость» и некоторые пьесы прошлых сезонов), но мы не имеем права говорить о падении и о «застое», ибо духовная жизнь театра не пресекается ни на один день, не останавливается, захватывает все более широкие и более глубокие области творчества.

И когда я слышу эти глупые пересуды о «дряхлеющем театре», я вспоминаю о знакомом офицере, приехавшем с фронта на несколько дней в Москву и два вечера отдавшем Художественному театру.

Он смотрел чеховские пьесы. И плакал. Плакал от тихой, нежной грусти. Сладкой грусти, которая так волшебно смешана с великой радостью, даруемой искусством.

И он говорил, этот измученный и исстрадавшийся офицер, что эти спектакли вернули ему бодрость, укрепили его душевные силы…

Такова власть прекрасного.

# **{****686}** Сезон 1916 – 1917

Война продолжалась, однако в тылу пытались сохранить привычный уклад. Правда, получался он каким-то опошленным.

Как известно, время святок есть пик театрального сезона. По мнению редакции газеты «Раннее утро», и ему нашлось место в стараниях публики благоденствовать по-прежнему. Газета иронизировала, что всего было полно, но потребляли всего меньше: и водки, и мяса, и зрелищ. Москва была сыта, но не накормлена. У булочных наблюдаются постоянные очереди, что в будни, что в праздники.

Театры посещали по новой причине, не из-за интереса, а потому что «некуда деваться»: «в гости теперь не ходят, визиты стали осмеянным обрядом, приемов и раутов нет.

Остался только театр. Впрочем, в театрах — не москвичи. Это — факт» («Раннее утро», 31 декабря 1916).

Печально, но Художественный театр поставил свои творческие планы в зависимость от этих обстоятельств. Вл. И. Немирович-Данченко, отвечая тому же «Раннему утру» перед началом сезона 1916/17 года на вопрос: «Что даст сезон?», сказал: «К нам пришла новая публика взамен той, с которой мы сжились, которая понимала нас и сочувствовала нашим стремлениям. Мы совсем не гонимся за новыми пьесами, мы с большой радостью работаем над нашим старым репертуаром, который упрочил репутацию нашего театра» («Раннее утро», 18 сентября 1916).

Сезон опять открылся не премьерой, а испытанным «Горем от ума». В репертуарном плане снова повторялись «Село Степанчиково» по Достоевскому, «Роза и Крест» Блока, «Чайка» Чехова. От лукавого Немирович-Данченко добавлял новые названия. Например, «Романтиков» Мережковского, которых автор якобы переделывает, но на самом деле пьеса была уже Художественным театром отклонена. Без особой уверенности в осуществлении имелся в запасе «Король темного покоя» Р. Тагора, то ли для себя, то ли для студии.

Другой руководитель МХТ, Станиславский, в письмах называл целые списки классических произведений, постановкой которых можно было бы заняться. Среди них больше всего пьес А. Н. Островского: и «Гроза», и «Лес», и «Бешеные деньги», и «Снегурочка». И все это ставилось бы в интересах развития актерского мастерства, углубления «системы».

Такая репертуарная политика и мотивы ее обоснования были не новы, уже заявлялись театром в прошлом сезоне. На сей раз они подверглись недоверию со стороны театральных критиков: действительно ли что-либо происходит за стенами МХТ? Не поверил Театрал <В. Е. Ермилов>, не поверил кто-то неподписавшийся, не поверил {687} и кто-то, подписавшийся «Родя». Последний был откровенен на страницах газеты «Театр» (27 сентября 1916): «Вокруг Художественного театра опять — масса слухов и догадок. Никто, собственно, ничего верного не знает, но говорят, говорят, говорят…».

Самому «Роде» было известно, что планы неопределенны: «Романтики» «не пойдут», «Роза и Крест», «Король темного покоя» и «Чайка» по разным причинам задерживаются. Пойдет только «Село Степанчиково», но тут он ошибся, так как оно появилось только в следующем сезоне.

Театрал <В. Е. Ермилов> подозревал, что Художественный театр поразила какая-то «болезнь духа» («Театр», 25 – 26 сентября 1916).

Однако из газет известно, что МХТ все-таки предпринимает некоторые шаги, будучи озабоченным отсутствием современного репертуара. «День» (19 октября 1916) сообщает, что в Художественном театре состоялся ряд совещаний с писателями и критиками. Среди них был Л. Андреев, более других имевший надежду на постановку своих пьес. Говорили о «репертуарном тупике».

В газетах промелькнуло, что новая андреевская пьеса «Собачий вальс» принята к постановке в МХТ. Несмотря на то, что Немирович-Данченко считал название пьесы «ужасным» (Письма‑4. Т. 2. С. 502), дело стало почти конкретным, так как постановка предлагалась вернувшемуся в МХТ в сезоне 1916/17 года режиссеру А. А. Санину. Но и из этого ничего не вышло. Настоящего интереса к пьесе у театра не было.

Творческое состояние Художественного театра критика определяла как «усталость, а моментами и колебание» («Русская воля», 16 декабря 1916). Под «колебаниями», вероятно, подразумевался отход от своей линии, появление в репертуаре не того сорта пьес — «Осенние скрипки» и «Будет радость».

Между тем на фоне признаваемого всеми «театрального кризиса» (Там же) другие театры находили отдельные пьесы, достойные творческого эксперимента. Стоит упомянуть, что в этом сезоне Московский Драматический театр заинтересовал постановкой Ю. Э. Озаровского комедии Островского «Грех да беда на кого не живет» на фоне русских расписных платков в качестве декораций и пьесой современного писателя И. А. Новикова «Горсть пепла», отнесенной к «большой литературе» («Театр», 6 декабря 1916).

В Камерном театре и репертуарной, и режиссерской находкой явилась вакхическая драма И. Анненского «Фамира-кифаред» в постановке А. Я. Таирова.

В Театре им. В. Ф. Комиссаржевской обратили на себя внимание новые пьесы: «Ванька-ключник и паж Жеан» Ф. Сологуба, «Электра» Г. Гофмансталя, «Реквием» Л. Андреева, «Комедия об Алексее, или Потерянный и обращенный сын» М. Кузмина, а также их режиссерские решения В. Г. Сахновским и Ф. Ф. Комиссаржевским.

Писатель Борис Зайцев, уже известный «Усадьбой Ланиных», отдал новую пьесу «Ариадна» Театру Корша, а Театр Незлобина принял пьесу Л. Андреева «Милые призраки».

Наконец, отвергнутые Художественным театром «Романтики» Д. Мережковского с успехом исполнялись в Александринском театре (премьера 21 октября 1916). Постановщиками были В. Э. Мейерхольд и Ю. Л. Ракитин, художником А. Я. Головин.

Подводя итог первому полугодию сезона 1916/17 года и, несмотря ни на что, считая, что он «художественно-мертвенен, пуст и ничтожен», Театрал <В. Е. Ермилов> писал: «Как хотелось бы эти беглые замечания о московских театрах закончить ссылкой на Художественный театр, указав на яркие проявления его творчества.

{688} Но, увы, в этом сезоне мы не видим новых постановок. Нам говорят лишь о скрытой работе, производимой где-то “там — внутри”, — в тиши и в уединении. *Там* люди творят, готовят целый ряд пьес, живут для души.

Но это делается в тайне, и когда созреют плоды такого творчества — неизвестно. <…>

Театр для души работает в тайне, а вьяве он зарабатывает тысячи на “Осенних скрипках” и, жалуясь на грубость вкуса беженца, продолжает работать ему на потребу… <…>

Коли Художественный театр не даст радости — то от кого же больше и ждать ее?..» («Театр», 6 декабря 1916).

В ответ ли на эти жестокие упреки или по случаю наступившего нового года Немирович-Данченко снова давал московской прессе интервью о положении дел в МХТ. Оказывается, несмотря на затруднения военного времени, «в тиши» готовится двадцать одна пьеса. Число их поражает, но оно объясняется тем, что МХТ принял новый способ формирования своего образцового репертуара. «Театр давно уже мечтал, — рассказывает Немирович-Данченко, — накопить большой материал спектаклей, почти готовых, налаженных, и из разряда старых, и из разряда таких, которые выводят репертуар на новые пути, вроде блоковской “Розы и Креста”. Теперь мечту, вероятно, удастся осуществить» («Рампа и жизнь», 1917, № 5).

В этих признаниях совершенно обескураживало то, что Художественный театр сомневается в необходимости «новых путей». «Точно ли в настоящее время общество по-настоящему интересуется новыми достижениями в искусстве? Может ли оно сейчас этим интересоваться? Имеется ли у него для этого достаточный запас внимания?» — задавал и задавал вопросы Немирович-Данченко (Там же). Ответ его был четким: «Я думаю, что и нет, и не может быть, если не считать очень немногочисленных групп, более праздных, что те, кто в той или другой форме отдает свое внимание текущим событиям» (Там же).

Он продолжал настаивать, что театр нужен сейчас лишь в виде «отдушины для нервов» (Там же).

Для выполнения и этой скромной задачи расчет возлагался на движущие силы студий — «тот резервуар, из которого будет черпать Художественный театр, отбирая наиболее удачное» (Там же).

Так оно и шло: Художественный театр молчал, Первая студия все более себя зарекомендовывала, а 24 ноября 1916 года спектаклем «Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус открылась еще и Вторая студия. Она была встречена критикой с одобрением и надеждой на возрождение Художественного театра.

Однако одновременно идут и другие процессы. Художественный театр теряет прежнее место новатора в театральном мире. Об этом ему говорят откровенно. Об этом с разных точек зрения пишут в сезоне 1916/17 года В. Г. Сахновский и А. Р. Кугель.

С Сахновским серьезно спорит Сергей Глаголь <С. С. Голоушев>. Рецензию на его монографию («Художественный театр и романтизм на сцене. Письмо К. С. Станиславскому») он поместил в трех номерах журнала «Рампа и жизнь» (1917, № 7, 8, 9) и посвятил ее теме художественности на сцене.

Глаголь не соглашался с тем, как Сахновский трактует само понятие «художественный», почти отказывая в наличии его признаков искусству МХТ. Романтизм и художественное были свойственны МХТ. Его беда, по мнению Глаголя, в другом: путь этого театра вылился в борьбу общедоступности с художественностью, что и снизило его искусство. К тому же Художественный театр никогда не слушал критиков, всегда оставался самим собой и добивался в своем направлении того, чего хотел.

{689} «Впрочем, — писал теперь Глаголь, — театр как будто и сам чувствует, что не все в его жизни обстоит благополучно. Недаром собирается он поставить “Розу и Крест” Блока и “Самсона” Л. Андреева, а в одной из студий андреевский же “Собачий вальс”. Эти постановки сыграют в судьбе театра большую, а может быть, даже решающую роль» (Там же, № 8).

Ближайшее будущее показало, что этому не суждено было сбыться. Зато сбылось другое предсказание Глаголя: «Я думаю, что у системы Станиславского большое будущее и что напрасно нападает на нее В. Г. Сахновский» (Там же, № 9).

Сейчас же Февральская революция и отречение Николая II от престола, последовавшее 2 марта 1917 года, на время отвлекли театральную общественность от сугубо профессиональных проблем. Художественный театр повел себя активно. Газеты публиковали телеграмму Вл. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского председателю Государственной Думы М. В. Родзянко. В ней от лица театра имелись и такие слова: «Большое искусство по существу своему всегда революционно, и такое одоление правды над ложью наполняет сердца вольных художников светлой радостью, рассеивает подрывавшее их дух уныние и укрепляет их силы новыми надеждами» («Русские ведомости», 10 марта 1917).

В порыве гражданского долга МХТ, как информировали газеты, передал свой неприкасаемый фонд обеспечения размером в 50 000 рублей «заему свободы» и открыл у себя подписку на этот заем. Подписавшиеся могли приобрести билеты на его спектакли вне очереди.

## 1. Театрал <В. Е. Ермилов> Не стройте себе прочных жилищ! «Театр», М., 1916, 25 – 26 сентября

По газетным и, кажется, вполне достоверным известиям, объявленная в репертуаре Художественного театра пьеса Д. С. Мережковского «Романтики» передана автором в Московский Драматический театр.

Нам неизвестны истинные причины такой перемены. По-видимому, автор и руководители постановки в Художественном театре разошлись меж собой во взглядах. Очевидно, расхождение это глубокое, принципиальное…

Как бы там ни было, но «Романтики» не пойдут у художественников[[1038]](#endnote-956).

Что же пойдет взамен их?

В том-то и дело, что ничего «взамен» пока не намечено.

Сейчас готовят возобновляемого «Иванова», репетировали «Розу и Крест»[[1039]](#endnote-957) и начали работать над «Селом Степанчиковым»[[1040]](#endnote-958).

Предполагалось, что театр даст четыре, считая и пьесу Мережковского, новые постановки. Теперь из этого числа выпадает одна.

Из трех намеченных одна («Иванов»), в сущности, является лишь возобновлением.

Как далеко подвинулись работы по подготовке драмы Блока (ее ставит В. В. Лужский) и инсценировки повести Достоевского, доподлинно неизвестно.

В прошлом году на вопрос одного интервьюера, почему ограничился театр {690} одной только новой постановкой («Будет радость»), — отвечала О. Л. Книппер[[1041]](#endnote-959), что в одном из адресов, ему поднесенных, был послан такой привет-пожелание:

«Не отдыхайте! Не стройте себе прочных жилищ! Искатели живут и умирают на море!»

Мы далеки от мысли упрекать театр в том, что он уже выстроил себе «прочное жилище».

Мы верим в то, что не угас дух пытливого искательства.

И до нас доходят слухи, что, действительно, не прекращается интенсивная работа в театре.

То возникают известия о том, что готовится возобновление «Чайки», которую так много лет ждет стосковавшийся по этой чеховской элегии зритель; то упорно говорят о намерении дать цикл всех чеховских пьес, в совершенно новой инсценировке.

Называла молва и новые пьесы Л. Андреева, давно уже принятые театром.

Однако действительность не оправдала ожиданий. Постановка «Чайки» опять отложена, а из всего чеховского цикла возобновляется один только «Иванов». По-видимому, не ставят и пьесу Андреева, хотя трагедия его «Самсон в оковах» давно получена театром[[1042]](#endnote-960).

В чем же дело?

Почему выходит так, что работа идет, а результатов ее нет?..

Что случилось?

Какая болезнь духа мешает театру доводить до конца задуманное дело?

Почему превосходные планы новых постановок не осуществляются?

Повторяю, вопросы эти задаем мы, движимые искренней любовью, — нет места злобе в сердце, давно открытом к этому театру.

Но не можем заглушить в себе голоса тревоги за любимое дело…

Страшная опасность тупика, в котором может очутиться театр, заставляет с особенным напряжением вдумываться в судьбы «дома Чехова»…

## 2. А. К. <А. А. Койранский> «Зеленое кольцо» «Утро России», М., 1916, 25 ноября

Вчера Художественный театр показывал на генеральной репетиции работу своего нового детища — второй студии, в которой, параллельно с первой студией и по тому же принципу, будет осуществляться этюдная работа театра.

Для первой постановки новая студия избрала пьесу Зинаиды Гиппиус[[1043]](#endnote-961) «Зеленое кольцо». Режиссировал В. Л. Мчеделов[[1044]](#endnote-962). В качестве исполнителей в постановке заняты артисты Художественного театра А. А. Стахович, И. Э. Дуван, Н. Н. Литовцева[[1045]](#endnote-963) и молодые силы студии.

Едва ли можно назвать особенно удачным выбор пьесы. В «Зеленом кольце» изображена со слащавым доброжелательством «самая молодая» молодежь и ее наивные и очень благонамеренные стремления осознать себя и свое отношение к грядущей серьезной жизни. В противоположность той послереволюционной волне молодежи, которая в теории и практике разрабатывала вопросы пола, члены союза «Зеленое кольцо», гимназисты и гимназистки, сами заявляют: «Пол пока не надо… Да и не здорово»… Влюбляться, {691} конечно, можно, но так, слегка. Главное же — «нам нужно учиться, а времени и без того мало»… Удивительно благонамеренная молодежь. И с ближайшими к ним по возрасту «молодыми», со студентами, мальчики и девочки Зинаиды Гиппиус не хотят иметь ничего общего. «Они все дряхлые и больные». «… Самые старые папы и мамы лучше»… Последнее заключение, конечно, очень приятно для людей поколения автора: все-таки, значит — не в отставку, и хотя будущее принадлежит молодым, но в настоящем кладезь мудрости или, по меньшей мере, справочная книга и руководство к жизни, — они, папы и мамы, или дяди Мики, «утратившие вкус к жизни, но не утратившие разумения».

В среде этой благонамеренной молодежи претворяется в водевиль основная драма пьесы, драма подрастающей девушки, попавшей в ложное положение, потому что несколько лет тому назад ее родители разошлись, и теперь у каждого из них своя, обособленная личная жизнь.

Роль этой девушки играет молодая артистка студии А. Тарасова, и играет превосходно[[1046]](#endnote-964). Она как бы задает тот крепкий, свежий и молодой тон, на котором держится все исполнение. Ее игра — результат той системы внутренней сценической жизни, которая разрабатывается в последние годы Станиславским и в которой и заключена тайна художественного реализма как сценической школы. Дыхание этой системы спаивает и объединяет в одно целое весь спектакль. Благодаря ему не чувствуется никакой грани между молодежью, впервые выступающей на сцене, и опытными артистами театра, участвующими в спектакле. И А. А. Стахович, с тонкостью, мягким юмором и высоким блеском характеристики играющий доброго патрона «Зеленого кольца» дядю Мику, и Н. Н. Литовцева, дающая совершенный и законченный образ исстрадавшейся, измученной болезнью и ложным положением женщины[[1047]](#endnote-965), неразрывно сливаются в тоне с окружающей их молодежью. Хотелось бы большей внутренней взволнованности у И. Э. Дувана, играющего Вожжина-отца, хотя и он вполне в плане спектакля.

Из молодежи запоминаются фигуры Руси (Т. И. Дуван), Пети-переплетчика (Н. П. Баталов), гимназистов: Сережи (Г. П. Юдин), Никса (В. А. Вербицкий) и Валерьяна (Е. В. Калужский).

У публики генеральной репетиции спектакль имел большой успех, и по окончании она долгими и шумными аплодисментами благодарила исполнителей и режиссера В. Л. Мчеделова.

## 3. Театрал <В. Е. Ермилов> Цветение юности. (Новая студия Художественного театра) «Театр», М., 1916, 29 ноября

Спектакль «новой» студии Художественного театра прошел с таким успехом, что о молодом деле говорит буквально вся Москва, хотя представление «Зеленого кольца» и было закрытым[[1048]](#endnote-966).

Успех этот весьма показателен. Он свидетельствует о том, что начинания, построенные на тех же принципах, на которых основаны искания и труды обеих студий Художественного театра, сулят {692} прекрасные достижения, — достижения, полные истинной художественной ценности и глубокого театрального значения.

В самом деле: эти студии, как казалось бы, живущие лишь отраженным светом того светила, которое породило их, — эти скромные лаборатории опытов актерского творчества, — эти ячейки, в которых неустанно бродит творческий дух исканий, являют самостоятельное значение.

Они важны как явление исключительное.

Но организмы — самостоятельные, живущие особой жизнью, полной прелести и своего особенного глубокого смысла.

Правда, эти студии — детище К. С. Станиславского. Это он, его гений, его режиссерское вдохновение, собственное его искание и мечтания — отложились на всем, чем живут им созданные студии.

Но ведь и Художественный театр обязан этому же буйному сектантству: ведь это К. С. Станиславский — истинный вдохновитель, подлинная «душа» театра. Однако не в театре, им созданном, заложены огромные возможности, не на этот театр устремлены наши чаяния.

Театр выстроил прочное жилище. Не иссякли, конечно, живые его силы, предстоит им еще не раз развернуться в мощном их блеске, — но есть все же известный штамп, известная определенность, знакомый стиль, выработанный тон в том, что делает театр.

Не думаю, чтобы яркая радость *нечаянности*, чудесные находки, неожиданные и прелестные, были бы суждены новым постановкам театра. Этот изумительный театр — наша законная гордость и наша глубокая любовь, сказал свое слово, вошел в историю, занял свое место.

Его же студии, у которых нет ни славы, ни заслуг прошлого, ни определенного, раз навсегда зафиксированного стиля, — еще в будущем. Но будущее это полно прекрасных достижений, ибо в их лабораториях идет пытливейшая работа, неугасимое творчество, неослабевающее напряжение.

Кажется, что не только Художественный театр продолжает блистательнейший период своей истории в лице молодых студий, — но и опера С. И. Зимина вступает на этот же путь…

Успех студии оперы С. Зимина[[1049]](#endnote-967) свидетельствует достаточно убедительно о том, что и здесь молодое, оригинальное, неустоявшееся раз навсегда в утвержденных формах — побеждает определенные, знакомые, пусть и прекрасные, но все же повторяющиеся приемы стиля и тона.

В работах студии нельзя забыть, конечно, того начала, которому обязаны они своим возникновением. Если возможны тут сравнения, то скажем так: в студиях повторяются очаровательные черты театров, их создавших, — так же, как в детях запечатлеваются облики родителей. И отец, глядя на сверкающее юностью и силой лицо своего сына, знает в нем собственную юность, свои надежды, свои мечты.

Мечтам, не воплотившимся в дело у отцов, — суждено расцвести у детей…

Молодая жизнь студий напоминает это очаровательное весеннее цветение.

## **{****693}** 4. <Без подписи> <Художественный театр хоронят уже много лет> «Новости сезона», М., 1916, 1 декабря

Художественный театр хоронят уже много лет.

Много лет говорят, что он зашел в тупик, что ему нет выхода из создавшегося положения.

И это говорили не только противники театра, и даже не только друзья его, но сами руководители театра стояли и стоят перед гамлетовским вопросом: «быть или не быть?».

К. С. Станиславский, со свойственной ему непосредственностью, открыто признавал затруднительность создавшегося для театра положения.

Может быть, сам театр за отсутствием репертуара действительно попал в тупик, хотя материально он еще будет долго процветать и на этом репертуаре.

Но руководители театра открытием второй Студии показали, что им рано читали отходную.

Уже и раньше в первой Студии К. С. Станиславский показал, что, когда нет больше дорог и путей в Художественном театре, можно найти целину для посева новых идей в его филиал.

А открытие второй Студии окончательно закрепило это положение, подтвердив живучесть таланта тех, которые руководят Художественным театром.

В Художественном театре таланту стало тесно, но в двух Студиях он нашел ниву, на которой можно получить благодарные всходы.

Постановка во второй Студии «Зеленого кольца», так безбожно провалившегося в Петрограде[[1050]](#endnote-968), тот захватывающий и освежающей аромат молодости, который сумели дать Станиславский и его талантливые помощники, может только укрепить Художественный театр, свидетельствуя лишний раз, что таланты могут временно не находить приложения, могут попадать в стесняющую их атмосферу, но всегда сохраняют свою жизненность и силу.

## 5. Вас. Сахновский[[1051]](#endnote-969) Романтическое начало в Художественном театре[[1052]](#footnote-85) «Рампа и жизнь», М., 1916, № 51

Я, не говоря ни об одном из существующих театральных учреждений, пишу о новом театре как новой художественной идее, входящей или уже вошедшей в жизнь многих театров.

Так и в вашем театре эта идея уже много лет бьется в двери сцены. Иногда чувствуешь, следя за спектаклем, как она, ворвавшись, сладостно подчиняет себе актеров и художников, но вы ее выгоняете, строгие ригористы, упорные сторонники эмпирической действительности на сцене, люди позитивного склада мышления.

{694} Пушкин и Шекспир, оба волшебно уносящие в своих драмах в мир романтики человеческого духа, у вас лишь помогали развивать передвижнические утверждения на Театре.

И могу себе представить, какая бы это была сценическая проза, если бы вы поставили Шиллера[[1053]](#endnote-970) — вы бы отринули в его образах и положениях патетичность их, не приняли бы значения их эстетической свободы, у Вас бы не зазвучала декламация идеальных форм жизни.

Ваш Театр, хотя по идее строго натуралистический, не мог, конечно, как искусство наиболее условное, не показать вопреки как бы своей сознательной воле тех сил, которые дремлют в нем и — увы, — разлагаются в душевный натурализм.

Он их показывал несколько раз и с большой яркостью.

Иногда это выражалось в тоне и замысле целого спектакля, иногда в творчестве одного артиста, иногда в некоторых моментах действия, — моментах, никогда не забываемых, которые, как яркие пятна роскошного панно, остались в воспоминании на всю жизнь.

Прежде всего я укажу на спектакль, когда давалась гамсуновская «Драма жизни».

В этом ярком, сильном спектакле ваш театр был в плену у романтического искусства.

Затем укажу на «Моцарта и Сальери». Я никогда не забуду этого представления. Выйдя из театра, я почти всю ночь проходил по Москве. Был еще несколько раз и видел все то же. Я совершенно согласен со всеми, кто писал о Пушкинском спектакле, что Пушкина вы не обрели сценически, кстати сказать, также, как не обрели вы его и в постановке «Бориса Годунова».

Но, когда я смотрел «Моцарта и Сальери» у вас в театре, я забыл, как он написан у Пушкина. Я забыл, что он написан в характере других маленьких драм Пушкина, что он — его боддинское произведение. И я слушал, видел и следил только за тем, что было там на сцене. Там был мир такой жизни, которую может представить только театр. Я слушал, как вы молчали, следил, как улыбался Моцарт и какой был он неловкий с нищим скрипачом, слушал не то, как плохо играл на рояле г. Рустейкис, а как хорошо, что, так играя, он сделал понятным отношение Моцарта к музыке, как душевно жил Моцарт, когда играл Реквием, и как слушал эту игру Сальери.

Мне пришлось бы очень многое перечислять, чтобы исчерпать тему, когда Московский Художественный театр, уклонившись от натурализма сценического, жил романтической идеей.

Еще только одно замечание по этому поводу. Ваш театр показал, и он нашел это. И этого нет ни во французском, ни в немецком театре и ни у одной школы из предшествующих вам в русском театре. Он создал как бы своего рода сценическую лирику.

Это самое верное слово, которое выражает мою мысль. На вульгарном языке так и говорили прежде, что Художественный театр — театр с настроением. Это все почувствовали и, может быть, оценили. Лирика в вашем театре — чистый воды романтизм. В смысле сценических средств для достижения известного лирического переживания здесь у вас все пускается в ход, и даже вас не удержит и натурализм. Вы достигаете это звуками, светом, паузами, интонацией вводящих в сцену слов, декоративными эффектами.

Потом все решительно паузы, которые как бы определяла и собой наполняла М. Г. Савицкая, эта изумительная, чуткая, трагическая актриса[[1054]](#endnote-971). О, она знала эту тайну сценической лирики! Ее Ирина в «Царе Федоре» — эта поэзия русского терема, красота святой царицы. И во всем {695} спектакле, до возобновления этой трагедии, в иных сценах и паузах была такая насыщенность какой-то волшебной мечтой о чуть нам представляющейся старой Руси. И были такие моменты, когда сценически, в молчании говорилось то, что ни в одном своем стихотворении не был в силах передать гр. Ал. К. Толстой о возлюбленной им жизни. Что-то дрожало, что-то таилось в таких сценах, как, например, в покое царя Феодора, когда на рассвете царь выходит из опочивальни к Ирине после дурного сна (действие III, сцена 2) до прихода Ивана Петровича Шуйского.

Можно ли перечислить все моменты сценической лирики в чеховских пьесах? Но чтобы быть совсем понятным, я еще раз скажу, что для меня такое наслаждение искусством театра, которое я выносил от вашей сцены, совершенно не совпадало с тем, чтобы я так же в каждом данном случае чувствовал и понимал, как ваш театр, тех писателей, текст которых вы воплощали. Нет, я смотрел чистое и автономное искусство театра.

## 6. Homo novus <А. Р. Кугель> Заметки «Театр и искусство», Пг., 1917, № 4

Москвич, В. Г. Сахновский, деятельный сотрудник театральных изданий и, в частности, покойных «Масок»[[1055]](#endnote-972), издал небольшую брошюру «Художественный театр и романтизм на сцене»[[1056]](#endnote-973) в виде письма к К. С. Станиславскому. В «письме» этом г. Сахновский, очевидно, старается убедить г. Станиславского в том, что он заблуждается, и, быть может, даже надеется привести нашего великого «магистра» к раскаянию. Г. Сахновский пишет о том, что у учеников г. Станиславского сложилась манера или, как он выражается, «обиход интонаций и обиход душевных переживаний», «как существует арсенал оперных жестов». Он пишет далее о том, что, «вглядываясь в манеру сценического творчества в Московском Художественном театре и его “Студии”, порой думается, не таится ли в нем грубость, льстящая вульгарным зрителям, которые ищут на сцене моделей из житейского обихода?» Вообще, у г. Сахновского много верных замечаний. К сожалению, брошюра-письмо написана несколько тяжеловесно и уснащена разными неологизмами вроде «вчувствование» и тому подобными. Но если бы г. Сахновский обладал красноречием Квинтиллиана и мудростью Сенеки[[1057]](#endnote-974), мне думается, его «письмо» к г. Станиславскому одинаково не достигло бы цели. Дело даже не в том, что нет более глухого, как тот, кто не желает слушать, а в том, что г. Станиславский совсем не по воле своей, тщательно взвесив все «за» и «против», избрал такую, а не иную дорогу. Я не люблю г. Станиславского как актера и весьма скептически отношусь к его режиссерской магии, но, несомненно, он человек искренний и любящий до страсти театр. Если он поступает так, как он поступает, то, конечно, не по расчету и не как хладнокровный обманщик, а потому, что иначе не может. Его «эмпирический» театр, неудовлетворяющий г. Сахновского, есть его собственная, так сказать, эмпирическая натура. Г. Станиславский, вероятно, вполне искренно убежден, что кажущаяся нам с г. Сахновским {696} грубость Художественного театра есть, в сущности, «тонкость». Так, положим, приветливый и добродушный приказчик искренно убежден, что «с пальцем — девять, с огурцом — пятнадцать, наше вам‑с»[[1058]](#endnote-975) — есть высшая форма галантерейного обращения, и наоборот, сочтет нас людьми невоспитанными, чуждыми изящных манер и не бывавшими никогда в салонах. И, наконец, «эмпирический» театр с его эмпирической игрой разве не нравится очень многим и не вызывает восторженных похвал критики? Конечно, Художественный театр, по существу, грубый театр, но эта лакированная и обвеянная литературно-художественными зефирами[[1059]](#endnote-976) грубость — расхожая и общедоступная форма «тонкости» для тех, кто этой грубостью восхищается.

Но и помимо этого основного соображения письмо г. Сахновского не дойдет ни до г. Станиславского, ни до большей части читателей потому, что слишком философично. Г. Сахновский обращается и к Шеллингу, и к Зольгеру[[1060]](#endnote-977), «укрепителю школы романтиков», и к Новалису[[1061]](#endnote-978), и вообще убежден, что все дело в философии. По мнению г. Сахновского, его любимец, которого он противополагает г. Станиславскому — Ф. Ф. Комиссаржевский, — потому прекрасный режиссер, что первая глава его «Прелюдий»[[1062]](#endnote-979) озаглавлена — «Под знаком философии». «Для того направления, — пишет г. Сахновский, — по которому он (Ф. Ф. Комиссаржевский) ведет театр, философическое размышление в результате чувственного восприятия законно. Он уводит к познанию ens realissimum [полного воплощения бытия — лат.], а это ли не знак философии?» Таким образом, можно думать, что г. Сахновский зовет г. Станиславского к изучению философии, надеясь, что через «философическое размышление» г. Станиславский перестанет быть тем, что он есть, и станет другим. Это, однако, самый ненадежный путь. Философией, конечно, полезно заниматься, но если г. Станиславский видит красу и радость там, где мы видим скуку, нуду и ограниченность, то философия, которую он одолеет, только укрепит его в его взглядах, и на каждый аргумент об «ens realissimum», который предлагает г. Сахновский, он найдет у философов десяток других. «Ens realissimum» для каждого есть то, к чему он стремится. И для того, кто, пользуясь войной, наживает спекуляцией деньги, «ens realissimum» есть спекуляция. И доходит он до этого также через своего рода «философическое размышление».

Вкус — вот что, говоря просто, надо развить в себе, если нет непосредственного чутья красоты и правды в искусстве. Мы знаем совершенно необразованных актеров, которые силою одного чутья бесподобно и именно тонко передают не только характеры и положения, но и стиль автора или эпохи. Я как-то уже называл покойного П. М. Медведева, учившегося на медные гроши, который был самым тонким, самым блистательным, самым ароматным исполнителем мольеровских ролей. Я не сравню Коклена с ним, потому что Коклен, хотя и был француз, и очень знающий, и образованный, все-таки от Мольера взял лишь его, так сказать, «эмпиризм», как выражается г. Сахновский — внешний гротеск, внешние формы комедийного примитива, внешнее дурачество, а не взял самого главного и драгоценного, что было у П. М. Медведева, — очаровательнейшую наивность, грацию убежденности, искреннюю веру во все эти откровенные комедиантские приемы, и притом в границах только необходимого. У Коклена я видел мольеровскую, физическую, быть может, подлинность — и это скорее было курьезно, нежели художественно. А у Медведева было то, что я назову поэтическим «аспектом» мольеровской сущности.

{697} Г. Сахновского как поклонника Ф. Ф. Комиссаржевского я понимаю. Я сам очень ценю этого режиссера, с которым могу часто не соглашаться, в котором подчас могу находить некоторый излишек сухости, но который всегда тонок, чуток и деликатен. Но я не разделяю у г. Сахновского односторонней апологии романтизма и пренебрежения к реализму. Я думаю, что дело не в кличках и этикетках, которые только запутывают вопрос. Суть в том, что одно тонко, а другое — грубо; одно — чуть-чуть, а другое — кашу маслом не испортишь; одно — стыдливо, а другое — откровенно. И романтизм может быть неприятно груб и общедоступен, и реализм, если он обстоятельствами дела вызывается, может быть скромен и умерен. Все манеры, приемы, школы «ведут в Рим», когда они являются выражением поэтической тайны, и все они не годятся, когда такой тайны нет. Это нужно сказать особенно о театре, который призван ставить пьесы разных авторов и которого задача сценически воспроизводить разные стили — по крайней мере, в этом заманчивая прелесть театра. Во всяком случае, это вполне относится к Художественному театру, бравшему свое добро, по мольеровскому выражению, всюду, где он его находил. Философский спор о преимуществах романтизма над «натурализмом» поэтому совершенно бесцелен. Если бы г. Станиславский сознался в том, что он ставил, положим, Шекспира или Мольера, или Пушкина «натуралистически», то он бы расписался в величайшем невежестве. Он этого и не скажет. Он, наоборот, возразит, что в «Сверчке на печи» Диккенса[[1063]](#endnote-980)проявляет наибольший романтизм и тому подобное. Но романтизм по-станиславски столь же мало восхищает меня, как и реализм по-станиславски. И тут, и там нет стиля, непосредственности, гениального проникновения в суть, зато часто встречалось настоящее лакированное мещанство, как, например, в «Горе от ума».

Союзная помощь таких образованных противников Художественного театра, как г. Сахновский, была бы очень ценной, если бы они стояли ближе к театру и, может быть, дальше от философии. Мы должны скорбеть не о недостатке философии у г. Станиславского, а о недостатке (если не об отсутствии) чистоты вкуса и чувства стиля. Наша русская культура и наш русский театр еще слишком мало, к несчастью, вооружены традицией, и потому, и в этой области, как и в политико-экономической, Россия есть «страна неограниченных возможностей». Совершенно немыслимо было бы такое влияние «эмпирического» театра в странах более старых культур. Но у нас целые 20 лет театральной жизни прошли «под знаком» театральной вульгарности, выдаваемой за fine-fleure [сливки — фр.] театрального искусства. Термин «вульгарность», быть может, покажется кое-кому (и в том числе г. Сахновскому) слишком «крепким», но я не нахожу другого, который бы так подходил к упрощенному искусству Художественного театра. Совершенно справедливы следующие слова г. Сахновского, обращенные к «уважаемому Константину Сергеевичу».

«Чаще всего я не слушаю писателя в Вашем Театре, я не знаю, зачем все, что совершается, проходит передо мной, но актеры и актрисы, с напряжением, своей игрой мне говорят: это перед вами кусок жизни, это совершается психологический эксперимент на заданную тему — обнажить жизнь души! В искусстве все так искусно усложнено, столь таинственно показано само бытие в реальной своей сути! А если к произведению подойти анатомически, разъять его, поставить себе задачей показать, каково оно в разложенном виде, — перестанет быть искусством такое разложение».

{698} Разве это не вульгарное искусство? Не будем бояться слов!

Брошюру г. Сахновского я приветствую от всей души, но да позволено мне будет, в добавление к тому, что уже сказано, заметить, что влюбленность автора в Ф. Ф. Комиссаржевского (к которому, точно, трудно не питать влечения) может, на взгляд иных читателей, повредить впечатлению. Есть вульгарный читатель, как есть вульгарный зритель и вульгарный театр. Всем им может показаться, что спор о романтике и натурализме есть, в сущности, повод возвеличить одного режиссера за счет другого. А дело, конечно, не в этом. Ведь невозможно отрицать, что г. Станиславский — режиссер очень даровитый, но с грубоватым вкусом и лишенный чувства стиля. Как я уже имел случай изъяснить, это проистекает от его недостатков как актера. И в этом, собственно, его режиссерская трагедия. В то время, как, например, тот же Ф. Ф. Комиссаржевский, не будучи актером, располагает, я бы сказал, объективной свободой режиссерской фантазии, — г. Станиславский мыслит искусство театра не иначе, как через собственные актерские возможности и реминисценции. А они у него достаточно ограничены, и всю силу своей режиссерской выдумки г. Станиславский кладет на воспроизведение театра себе подобных. Это биологично, не правда ли?

Что еще сказать? Читая брошюру г. Сахновского, я думал о том, что мы сейчас занимаемся вопросами, если можно выразиться, эстетической роскоши. Сейчас, по общему свидетельству, театр пал, как ниже падать не может. Нахлынула толпа, вызванная снизу огромными социальными и экономическими потрясениями войны, — толпа настолько жадная и невоспитанная, что нет такой театральной дряни, которую они бы не скушали с аппетитом. Мы говорим о Шеллинге и спорим об «эмпиричности» Художественного театра, об «ананасах театра», а кругом процветает редька с квасом. Что уж! Где уж! Сейчас хочется подумать о том, чтобы спасти хотя что-нибудь в театральной культуре, хоть щелку оставить, в которую не пролезет теперешний хозяин и театральной, и исторической сцены… Теперь бы сомкнуться, что ли, всем, на ком крест есть… Нехорошо ведь сейчас в театре, нехорошо…

# **{****699}** Сезон 1917 – 1918

Только критики, расположенные, несмотря ни на что, верить в Художественный театр, не уставали повторять, что его планы на новый сезон обнадеживают. Так Театрал <В. Е. Ермилов> обещал, что покажут «Розу и Крест» Блока, чьи «символы прозрачнее» и «слова доступнее» для понимания, чем в «Незнакомке» и «Балаганчике», с которыми и Мейерхольд не вполне справился. Он же предвкушал и чеховскую «Чайку», исполненную «еще тоньше, еще очаровательней», и «Село Степанчиково» Достоевского — «эту комедию-сатиру, которая становится почти трагедией» («Театр», 25 сентября 1917). Но данные работы заявлялись Художественным театром из сезона в сезон.

В одном случае Ермилов дождался доказательства творческой жизнеспособности МХТ. На сей раз, как в былые времена, театр открыл сезон премьерой. Это было «Село Степанчиково» по Ф. М. Достоевскому, сыгранное 26 сентября 1917 года.

В программе спектакля кроме фамилий артистов значилось, что декорации, бутафория и костюмы выполнены по эскизам М. В. Добужинского, а режиссеры не указывались. Наделе ими были К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, но работали они раздельно и поэтапно.

Первый этап (177 репетиций, включая генеральные в сезоне 1916/17 года) возглавлял Станиславский. Вторым этапом — выпуском спектакля в сезоне 1917/18 года (21 репетиция) руководил Немирович-Данченко.

Такой порядок работы сложился потому, что после генеральной репетиции 28 марта 1917 года К. С. Станиславский более не возвращался ни к режиссуре спектакля, ни к своей роли Ростанева. Последующее время до 2 сентября 1917 года, когда в новом сезоне вместо Станиславского появился другой исполнитель Ростанева — Н. О. Массалитинов, прошло для Станиславского и Немировича-Данченко, а также свидетелей драмы между ними в большом напряжении.

Суть драмы была в том, что Станиславский пытался воплотить при помощи «системы» свой образ дядюшки, а Немирович-Данченко не был им удовлетворен. Этот факт еще больше творчески отдалил их друг от друга, укрепив в них сознание «художественной розни».

К чести коллектива МХТ и личной чести его руководителей, этот конфликт не стал достоянием вездесущих репортеров.

Для прессы злободневность «Села Степанчикова» оказалась не в закулисных обстоятельствах, а в содержании его, в политических ассоциациях с событиями и действующими лицами настоящего времени в России. В первую очередь рецензентов занимала не постановка сама по себе, а непроизвольно выходящая на первый план личность {700} Фомы Опискина благодаря ассоциациям с недавно еще принадлежавшей к российскому самодержавию роковой фигурой Григория Распутина.

Эта тема носилась в воздухе. Московский Драматический театр уже успел поставить пьесу А. Н. Толстого «Горький цвет». В спектакле был выведен старец Акила — персонаж, навеянный Распутиным, но, по толкованию писавшего рецензию Ю. Соболева, «не копия» его и «не пародия» на него, а лицо, вокруг которого невольно сгруппировались все остальные («Рампа и жизнь», 1917, № 35). И хотя в пьесе Акила лишь эпизод, в спектакле, благодаря артисту М. С. Нарокову, давшему «великолепный образ», он стал центром.

Историческая аналогия была отгадана Юрием Соболевым и в пьесе Д. Мережковского «Павел I». Спектакль появился на сцене Московского Драматического театра 27 сентября 1917 года, на следующий день после премьеры «Села» в МХТ. Критик подчеркивал, в сущности, все ту же общую для спектаклей тему: «Неизбежная, мистически прочувствованная, гибель гнилого самодержавия — “места проклятого” — вот тема “Павла”…» («Рампа и жизнь», 1917, № 40).

Будучи чрезвычайно активным театральным критиком в сезоне 1917/18 года, Юрий Соболев, разумеется, не мог не отнести постановку МХТ к данной теме. О «Селе Степанчикове» он написал: «Спектакль показал нам одно из глубочайших и отталкивающих национальных наших явлений — воплощенную в живых образах “распутиновщину”…» («Рампа и жизнь», 1917, № 39).

Однако насколько сознательно выступил Художественный театр с этой политической темой? Вопрос поставил киевский журналист И. Джонсон <И. В. Иванов>. Рассуждая вполне логично, он не увидел здесь цели театра: «И вдруг оказалось, что никогда еще театр не попадал так метко в самую сущность текущей исторической минуты, как попал этой пьесой, хотя попал, конечно, совершенно случайно, нисколько этим не задаваясь, ибо и задумал-то постановку еще два года тому назад» («Театр и искусство», 1917, № 41).

Можно добавить, что задумал еще раньше, в 1913 году, когда Станиславский внес предложение поставить «Село Степанчиково» при обсуждении будущего репертуара. Истоки замысла вообще относятся к периоду деятельности Общества искусства и литературы. В 1891 году Станиславский сам написал инсценировку «Фома» и сыграл в ней на сцене Общества роль дядюшки. Этот персонаж всегда олицетворял для него идеал нравственного человека, и потому он ставил этот образ, а не образ Фомы на первое место в повести Достоевского. С этим идеалом в душе и приступил к постановке ее во МХТ.

Для окружающих в сезоне 1917/18 года акцент с идеала переместился на зло, да и сам идеал обнаружил слишком большие слабости. Зло же расширило свой натиск, выражаясь и в новых политических силах. И. Джонсон в «Московских письмах» привязывал «Село Степанчиково» к злобе дня: «Кружок семьи домочадцев и близких знакомых полковника Егора Ильича Ростанева показался вдруг символическим изображением России, русского народа в тех его чертах, которые особенно ярко сказываются именно сейчас. <…> Разве это, в самом деле, не символ нынешней России, ее подавляющего инертного большинства, которое постыдно попустительствует тому, что кучки наглых проходимцев хватают палки в руки и объявляют себя капралами!» (Там же).

Сценическая сторона постановки «Села Степанчикова» была встречена как должная для Художественного театра. Не более того. Один Ю. В. Соболев, высказываясь в {701} разных изданиях, подчеркивал ее решающее значение в постановке, особенно выделяя силу режиссуры: «Поставлена пьеса так, как могут ставить только в этом театре, причем, однако, отмечу, что внешняя сторона спектакля нисколько не заслоняет внутреннее его содержание» («Рампа и жизнь», 1917, № 39). Достоинство, редко признаваемое критиками за постановками МХТ.

Проблема инсценирования Художественным театром прозы Достоевского уже не так волновала критиков, как прежде при постановках «Братьев Карамазовых» и «Бесов» («Николай Ставрогин»). Этой теме уделил специальное место в своей рецензии Сергей Яблоновский. Он сравнил прежние и нынешний опыты и нашел, что последний удачнее, так как в основе имеет прием перенесения на сцену «целых кусков, в которых самим автором сконцентрировано действие, которые самим автором созданы в разговорной форме» («Артист и зритель», 1918, № 1). Яблоновский хвалил Вл. И. Немировича-Данченко за то, что тот «не испугался на этот раз одно отринуть, другое выкроить; оставил на этот раз принцип чуть не полной неприкосновенности, — и в результате “Село Степанчиково” значительно приблизилось к тому, что мы понимаем под пьесой» (Там же). Имя второго инсценировщика, В. М. Волькенштейна, возможно, тоже оказавшего влияние на эти новые приемы, С. В. Яблоновский не называл.

Актерское исполнение «Села Степанчикова» принималось критиками без особых претензий и рассуждений. Главное внимание было сосредоточено, конечно, на Москвине — Фоме Опискине. Кроме остроты создаваемого им образа писали об его глубине и чисто актерских методах воплощения. Было замечено, что Москвину несподручно играть Фому, потому что он не имеет права обнажить в нем человечность, дать этой страшной фигуре исповедоваться. А без этой нотки сочувствия нет на сцене Москвина во всей его полноте.

Подводя итоги новой работе Художественного театра, драматург С. Разумовский <С. Д. Махалов> с пафосом писал о гражданском резонансе спектакля: «Московский Художественный театр оказал серьезную услугу русскому обществу, осуществивши задуманную еще в прошлом году постановку “Села Степанчикова”, характерно рисующего всероссийское наше “Село” и его обывателей. Делая свое большое культурное дело, Художественный театр, в дни угрозы искусству опасностью уничтожения, одержал новую общественную победу, оказавшись не только в роли провидца, но и сумевши одержать эту победу обращением к творчеству писателя, обладающего гениальным даром предвидения. В этом случае значение постановки не столько в ее художественности, обычной для постановок Художественного театра, сколько в стороне идейной, поднимающей театр до высоты общественной кафедры» («Рампа и жизнь», 1918, № 4).

Статья Разумовского появилась после самых опасных для искусства и жизни дней, произошедших в стране. Во время свершения Октябрьской революции в Москве, когда на улицах рвались снаряды и даже попали в Большой театр, Художественный театр не давал спектаклей с 27 октября по 21 ноября 1917 года. Отдельные актеры МХТ, кто поотважнее, пробирались в здание театра и оставляли записи в Дневнике дежурных членов Товарищества: «Был живым. 3 ноября. И. Москвин» (Летопись К. С. Т. 3. С. 79). Другие расписывались в том же духе.

События сгущались не в пользу повседневной театральной жизни. В дни вооруженного восстания был учинен разгром Малого театра. Журналы «Театр и искусство» (1917, № 47) и «Рампа и жизнь» (1917, № 44, 45, 46) извещали об этом неслыханном событии, публикуя описи помещений и нанесенных им разрушений.

{702} В резолюции общего собрания московских артистов говорилось: «Подвергшийся вандализму темных людей Малый театр, оскверненный грабежом и разгромом, повреждения от обстрела остальных театров, вынужденное бездействие, страшное горе, пережитое Москвой, и, наконец, это торжество победителей, их циничное попрание права, справедливости и элементарных понятий о гражданской свободе, — все это не могло не оставить глубокого следа в душе каждого театрального деятеля» («Рампа и жизнь», 1917, № 44 – 46).

Назначенным в сезоне 1917/18 года спасать искусство и управлять им А. В. Луначарскому и Е. К. Малиновской на первых порах верили мало. Соглашались подчиняться не им, а выбранному самими «театральному комитету». Опасались введения декрета о цензуре с целью запрещения в репертуаре «буржуазности». Ожидали национализации театров. Проводилась масса собраний, принимались бесчисленные резолюции, обращенные к новой власти. Звучали новые понятия: «театральные большевики», «демократизация театров». Обо всем этом кипении недовольства пока еще не запрещенные и не закрытые газеты и журналы извещали исправно.

Возобновив спектакли при первой возможности, театры выяснили, что трамваи ходят только до восьми вечера, а зрители не очень рвутся на представления. Их душевное состояние подорвано, также как и окружающая жизнь. «Театр и искусство» (1917, № 51) сообщало, что 7 декабря во время спектакля «Село Степанчиково» в МХТ на галерке застрелился человек в военной форме, но без погон. Очевидно, офицер.

В предновогоднем номере «Театра и искусства» (1917, № 52) в разделе «Московские новости» было сказано о настроениях и планах МХТ: «Художественный театр озабочен вопросом об изыскании средств на покрытие дефицита этого сезона, вызванного перерывом спектаклей во время событий и систематическими недоборами в сборах за последнее время. Новых постановок в этом сезоне не будет, так как, по объяснению театра, “внешние события мешают творческой деятельности”».

Вскоре в Петрограде стало известно, что «Художественный театр, как и в прошлом году, в Петроград на гастроли не приедет» («Новые ведомости», 16 февраля 1918).

Не мудрено, что по газетам распространился непроверенный слух о закрытии Художественного театра, какое-то время серьезно обсуждавшийся прессой.

Между тем внутри самого театра не теряли надежды на спасение своего дела, на выпуск тех же «Розы и Креста» с «Чайкой» и других пьес, хотя бы в будущем, полагались на активность молодых студийных сил. Станиславский продолжал агитировать за создание «Пантеона русского искусства» и представил труппе его проект. Он даже был не прочь ради его осуществления взять на себя ответственность «диктатора».

Однако жизнь собиралась предложить другие решения, и тем временем, 2 июня 1918 года, В. И. Ленин пришел в Художественный театр на «Село Степанчиково». Запись об этом событии сделал в Протоколе спектаклей режиссер В. М. Бебутов.

Таково было завершение театрального сезона МХТ на рубеже двух российских исторических эпох.

## **{****703}** 1. И. Жилкин[[1064]](#endnote-981) Фома Опискин «Русское слово», М., 1917, 26 сентября

Рассказывают, что на днях собралась в Москве группа образованных людей, чтобы создать нечто вроде «лиги защиты русской культуры», и растерянно задумались над вопросом:

— А есть ли русская культура?

Об этом беседовали долго и с сомнением.

Не сказались ли тут удивительная русская застенчивость и славянская неизлечимая скромность? Или уж так напугала нас гроза с Запада, что мы впали в младенческую забывчивость? Слишком доверчиво подставляем мы плечи под унижение и еще сами нагнетаем его: «Посильнее, посильнее! Заслужили!» И как бы забываем, что великая Россия была, есть и не может исчезнуть, что национальная культура создается не днями и годами, а также и разрушается она далеко не сразу.

И зато с каким же удивлением сидели некоторые зрители на премьере (на платной генеральной репетиции) «Села Степанчикова»[[1065]](#endnote-982) в Художественном театре. Как-то нечаянно вспомнили, что у нас есть, например, театр, который мы недавно называли «лучшим в мире», что у нас осталась, к примеру, литература, которую сам Запад, кажется, нелицемерно называл «первой в мире», а такие писатели, как Фридрих Ницше, Кнут Гамсун и Ромен Роллан[[1066]](#endnote-983), не стыдились называть себя удивленными учениками северных гениев — Достоевского и Льва Толстого.

— Как же Россия пропадет! — утешенно восклицали некоторые зрители в антрактах. — Вот что нужно защищать! Вот наша, русская культура!

А кое-кто, может быть, думал или чувствовал: «Не нам ее защищать, а она нас защитит!»

В художественно-культурной жизни России постановка «Села Степанчикова», конечно, событие, и событие именно потому, что здесь исключительные силы национального театра соединились с национальной силой гениального писателя, чтобы выявить одну из самых страшных и тревожных загадок русской жизни — Фому Опискина.

Несомненно, большинство публики смотрело на Фому Опискина с отвращением, удивлением… и негодованием. Кое-кому казалась вся фабула неудачным анекдотом. И даже вслух выражалось удивление:

— Зачем эту страшную чепуху написал Достоевский и как жаль, что Художественный театр затратил силы на такую вздорную вещь!

Да, Фома Опискин — удивительный, несуразный и досадный образ.

И сам Достоевский, когда почуял его, так удивился и раздражился, что всю жизнь от этого образа не мог отвлечься, ловя его во всех видах и личинах.

Достоевскому как будто померещилось, что вся русская жизнь наполнена этим анекдотом, вся она кишит Фомами Опискиными. Странная и раздражительная загадка «Села Степанчикова» в том, что какой-то дурман или гипноз держит в ошалении круг людей, заставляя их подчиняться капризам и ломанью нелепого самодура Фомы Опискина. И еще страшнее: сами возвеличили этого божка и сами добровольно распластываются перед ним.

{704} Почему? Отчего?

Тайна русской жизни (вернее, общечеловеческой, но русской, видимо, в особенности). Нельзя назвать случайностью бесконечные вереницы святош, юродивых, самодуров, старцев, вещателей, прорицателей, пророков и лжепророков, вождей и лжевождей, которые волнами переливаются в Руси из поколения в поколение, из века в век.

Все это — Фомы Опискины.

Жажда святости, жажда подчинения и примера томит, должно быть, русскую душу. Она настойчиво вызывает для себя пророков и вождей, и они не могут не явиться, хотя бы чаще всего и в виде лжепророков, шарлатанов, полуобманщиков, но все же с намеками, все же с личиной того, что жаждется народом.

Достоевский начал Фомой Опискиным, а кончил Зосимой[[1067]](#endnote-984).

Но чем-то и когда кончит русская жизнь, без конца создавая Опискиных, мучаясь с ними, свергая и снова создавая их!..

Не странно ли, что Достоевский как бы воскресает всякий раз, когда расплавляется в огневом брожении наш быт?

Пророчески свежим показался Достоевский в 1905 – 1906 году. И вот опять раздается его голос…

Загадочный Фома Опискин явился как предостерегающий призрак.

Он как бы говорит:

— Вы несете к урне избирательные записки и думаете, что жизнь управляется логикой, арифметикой, а всмотритесь-ка…

Спектакль Художественного театра казался насыщенным символами, и недаром зрители сразу возненавидели Опискина и возлюбили полковника Егора Ильича.

— Правда, — говорили в антрактах, — полковник похож на Россию, доверчивую, покорную, благородную, а Фома Опискин — на этих… понимаете…

И не очень храбро договаривали:

— На «товарищей»…

Похоже на это и на многое другое. Символ Достоевского поглубже.

Фома Опискин идет в повести сквозь дождь непрерывной брани. И автор как будто усерднее всех поносит несносного героя. Но тайный умысел художника крадется здесь же, рядом. Капелька за капелькой намекается, что Фома — не совсем шарлатан, и преданные вопли обезумевшего бабья не совсем идиотичны. У Фомы есть чутье, есть интуиция, есть угадыванье. А в решительный момент вдруг у него одного оказывается власть «вязать и решать». Он, а не кто другой сразу устроил судьбу и счастье полковника и Насти. На одну секунду он был «герой», и дальше, со следующей секунды, он может до конца своей жизни вновь гримасничать и паясничать. Нимб вернулся на его голову.

Вот это стадное искание «героя», его кошмарное ломанье в лице Опискина и «бунт» против него трезвой части быта взял на себя выявить в образах Художественный театр.

Задача громадная, сложная, почти непосильная. И, конечно, новое торжество для театра, если выполнение вышло во многих частях удивительным.

Кошмар повести нужно было уложить в стройные рамки пьесы. Кое‑что урезано, многое сокращено. Остальное выиграло в освещении и напряжении.

Самое трудное и главное, конечно, — Фома Опискин. Не без страха ждали мы Москвина.

Удалось многое почти до гениальности, а местами было ошеломительно до откровения.

Эта маска одуревшего от чванства и самодурства человека, этот полупарализованный левый глаз истерика, эти шипенье и взвизгиванье маньяка, распираемого завистью, злостью, манией величия и тем необъяснимым, что накопляется {705} до разрыва в человеке от поклонения кликушествующей толпы…

Тут была, видимо, не только полуторагодовалая напряженная работа, но и счастливое наитие таланта, угадавшего главное и единственное в исключительной роли.

И главные, величественные движения Фомы, в экстазе начинавшего благословлять всех двумя руками по-архиерейски, были не смешны, а почти страшны.

В него «благодать» входила от поклонения.

И невольно вспомнились разные «братцы Иванушки» и другие творимые народом «герои» и «пророки», которых приходилось видеть. У них неизбежно появлялась эта повадка благословлять или величественно шествовать сквозь паству.

А в одной из великолепных истерик Опискина — Москвина мелькнуло странное, отдаленное сходство с истерикой Керенского[[1068]](#endnote-985) на московском государственном совещании. И сверкнувшая искорка как бы очертила громадный круг, включая таинственное творение «героев» вверху и внизу, в искусстве и в жизни, начиная Опискиными, а кончая… кончая, может быть, Зосимами и Наполеонами.

Нет, к сожалению, возможности подробно разбирать постановку «Села Степанчикова» на сцене Художественного театра.

Вкратце можно сказать, что превосходного полковника Егора Ильича, доверчивого, благородного и доброго до дна души, — совершенно по Достоевскому, — изображает Массалитинов. Удивительна г‑жа Коренева в Татьяне Ивановне, символом безумия и прозорливости вплетаясь в пьесу.

Гармоничны, как симфония, ансамбли и групповые сцены. Театр идет прежним путем простоты и «внутреннего переживания» (говоря бледным и захватанным выражением).

Как когда-то итальянский театр commedia dell’arte выявил гений южной крови в блеске мимики и жеста, так и Художественный театр своим упрямым чутьем ищет и совершенствует собственные пути выявления русского духа. И оттого не столько важно, что это театр — «лучший в мире», сколько то, что это наш национальный театр, наше подлинное искусство и частица нашей собственной культуры.

Когда же театр снова спускается к источникам национальной литературы, его значение, разумеется, усиливается. И лучшего способа «защиты русской культуры», пожалуй, не придумаешь.

## 2. Дон Аминадо <А. П. Шполянский>[[1069]](#endnote-986) Московский Художественный театр. «Село Степанчиково» «Раннее утро», М., 1917, 27 сентября

Когда жизнь человека в настоящем представляет ряд сплошных и жестоких неудач, причина коих лежит в нем же самом, когда, обескураженный и озлобленный, ищет человек утешения со стороны и не находит его, он совершенно фатально обращается к самоутешению да к самоуговариванию — этому сладкому яду, дающему временное забытье.

И уж такова психологическая сущность всякого самообольщения, что, отвернувшись {706} от того, чем преисполнено горестное сегодня, питается оно сладостными источниками отзвучавшего вчера.

В истории народа бывают, очевидно, такие же периоды национального разочарования и национального самоутешения, какие встречаются в жизни отдельного человеческого существа.

В этом смысле чрезвычайно характерными и показательными кажутся мне те каждения и славословия по собственному адресу, которым неоднократно предавалась на протяжении целого ряда последних десятилетий наша болезненно самолюбивая, легко уязвимая интеллигенция.

В конце концов, от самолюбия до самовлюбленности не так уж далеко — и хороший щелчок по первому может явиться недурным импульсом для второй.

Разве не сейчас же вслед за цусимским разгромом[[1070]](#endnote-987) и почти немедленно по ликвидации бездарнейшей революции 1905 года появились, как грибы после дождя, все эти наши богоискатели и богостроители, компенсировавшие потерю Сахалина богатствами русской религиозной идеи и блаженно успокаивавшиеся на том, что царство Ксеркса[[1071]](#endnote-988) временно, а царствие Божие вечно и что если русский народ не умеет защитить себя от внешнего грабежа и внутреннего деспотизма, то это, в сущности говоря, даже хорошо, ибо знаменует собою исключительную черту русского народного гения — смирение, покорность и историческую кротость, откуда рукой подать до богочеловечества и человекобожества…

И разве много позже, каких-нибудь два года назад, не начали раздаваться те же, умолкшие было голоса в ответ на крупные наши неудачи на войне?..

Разгромят нас немцы где-нибудь под Сольдау, а мы их «творимой легендой» пугнем!..

Потому что в некотором смысле это стало даже обязательным:

— Культурная Европа воплощает суетную Марфу, а полуазиатская «святая Русь», разумеется, кроткую Марию[[1072]](#endnote-989).

И недаром, ох!.. недаром начинают все чаще и явственнее раздаваться и в наши обвеянные проклятьем и ужасом дни эти сладостные самоутешения оскорбленных самолюбий.

— У нас плохие правители, но зато прекрасные писатели!.. — восклицают самообольщающиеся.

— У нас нет чувства государственности, но зато есть чувство религиозности.

— Мы бедны политиками, но зато избалованы пророками, мы идем на поводу у какого-нибудь ничтожного Розанова[[1073]](#endnote-990), но, между прочим, у нас был великий Достоевский…

Отсюда следует, что, потерпев поражение на берегах Двины, можно премило отдохнуть у истоков Леты[[1074]](#endnote-991).

Все эти, не относящиеся к театральной рецензии мысли невольно пришли мне в голову по прочтении в «Русском слове» любопытной статьи г. И. Жилкина «Фома Опискин».

На тревожный вопрос: «А есть ли русская культура?..» — вопрос, естественно рождающийся из всего сумасшедшего хаоса русской жизни, — г. Жилкин отвечает рядом искреннейших реминисценций об «удивительной русской застенчивости и неизлечимой славянской скромности», и о первой в мире литературе, и о северных гениях — Достоевском и Льве Толстом.

Успокоенный вышеприведенными перечислениями, символизирующими, очевидно (несмотря на хрестоматически-явственную общенациональность наших северных гениев), все духовное достояние разодранной и растоптанной России, почтенный литератор так увлекается символизацией, что и в громоздкой хронике «Села Степанчикова» готов увидеть вечную «тайну русской жизни, сплошь кишащей Фомами Опискиными».

{707} «Странная и раздражительная загадка “Села Степанчикова” в том, что какой-то дурман или гипноз держит в ошалении круг людей, заставляя их подчиняться капризам и ломанью нелепого самодура Фомы Опискина»…

И дальше: «Жажда святости, жажда подчинения и примера томит, должно быть, русскую душу; она настойчиво вызывает для себя пророков и вождей, и они не могут не явиться, хотя бы чаще всего и в виде лжепророков, шарлатанов, полуобманщиков…»

— И все это — Фомы Опискины.

… Быть может, неотразимость истинного искусства в том и состоит, что каждого, приближающегося к нему, оно обжигает по-своему и ослепляет особенно.

Быть может, в Художественном театре г. Жилкин действительно увидел и почувствовал то, о чем впоследствии так искусно рассказал.

Признаться, мне, грешному, при всем преклонении пред гением Достоевского и при всем восхищении творческой интуицией Художественного театра, не удалось разглядеть того, что послужило к самоутешению и наполнило гордостью г. Жилкина.

В простоте душевной я и в чтении и на сцене воспринял повесть Достоевского как одну из живописнейших (хотя порой и утомительнейших) страниц старой дворянской летописи, как художественно написанную родословную не очень-то кряжистой, изрядно прогнившей помещичьей семьи, отравленной крепостничеством, историческим чванством и не мистическим, а самым наиреальнейшим самодурством и хамством, на гнилостной почве коего естественно произрастали «цветы зла» — старуха Ростанева, Прасковья Ильинична, все эти господа Обноскины и сам Фома Фомич Опискин, — а меж них чудом каким-то, да дивом невиданным сохраняли облик человеческий — милый и безвольный Егорушка, робкая смиренница Настенька, безумная, жалкая Татьяна Ивановна…

Боюсь расписываться за талантливых артистов Художественного театра, но, кажется, и они в своем изумительном приближении к житейской и почти клинической правде скорее имели в виду отошедший быт, нежели пророческое преображение его в горниле сегодняшней действительности.

Центром спектакля, вольным и невольным, явился г. Москвин, обогативший галерею созданных им образов еще одним, жутким и незабываемым образом Фомы Опискина.

Были моменты, когда зритель рабски втягивался в навязчивый, совершенно непреоборимый кошмар этого тинистого и смрадного болотца человеческой души.

Великолепные мазки восторженного безумия на редкость удались г‑же Кореневой — Татьяне Ивановне.

Непередаваемо хорош, особенно в третьей картине, был «подлец» Ежевикин в исполнении г. Колина[[1075]](#endnote-992).

Скульптурной законченностью поражала г‑жа Раевская — старуха Ростанева.

Менее удовлетворил меня г. Массалитинов — Егорушка. Короткий, добродушный, отлично удавшийся артисту смешок не объяснял еще всей сущности этой добрейшей, нелепой натуры.

Постановка — что и говорить…

— По Художественному театру!..

Изумительны, как всегда, ансамблевые группировки.

Превосходны декорации Добужинского.

## **{****708}** 3. Сергей Глаголь <С. С. Голоушев> Театр и музыка. «Село Степанчиково». (На сцене Художественного театра) «Русская воля», Пг., 1917, 29 сентября

«Село Степанчиково» произвело сильное впечатление и на критику, и на многих из публики генеральной репетиции и первого представления.

Измывающееся над всеми торжествующее хамство Фомы Опискина рядом с благородством безвольного, растерянного полковника Ростанева, верящего, что Фома — тоже благороднейший человек и все пакости проделывает для его же, полковника, пользы, — все это невольно показалось некоторым отражением окружающей действительности[[1076]](#endnote-993).

На то, впрочем, перед нами и Достоевский, с его глубоким провидением, с его пониманием человеческой и особенно русской души.

Надо, однако, сознаться, что театр сделал все от него зависящее, чтобы Достоевского было на сцене как можно меньше. Театр остался верен себе и на сцене был опять, как и некогда в пушкинском спектакле, не автор, не Достоевский с его жуткими фигурами растерзанных внутренними противодействиями людей, а все тот же, сугубо натуралистический, Художественный театр, и из «Села Степанчикова» неожиданно получилась веселая комедия, местами даже вызывавшая в публике взрывы искреннего смеха, точно перед нею разыгрывали Мольера. А между тем некоторые фигуры были очень близки и к образам Достоевского, например, маменька-генеральша (Раевская), Анна Ниловна (Бирман) и особенно полусумасшедшая Татьяна Ивановна (Коренева).

В общем осталось впечатление, будто вместе с Достоевским все происходившее в селе Степанчикове видел кто-то другой, определенный натуралист, и написанное этим другим Художественный театр поставил. Даже внешне, точно Владимир Маковский[[1077]](#endnote-994) рядом с сомовскою фигурой Татьяны Ивановны написал фигуры Грибунина (Бахчеев) и Колина (Ежевикин), превосходных артистов, но игравших тоже не Достоевского. Это удаление от автора в область своего собственного натуралистического творчества повело к тому, что ненужно смягчились трагичность и терзания этой трагичностью и в Массалитинове (Полковник), в сущности, превосходно игравшем ту фигуру, какую создал для него театр.

В нерешительности останавливаюсь перед вопросом, кто виноват, что центральная фигура Фомы Опискина вышла у Москвина тоже не такою, какова она у Достоевского. Виновата ли в этом общая интерпретация театра, или же виновник этого сам Москвин, но в целом ряде сцен, где Фома — главное действующее лицо, публика хохочет. Таковы, например, сцена, когда после столкновения с племянником полковника Фома впадает в припадок бешенства и, визжа и кривляясь, убегает, сопровождаемый воплями приживалок, или сцена с издевательством над Фалалеем. А если эти сцены вызывают веселый смех, то ясно, что тут что-то не так. Фома не смешон, а жуток, от юродства его мороз по коже подирает, наоборот, если невольно улыбаешься, то тогда, когда Фома становится торжествен. Встает вопрос о том, достиг ли театр хотя бы того, чего хотел сам, выполнил {709} ли он поставленную им самим себе задачу?

Думаю, что во многом и это не удалось. Несмотря на археологическую точность многого, декоративная и бутафорская часть далеко не на высоте многих прежних постановок.

Декорации написаны очень условно и некрасивы по краскам. Многое же и совсем не натурально. Вообще, от Художественного театра ждешь большего, и спектакль, который, может быть, показался удачным в каком-нибудь другом театре, здесь далеко не удовлетворяет.

## 4. Н. Эфрос Московские отклики. «Село Степанчиково» в Художественном театре «Речь», Пг., 1917, 1 октября

Художественный театр отнесся к постановке «Села Степанчикова» с громадной заботливостью, вниманием, изощренностью художественно-театрального аппарата. И то, что именуется ансамблем, и отдельные частности, отдельные «обитатели» Степанчикова осуществлены очень интересно, выразительно, подчас с громадною яркостью и очаровательною сочностью красок. Я еще отмечу то, что, на мой взгляд, — самое счастливое в «Степанчикове» Художественного театра. Но была одна задача, весьма большой существенности, которая осталась неразрешенного. Может быть, она неразрешима тут и по существу, по свойствам материала, который дан Достоевским. Но раз театр этот материал принял, он — в ответе за неразрешенную задачу. Чем держится поразительное, невероятное влияние Фомы Опискина, что создает ему и его всевластию такой прочный фундамент? Не можешь не задавать этого вопроса. Он сам то и дело встает у зрителя во время спектакля. На это не оказалось ответа. Можно потом его подсочинить, а театр и каждый сочинит по-своему. В самом-то спектакле его не было, и потому значительная часть того, что развертывалось перед зрителем, казалось только каким-то недоразумением, больше того — только вымыслом, ничем внутренне не оправданным в своих затейливых извивах. У Достоевского одна повесть носит название «Скверный анекдот». Вот таким скверным анекдотом и было «Степанчиково» в Художественном театре. Правда, кто-то в спектакле говорит — «сумасшедший дом». Но ведь в такой мере и каждое произведение Достоевского — сумасшедший дом. В сумасшествии героев и фабул Достоевского всегда есть своя внутренняя глубочайшая логика, не фантасмагорическая, но реальная правда, своеобразная, но крепкая психологическая ткань. И только в такой мере «сумасшедший дом» интересен, художественно ценен. А между тем, кроме как ссылкою на него, на это объяснение, которое есть отрицание, отказ от всякого объяснения, в «Степанчикове» Художественного театра для всевластья «выкидыша из общества» Опискина нет никакого объясненья.

По-моему, его можно было художественно добыть двумя путями — или каким-то особым изображением самого Опискина, вскрытием в нем каких-то особых черт, хоть и уродливых, больных, но способных влечь к нему утлые сердца, {710} свихнувшиеся души, или вскрытием некоторых черт в тех, кто его окружают, больше всего — в дядюшке Ростаневе. Иные готовы поставить некий знак равенства между Егором Ильичей и Россией. Я так думаю, что это злоупотребление правами символизма. Но некоторые типично русские черты в дядюшке из отставных гусаров имеются. И может быть, при верной их передаче тут могла бы сыскаться та почва, на которой расцветают большие и малые Опискины, от Ивана Яковлевича Корейши[[1078]](#endnote-995), о котором не напрасно вспоминает Достоевский в «Степанчикове», и до Распутина[[1079]](#endnote-996).

Опискин спектакля — И. М. Москвин. Я думаю, артист, увлеченный яркой карикатурою, играл несколько — ну, самодовлеюще, что ли, не считаясь с тем, в какой мере этот уклон в шарж, в карикатуру увеличивает неправдоподобность и злую анекдотичность целого «Степанчикова». Все те черты, которые верно увидал артист в своем герое, он передал с громадною яркостью и такою смелостью форм, на какую дерзает отважиться только большой, сильный мастер. Весь его Опискин был насквозь, до последнего фибра пропитан самовлюбленностью, наглым самомнением, был весь — сплошное самолюбование и злобное презрение к другим. В этих частях его Опискин был живой и интересный, хотя и в стиле шаржа. Но в Опискине есть и еще что-то, может быть — не менее существенное для этой вариации Тартюфа в старорусских условиях. Есть элемент юродства и истеричности. Опискины — не только сознательные шарлатаны, в них есть и искренность этого шарлатанства. В них есть какая-то вера в свою особую избранность, в них живет какое-то смутное и мутное сознание, что их юродство, их кликушество — вещее. И для изображения этой стороны Опискина не годятся приемы карикатуры, как бы сочны краски ни были, как бы смешны ни были линии этой карикатуры. А только эти приемы карикатуры я видел в передаче Опискина. Я буду понят грубо-неверно, если сочтут, будто я хлопочу о каком-то ореоле вокруг паскудного лика Фомы Опискина. Напротив, последние следы всякого нимба распадутся пылью, если будет показана подлинная природа этого якобы вещего кликушества. Но показать ее, да так, чтобы это почувствовалось зрителем, было необходимо. И для полноты образа Опискина, и для понятности его злого обаяния, хотя бы над Ростаневым.

А этот дядюшка Ростанев… Г. Массалитинов его обидел, из богача сделал почти что нищим. Ростанев — не только добрый дурак, не только душа парень, который вдруг вскипит недолгим гневом и опять распустится в своей глупой доброте. Такого мы видели на спектакле. Только такого. В Ростаневе должны быть непременно заключены какие-то очень большие сокровища. Этого требует весь ход повести, ставшей пьесою. Гений сердца — вот основное для дядюшки. И когда этого нет, дядюшка — подмененный. Я понимаю, что те положения, в которые Достоевскому было угодно ставить Ростанева, весьма затрудняют это выявить. И я потому считаю, что эта роль самая трудная во всем спектакле. Недаром такой большой художник и мастер, как Станиславский, больше года проработал над ролью, потом от нее отошел. Я думаю, он поспешил это сделать. И с недочетами, несовершенствами он был бы тут в высокой мере интересен, он, во всяком случае, приближался бы к нужному. У него для того много данных. Теперешний Ростанев — не Ростанев, даже и приблизительно. Это из другой оперы, это не тот образ, не та его подоплека.

Все остальное в спектакле очень хорошо, даже безупречно, разве за малыми и несущественными исключениями. Прелестны все маленькие фигуры, которые слагают «Степанчиково», каждая с четким, {711} характерным и выразительным шиком. Первый «чай» одно загляденье. Такая великолепная жанровая, и притом в стиле Достоевского, картина. На первое место я ставлю г. Колина и г‑жу Кореневу. Ежевикин первого подлинный персонаж Достоевского, эмбрион целой последующей галереи, завершаемой «мочалкою» в «Карамазовых». Сквозь оболочку шута, подлипалы и «подлеца своей жизни» сверкало золото чистой, замытаренной жизнью души, почти задушенной всякими страхами и обидами, но все еще живой и умеющей быть глубоко трогательной. Пожалуй, Татьяна у Достоевского не совсем такая, какою ее показала г‑жа Коренева. Артистка усилила романтизм образа. Но сделала это с громадною тонкостью, правдою и изобретательностью в формах выражения. Слово «безумец» стало лейтмотивом и ключом ко всему «фантасмагорическому» образу. Этим ключом отпираются все таинственные ящички души, больной несостоявшеюся, обманувшею мечтой о какой-то красивой любви. Грубый диагноз доброго циника Бахчеева — «амур у нее крепко в голове засел», получал иное, тонкое и трогательное обозначение. И точно какое-то солнце всходило над душным степанчиковским залом, когда выпархивала туда полубезумная Татьяна. С отличной простотой и искренностью играла Настю молодая артистка театра г‑жа Крыжановская[[1080]](#endnote-997), все время очень сдержанная, скромная в выражениях чувств, но тем особенно ценная. В Сашеньке театр показал другую юную артистку, г‑жу Корнакову из «Зеленой»[[1081]](#endnote-998) студии. Только истерика Сашеньки не удалась, должно быть, еще не по силам, не по малой опытности артистки. Во всем остальном очаровательная бесхитростность, почти детская непосредственность. Нет у меня места перебирать в отдельности всех других. И настоящая глыба таланта — г. Грибунин, который чувствует себя, как рыба в воде, в роли Бахчеева, радует каждою фразою. Каждая кажется импровизацией, а не выученной в роли, словно только вот сейчас и родилась в этой большой голове, на этом болтливом языке.

## 5. Эм. Бескин Листки «Театральная газета», М., 1917, № 39 – 40

Наконец Художественный театр после продолжительного перерыва «для беженцев»[[1082]](#endnote-999) показал премьеру — инсценировку повести Достоевского «Село Степанчиково». Театр остался верен своей страсти к инсценировкам, приспособлениям для сцены. Говорить о «вреде переделок» значит опять в эн плюс первый раз стучаться в настежь открытую дверь. Динамика книги и пьесы различны. Различен их внутренний ритм, и что «здорово» одному, то «смерть» другому. Театр не переваривает «литературы» как таковой, она блекнет в его лучах и гаснет. Театр требует известной, если хотите, грубости, румян, вечернего «намаза», тогда как книга ищет обратного: утонченности стилистического оборота, красивого слова. «Карамазовский» период, не лишенный внутренних красот и настроения, со сцены будет только смешон. Наконец, и механическое воздействие книги — одно, а театра — другое. Книга — повествование, сцена — действие. Книга — {712} рассказ, сцена — движение. Я знаю одну удачную переделку, удачную в смысле театральном, это — крыловское приспособление «Идиота» Достоевского[[1083]](#endnote-1000). Но достигнуто оно кощунственным изменением Достоевского, «заимствованием сюжета», как прежде определяли такую работу.

Художественный театр обвинить в этом нельзя. Он подходит к автору с трепетом, благоговейно, он не «переделывает», а именно инсценирует, но от этого театр перестает быть театром, а книга — книгой. Книга ценна логической связью страницы со страницей. Автор в целом есть именно комплекс всех его страниц, одна за другой. Его мысль, его художественная работа, его творчество начинается с первой строки и заканчивается последней. Инсценировка же берет у автора только сюжет, только его либретто. Но разве Достоевский в сюжете, разве сила его в фабуле? Разве Достоевский не есть именно тот плющ, который обвивает беседку и своими гроздьями может и совсем закрыть ее? Разве то, что мы называем в Достоевском надрывом, инфернальностью, жутью, разве он в «истории», в анекдоте? Но инсценировщикам приходится брать от него именно анекдот, часть действенную, фабулу, ибо все остальное не от театра. Меж тем именно то, что не от театра, что не попало на сцену, а осталось в книге, то и есть Достоевский.

Я вовсе не виню публику, которая на спектакле «Села Степанчикова» в Художественном театре смеялась в самых, казалось бы, драматических местах. В своей оголенности, вне книжного развития их, вне последовательности страниц они и были смешны своей немотивированностью, своей схематичностью, своей внеорганичностью. — «Ах, это серьезная сцена», — думал мозговым аппаратом зритель, но эмоционально, театрально он ее не воспринимал и в менее дисциплинированной части своей смеялся.

А добавьте сюда еще те натуралистические трюки, которыми в этой постановке особенно блеснул Художественный театр, трюки, наполовину отнимающие внимание зрителя, и станет ясно, почему от «Села Степанчикова», вернее от Достоевского, осталось так мало, обидно мало. В финальной сцене изгнания и возвращения Фомы Опискина главную роль положительно сыграл дождь. Нарастание грозы, самая гроза, шум дождевых капель — все это было проделано с таким мастерством, что публика неотступно следила за этим и только остаток внимания уделяла самому действию. Не обошлось, конечно, и без пресловутой четвертой стены, на этот раз совсем как унтер-офицерская вдова, саму себя высекшей. Это было в сцене у Ростаневых, когда действующие лица сидят за столом. Половина, конечно, спиной к публике, подразумевая четвертую стену. Но, странное дело, говорят они все через спину, то есть поворачивая лицо к публике. Одно из двух: либо уж четвертая стена — и тогда игнорировать публику, а говорить вкруг стола, «как в жизни», либо уж забыть четвертую стену и делать из театра театр, не огораживаясь умственной стеной от публики.

И все же, скажу я, «Село Степанчиково», пожалуй, удачней инсценировано, чем «Бесы» или «Братья Карамазовы», ибо и по существу эта повесть не столь психологически монументальна, она в смысле сценическом портативнее. В ней больше компактного действия.

Не будь перегруза самой постановки, того «быта», который все время отвлекает внимание публики на бутафорско-режиссерские фокусы, и не будь первых двух томительно-скучных картин-диалогов, «Село Степанчиково» могло бы превратиться в пьесу и дать подлинный театр. В нем есть театральные фигуры, {713} фигуры большой декоративности, которые в Художественном театре в значительной мере забила «музейность».

— Такого дождя еще не было в Художественном театре, — говорили беженцы, покидая спектакль.

Их устами, устами непосредственных театральных младенцев, говорила истина — «такого дождя еще не было». И этот «дождь» крепко уносился из театра, он был самой запоминающейся частью его.

Из коллекции фигур прежде всего, конечно, надо остановиться на Фоме Опискине. Играл его Москвин. У этого талантливого артиста особая способность интересно выдумывать типы. Взять ремарку от автора и на ней скомбинировать свой индивидуальный рисунок какого-то эпилептизма, какой-то истеричности. В самом нутре Москвина, в центре его артистического «я» есть что-то близкое к Достоевскому, что-то надрывное, жуткое. И в этом смысле его Опискин был значителен. Но все же, на верном фоне, на некой достоевщине Москвин дал *своего* Опискина, корнями, пожалуй, схожего с Фомой, но в остальном надуманного. Он «глуп, капризен, замарашка, сплетник, лгун», — аттестует его Саша. Этой низменности натуры Фомы г. Москвин не дал, он его утоньшил, обаристократил, умыл. Он его оторвал от земли, от грязи и тем лишил его отвратительности, гадливости. Но как сценическое воплощение, как технический эксперимент, Опискин г. Москвина был весьма ярок и приковывал к себе зрительный зал. Он мог быть сильнее, трагичнее, мог больше захватить огромной жутью, но театрально он был сделан эффектно.

Второй, наиболее близкой Достоевскому фигурой была г‑жа Коренева в роли Татьяны. Но и она, как и Москвин, сделала Татьяну слишком интересной, хрупкой, какой-то прозрачной. Эротически настроенную, ушибленную природой старую деву надо было изобразить грубее, земнее. Но в свою Татьяну г‑жа Коренева все же внесла надрыв, внесла боль и тем подошла к музыке Достоевского, к его гармонии, хотя и взяла ноту не из данной партитуры.

Отлично технически, но как-то неубедительно играл г. Массалитинов добродушного Егорушку. Это было очень мягко, уютно, но немотивированно, без целостности. Вся его вспышка любви к тихой Насте вышла неожиданной, неподготовленной, внезапной. Конечно, в значительной степени виной этому «инсценировка», оставившая всю психологию, все нарастание в книге. Но актер, большой актер чувствовался в каждом слове, в каждом жесте.

Много еще действующих лиц в «Селе Степанчикове», играли кто хуже, кто лучше, но на общей картине спектакля лежала печать муштры, выучки, печать усталости от бесконечных репетиций[[1084]](#endnote-1001). И оттого был он очень аккуратный, тщательный, продуманный и сделанный, но какой-то неживой, утомительный. И оттого не было силы в драматических местах, и искренний в своих восприятиях беженец встречал их смехом. Не было в спектакле темперамента, он был усушен, не было на нем романтики, радостных огней «вымысла», но зато мучительно много натуры, фотографии, кодака «нашего специального корреспондента».

— Такого дождя еще не было в Художественном театре…

Он правду сказал, беженец. Неиспорченным восприятием он бессознательно определил «причину причин».

## **{****714}** 6. Юрий Соболев «Село Степанчиково». (В Художественном театре) «Театр», М., 1917, октябрь, № 2060

В центре обитателей села Степанчикова стоит, конечно, Фома Фомич Опискин. Так и в спектакле Художественного театра, показавшего нам этих обитателей села Степанчикова, — в центре на первом месте стоит И. М. Москвин, играющий Фому.

Вы помните, конечно, как искусно подготовляет Достоевский читателей к тому впечатлению, которое должен по его плану произвести на них Фома Фомич. Первые главы, послужившие театру материалом для двух вступительных картин, наполнены разговорами о Фоме. Читатель узнает об основных чертах его натуры. Читатель крайне заинтересован этим «негодяем», который держит в страхе целый дом, повелевая и старухой генеральшей, и безвольным полковником.

Но Достоевский не спешит показать Фому. Только тогда, когда любопытство читателей возбуждено до крайних пределов, появляется и Фома Фомич — истинный герой повести. Склонный к эффектам, иной раз почти мелодраматическим, Достоевский не преминул прибегнуть к приему чисто театральному. Прием этот привел к желанному впечатлению и в спектакле…

В спектакле, разумеется, он оказался еще эффектнее: о Фоме говорили в продолжение двух картин. Некое нетерпение ожидания охватило зрителей: все знали, что Фому играет Москвин.

И когда Фома — Москвин появился в 3‑й картине и, по ходу представления, стал его центром — тотчас же стало ясно, что Москвину суждено занять в спектакле первое место.

Чрезвычайно трудной была задача Москвина. Ему пришлось изображать сложнейший образ: настоящую психологическую загадку задал Достоевский.

Кто такой этот Фома?.. Проходимец, ханжа, русский Тартюф?.. Да — он проходимец, он ханжа, в нем черты Тартюфа. Но какая заключается в нем сила, способная поработить не только жалкую старуху генеральшу, но и прекрасного сердцем, благородного и пылкого ее сына?.. Только ли он проходимец и только ли он русский Тартюф?..

Достоевский тут намечает иную, более сокровенную тайну человеческой души. Почти вплотную подходит он к разрешению психологической задачи. Нарисовав *русского* Тартюфа, я нарочно подчеркиваю *русского*, Достоевский наделил его чертами человека из подполья[[1085]](#endnote-1002)…

«Психопат, — клинический образ» — говорил о Фоме Фомиче Добролюбов. Он прав и неправ. Если бы только «психопат» — то и вся загадка разрешена! И как было бы легко актеру, играющему Опискина, помня это определение «клинический субъект», — наделить его чертами психопатологическими!.. Но от такого толкования образ не стал бы яснее и не раскрылась бы тайна.

В том-то и вся мучительная сложность задачи, что Достоевский не захотел показать *всего* Опискина, не пожелав раскрыть его душевного подполья. Что с точки зрения душевного равновесия в Фоме не все благополучно — это несомненно, на это намекает Достоевский неоднократно. Но что он *не сумасшедший*, об этом говорится с такой же несомненной определенностью. Что-то другое. Что-то иное.

{715} Что?..

Иудушка Головлев у Щедрина — тот яснее, тот понятнее, тот типичнее. Его сыграть легко. Тартюф Мольера уже сложнее, ибо он грандиознее, как образ художества. Но и Тартюфа можно изобразить с достаточной выпуклостью. А вот представьте себе, что актеру надо сыграть Григория Распутина. Я нарочно привел это имя. Оно не случайно мне вспомнилось. Почва, на которой вырос Распутин, — та же самая русская почва, на которой процветал Фома Фомич Опискин. Сравните их обоих. Вы увидите, что они странно близки друг другу. Родственны. Нечто общее — страшная сила влияния на чужие души — заложено в них. И оба несомненные проходимцы, несомненные ханжи, несомненные Тартюфы со всеми особенностями такой натуры.

Тайна Распутина не разгадана. Распутиновщина есть страшное и глубокое явление русской жизни. Словно предчувствуя появление мужика Григория Новых, в страхе державшего царя, интимничающего с царицей и игравшего первую роль при дворе и, жутко сказать, управлявшего судьбами всей России, — Достоевский создает Фому Фомича Опискина.

Получается нечто поразительное по сходству положения: Распутин — царь и царица, Фома — полубезумная старуха генеральша и дряблый, слабовольный полковник!.. Если бы цензор, читавший рукопись «Села Степанчикова», обладал даром исторического предчувствия, — он запретил бы эту повесть. В жизни магически повторилось то, о чем «сочинил» писатель. При дворе русского императора разыгралась почти та же история, о которой рассказано в «Селе Степанчикове»!..

Но подобно тому, как не разгадана загадка Распутина, ибо не угадана еще тайна распутиновщины, как явления психологического, так не вскрыто душевное подполье и литературного родоначальника распутиновщины — Фомы Фомича Опискина в изображении Достоевского.

Вы ясно теперь видите, какая безмерно тяжелая задача выпала на долю Москвина.

Автор не захотел показать *всего* героя своей повести, но это право автора: пусть об остальном догадывается читатель!.. Но актеру нельзя предлагать зрителю загадок: зритель требует решений, он не хочет «представлять себе», ему надо, чтобы ему «представили все ясно и отчетливо».

И вот И. М. Москвин исполняет этот страшный по напряжению всех душевных сил труд. Он рисует Фому Фомича. Но рисуя и *внешне* давая рисунок огромной выразительности (незабываемы фигура, голос, жесты!) — актер такой индивидуальности, как Москвин, совершает некое над собой насилие.

Я считаю Москвина актером одним из ярчайших по богатству заложенных в натуре возможностей. Я знаю, что у него размах широчайший. Его амплитуда от фарса до трагедии. Но во всем, что он изображает — от царя Федора до Епиходова, от Крамера до Луки, от Самозванца до Пазухина[[1086]](#endnote-1003), есть одна черта, присущая *всем* его образам, всем его созданиям: черта той глубочайшей *человечности*, которой он скрашивает все темное, все отрицательное в своих героях. Его лейтмотив как актера — «милость к падшим». Человеческая грусть, человеческая скорбь, жалость к человеку — вот что является основой содержания его исполнения. Но как подойти с этой «душевностью» к Фоме Фомичу Опискину?

Конечно, никакой жалости к нему Москвин не питает и не желает, чтобы зрители ее питали. Никакой человечности, никакой скорби, никакой «милости к падшим».

И Москвин страшным усилием воли впитывая в себя Фому, отрешается, отказывается {716} от самой сокровенной первоосновы своего творческого «я». В этом отношении — исполнение Москвина есть изумительный пример отказа и отрешения от *своей личности*.

Но возможно ли безболезненно перенести это отсечение собственного «я»?.. Можно ли вжиться в чужую противную, гнусную душу?.. Можно ли носить чужую личину столь же *легко*, как свою собственную? А собственное тело мы не замечаем. И когда Москвин, играя Епиходова и Федю Протасова, Крамера и Луку, царя Федора и Прокофия Пазухина, играл *самого себя*, проявляя свою душу — русскую душу, полную милости к падшим, ни малейшего напряжения не чувствовалось в этом широком, радостном, свободном проявлении творчества.

Я не хочу сказать, что на исполнении Фомы лежит тень *вымученности*, — напротив, могу указать на целый ряд моментов, полных такой сверкающей яркости и неожиданности нюансов и интонаций, моментов, свидетельствующих о свободном и смелом творчестве. Но я не могу отделаться от впечатления некоторой отчужденности, которая возникла между мною, зрителем, и им, актером.

Я понимаю, конечно, что нельзя Фому играть «душевным» и «милым». Но думается, что пожелай Москвин, он и для этого литературного праотца Распутина нашел бы какие-то очеловечивающие черты. Ведь был же его Пазухин не только страшным, но и жалким!.. Но от этого смягчения образа Москвин отказался. Он был, как истолкователь Достоевского, прав. Но мне казалось, что это ему досталось недешево. Отказ от собственного «я» тяжел. Был налет *тяжести* и на исполнении. Оно не во всем было ясным, прозрачным, светлым… И весь спектакль, в сущности, был таким же. Я знаю, что в России (а может быть, и в мире) не найдется, кроме Художественного театра, сцены, на которой можно было бы изобразить это «Село Степанчиково» так, как это сделали здесь. И в смысле постановки, и в смысле толкования вещи, и в смысле ее исполнения. Но вещь ли сама виновата, или виновато то обстоятельство, что вещь эту слишком долго разучивали, но радостного, легкого и ясного впечатления спектакль не дал.

Анализируя исполнение, должен сказать, что оно почти во всем было безупречно.

На первом месте я ставлю г. Колина, игравшего Ежевикина с поразительным проникновением в душу Достоевского. Образ актера слился совершенно с образом, созданным автором. Я не мыслю теперь Ежевикина иным, чем нарисовал его этот талантливый молодой и яркий актер.

Хорошо, мягко, благородно, без излишних подчеркиваний дряблости воли, очень *человечным* играет полковника г. Массалитинов. А вот г‑жа Коренева перегнула роль Татьяны Ивановны в сторону психопатологии. Получился образ чисто клинический. У Достоевского только намек на безумие, у Кореневой — сумасшедшая. Рецензия разрослась — спешу кончать и потому ограничусь лишь беглыми замечаниями: очень удались фигуры Бахчеева — Грибунину, генеральши — Раевской, приживалки — Бирман. Поля Обноскина — г. Шахалову[[1087]](#endnote-1004), Нилыча — г. Михайлову[[1088]](#endnote-1005). От Настеньки и Саши — г‑ж Крыжановской и Корнаковой хотелось бы большей яркости. Не вышел Сергей Александрович у г. Гайдарова[[1089]](#endnote-1006).

Декорации Добужинского, и конечно, они превосходны.

## **{****717}** 7. Юрий Соболев Театральный дневник. Художественный театр. Пушкинский спектакль «Вестник театра», М., 1918, № 19

Возобновление двух пушкинских «маленьких драм» — «Пира во время чумы» и «Каменного гостя» — большая радость, значительная не только чисто театральным содержанием всего спектакля, но и решительным утверждением неиссякнувших творческих возможностей театра[[1090]](#endnote-1007).

Положительно неузнаваемой стала та прекрасная и строгая форма, в которую облечена постановка пушкинских пьес, — форма по скупым, но четким, благородно-сдержанным, но столь гармонирующим Пушкину очертанием своим, почти в каждой линии отличная от того богатства, расточительно яркого и вместе с тем явно перегруженного именно роскошью внешних линий, коим была она насыщена в тот сезон, когда впервые ставились эти вещи на сцене Художественного театра. Спектакль и тогда многими своими частностями был очень содержательным спектаклем, но он вызывал справедливые укоры малым соответствием этой внешней его красивости с целомудренной строгостью и мудрой сжатостью пушкинского замысла.

Теперь уже не вызовет трактовка режиссера (Вл. И. Немирович-Данченко) подобных нападок, ибо найдено нужное равновесие, ибо охвачены в выразительных и ясных контурах все пленительное очарование и вся глубина пушкинской поэзии[[1091]](#endnote-1008). Будут еще, правда, спорить о манере подхода к пушкинскому стиху, — но и самый придирчивый пушкинец не станет отрицать того бережного ухода за словом — пушкинским, в каждом слоге, драгоценном слове, с которым отнесся театр к строфам «Пира во время чумы» и «Каменного гостя». И каждое слово заключено в чудесную оправу не только превосходных декораций, — великолепное достижение А. Бенуа, — но и в глубоко прочувствованных и ярко переданных актерских переживаний. В этом та театральная ценность спектакля, которой одной уже достаточно для того, чтобы оправдать смысл возобновления пушкинских «маленьких драм». Правда, не все успело еще отлиться в завершенные достижения, есть над чем в этой области поработать исполнителям, и в особенности тем, кто занят в «Пире во время чумы», но вообще, в чисто актерском отношении, возобновление пушкинского спектакля весьма и весьма значительный момент в истории Художественного театра. И в том же, например, «Пире во время чумы» — общему впечатлению, от которого вредит несколько, на мой взгляд, замедленный темп, не дающий представления о буйном пиршестве, овеянном дыханием смерти, — в этом «Пире во время чумы» очень рельефными стали две роли: Мери в исполнении Дурасовой и Священника в передаче Чехова[[1092]](#endnote-1009). К сожалению, я не могу сказать, что роль наиболее, конечно, яркая и бесспорно наиболее насыщенная трагическим чувствованием, — роль Председателя — удалась ее исполнителю. Замыслу Хмары[[1093]](#endnote-1010), выражающему трагическое отчаяние, приведшее к отрицанию и забвению, — не хватает мощи и силы для своего проявления. Зритель *понимает*, почему славословит Председатель в своем вакхическом гимне страшную чуму, но он не чувствует {718} трагического величия в этом утверждении радости от упоения в бою и в «аравийском урагане» — и зритель не содрогается от величия той мысли, насыщенной глубочайшим пафосом, которая видит залог бессмертия в том, что «гибелью грозит». И вакхический гимн Пушкина (гимн, всецело принадлежащий именно ему: в подлинной «вильсоновой трагедии» нет ни тоста Председателя, ни песни Мери) не может в такой передаче навеять «неизъяснимы наслажденья»…

Быть может, впрочем, его вообще следовало бы петь (песенка Мери ведь поется!), а не читать?..

«Каменный гость» и в первый год постановки был наиболее ценной частью спектакля. И теперь, как и тогда, эта ценность главным образом приобретена благодаря пленительности качаловской передачи роли Дон Жуана. Актер из всех российских — наиболее обаятельный, Качалов в этой роли проявляет все очарование своего лирического дарования — дарования, передающего лирическое в самой чистой его форме без примеси сентиментализма и слащавости. Нет, это лиризм того внутреннего тона, отмеченного печатью благородной сдержанности, коим, например, насыщена поэзия Блока, поэта, кстати, столь чутко передаваемого Качаловым. И его Дон Жуан в трактовке вполне совпадает с пушкинским замыслом, а ведь Пушкин в Жуане выразил так много именно своего личного, оттого этот севильский обольститель — образ наиболее лиричный из всех остальных многочисленных Дон Жуанов мировой поэзии.

Лиричен и Дон Жуан Качалова, однако этот лиризм, ощущение которого столь тонко передано артистом в последней сцене с донной Анной, не мешает ему проявить всю яркость страстной, чисто чувственной любви к Лауре. Но Лаура земное, плотское влечение Жуана: отдавшись ему в последний раз, — он с такою же страстностью впервые ждет любви одухотворенной, явленной ему в образе донны Анны. Эти полюсы в душе Жуана так верно, так чутко почувствованы Качаловым!.. И столько красоты, столько грации и легкости в передаче роли и как театральна в самом благородном смысле слова — эта передача!..

Превосходный спектакль держится все время на большой художественной высоте не только благодаря Качалову, но и остальным его участникам — и главным образом благодаря Германовой, нашедшей для донны Анны много пленительных черт, подкупающих обаятельностью истинной жертвенности.

Новыми — и очень удачными — исполнителями в возобновленном «Каменном госте» являются Павлов — Лепорелло[[1094]](#endnote-1011), Бакланова — Лаура и Хохлов — дон Карлос. Особенно радостно отметить Бакланову — одну из несомненнейших надежд Художественного театра, с каждой новой ролью все определеннее оправдывающую эти надежды.

Я уже сказал, что спектакль отмечен своею подлинной театральностью — нов нем есть один момент, исключительно ярко подчеркивающий момент появления Статуи Командора, смерть донны Анны и гибель Жуана. Жутко мажорными тонами насыщена эта сцена, и в ней так много сильного и красочного…

В ней, сказал бы я, так много и *эффектного*, — но эффектного не в смысле шаблонной красивости, а в смысле того романтического блеска, коим насыщен самим Пушкиным финал его «Каменного гостя».

## **{****719}** 8. <Без подписи> «Самоубийцы» «Вечерние огни», Пг., 1918, 30 апреля

Московский Художественный театр, возглавляемый гг. Станиславским и Вл. Немировичем-Данченко, решил закрыться[[1095]](#endnote-1012).

Со скромностью, присущей только великим людям, эти господа уверились, что они уже сказали свое последнее слово и теперь, по примеру богов, могут опочить.

Все съедено, все выпито… то бишь, все сыграно, все поставлено! В грядущем не будет ни новых хороших пьес, ни новых актеров, которые могли бы достойно украсить подмостки созданного москвичами театра.

Почему такая безнадежность? И потом, почему гг. Станиславский и Вл. Немирович-Данченко уверены, что они уже больше ничего хорошего сказать не могут?

«Вот странное уничиженье!»

Впадать в отчаяние оттого, что в данный момент большая театральная публика серьезнее интересуется продовольственными вопросами, нежели театром, по меньшей мере не логично.

Но почтенная пара руководителей, по-видимому, не желает с этим считаться, признавая духовную пищу необходимее насущной.

И вот, назревает страшное самоубийство, катастрофа!..

Подобный случай произошел уже однажды с юнкером Шмидтом[[1096]](#endnote-1013), который хотел застрелиться из пистолета только потому, что лето прошло, но кажется, поверив Козьме Пруткову, давшему «честное слово, что лето возвратится», остался жив.

Если бы поверили этому и заправилы Московского Художественного театра!

## 9. В. Чарский «Оскорбленная вещь» «Театральная газета», М., 1918, 5 мая

Недавно в зале Синодального Училища состоялась лекция С. В. Яблоновского: «Эволюция или революция современного театра». И лектор, и выступившие затем оппонентами И. Н. Игнатов[[1097]](#endnote-1014), В. И. Немирович-Данченко, А. И. Сумбатов-Южин[[1098]](#endnote-1015) затронули много вопросов, но один из основных тезисов реферата, — тот, что Художественный театр — явление эволюционное, а не революционное, не был достаточно развит. Даже больше, — он был освещен несколько односторонне и слишком узко.

Лектор указал, что ко времени возникновения Художественного театра русский театр требовал коренного освежения и основательной чистки; практика театра изо дня в день была полна несообразностей, оскорблявших на каждом шагу не только мало-мальски воспитанный вкус, но даже здравый смысл. Так, благодаря нелепой традиции, коренившейся {720} в ошибке переводчика, Мария Стюарт выходила с розовым веночком у пояса вместо четок, актер Михайлов, болезненно-толстый мужчина, весивший при небольшом росте одиннадцать пудов, играл в «Разбойниках» старого Моора, обреченного на голодную смерть в подвале замка и принужденного глодать собственную руку. Гомерическим хохотом должен был встречать зрительный зал появление этой «тени» старого Моора. Из такой характеристики театра того времени лектор выводил необходимость появления Художественного театра, в лице которого на сцене воцарилось детальное воспроизведение обстановки, сменившее прежнее «царство актера».

Таким образом Художественный театр «возвращал, — говоря словами лектора, — оскорбленной вещи ее место на сцене». В доказательство своего положения, что Художественный театр — явление эволюционное, а не революционное, лектор ссылался на известные слова К. С. Станиславского, сказанные им на десятилетии Художественного театра о том, что «они не думали революционизировать театр того времени, не знали, куда придут, шли, потому что душа горела». Вл. Ив. Немирович-Данченко в своем возражении на доклад сказал, что «трудно судить, была ли это революция или эволюция; нет сомнения, что тут была эволюция, может быть, это было и революцией; что Художественный театр зародился и возник в результате желания освободить творчество актера, блестяще проявлявшееся тогда в целом ряде первоклассных талантов, от тех невозможнейших условий, которыми оно было окружено».

Таким образом, получается впечатление, что Художественный театр возник только из необходимости узко технических перемен в театральных постановках, что Художественный театр явился в своей области чем-то вроде журнального корректора, задача которого следить, чтобы статья, независимо от того, как и о чем она говорит, предстала бы публике с соблюдением всех требований орфографии, чтобы Акулину не писали через «ять».

Прежде всего следует отметить, что указанные несообразности театральной практики ко времени появления Художественного театра в подавляющем большинстве были достоянием прошлого. Конечно, не «неуважение к публике» порождало все эти nonsens’ы [нелепости — англ.] «доброго, старого времени», потому что тогда театральные деятели «уважали» публику до «угождения» ей (исключения не в счет); это были типичные черты старых, уже отживших театральных форм. И, конечно, не «неуважение к публике» диктовало Варламову его разговоры со зрительным залом, которые еще так недавно он вел в «Льве Гурыче Синичкине»[[1099]](#endnote-1016), поставив ногу на суфлерскую будку, — это одна из деталей стиля сценической игры, стиля, связанного с этими архаическими темами и архаической их обработкой.

Понятна вся неловкость руководителя театра, принужденного говорить, что художественники являлись революционерами, буйными сектантами, — особенно если мы, зрители и критики, им в этом отказываем, — но тем яснее выступает неправильность отправной точки лектора. Если бы он, установив основные черты, присущие явлениям революционного порядка, показал бы, что Художественный театр не нес их в себе, — можно было бы утвердить, что Художественный театр явление эволюционного характера. Всякая эволюция — изменение, однако не всякое изменение — эволюция.

<…>[[1100]](#endnote-1017)

Достаточно самого беглого взгляда на тогдашнее состояние театра, на роль и значение Художественного театра в театральной {721} и общественной жизни того времени, чтобы видеть, что и оппоненты его и противники признавали в нем фактор революционный, могущественное воздействие которого простирается далеко за пределы специально театральной жизни. Подкрепить это положение ссылками значило бы цитировать всю литературно-театральную критику того времени и, просматривая статьи наиболее талантливых ее представителей, видишь, как, разбирая, например, «Трех сестер», Джемс Линч[[1101]](#endnote-1018) характеризует отдельные слои современного общества, чаяния и ожидания отдельных общественных групп. «Публика рядовых представлений Художественного театра, — говорит Джемс Линч, — не утонченная культурно-интеллигентная толпа первых представлений; это — толпа, та часть обычной публики, что после дня труда или трудового безделья рассыпается каждый вечер по театрам для отдыха, для веселья, для необходимых художественных эмоций, ординарная, серая толпа, составляющая самое ядро жизни». Критика «Мира искусства» — «из противоположного лагеря» — констатирует «связь театра Горького и Чехова с той бушующей волной, которая разносит по всей России зелененькие книжки “Знания”[[1102]](#endnote-1019) и голубые обложки “Мира Божьего”»[[1103]](#endnote-1020). И эти слои русского общества, выдвигавшиеся ходом истории на арену общественно-политической жизни, в каждом спектакле видели, что Художественный театр принес в театр не только новые mise en scèn’ы и новую костюмировку, но самую суть жизни, что он вдохнул эту новую жизнь в омертвевшее тело театра.

Новые формы частного и общественного уклада жизни давно уже звали художников слова и сцены к новым художественным формам. И литература к тому времени уже ответила на этот вызов: в ней доминируют уже иные, чем прежде, темы, разрабатываются новые сюжеты; на первый план выдвигается, оттесняя узко семейные и узко психологические коллизии, психология масс, разрабатывается проблема взаимодействия среды и личности; городские низы, фабричный быт — вот чем интересуется и живет литература к концу девяностых годов. Совсем не то в области сцены. Театр коснел в своих традициях, переходивших уже в рутину, — законченность стиля уже заменялась в нем мертвенностью и трафаретностью. Наши драматурги разрабатывают надоевшие сюжеты, чуждые окружающей их действительности. Играют главным образом «костюмные» пьесы с князьями и маркизами в качестве действующих лиц, так далеких по своим интересам от всего, чем живет и волнуется современный читатель и зритель. И этим его новым, давно сознанным запросам ответил Художественный театр. Перед удивленным и восхищенным зрителем он развернул полные правды картины современной русской жизни[[1104]](#footnote-86). В пьесах Чехова и Горького зритель видел распадение старой помещичьей России, тягу в город, куда перемещается теперь центр тяжести общественно-экономической жизни, расслоение городского населения, антагонизм различных общественных групп; революционность русского общества находила себе отражение в постановке «Юлия Цезаря» (не говоря уже о «Федоре Иоанновиче» и «Смерти Иоанна Грозного», ярко рисующих все отрицательные стороны единодержавия); в «Докторе Штокмане», с его изображением борьбы во имя большого благоустройства жизни с ее оппозицией {722} властям, с борьбой политических партий, с контрастами интересов различных общественных слоев. Всем этим жило и волновалось тогдашнее революционно настроенное общество, жаждавшее для себя тех же конституционных гарантий и тех же оснований, на которых зиждется западная жизнь.

И в манере трактовки этих сюжетов (сравните, например, полемику о Штокмане Станиславского и Штокмане — Ибсена) русское общество того времени всецело [видело] в Художественном театре новатора-революционера, все сметающего на своем пути к достижению того, что он считает истинной правдой в искусстве, к торжеству новых принципов сценического воплощения, так ярко проявившихся в момент революционного подъема русского общества.

Ведь не «оскорбленной вещи» возвращал Художественный театр принадлежавшее ей место, а боролся за возврат прав оскорбленному человеку, задавленному и угнетаемому общественно-политическими условиями. Его появление, конечно, было чем-то вроде «снега на голову», логика событий подготовляла торжество новых форм жизни и в действительности и в мире искусства, но шла длительная эволюция, и отдельные попытки мало улучшали положение, — наступил момент революции в общественно-политических взаимоотношениях, и в отношении их в мире искусства форма и мысль слились в художественную гармонию: в грозе и буре родился Художественный театр — детище предреволюционного томленья и революционного торжества.

## 10. Божена Витвицкая[[1105]](#endnote-1021) Театральный уголок. Быть или не быть Московскому Художественному театру «Петроградское эхо», 1918, 25 мая

Вопрос этот уже далеко не новый. Он только впервые высказан с такою, как теперь, определенностью.

Уже три года тому назад и Станиславский, и Немирович-Данченко высказывали мысль о прекращении деятельности Художественного театра[[1106]](#endnote-1022). Разбиться на студии и продолжать там свою работу в поисках новых путей — такая идея стала постепенно господствующей среди руководителей Художественного театра. Уже открыты две студии, целый ряд видных сил Художественного театра с Леонидовым во главе перешел туда[[1107]](#endnote-1023). Наконец, ныне — категорическое утверждение: Художественный театр закрывается.

Закрывается театр с такою прочною и такой почтенной репутацией… Казалось бы, нелепость. А между тем это только последовательно.

Если бы Художественный театр был просто театром, где хороший репертуар разыгрывается культурными артистами, ему бы только жить да жить. Но он стремится «к достижениям».

Таким он был в своем мнении, таким слыл в публике, благоговейно ему поклонявшейся.

И вот «достижений» нет. Их, собственно, не было с тех пор, как пьесы Чехова стали впервые близки и понятны публике в ритмах и паузах театра Станиславского и Немировича-Данченко.

{723} А между тем в своем отвращении к «театральности», ко всему стихийно-яркому, ко всякому бурному проявлению чувств, даже к аплодисментам, Художественный театр превращался все более и более в академический театр. Он застывал в том небесном благолепии, где не раздается ни один взрыв протеста.

«Академизм» Художественного театра проявился со всей очевидностью в одной постановке, о которой москвичи говорят, как о примечательной. Шло «На дне». Обычные исполнители этой пьесы были перемешаны с новыми силами.

Контраст был яркий. Новые исполнители внесли свежесть и непосредственность, утерянную прежним составом, так старательно и длительно изучавшим каждую психологическую черточку.

Точно взбрызнутая живой водою, воспринимала и публика творческие молодые голоса.

Этот спектакль открыл многое для тех, кому сомнения Станиславского и его сотрудников непонятны. Да, артистам этого театра нужно прикоснуться к живому ключу творческих восторгов. Уйти из своих очерченных пределов.

Быть может, Художественный театр, связанный целым рядом технических условий, и не закроется. Но приговор себе он изрек, несомненно. И приговор требовательный, во имя святыни, которой он всегда поклонялся, во имя искусства.

## 11. Н. Долгов[[1108]](#endnote-1024) Что уходит? «Обозрение театров», Пг., 1918, 1 июня

Художественный театр обрек себя на добровольную смерть. Что ж унесет с собой его сцена, знавшая столько часов шумного и радостного успеха?

Конечно, не блеск сверкавшей красками постановки «Юлия Цезаря» — такие постановки были давно предуказаны мейнингенством. Едва ли прочным лавром в венке театра будут и реалистические постановки наших классиков — Островского, Грибоедова и Гоголя, — ибо подводить старое широкое письмо под натурализм умел еще Антуан. И не жуткий шум деревьев в метерлинковских «Слепых» вспомнится нам при мысли о театре Станиславского, — жуть, мистика, суровые тайны — к этому несравненно лучше подходили эпигоны театра, покидавшие его в порыве новых дерзких мечтаний. Художественный театр — театр настроений, выявления жизни безвременья, того быта девяностых годов, который, по остроумному выражению Д. Мережковского, так внезапно сменился нахлынувшими в конце века событиями.

События кипят сейчас таким бурливым ключом, что самый пылкий Аладдин не нашел бы со своей волшебной лампой единого куска мертвого старого быта, той чеховской России, которая изнывала в тоске беспорывности. Этих событий хватит надолго. А затем… нас может ждать все, что угодно, только не возврат к милому Вафле и проморгавшему жизнь дяде Ване[[1109]](#endnote-1025). Какой бы ни оказалась наша революция, вдали виднеется подлинный владыка жизни, знающий всю поэзию грохота машин, белого угля и неудержимо несущихся автомобилей.

Но так ли это? Всю ли службу отслужили дедовские усадьбы и вишневые {724} сады, на фоне которых так проникновенно звучала поэзия полутонов? С миром отпуская временное, не теряем ли мы кое-чего из того вечного, что глядело сквозь лик его?

О, конечно, это так, и слишком многое этому порукой.

Художественный театр имеет корни в самом далеком прошлом. Игра настроений мелькнула еще в творчестве гениального Мартынова, облюбовавшего тип неустроенного жалкого человека. Полутон перекинулся затем в комедию-проверб[[1110]](#endnote-1026), а отсюда сокровище бережно взял Тургенев и создал свои «пьесы не для сцены». Что-то подлинно наше, характерное для русской души на какой бы строй ее ни налаживали, звучало во всем этом искусстве. Художественный театр лишь его завершитель.

Никчемность — проза чеховских героев, а у них есть и своя поэзия. Она в той примиренности, которую вносят в жизнь эти люди, полуотказавшиеся от жизни. Дерзкий Лопахин, изживший себя Гаев, деловитая Варя и вечный студент Трофимов[[1111]](#endnote-1027) — они все в чем-то объединятся и мирно поедут в Харьков. Любой из остальных драматургов все время разъединял бы купца-покупщика с разорившимся помещиком и на этом разъединении построил бы всю драму, а Чехов соединяет, и в мгновения трепетных пауз слышится музыка великой внутренней жизни.

Востоскуют ли о ней? О, конечно, востоскуют, когда пройдет пора опьянения, пора «событий», стерших последние проблески быта. Теперь мысль о нем восхищает, но придет пора, когда захочется хоть на миг закрыть глаза на чертово колесо грохочущего гудками и машинами американизма.

Но как трудно будет им, далеким, воскресить мечту о том объединяющем жизнь, что мы покупали ценой извечной мудрости страданья! Что скажут им, ослепленным яркостью жизни, сказки о том, как в далекой усадьбе играл свою тоскливую мелодию приживальщик Вафля и, щелкая на счетах, слушал речи Сони об усеянном ангелами небе неудачник дядя Ваня?

Позвольте шепнуть великую ересь: есть радость печали, и бывают минуты, когда она кажется самою ценною радостью.

# **{****837}** Указатели

## **{****838}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [Й](#_a10)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Аальберг И. [128](#_page128), [*746*](#_page746)

Абаринова А. И. [237](#_page237), [*761*](#_page761)

Абельсон И. О. [***765***](#_page765)

Авель см. [Василевский Л. М.](#_Tosh0004295)

Аверкиев Д. В. [164](#_page164), [*751*](#_page751)

Адашев А. И. [10](#_page010), [13](#_page013), [19](#_page019), [24](#_page024), [178](#_page178), [188](#_page188), [193](#_page193), [270](#_page270), [284](#_page284), [289](#_page289), [295](#_page295), [300](#_page300), [312](#_page312), [313](#_page313), [348](#_page348), [413](#_page413), [418](#_page418), [419](#_page419), [535](#_page535), [*735*](#_page735), [*740*](#_page740), [*752*](#_page752), [*769*](#_page769), [*786*](#_page786)

Азов Вл. см. [Ашкинази В. А.](#_Tosh0004296)

Айхенвальд Ю. И. [504](#_page504)

Albus [214](#_page214), [364](#_page364)

Александра Федоровна, императрица [*833*](#_page833)

Александров Н. Г. [370](#_page370), [373](#_page373), [376](#_page376), [419](#_page419), [577](#_page577), [580](#_page580), [*736*](#_page736), [*752*](#_page752), [*773*](#_page773), [*779*](#_page779), [*780*](#_page780), [*811*](#_page811)

Алексеев Н. М. [*735*](#_page735)

Алексеев С. Н. [*806*](#_page806)

Андерсен Г.‑Х. [560](#_page560), [*809*](#_page809)

Андреев Л. Н. [102](#_page102) – [107](#_page107), [110](#_page110) – [112](#_page112), [114](#_page114) – [116](#_page116), [120](#_page120), [129](#_page129) – [131](#_page131), [136](#_page136), [137](#_page137), [143](#_page143) – [146](#_page146), [149](#_page149), [203](#_page203), [216](#_page216), [219](#_page219) – [224](#_page224), [226](#_page226), [228](#_page228), [251](#_page251), [442](#_page442), [464](#_page464) – [473](#_page473), [475](#_page475), [498](#_page498) – [500](#_page500), [504](#_page504), [508](#_page508), [509](#_page509), [527](#_page527), [540](#_page540), [573](#_page573) – [575](#_page575), [577](#_page577), [578](#_page578), [586](#_page586), [589](#_page589), [597](#_page597), [653](#_page653), [654](#_page654), [687](#_page687), [690](#_page690), [*728*](#_page728), [*733*](#_page733), [*744*](#_page744), [*746*](#_page746), [*758*](#_page758) – [*760*](#_page760), [*786*](#_page786), [*793*](#_page793), [*796*](#_page796), [*811*](#_page811), [*822*](#_page822), [*830*](#_page830), [*835*](#_page835)

Андреева М. Ф. [65](#_page065), [*738*](#_page738), [*800*](#_page800)

Андреев-Бурлак В. Н. [350](#_page350), [*777*](#_page777)

Анисфельд Б. И. [457](#_page457), [*791*](#_page791)

Антуан А. [172](#_page172), [723](#_page723), [*751*](#_page751)

Аполлонами Р. Б. [190](#_page190), [271](#_page271), [418](#_page418), [*754*](#_page754), [*786*](#_page786)

Арабажин К. И. [151](#_page151), [274](#_page274), [364](#_page364), [507](#_page507), [508](#_page508), [*750*](#_page750)

Арбатов Н. Н. [145](#_page145)

Ардов А. [445](#_page445)

Аристотель [114](#_page114), [525](#_page525), [*751*](#_page751), [*804*](#_page804)

Аркадьев А. И. [*748*](#_page748)

Артем А. Р. [12](#_page012), [33](#_page033), [48](#_page048), [50](#_page050), [51](#_page051), [55](#_page055), [179](#_page179), [248](#_page248), [253](#_page253), [268](#_page268), [270](#_page270), [341](#_page341), [376](#_page376), [406](#_page406), [407](#_page407), [410](#_page410), [412](#_page412) – [415](#_page415), [501](#_page501), [602](#_page602), [*731*](#_page731), [*735*](#_page735), [*776*](#_page776)

Архелай см. [Нелидов В. А.](#_Tosh0004297)

{839} Арцыбашев М. П. [504](#_page504), [540](#_page540), [*806*](#_page806)

Асеев Н. Н. [*732*](#_page732)

Афоник Б. М. [384](#_page384)

Ашкинази В. А. [62](#_page062), [205](#_page205), [273](#_page273), [364](#_page364), [*735*](#_page735), [*757*](#_page757)

Бабанин К. М. [315](#_page315), [*773*](#_page773)

Базилевский В. П. [491](#_page491)

Байрон Дж. [222](#_page222)

Бакланова О. В. [718](#_page718), [*818*](#_page818)

Бакст Л. С. [77](#_page077), [*741*](#_page741), [*817*](#_page817)

Бакшеев П. А. [384](#_page384), [413](#_page413), [415](#_page415), [418](#_page418), [597](#_page597), [607](#_page607), [619](#_page619), [623](#_page623), [683](#_page683), [*785*](#_page785), [*786*](#_page786), [*817*](#_page817)

Балиев Н. Ф. [331](#_page331), [337](#_page337), [344](#_page344), [352](#_page352), [*771*](#_page771), [*774*](#_page774)

Бальмонт К. Д. [596](#_page596), [*732*](#_page732), [*753*](#_page753), [***823***](#_page823)

Барановская В. В. [105](#_page105), [110](#_page110), [114](#_page114), [115](#_page115), [120](#_page120), [130](#_page130) – [132](#_page132), [144](#_page144), [146](#_page146), [148](#_page148), [207](#_page207), [322](#_page322), [326](#_page326), [373](#_page373), [377](#_page377), [451](#_page451), [463](#_page463), [478](#_page478), [480](#_page480), [481](#_page481), [491](#_page491), [535](#_page535), [538](#_page538), [540](#_page540), [546](#_page546), [547](#_page547), [552](#_page552), [555](#_page555), [576](#_page576), [580](#_page580), [583](#_page583), [624](#_page624), [632](#_page632), [643](#_page643), [647](#_page647), [*742*](#_page742), [*744*](#_page744), [*806*](#_page806), [*812*](#_page812), [*817*](#_page817)

Баратов П. Г. [518](#_page518), [*803*](#_page803)

Баров А. А. [376](#_page376), [*781*](#_page781)

Бассаже [266](#_page266)

Баталов Н. П. [691](#_page691)

Батюшков Ф. Д. [504](#_page504)

Бауман Н. Э. [*800*](#_page800)

Бах И.‑С. [620](#_page620), [*818*](#_page818)

Бебутов В. М. [702](#_page702)

Белая С. Н. [*806*](#_page806)

Белый А. [*729*](#_page729), [*738*](#_page738), [*774*](#_page774), [*829*](#_page829)

Белинский В. Г. [13](#_page013), [406](#_page406), [629](#_page629), [639](#_page639), [674](#_page674), [675](#_page675), [*819*](#_page819), [*825*](#_page825)

Беляев Ю. Д. [6](#_page006), [65](#_page065), [214](#_page214), [274](#_page274), [364](#_page364), [*736*](#_page736), [*737*](#_page737), [*739*](#_page739), [*785*](#_page785)

Бенуа А. Н. [110](#_page110), [150](#_page150), [151](#_page151), [443](#_page443), [444](#_page444), [479](#_page479), [480](#_page480), [483](#_page483), [486](#_page486), [487](#_page487), [492](#_page492), [493](#_page493), [500](#_page500), [505](#_page505), [507](#_page507), [508](#_page508), [561](#_page561), [562](#_page562), [564](#_page564) – [567](#_page567), [571](#_page571), [572](#_page572), [585](#_page585), [595](#_page595) – [597](#_page597), [613](#_page613) – [617](#_page617), [619](#_page619) – [621](#_page621), [624](#_page624) – [626](#_page626), [628](#_page628), [643](#_page643) – [647](#_page647), [657](#_page657), [717](#_page717), [***787***](#_page787) – [*789*](#_page789), [*796*](#_page796), [*809*](#_page809), [*812*](#_page812), [*817*](#_page817), [*818*](#_page818), [*820*](#_page820), [*834*](#_page834)

Бердслей О. [111](#_page111), [117](#_page117), [146](#_page146), [381](#_page381), [*745*](#_page745), [*782*](#_page782)

Бердяев Н. А. [507](#_page507)

Бернар С. [398](#_page398), [*783*](#_page783)

Берсенев И. Н. [376](#_page376), [407](#_page407), [415](#_page415), [465](#_page465), [469](#_page469), [473](#_page473), [535](#_page535), [537](#_page537), [539](#_page539), [542](#_page542), [545](#_page545), [547](#_page547), [552](#_page552), [553](#_page553), [555](#_page555), [576](#_page576), [580](#_page580), [590](#_page590), [602](#_page602), [619](#_page619), [666](#_page666), [672](#_page672), [673](#_page673), [*781*](#_page781), [*783*](#_page783), [*784*](#_page784), [*793*](#_page793), [*812*](#_page812), [*817*](#_page817), [*819*](#_page819), [*825*](#_page825)

Бертенсон С. Л. [*835*](#_page835)

Бескин Э. М. [151](#_page151), [213](#_page213), [214](#_page214), [273](#_page273), [364](#_page364), [442](#_page442), [443](#_page443), [508](#_page508), [509](#_page509), [***731***](#_page731), [*732*](#_page732), [*760*](#_page760), [*803*](#_page803), [*809*](#_page809)

Бестужев-Рюмин М. П. [62](#_page062), [*737*](#_page737)

Билибин И. Я. [77](#_page077), [100](#_page100), [101](#_page101), [*741*](#_page741), [*743*](#_page743)

Бирман С. Г. [562](#_page562), [565](#_page565), [568](#_page568), [572](#_page572), [708](#_page708), [716](#_page716), [*809*](#_page809)

Блок А. А. [117](#_page117), [648](#_page648), [718](#_page718), [*737*](#_page737), [*738*](#_page738), [*757*](#_page757), [*821*](#_page821), [*829*](#_page829)

Боборыкин П. Д. [82](#_page082), [152](#_page152), [*736*](#_page736)

{840} Богословская О. В. [283](#_page283), [308](#_page308), [373](#_page373), [379](#_page379), [*769*](#_page769), [*780*](#_page780)

Бодлер Ш. [405](#_page405), [*784*](#_page784)

Боклевский П. М. [152](#_page152), [175](#_page175), [181](#_page181), [189](#_page189), [*752*](#_page752), [*785*](#_page785)

Болеславский Р. В. [232](#_page232), [235](#_page235) – [237](#_page237), [241](#_page241), [265](#_page265), [266](#_page266), [274](#_page274), [312](#_page312), [313](#_page313), [322](#_page322), [326](#_page326), [354](#_page354), [384](#_page384), [390](#_page390), [394](#_page394), [397](#_page397), [431](#_page431), [491](#_page491), [496](#_page496), [562](#_page562), [565](#_page565), [572](#_page572), [597](#_page597), [641](#_page641), [642](#_page642), [655](#_page655), [663](#_page663), [*761*](#_page761), [*795*](#_page795), [*796*](#_page796), [*811*](#_page811), [*820*](#_page820)

Бомарше П.‑О. [626](#_page626), [*818*](#_page818)

Бонч-Томашевский М. М. [509](#_page509), [***803***](#_page803), [*804*](#_page804)

Борисов-Мусатов В. Э. [264](#_page264), [334](#_page334), [415](#_page415), [*765*](#_page765), [*775*](#_page775), [*786*](#_page786)

Булгарин Ф. В. [653](#_page653), [*822*](#_page822)

Бунин И. А. [508](#_page508), [*773*](#_page773)

Бурджалов Г. С. [4](#_page004), [33](#_page033), [413](#_page413), [418](#_page418), [443](#_page443), [562](#_page562), [565](#_page565), [568](#_page568), [571](#_page571), [682](#_page682), [*731*](#_page731), [*741*](#_page741), [*776*](#_page776), [*786*](#_page786), [*827*](#_page827)

Буренин В. П. [432](#_page432), [*788*](#_page788)

Бутова Н. С. [70](#_page070), [71](#_page071), [98](#_page098), [218](#_page218), [230](#_page230), [243](#_page243), [246](#_page246), [250](#_page250), [251](#_page251), [253](#_page253), [261](#_page261), [262](#_page262), [283](#_page283), [308](#_page308), [309](#_page309), [348](#_page348), [406](#_page406), [505](#_page505), [535](#_page535), [538](#_page538), [539](#_page539), [542](#_page542), [545](#_page545), [546](#_page546), [550](#_page550), [555](#_page555), [583](#_page583), [592](#_page592), [607](#_page607), [610](#_page610), [650](#_page650), [*740*](#_page740), [*743*](#_page743), [*769*](#_page769)

Бьернсон Б. [*823*](#_page823)

Боттичелли С. [353](#_page353), [*777*](#_page777)

Боцяновский В. Ф. [*765*](#_page765)

Бравич К. В. [129](#_page129), [196](#_page196), [207](#_page207), [478](#_page478), [*746*](#_page746), [*757*](#_page757), [*795*](#_page795)

Брандес Г. [123](#_page123), [*729*](#_page729), [*745*](#_page745), [*757*](#_page757), [*823*](#_page823)

Брюнетьер Ф. [477](#_page477), [*794*](#_page794)

Брюсов В. Я. [364](#_page364), [648](#_page648), [*729*](#_page729), [***786***](#_page786), [*787*](#_page787), [*821*](#_page821) – [*823*](#_page823)

Брянский А. А. [480](#_page480), [*795*](#_page795)

Буало Н. [487](#_page487), [*796*](#_page796)

Будищев А. Н. [504](#_page504)

Булгаков С. Н. [507](#_page507)

Вальтенберг Э. Ф. [311](#_page311), [*773*](#_page773)

Варламов К. А. [190](#_page190), [237](#_page237), [254](#_page254), [267](#_page267), [270](#_page270), [271](#_page271), [607](#_page607), [609](#_page609), [720](#_page720), [*754*](#_page754), [*761*](#_page761), [*764*](#_page764), [*798*](#_page798)

Василевский Л. М. [84](#_page084), [150](#_page150), [***740***](#_page740), [*756*](#_page756)

Васильев см. [Флеров С. В.](#_Tosh0004298)

Васильев П. В. [414](#_page414), [415](#_page415), [*785*](#_page785)

Васнецов В. М. [101](#_page101), [268](#_page268)

Вахтангов Евг. Б. [*782*](#_page782), [*836*](#_page836)

Введенский Ал. И. [7](#_page007), [152](#_page152), [*727*](#_page727)

Ведекинд Ф. [464](#_page464), [*793*](#_page793), [*830*](#_page830)

Веласкес Д. [384](#_page384), [*782*](#_page782)

Венгеров С. А. [504](#_page504), [505](#_page505)

Вербицкая А. А. [654](#_page654), [*822*](#_page822)

Вербицкий В. А. [691](#_page691)

Вересаев В. В. [298](#_page298)

Верещагин В. В. [107](#_page107)

Верлен П. [*820*](#_page820)

Веронезе П. [302](#_page302), [*772*](#_page772)

{841} Веселовский Алексей Н. [*736*](#_page736)

Виардо-Гарсиа П. [415](#_page415), [*786*](#_page786)

Вильде Н. Н. [505](#_page505), [507](#_page507), [***806***](#_page806)

Вильсон Д. [618](#_page618), [718](#_page718), [*817*](#_page817)

Витвицкая Б. И. [***835***](#_page835), [*836*](#_page836)

Витимский А. [505](#_page505)

Вишневский А. Л. [14](#_page014), [25](#_page025), [35](#_page035), [40](#_page040), [41](#_page041), [51](#_page051), [55](#_page055), [65](#_page065), [69](#_page069), [73](#_page073), [76](#_page076), [85](#_page085), [90](#_page090), [92](#_page092), [93](#_page093), [121](#_page121), [122](#_page122), [126](#_page126) – [129](#_page129), [141](#_page141), [146](#_page146), [219](#_page219), [220](#_page220), [223](#_page223), [226](#_page226), [229](#_page229), [230](#_page230), [268](#_page268), [269](#_page269), [275](#_page275) – [279](#_page279), [331](#_page331), [333](#_page333), [335](#_page335), [336](#_page336), [341](#_page341), [344](#_page344), [352](#_page352), [370](#_page370), [384](#_page384), [390](#_page390), [394](#_page394), [561](#_page561), [565](#_page565), [568](#_page568), [572](#_page572), [597](#_page597), [601](#_page601), [602](#_page602), [641](#_page641), [642](#_page642), [655](#_page655), [682](#_page682), [*774*](#_page774), [*820*](#_page820), [*827*](#_page827)

Волин В. [509](#_page509)

Волконский С. М. [***781***](#_page781)

Волошин М. А. [***729***](#_page729), [*730*](#_page730), [*738*](#_page738)

Волынский А. Л. [*753*](#_page753)

Волькенштейн В. М. [701](#_page701)

Вольтер [537](#_page537), [538](#_page538), [*805*](#_page805)

Воронов С. Н. [285](#_page285), [289](#_page289), [295](#_page295), [300](#_page300), [304](#_page304), [310](#_page310), [318](#_page318), [348](#_page348), [362](#_page362), [384](#_page384), [394](#_page394), [465](#_page465), [468](#_page468), [469](#_page469), [*769*](#_page769), [*793*](#_page793)

Врасская В. С. [250](#_page250), [254](#_page254), [263](#_page263), [*763*](#_page763)

Врубель М. А. [268](#_page268)

Вяземская В. Ф. [69](#_page069)

Вяземский П. А. [69](#_page069)

Вяльцева А. Д. [374](#_page374), [*781*](#_page781)

Гайдаров В. Г. [716](#_page716), [*834*](#_page834)

Гайдебуров П. П. [460](#_page460), [*792*](#_page792)

Гамсун К. [5](#_page005), [34](#_page034) – [36](#_page036), [41](#_page041), [42](#_page042), [49](#_page049), [73](#_page073), [75](#_page075), [76](#_page076), [80](#_page080), [82](#_page082), [195](#_page195) – [197](#_page197), [207](#_page207), [226](#_page226), [248](#_page248), [255](#_page255), [330](#_page330) – [339](#_page339), [342](#_page342), [343](#_page343), [345](#_page345), [350](#_page350) – [352](#_page352), [404](#_page404), [499](#_page499), [703](#_page703), [*731*](#_page731), [*733*](#_page733), [*739*](#_page739), [*740*](#_page740), [*754*](#_page754), [*757*](#_page757), [*832*](#_page832)

Гамсун Т. [*733*](#_page733)

Ганзен А. В. и Ганзен П. Г. [27](#_page027), [127](#_page127), [448](#_page448), [617](#_page617), [*729*](#_page729)

Гарибальди Д. [610](#_page610)

Гауптман Г. [15](#_page015), [98](#_page098), [135](#_page135), [255](#_page255), [301](#_page301), [302](#_page302), [474](#_page474), [499](#_page499)

Гварди Ф. [563](#_page563), [*809*](#_page809)

Ге Н. Н. [433](#_page433), [*788*](#_page788)

Гегель Г. [229](#_page229), [*760*](#_page760)

Гейне Г. [229](#_page229), [529](#_page529), [*760*](#_page760)

Гейне Т. Т. [144](#_page144), [*748*](#_page748)

Гейрот А. А. [*808*](#_page808)

Генис Б. Я. [445](#_page445), [***798***](#_page798)

Генрих IV, император [*748*](#_page748)

Гераклит [523](#_page523), [*804*](#_page804)

Германова М. Н. [8](#_page008), [13](#_page013), [19](#_page019), [27](#_page027), [51](#_page051), [54](#_page054), [55](#_page055), [60](#_page060), [67](#_page067), [70](#_page070), [71](#_page071), [94](#_page094), [218](#_page218), [230](#_page230), [243](#_page243), [247](#_page247), [250](#_page250), [251](#_page251), [254](#_page254), [261](#_page261), [263](#_page263), [286](#_page286), [289](#_page289), [300](#_page300), [307](#_page307), [314](#_page314), [315](#_page315), [317](#_page317), [320](#_page320), [347](#_page347) – [350](#_page350), [363](#_page363), [369](#_page369), [372](#_page372) – [376](#_page376), [378](#_page378), [418](#_page418), [419](#_page419), [442](#_page442), [465](#_page465), [467](#_page467) – [469](#_page469), [472](#_page472), [473](#_page473), [482](#_page482), [486](#_page486), [488](#_page488), [491](#_page491), [592](#_page592), [600](#_page600), [603](#_page603), [604](#_page604), [620](#_page620), [624](#_page624), [647](#_page647), [656](#_page656), [666](#_page666), [670](#_page670), [671](#_page671), [673](#_page673), [718](#_page718), [*742*](#_page742), [*763*](#_page763), [*772*](#_page772), [*773*](#_page773), [*794*](#_page794), [*813*](#_page813), [*814*](#_page814), [*817*](#_page817), [*825*](#_page825)

{842} Гете И.‑В. [116](#_page116), [203](#_page203), [294](#_page294), [386](#_page386), [475](#_page475), [*756*](#_page756), [*782*](#_page782)

Гзовская О. В. [286](#_page286), [289](#_page289), [300](#_page300), [306](#_page306), [308](#_page308), [317](#_page317), [320](#_page320), [322](#_page322), [326](#_page326), [327](#_page327), [347](#_page347) – [350](#_page350), [353](#_page353), [354](#_page354), [360](#_page360), [384](#_page384), [389](#_page389), [394](#_page394), [397](#_page397), [404](#_page404), [407](#_page407), [408](#_page408), [410](#_page410), [413](#_page413), [415](#_page415), [430](#_page430), [478](#_page478), [501](#_page501), [561](#_page561), [564](#_page564), [565](#_page565), [567](#_page567), [572](#_page572), [573](#_page573), [585](#_page585), [*769*](#_page769), [*772*](#_page772), [*784*](#_page784), [*795*](#_page795), [*810*](#_page810), [*817*](#_page817), [*834*](#_page834)

Гиацинтова С. В. [344](#_page344), [666](#_page666), [672](#_page672), [673](#_page673), [*825*](#_page825)

Гимер Е. П. [363](#_page363), [365](#_page365), [*779*](#_page779)

Гимер Н. С. [363](#_page363), [365](#_page365), [*779*](#_page779)

Глаголь С. (С. С. Голоушев) [507](#_page507), [508](#_page508), [595](#_page595), [688](#_page688), [689](#_page689), [*728*](#_page728), [*771*](#_page771), [*778*](#_page778)

Гиппиус З. Н. [691](#_page691), [*755*](#_page755), [*823*](#_page823), [*828*](#_page828) – [*830*](#_page830)

Глазунов А. К. [*827*](#_page827)

Гнедич П. П. [*752*](#_page752), [*754*](#_page754), [*792*](#_page792)

Гоголь Н. В. [60](#_page060), [180](#_page180), [181](#_page181), [183](#_page183) – [194](#_page194), [199](#_page199), [200](#_page200), [203](#_page203), [215](#_page215), [259](#_page259), [321](#_page321), [390](#_page390), [498](#_page498), [503](#_page503), [512](#_page512), [515](#_page515), [519](#_page519), [608](#_page608), [652](#_page652), [724](#_page724), [*752*](#_page752), [*753*](#_page753), [*755*](#_page755), [*807*](#_page807), [*823*](#_page823)

Гойя Ф. [137](#_page137), [143](#_page143), [144](#_page144), [222](#_page222), [608](#_page608), [*748*](#_page748)

Головин А. Я. [687](#_page687), [*830*](#_page830)

Головин Ф. А. [*752*](#_page752)

Гольдони К. [508](#_page508), [562](#_page562) – [571](#_page571), [573](#_page573), [584](#_page584), [590](#_page590), [591](#_page591), [*809*](#_page809)

Гончаров И. А. [7](#_page007), [13](#_page013), [17](#_page017), [23](#_page023), [68](#_page068), [*728*](#_page728)

Гоппе Г. Д. [107](#_page107), [*744*](#_page744)

Горбунов И. Ф. [253](#_page253)

Горев А. Ф. [152](#_page152), [176](#_page176), [182](#_page182), [187](#_page187), [192](#_page192), [193](#_page193), [200](#_page200), [206](#_page206), [218](#_page218), [230](#_page230), [*752*](#_page752), [*753*](#_page753)

Горев Ф. П. [50](#_page050), [*735*](#_page735), [*752*](#_page752)

Горич Н. Н. [248](#_page248), [*752*](#_page752), [*763*](#_page763)

Горчакова С. М. [68](#_page068)

Горький М. [125](#_page125), [135](#_page135), [211](#_page211), [251](#_page251), [365](#_page365), [405](#_page405), [498](#_page498), [499](#_page499), [504](#_page504) – [506](#_page506), [513](#_page513), [514](#_page514), [516](#_page516) – [518](#_page518), [526](#_page526), [536](#_page536), [541](#_page541), [543](#_page543), [676](#_page676), [682](#_page682), [683](#_page683), [685](#_page685), [721](#_page721), [*730*](#_page730), [*747*](#_page747), [*753*](#_page753), [*757*](#_page757), [*760*](#_page760), [*773*](#_page773), [***799***](#_page799), [*800*](#_page800), [*802*](#_page802), [*807*](#_page807), [*808*](#_page808), [*819*](#_page819), [*822*](#_page822), [*823*](#_page823), [*827*](#_page827)

Готовцев В. В. [286](#_page286), [289](#_page289), [299](#_page299), [305](#_page305), [308](#_page308), [310](#_page310), [317](#_page317), [318](#_page318), [322](#_page322), [348](#_page348), [418](#_page418), [562](#_page562), [565](#_page565), [571](#_page571), [*769*](#_page769), [*786*](#_page786)

Грабарь И. Э. [507](#_page507), [***805***](#_page805)

Гремиславский И. Я. [*796*](#_page796)

Греч Н. И. [653](#_page653), [*822*](#_page822)

Грибова О. В. [*801*](#_page801)

Грибоедов А. С. [6](#_page006), [8](#_page008) – [13](#_page013), [32](#_page032), [37](#_page037), [50](#_page050), [53](#_page053), [56](#_page056) – [60](#_page060), [62](#_page062), [66](#_page066) – [68](#_page068), [198](#_page198), [206](#_page206), [215](#_page215), [498](#_page498), [503](#_page503), [523](#_page523), [599](#_page599) – [601](#_page601), [603](#_page603) – [605](#_page605), [624](#_page624), [724](#_page724), [*728*](#_page728), [*814*](#_page814)

Грибунин В. Ф. [49](#_page049), [50](#_page050), [70](#_page070), [71](#_page071), [86](#_page086), [132](#_page132), [176](#_page176), [188](#_page188), [194](#_page194), [206](#_page206), [233](#_page233) – [235](#_page235), [333](#_page333), [343](#_page343), [384](#_page384), [390](#_page390), [408](#_page408), [413](#_page413), [431](#_page431), [435](#_page435), [496](#_page496), [534](#_page534), [538](#_page538), [546](#_page546), [552](#_page552) – [554](#_page554), [583](#_page583), [601](#_page601), [602](#_page602), [606](#_page606), [607](#_page607), [609](#_page609), [649](#_page649), [663](#_page663), [708](#_page708), [711](#_page711), [716](#_page716), [*740*](#_page740), [*747*](#_page747), [*752*](#_page752), [*807*](#_page807), [*822*](#_page822)

Григ Э. [443](#_page443), [447](#_page447), [451](#_page451), [452](#_page452), [454](#_page454), [455](#_page455), [462](#_page462), [*790*](#_page790)

Григорий VII, папа [*748*](#_page748)

Григорович Д. В. [415](#_page415), [*786*](#_page786)

Григорьев Ап. А. [*764*](#_page764)

Гриневская И. А. [*727*](#_page727)

Громов М. А. [65](#_page065)

Громовская Ю. П. [*792*](#_page792)

Гумилев Н. С. [*732*](#_page732)

{843} Гуревич Л. Я. [83](#_page083), [151](#_page151), [205](#_page205), [215](#_page215), [437](#_page437), [438](#_page438), [440](#_page440), [444](#_page444), [445](#_page445), [506](#_page506), [507](#_page507), [660](#_page660), [*738*](#_page738), [***753***](#_page753), [*757*](#_page757), [*778*](#_page778), [*789*](#_page789)

Гюго В. [294](#_page294)

Давыдов В. Н. [51](#_page051), [170](#_page170), [186](#_page186), [190](#_page190), [192](#_page192), [206](#_page206), [270](#_page270), [529](#_page529), [607](#_page607), [*753*](#_page753), [*754*](#_page754), [*798*](#_page798), [*805*](#_page805)

Давыдов Н. В. [365](#_page365), [*779*](#_page779)

Далматов В. П. [206](#_page206), [237](#_page237), [272](#_page272), [413](#_page413), [415](#_page415), [*757*](#_page757), [*761*](#_page761), [*835*](#_page835)

Дальский М. В. [287](#_page287), [*770*](#_page770)

Данте А. [205](#_page205), [*757*](#_page757)

Д’Аннунцио Г. [648](#_page648), [*821*](#_page821)

Дарвин Ч. [504](#_page504)

Дейкарханова Т. Х. [283](#_page283), [289](#_page289), [308](#_page308), [*769*](#_page769)

Де‑ла-Барт Ф. Г. [*778*](#_page778)

Денисов В. И. [31](#_page031), [*730*](#_page730)

Депре С. [615](#_page615), [677](#_page677)

Державин Г. Р. [73](#_page073)

Дидро Д. [483](#_page483)

Дикий А. Д. [376](#_page376), [406](#_page406), [*781*](#_page781)

Дмитриев К. (К. Д. Набоков) [*770*](#_page770)

Дмитриев М. М. [*816*](#_page816)

Дмитревская Л. И. [233](#_page233), [235](#_page235)

Добролюбов Н. А. [674](#_page674), [714](#_page714)

Добужинский М. В. [205](#_page205), [213](#_page213), [214](#_page214), [233](#_page233), [234](#_page234), [238](#_page238), [239](#_page239), [242](#_page242), [264](#_page264) – [267](#_page267), [334](#_page334), [364](#_page364), [407](#_page407) – [409](#_page409), [412](#_page412), [414](#_page414), [434](#_page434), [443](#_page443), [492](#_page492), [506](#_page506), [530](#_page530), [531](#_page531), [536](#_page536), [542](#_page542), [551](#_page551), [582](#_page582), [585](#_page585), [593](#_page593), [659](#_page659), [661](#_page661), [662](#_page662), [666](#_page666), [672](#_page672), [699](#_page699), [707](#_page707), [716](#_page716), [*761*](#_page761), [*762*](#_page762)

Долгов Н. Н. [***836***](#_page836)

Дон Аминадо см. [Шполянский А. П.](#_Tosh0004299)

Доре Г. [436](#_page436), [*788*](#_page788)

Дорошевич В. М. [273](#_page273), [*732*](#_page732), [*752*](#_page752), [*753*](#_page753), [*768*](#_page768), [*770*](#_page770), [*774*](#_page774), [*788*](#_page788)

Достоевская А. Г. [356](#_page356), [*778*](#_page778)

Достоевская Л. Ф. [356](#_page356), [*778*](#_page778)

Достоевский Ф. М. [86](#_page086), [122](#_page122), [201](#_page201), [203](#_page203), [216](#_page216), [274](#_page274), [282](#_page282), [283](#_page283), [285](#_page285) – [290](#_page290), [295](#_page295) – [300](#_page300), [304](#_page304), [305](#_page305), [313](#_page313), [318](#_page318), [320](#_page320), [321](#_page321), [327](#_page327), [329](#_page329), [335](#_page335), [338](#_page338), [346](#_page346) – [349](#_page349), [355](#_page355) – [362](#_page362), [376](#_page376), [439](#_page439), [440](#_page440), [461](#_page461), [465](#_page465), [504](#_page504) – [507](#_page507), [510](#_page510) – [516](#_page516), [518](#_page518), [519](#_page519), [530](#_page530) – [535](#_page535), [537](#_page537) – [543](#_page543), [545](#_page545) – [548](#_page548), [550](#_page550) – [555](#_page555), [569](#_page569), [575](#_page575), [582](#_page582) – [584](#_page584), [586](#_page586), [610](#_page610), [616](#_page616), [618](#_page618), [619](#_page619), [651](#_page651), [652](#_page652), [660](#_page660), [665](#_page665), [673](#_page673), [674](#_page674), [680](#_page680), [689](#_page689), [700](#_page700), [703](#_page703) – [716](#_page716), [*768*](#_page768), [*770*](#_page770) – [*772*](#_page772), [*776*](#_page776), [*778*](#_page778), [*801*](#_page801) – [*803*](#_page803), [*805*](#_page805), [*807*](#_page807), [*817*](#_page817), [*822*](#_page822), [*834*](#_page834)

Дризен Н. В. [238](#_page238), [*755*](#_page755), [*762*](#_page762)

Дуван Т. И. [691](#_page691)

Дуван-Торцов И. Е. [481](#_page481), [690](#_page690), [691](#_page691), [*795*](#_page795)

Дузе Э. [128](#_page128), [*746*](#_page746)

Дункан А. [74](#_page074), [116](#_page116), [*740*](#_page740), [*803*](#_page803)

Дурасова М. А. [619](#_page619), [623](#_page623), [641](#_page641), [717](#_page717), [*818*](#_page818)

Дымов О. [***757***](#_page757)

Дюма А., сын [140](#_page140), [*748*](#_page748)

Дюр Н. О. [187](#_page187), [*753*](#_page753)

{844} Дюринг Е. [518](#_page518), [*803*](#_page803)

Дягилев С. П. [176](#_page176), [493](#_page493), [*752*](#_page752), [*817*](#_page817)

Евгения, императрица [*763*](#_page763)

Евреинов Н. Н. [198](#_page198), [258](#_page258), [*755*](#_page755), [*762*](#_page762), [*821*](#_page821)

Еврипид [669](#_page669)

Егоров В. Е. [6](#_page006), [32](#_page032), [42](#_page042), [72](#_page072), [83](#_page083), [116](#_page116), [151](#_page151), [274](#_page274), [*730*](#_page730), [*804*](#_page804)

Ежов Н. М. [151](#_page151), [152](#_page152), [189](#_page189), [364](#_page364), [507](#_page507), [594](#_page594), [596](#_page596), [*737*](#_page737), [*753*](#_page753), [*754*](#_page754), [***806***](#_page806)

Елизавета I, императрица [391](#_page391)

Ермилов В. Е. [660](#_page660), [669](#_page669), [686](#_page686), [687](#_page687), [***826***](#_page826)

Ермолова М. Н. [121](#_page121), [170](#_page170), [529](#_page529), [*732*](#_page732), [*805*](#_page805)

Ефремова М. А. [373](#_page373), [480](#_page480), [482](#_page482), [491](#_page491), [535](#_page535), [*780*](#_page780), [*795*](#_page795), [*807*](#_page807)

Жданова М. А. [597](#_page597), [601](#_page601), [605](#_page605), [640](#_page640) – [642](#_page642), [654](#_page654), [666](#_page666), [*815*](#_page815), [*820*](#_page820)

Живокини В. И. [*836*](#_page836)

Жилкин И. В. [706](#_page706), [707](#_page707), [***832***](#_page832)

Жуков В. Г. [*737*](#_page737)

Жулева Е. Н. [206](#_page206), [*757*](#_page757)

Журавлев Н. М. [*801*](#_page801)

Загаров А. Л. [*792*](#_page792)

Загоскин М. Н. [198](#_page198)

Задонский Т. [298](#_page298)

Зайцев Б. К. [*733*](#_page733)

Замирайло В. Д. [443](#_page443), [462](#_page462), [561](#_page561), [*791*](#_page791), [*792*](#_page792)

Званцев Н. Н. [233](#_page233), [235](#_page235), [279](#_page279) – [281](#_page281), [303](#_page303), [304](#_page304), [347](#_page347), [*742*](#_page742), [*768*](#_page768)

Зенкевич В. Т. [*791*](#_page791), [*802*](#_page802)

Зигфрид см. [Старк Э. А.](#_Tosh0004300)

Знаменский Н. А. [217](#_page217), [313](#_page313), [373](#_page373), [394](#_page394), [418](#_page418), [481](#_page481), [486](#_page486), [491](#_page491), [*782*](#_page782), [*786*](#_page786)

Зольгер К. В. [696](#_page696), [*831*](#_page831)

Золя Э. [36](#_page036), [37](#_page037), [43](#_page043), [208](#_page208), [502](#_page502), [*732*](#_page732), [*757*](#_page757)

Зоров А. П. [*821*](#_page821)

Ибсен Г. [15](#_page015), [26](#_page026) – [28](#_page028), [32](#_page032), [69](#_page069), [70](#_page070), [76](#_page076), [83](#_page083), [102](#_page102), [122](#_page122) – [128](#_page128), [131](#_page131) – [133](#_page133), [135](#_page135), [141](#_page141), [173](#_page173), [174](#_page174), [219](#_page219), [226](#_page226), [231](#_page231), [242](#_page242), [256](#_page256), [301](#_page301), [302](#_page302), [443](#_page443), [446](#_page446), [448](#_page448) – [450](#_page450), [452](#_page452), [455](#_page455) – [457](#_page457), [461](#_page461), [474](#_page474), [487](#_page487), [499](#_page499), [585](#_page585), [722](#_page722), [*740*](#_page740), [*760*](#_page760), [*794*](#_page794), [*823*](#_page823)

Иванов Вяч. И. [73](#_page073), [507](#_page507), [648](#_page648), [*729*](#_page729), [*821*](#_page821)

Иванов И. В. [700](#_page700)

Иванов И. И. [*805*](#_page805)

Иванов-Разумник В. И. [504](#_page504)

{845} Игнатов И. Н. [6](#_page006), [213](#_page213), [274](#_page274), [442](#_page442), [443](#_page443), [504](#_page504), [660](#_page660), [719](#_page719), [*757*](#_page757), [*754*](#_page754), [*835*](#_page835)

Измайлов А. А. [363](#_page363), [594](#_page594), [*739*](#_page739), [*815*](#_page815)

Израилевский Б. Л. [*791*](#_page791)

Йордане Я. [519](#_page519), [*803*](#_page803)

Каллаш В. В. [*736*](#_page736)

Калужский Е. В. [691](#_page691)

Камбек Л. Л. [*817*](#_page817)

Каменский В. В. [*732*](#_page732)

Каналетто Дж. [563](#_page563), [*809*](#_page809)

Кант И. [229](#_page229), [*760*](#_page760)

Карамзин Н. М. [*756*](#_page756)

Кара-Мурза С. Г. [505](#_page505), [***803***](#_page803)

Каратыгин В. А. [47](#_page047)

Каратыгин [2](#_page002)‑й [65](#_page065)

Карпов Е. П. [457](#_page457), [*740*](#_page740), [*791*](#_page791)

Каррьер М. [164](#_page164), [*750*](#_page750)

Карцев А. В. [41](#_page041), [*733*](#_page733)

Карьера Р. [563](#_page563), [*809*](#_page809)

Кастальская М. В. [373](#_page373), [*780*](#_page780)

Катков М. Н. [*801*](#_page801)

Качалов В. И. [6](#_page006) – [8](#_page008), [14](#_page014), [18](#_page018), [22](#_page022), [23](#_page023), [26](#_page026), [27](#_page027), [48](#_page048), [50](#_page050), [51](#_page051), [54](#_page054), [55](#_page055), [58](#_page058), [59](#_page059), [62](#_page062), [65](#_page065) – [67](#_page067), [70](#_page070), [71](#_page071), [86](#_page086), [95](#_page095), [97](#_page097) – [99](#_page099), [121](#_page121), [122](#_page122), [124](#_page124), [125](#_page125), [127](#_page127), [141](#_page141), [152](#_page152), [170](#_page170), [195](#_page195) – [197](#_page197), [207](#_page207), [210](#_page210), [213](#_page213), [214](#_page214), [216](#_page216) – [220](#_page220), [222](#_page222), [225](#_page225), [228](#_page228), [243](#_page243), [247](#_page247) – [249](#_page249), [251](#_page251), [252](#_page252), [261](#_page261), [262](#_page262), [271](#_page271), [276](#_page276), [285](#_page285), [289](#_page289), [295](#_page295), [296](#_page296), [299](#_page299), [304](#_page304), [308](#_page308), [310](#_page310), [317](#_page317) – [320](#_page320), [328](#_page328), [329](#_page329), [331](#_page331), [332](#_page332), [336](#_page336), [343](#_page343), [347](#_page347) – [350](#_page350), [352](#_page352), [360](#_page360), [361](#_page361), [363](#_page363), [364](#_page364), [366](#_page366), [369](#_page369), [372](#_page372) – [375](#_page375), [379](#_page379), [380](#_page380), [383](#_page383) – [388](#_page388), [392](#_page392) – [398](#_page398), [400](#_page400), [401](#_page401), [404](#_page404), [406](#_page406), [407](#_page407), [410](#_page410), [413](#_page413), [415](#_page415), [417](#_page417) – [419](#_page419), [430](#_page430), [436](#_page436), [465](#_page465), [467](#_page467), [469](#_page469), [473](#_page473), [479](#_page479), [488](#_page488), [496](#_page496), [501](#_page501), [535](#_page535) – [537](#_page537), [539](#_page539), [542](#_page542), [544](#_page544), [545](#_page545), [547](#_page547), [553](#_page553) – [555](#_page555), [583](#_page583), [589](#_page589), [590](#_page590), [592](#_page592), [593](#_page593), [599](#_page599) – [601](#_page601), [603](#_page603), [605](#_page605), [615](#_page615), [620](#_page620), [623](#_page623), [625](#_page625), [630](#_page630) – [633](#_page633), [641](#_page641), [643](#_page643), [647](#_page647), [656](#_page656), [659](#_page659), [662](#_page662), [666](#_page666), [668](#_page668), [671](#_page671) – [673](#_page673), [682](#_page682), [718](#_page718), [*727*](#_page727), [*732*](#_page732), [*738*](#_page738), [*739*](#_page739), [*772*](#_page772) – [*774*](#_page774), [*784*](#_page784), [*793*](#_page793), [*794*](#_page794), [*797*](#_page797), [*807*](#_page807), [*812*](#_page812), [*817*](#_page817), [*818*](#_page818), [*824*](#_page824), [*825*](#_page825), [*827*](#_page827)

Квинтиллиан Марк Фабий [695](#_page695), [*831*](#_page831)

Кемпер М. Н. [562](#_page562), [565](#_page565), [568](#_page568), [572](#_page572), [*809*](#_page809)

Керенский А. Ф. [705](#_page705), [552](#_page552)

Киреев Н. П. [482](#_page482), [*795*](#_page795)

Кичеев П. И. [249](#_page249), [*763*](#_page763)

Клементи М. [410](#_page410), [*785*](#_page785)

Клингер М. [107](#_page107), [*744*](#_page744)

Клодт Н. А. [*791*](#_page791)

Клюшников В. П. [509](#_page509), [513](#_page513), [516](#_page516), [*800*](#_page800)

Книппер О. Л. [14](#_page014), [25](#_page025), [33](#_page033), [35](#_page035), [38](#_page038) – [41](#_page041), [51](#_page051), [60](#_page060), [72](#_page072), [73](#_page073), [75](#_page075), [76](#_page076), [80](#_page080), [83](#_page083), [97](#_page097), [99](#_page099), [121](#_page121), [125](#_page125), [127](#_page127), [128](#_page128), [136](#_page136), [141](#_page141), [170](#_page170), [179](#_page179), [182](#_page182), [188](#_page188), [194](#_page194), [200](#_page200), [206](#_page206), [210](#_page210), [211](#_page211), [214](#_page214), [232](#_page232), [234](#_page234), [235](#_page235), [237](#_page237), [240](#_page240), [241](#_page241), [243](#_page243), [265](#_page265), [266](#_page266), [271](#_page271), [330](#_page330), [332](#_page332), [336](#_page336), [342](#_page342), [343](#_page343), [345](#_page345), [352](#_page352), [384](#_page384), [390](#_page390), [394](#_page394), [397](#_page397), [407](#_page407), [408](#_page408), [413](#_page413), [415](#_page415), [478](#_page478), [481](#_page481), [486](#_page486), [491](#_page491), {846} [496](#_page496), [501](#_page501), [597](#_page597), [598](#_page598), [601](#_page601) – [603](#_page603), [640](#_page640) – [642](#_page642), [654](#_page654), [662](#_page662), [666](#_page666), [682](#_page682), [684](#_page684), [690](#_page690), [*731*](#_page731), [*732*](#_page732), [*752*](#_page752), [*756*](#_page756), [*774*](#_page774), [*784*](#_page784), [*814*](#_page814), [*817*](#_page817), [*820*](#_page820), [*827*](#_page827), [*828*](#_page828), [*836*](#_page836)

Козловский Л. С. [***825***](#_page825)

Козьма Прутков [574](#_page574), [719](#_page719), [*810*](#_page810), [*835*](#_page835)

Койранский А. А. [364](#_page364), [395](#_page395), [396](#_page396), [504](#_page504), [506](#_page506), [508](#_page508), [594](#_page594), [596](#_page596), [598](#_page598), [*773*](#_page773), [*774*](#_page774), [*792*](#_page792)

Коклен Б. К. [258](#_page258), [696](#_page696), [*765*](#_page765)

Колин Н. Ф. [707](#_page707), [708](#_page708), [711](#_page711), [716](#_page716), [*833*](#_page833)

Коломийцев В. К. [596](#_page596), [597](#_page597)

Колупаев Н. А. [6](#_page006), [593](#_page593)

Комиссаржевская В. Ф. [38](#_page038), [45](#_page045), [73](#_page073), [170](#_page170), [207](#_page207), [212](#_page212), [*730*](#_page730), [*754*](#_page754), [*760*](#_page760), [*762*](#_page762), [*798*](#_page798)

Комиссаржевский Ф. П. [*763*](#_page763)

Комиссаржевский Ф. Ф. [514](#_page514), [687](#_page687), [696](#_page696) – [698](#_page698), [*791*](#_page791), [*802*](#_page802), [*821*](#_page821), [*830*](#_page830)

Конан-Дойль А. [339](#_page339)

Конради П. П. [363](#_page363), [507](#_page507)

Коонен А. Г. [322](#_page322), [367](#_page367), [372](#_page372), [379](#_page379), [417](#_page417), [451](#_page451), [456](#_page456), [463](#_page463), [468](#_page468), [469](#_page469), [*774*](#_page774)

Константиновский М. А. [200](#_page200), [*755*](#_page755)

Корейша И. Я. [710](#_page710), [*833*](#_page833)

Коренева Л. М. [182](#_page182), [188](#_page188), [194](#_page194), [206](#_page206), [231](#_page231), [232](#_page232), [234](#_page234), [236](#_page236), [237](#_page237), [241](#_page241), [265](#_page265), [266](#_page266), [271](#_page271), [274](#_page274), [286](#_page286), [289](#_page289), [295](#_page295), [300](#_page300), [307](#_page307), [317](#_page317), [322](#_page322), [347](#_page347), [353](#_page353), [410](#_page410), [413](#_page413), [415](#_page415), [443](#_page443), [450](#_page450), [455](#_page455), [463](#_page463), [496](#_page496), [535](#_page535), [537](#_page537), [539](#_page539), [542](#_page542), [545](#_page545), [547](#_page547), [550](#_page550), [555](#_page555), [583](#_page583), [600](#_page600), [605](#_page605), [663](#_page663), [666](#_page666), [705](#_page705), [707](#_page707), [708](#_page708), [711](#_page711), [713](#_page713), [716](#_page716), [*752*](#_page752), [*761*](#_page761), [*777*](#_page777), [*785*](#_page785), [*812*](#_page812)

Кориолан [174](#_page174), [*751*](#_page751)

Корнакова Е. И. [711](#_page711), [716](#_page716), [*833*](#_page833)

Корнель П. [529](#_page529), [*804*](#_page804)

Корнилов А. А. [505](#_page505)

Коровин К. А. [238](#_page238), [*754*](#_page754)

Короленко В. Г. [*733*](#_page733), [*822*](#_page822)

Косминская Л. А. [49](#_page049), [50](#_page050), [68](#_page068), [207](#_page207), [283](#_page283), [308](#_page308), [309](#_page309), [331](#_page331), [333](#_page333), [337](#_page337), [343](#_page343), [352](#_page352), [*739*](#_page739), [*769*](#_page769), [*774*](#_page774)

Косоротов А. И. [83](#_page083), [163](#_page163)

Котляревский Н. А. [5](#_page005), [589](#_page589), [*812*](#_page812)

Кошеверов А. С. [*747*](#_page747)

Крамской И. Н. [557](#_page557), [*729*](#_page729), [*809*](#_page809)

Красов Н. Д. [458](#_page458), [*792*](#_page792)

Красовская Е. А. [*752*](#_page752)

Крестовский Вс. В. [509](#_page509), [513](#_page513), [516](#_page516), [*800*](#_page800), [*801*](#_page801)

Кронек Л. [*728*](#_page728)

Крыжановская М. А. [711](#_page711), [716](#_page716), [*833*](#_page833)

Крылов В. А. [287](#_page287), [*770*](#_page770)

Крэг Э. Г. [127](#_page127), [256](#_page256), [273](#_page273), [275](#_page275) – [278](#_page278), [332](#_page332), [363](#_page363), [364](#_page364), [381](#_page381) – [384](#_page384), [388](#_page388), [389](#_page389), [395](#_page395), [396](#_page396), [398](#_page398), [400](#_page400), [402](#_page402) – [405](#_page405), [420](#_page420), [422](#_page422) – [427](#_page427), [429](#_page429), [435](#_page435), [436](#_page436), [440](#_page440), [474](#_page474), [523](#_page523), [524](#_page524), [561](#_page561), [582](#_page582), [593](#_page593), [621](#_page621), [*731*](#_page731), [*746*](#_page746), [*768*](#_page768), [*775*](#_page775), [*776*](#_page776), [*784*](#_page784), [*790*](#_page790), [*804*](#_page804)

Ксенофонт [294](#_page294), [*771*](#_page771)

Ксеркс [706](#_page706), [*833*](#_page833)

Кугель А. Р. [6](#_page006), [83](#_page083), [150](#_page150) – [152](#_page152), [208](#_page208), [214](#_page214), [274](#_page274), [400](#_page400), [445](#_page445), [500](#_page500), [507](#_page507), [596](#_page596), [598](#_page598), [677](#_page677), [678](#_page678), [688](#_page688), [*733*](#_page733), [*754*](#_page754), [*755*](#_page755), [*757*](#_page757), [*823*](#_page823), [*826*](#_page826)

{847} Кузмин М. А. [*803*](#_page803)

Куприн А. И. [504](#_page504)

Курдюмов А. Н. [344](#_page344), [*776*](#_page776)

Куропаткин А. Н. [5](#_page005)

Кусевицкий С. А. [593](#_page593)

Кустодиев Б. М. [314](#_page314), [595](#_page595), [595](#_page595), [597](#_page597), [650](#_page650), [655](#_page655), [*815*](#_page815), [*820*](#_page820)

Кшесинская М. Ф. [*781*](#_page781)

Кювье Ж. [293](#_page293), [*771*](#_page771)

Лазарев И. В. [384](#_page384)

Ланкло Н., де [487](#_page487), [*796*](#_page796)

Ларионов Н. Н. [478](#_page478), [481](#_page481), [489](#_page489), [*761*](#_page761)

Ласкер Э. [*812*](#_page812)

Лафонтен Ж., де [487](#_page487), [*796*](#_page796)

Лебедев В. А. [*744*](#_page744)

Лебедев И. В. [*780*](#_page780)

Левитан И. И. [238](#_page238), [334](#_page334), [*775*](#_page775)

Лекен А. Л. [529](#_page529), [*805*](#_page805)

Лекуврер А. [529](#_page529), [*804*](#_page804)

Леметр Ж. [476](#_page476), [*794*](#_page794)

Лендер Н. см. [Рейхельт Н. Н.](#_Tosh0004301)

Ленин В. И. [702](#_page702)

Ленский А. П. [14](#_page014), [18](#_page018), [19](#_page019), [121](#_page121), [170](#_page170), [245](#_page245), [247](#_page247), [*728*](#_page728), [*763*](#_page763)

Лентовский М. В. [480](#_page480), [*795*](#_page795)

Леонардо да Винчи [29](#_page029)

Леонидов Л. М. [10](#_page010), [14](#_page014), [24](#_page024), [35](#_page035), [52](#_page052), [54](#_page054), [65](#_page065), [68](#_page068), [110](#_page110), [114](#_page114), [120](#_page120) – [122](#_page122), [130](#_page130), [131](#_page131), [144](#_page144), [146](#_page146), [148](#_page148), [195](#_page195), [207](#_page207), [244](#_page244), [249](#_page249), [254](#_page254), [261](#_page261), [263](#_page263), [270](#_page270), [284](#_page284), [285](#_page285), [287](#_page287) – [289](#_page289), [295](#_page295), [300](#_page300), [305](#_page305), [306](#_page306), [311](#_page311), [313](#_page313), [314](#_page314), [316](#_page316), [317](#_page317), [320](#_page320) – [332](#_page332), [336](#_page336), [342](#_page342), [347](#_page347) – [350](#_page350), [352](#_page352), [360](#_page360), [361](#_page361), [406](#_page406), [410](#_page410), [413](#_page413), [415](#_page415), [439](#_page439), [443](#_page443), [448](#_page448), [450](#_page450), [452](#_page452), [455](#_page455) – [457](#_page457), [463](#_page463), [478](#_page478), [480](#_page480), [486](#_page486), [491](#_page491), [496](#_page496), [501](#_page501), [542](#_page542), [576](#_page576), [578](#_page578), [580](#_page580), [586](#_page586), [587](#_page587), [592](#_page592), [593](#_page593), [601](#_page601) – [603](#_page603), [606](#_page606), [607](#_page607), [609](#_page609), [722](#_page722), [*739*](#_page739), [*743*](#_page743), [*752*](#_page752), [*772*](#_page772), [*774*](#_page774), [*795*](#_page795), [*797*](#_page797), [*802*](#_page802), [*813*](#_page813), [*836*](#_page836)

Лермонтов М. Ю. [62](#_page062), [379](#_page379)

Лесков Н. С. [73](#_page073)

Лессинг Г. Э. [*751*](#_page751)

Лешковская Е. К. [121](#_page121), [245](#_page245), [247](#_page247), [*763*](#_page763)

Лиин В. Ф. [457](#_page457), [*791*](#_page791)

Лилина М. П. [10](#_page010), [13](#_page013), [14](#_page014), [19](#_page019), [24](#_page024), [48](#_page048), [50](#_page050), [54](#_page054), [60](#_page060), [65](#_page065), [68](#_page068), [116](#_page116), [152](#_page152), [170](#_page170), [195](#_page195), [196](#_page196), [206](#_page206), [207](#_page207), [210](#_page210), [363](#_page363), [368](#_page368), [372](#_page372), [375](#_page375), [378](#_page378), [408](#_page408), [411](#_page411), [413](#_page413), [415](#_page415), [418](#_page418), [419](#_page419), [478](#_page478), [480](#_page480), [481](#_page481), [485](#_page485), [490](#_page490), [496](#_page496), [501](#_page501), [507](#_page507), [528](#_page528), [534](#_page534), [537](#_page537), [539](#_page539), [542](#_page542), [545](#_page545), [547](#_page547), [549](#_page549), [550](#_page550), [552](#_page552) – [554](#_page554), [583](#_page583), [590](#_page590), [593](#_page593), [601](#_page601), [605](#_page605), [666](#_page666), [671](#_page671), [673](#_page673), [681](#_page681), [*739*](#_page739), [*795*](#_page795), [*797*](#_page797), [*805*](#_page805), [*807*](#_page807), [*812*](#_page812), [*824*](#_page824)

Литовцева Н. Н. [14](#_page014), [65](#_page065), [690](#_page690), [691](#_page691), [*738*](#_page738), [*739*](#_page739), [*829*](#_page829)

Лихачев В. [*739*](#_page739)

Ломброзо Ч. [355](#_page355), [*777*](#_page777)

Лонги П. [563](#_page563), [*809*](#_page809)

{848} Лопатин В. М. см. [Михайлов В. М.](#_Tosh0004302)

Лудмер Я. И. [*762*](#_page762)

Лужский В. В. [6](#_page006), [7](#_page007), [10](#_page010), [14](#_page014), [20](#_page020), [25](#_page025), [47](#_page047), [48](#_page048), [50](#_page050), [51](#_page051), [60](#_page060), [65](#_page065), [66](#_page066), [70](#_page070), [71](#_page071), [82](#_page082), [86](#_page086), [88](#_page088), [94](#_page094), [97](#_page097), [122](#_page122), [126](#_page126) – [128](#_page128), [152](#_page152), [170](#_page170), [180](#_page180), [188](#_page188), [194](#_page194) – [196](#_page196), [207](#_page207), [210](#_page210), [213](#_page213), [216](#_page216), [244](#_page244), [247](#_page247), [250](#_page250) – [252](#_page252), [261](#_page261), [263](#_page263), [268](#_page268), [270](#_page270), [273](#_page273), [274](#_page274), [282](#_page282), [283](#_page283), [289](#_page289), [295](#_page295), [299](#_page299), [300](#_page300), [305](#_page305) – [307](#_page307), [327](#_page327), [331](#_page331), [337](#_page337), [341](#_page341), [344](#_page344), [347](#_page347), [352](#_page352), [370](#_page370), [373](#_page373), [379](#_page379), [384](#_page384), [390](#_page390), [393](#_page393), [397](#_page397), [407](#_page407), [413](#_page413), [415](#_page415), [431](#_page431), [435](#_page435), [442](#_page442), [451](#_page451), [478](#_page478), [480](#_page480), [482](#_page482), [486](#_page486), [491](#_page491), [496](#_page496), [506](#_page506), [535](#_page535), [538](#_page538), [546](#_page546), [577](#_page577), [592](#_page592), [594](#_page594), [597](#_page597), [601](#_page601), [602](#_page602), [605](#_page605), [607](#_page607), [609](#_page609), [650](#_page650), [659](#_page659), [663](#_page663), [682](#_page682), [689](#_page689), [*732*](#_page732), [*736*](#_page736), [*743*](#_page743), [*752*](#_page752), [*754*](#_page754), [*763*](#_page763), [*774*](#_page774), [*776*](#_page776), [*781*](#_page781), [*784*](#_page784), [*787*](#_page787), [*807*](#_page807), [*813*](#_page813), [*827*](#_page827)

Луначарский А. В. [702](#_page702)

Лунин М. С. [62](#_page062), [*737*](#_page737)

Луций Вер [146](#_page146), [*749*](#_page749)

Львов Г. Е. [659](#_page659)

Львов Я. Л. [215](#_page215), [444](#_page444), [595](#_page595), [596](#_page596), [***734***](#_page734), [*795*](#_page795)

Львов-Рогачевский В. [505](#_page505)

Любимов М. [594](#_page594)

Любош С. [595](#_page595)

Люнье-По О.‑М. [123](#_page123), [615](#_page615), [*745*](#_page745), [*817*](#_page817)

Макиавелли Н. [269](#_page269), [*766*](#_page766)

Маклаков В. А. [*752*](#_page752)

Маковский В. Е. [708](#_page708), [*833*](#_page833)

Максимов С. В. [*764*](#_page764)

Макшеев В. А. [186](#_page186), [*753*](#_page753)

Малахиева-Мирович В. Г. [***745***](#_page745)

Малиновская Е. К. [702](#_page702)

Малявин Ф. А. [334](#_page334), [347](#_page347), [*775*](#_page775)

Мамонтов С. С. [274](#_page274), [443](#_page443), [508](#_page508), [*770*](#_page770), [*790*](#_page790)

Марджанов К. А. [275](#_page275), [345](#_page345), [443](#_page443), [456](#_page456), [603](#_page603), [*757*](#_page757), [*776*](#_page776), [*815*](#_page815)

Марк Е. В. [344](#_page344)

Маркс К. [518](#_page518), [*803*](#_page803)

Масалитинов И. О. [198](#_page198), [233](#_page233) – [235](#_page235), [300](#_page300), [348](#_page348), [384](#_page384), [392](#_page392), [407](#_page407), [415](#_page415), [430](#_page430), [478](#_page478), [480](#_page480), [481](#_page481), [485](#_page485), [491](#_page491), [534](#_page534), [538](#_page538), [539](#_page539), [545](#_page545), [547](#_page547), [552](#_page552), [554](#_page554), [583](#_page583), [585](#_page585), [589](#_page589), [590](#_page590), [607](#_page607), [610](#_page610), [650](#_page650), [663](#_page663), [665](#_page665), [666](#_page666), [671](#_page671), [673](#_page673), [681](#_page681), [699](#_page699), [705](#_page705), [707](#_page707), [708](#_page708), [710](#_page710), [713](#_page713), [716](#_page716), [*761*](#_page761), [*773*](#_page773), [*779*](#_page779), [*784*](#_page784)

Мартынов А. Е. [415](#_page415), [724](#_page724), [*786*](#_page786), [*836*](#_page836)

Матвей см. [Константиновский М. А.](#_Tosh0004303)

Маяковский В. В. [508](#_page508)

Медведев П. М. [607](#_page607), [696](#_page696), [*816*](#_page816)

Мейерхольд В. Э. [6](#_page006), [31](#_page031), [32](#_page032), [36](#_page036), [43](#_page043), [65](#_page065), [72](#_page072) – [75](#_page075), [78](#_page078), [83](#_page083), [95](#_page095), [100](#_page100), [101](#_page101), [105](#_page105), [106](#_page106), [109](#_page109), [115](#_page115), [127](#_page127), [129](#_page129), [137](#_page137), [138](#_page138), [140](#_page140), [143](#_page143) – [145](#_page145), [148](#_page148) – [150](#_page150), [212](#_page212), [303](#_page303), [435](#_page435), [440](#_page440), [444](#_page444), [459](#_page459), [460](#_page460), [474](#_page474), [557](#_page557), [676](#_page676), [677](#_page677), [687](#_page687), [699](#_page699), [*728*](#_page728), [*730*](#_page730) – [*732*](#_page732), [*738*](#_page738), [*744*](#_page744) – [*747*](#_page747), [*760*](#_page760), [*762*](#_page762), [*763*](#_page763), [*787*](#_page787) – [*789*](#_page789), [*794*](#_page794), [*803*](#_page803), [*804*](#_page804), [*808*](#_page808), [*821*](#_page821), [*826*](#_page826), [*830*](#_page830)

Мендельсон-Бартольди Ф. [644](#_page644), [*820*](#_page820)

Мендель А. [565](#_page565), [*810*](#_page810)

{849} Мережковский Д. С. [152](#_page152), [163](#_page163), [212](#_page212), [216](#_page216), [295](#_page295), [504](#_page504) – [507](#_page507), [596](#_page596), [660](#_page660), [664](#_page664), [665](#_page665), [667](#_page667), [669](#_page669), [673](#_page673) – [675](#_page675), [678](#_page678) – [682](#_page682), [723](#_page723), [*753*](#_page753), [*755*](#_page755), [*756*](#_page756), [*801*](#_page801), [*808*](#_page808), [*823*](#_page823) – [*825*](#_page825), [*828*](#_page828)

Мериме П. [618](#_page618), [*817*](#_page817)

Метерлинк М. [16](#_page016), [64](#_page064), [100](#_page100), [102](#_page102), [116](#_page116), [135](#_page135), [151](#_page151), [153](#_page153), [157](#_page157), [159](#_page159), [160](#_page160), [162](#_page162), [167](#_page167), [198](#_page198), [199](#_page199), [203](#_page203), [205](#_page205), [209](#_page209), [210](#_page210), [212](#_page212), [226](#_page226), [231](#_page231), [248](#_page248), [255](#_page255), [353](#_page353), [503](#_page503), [523](#_page523), [621](#_page621), [*739*](#_page739), [*750*](#_page750), [*757*](#_page757), [*797*](#_page797), [*823*](#_page823)

Мещерский В. П. [*803*](#_page803)

Микаэлис К. [336](#_page336), [*775*](#_page775)

Милль Д. С. [196](#_page196) [*754*](#_page754)

Минский Н. М. [*753*](#_page753)

Мирбо. О. [509](#_page509), [*800*](#_page800)

Миртов Н. И. [*742*](#_page742)

Михайлов В. М. [485](#_page485), [491](#_page491), [535](#_page535), [552](#_page552), [554](#_page554), [584](#_page584), [716](#_page716), [*795*](#_page795), [*796*](#_page796), [*807*](#_page807), [*834*](#_page834)

Михайлов М. А. [414](#_page414), [*785*](#_page785)

Михайловский Н. К. [487](#_page487), [502](#_page502), [519](#_page519), [527](#_page527), [585](#_page585), [588](#_page588), [*796*](#_page796), [*812*](#_page812)

Мицкевич А. [618](#_page618), [*817*](#_page817)

Мичурина-Самойлова В. А. [413](#_page413), [415](#_page415), [*785*](#_page785)

Моисси С. [401](#_page401), [*783*](#_page783)

Молоховец Е. [294](#_page294), [*771*](#_page771)

Мольер Ж.‑Б. [10](#_page010), [51](#_page051), [58](#_page058), [206](#_page206), [294](#_page294), [442](#_page442) – [445](#_page445), [476](#_page476) – [487](#_page487), [490](#_page490) – [492](#_page492), [496](#_page496), [508](#_page508), [523](#_page523), [529](#_page529), [563](#_page563), [569](#_page569), [575](#_page575), [585](#_page585), [595](#_page595), [696](#_page696), [697](#_page697), [708](#_page708), [715](#_page715), [*804*](#_page804)

Монтекукколи Р. [644](#_page644), [*820*](#_page820)

Мопассан Г., де [537](#_page537)

Мордкин М. М. [479](#_page479), [*795*](#_page795)

Морозов А. К. [*819*](#_page819)

Морозов С. Т. [*800*](#_page800)

Морье Ж., де [*776*](#_page776)

Москвин И. М. [10](#_page010), [14](#_page014), [20](#_page020), [33](#_page033), [35](#_page035), [40](#_page040), [48](#_page048), [50](#_page050), [51](#_page051), [54](#_page054), [60](#_page060), [72](#_page072), [75](#_page075), [80](#_page080) – [82](#_page082), [85](#_page085), [88](#_page088), [90](#_page090), [93](#_page093), [97](#_page097), [101](#_page101), [121](#_page121), [132](#_page132), [151](#_page151), [152](#_page152), [156](#_page156), [170](#_page170), [182](#_page182), [188](#_page188), [206](#_page206), [210](#_page210), [213](#_page213), [215](#_page215), [239](#_page239), [244](#_page244), [248](#_page248), [250](#_page250) – [252](#_page252), [260](#_page260), [262](#_page262), [263](#_page263), [267](#_page267) – [269](#_page269), [272](#_page272), [283](#_page283), [295](#_page295), [300](#_page300), [308](#_page308), [309](#_page309), [328](#_page328), [347](#_page347) – [349](#_page349), [361](#_page361), [363](#_page363), [366](#_page366) – [368](#_page368), [371](#_page371), [372](#_page372), [374](#_page374), [375](#_page375), [377](#_page377), [405](#_page405), [416](#_page416) – [419](#_page419), [445](#_page445), [468](#_page468), [469](#_page469), [473](#_page473), [479](#_page479), [496](#_page496), [501](#_page501), [528](#_page528), [592](#_page592), [594](#_page594), [601](#_page601), [602](#_page602), [606](#_page606) – [609](#_page609), [641](#_page641), [649](#_page649), [681](#_page681), [682](#_page682), [701](#_page701), [704](#_page704), [705](#_page705), [707](#_page707), [708](#_page708), [710](#_page710), [713](#_page713) – [716](#_page716), [*731*](#_page731), [*742*](#_page742), [*743*](#_page743), [*747*](#_page747), [*752*](#_page752), [*772*](#_page772), [*786*](#_page786), [*793*](#_page793), [*794*](#_page794), [*797*](#_page797), [*807*](#_page807), [*813*](#_page813), [*814*](#_page814), [*827*](#_page827), [*834*](#_page834)

Моцарт В.‑А. [620](#_page620)

Мочалов П. С. [47](#_page047), [391](#_page391), [404](#_page404), [406](#_page406), [*784*](#_page784)

Муратов П. П. [214](#_page214), [*729*](#_page729), [*733*](#_page733)

Муратова Е. П. [70](#_page070), [71](#_page071), [98](#_page098), [122](#_page122), [233](#_page233) – [235](#_page235), [407](#_page407), [408](#_page408), [413](#_page413), [415](#_page415), [469](#_page469), [663](#_page663), [666](#_page666), [672](#_page672), [673](#_page673), [*740*](#_page740), [*743*](#_page743), [*784*](#_page784), [*825*](#_page825)

Мурский А. А. [460](#_page460), [*792*](#_page792)

Мусоргский М. П. [91](#_page091), [645](#_page645), [*814*](#_page814)

Мухин М. Г. [320](#_page320), [*773*](#_page773)

Мчеделов В. Л. [597](#_page597), [659](#_page659), [690](#_page690), [691](#_page691), [*829*](#_page829)

Мюрже А. [266](#_page266), [*766*](#_page766)

Мюссе А., де [266](#_page266), [414](#_page414), [*766*](#_page766)

{850} Навуходоносор [*816*](#_page816)

Назаревский Б. В. [214](#_page214), [443](#_page443), [660](#_page660), [***759***](#_page759)

Найденов С. А. [46](#_page046), [49](#_page049), [60](#_page060), [224](#_page224), [*734*](#_page734)

Наполеон III, император [*763*](#_page763)

Нароков М. С. [700](#_page700)

Нащокин П. В. [*785*](#_page785)

Нелидов В. А. [396](#_page396), [*783*](#_page783)

Немирович-Данченко Вл. И. [6](#_page006), [7](#_page007), [21](#_page021), [36](#_page036) – [40](#_page040), [47](#_page047), [56](#_page056), [58](#_page058), [62](#_page062), [65](#_page065), [67](#_page067), [74](#_page074), [82](#_page082) – [84](#_page084), [105](#_page105), [106](#_page106), [123](#_page123), [124](#_page124), [126](#_page126), [127](#_page127), [129](#_page129), [141](#_page141), [152](#_page152), [170](#_page170), [208](#_page208), [211](#_page211), [213](#_page213), [214](#_page214), [216](#_page216), [227](#_page227), [239](#_page239), [245](#_page245), [256](#_page256), [257](#_page257), [269](#_page269), [273](#_page273) – [278](#_page278), [296](#_page296), [303](#_page303), [358](#_page358), [360](#_page360), [363](#_page363), [364](#_page364), [442](#_page442), [443](#_page443), [445](#_page445), [463](#_page463), [470](#_page470), [479](#_page479), [493](#_page493), [496](#_page496), [499](#_page499), [500](#_page500), [505](#_page505) – [510](#_page510), [518](#_page518), [519](#_page519), [527](#_page527), [528](#_page528), [533](#_page533), [535](#_page535), [541](#_page541), [543](#_page543), [544](#_page544), [547](#_page547), [588](#_page588), [594](#_page594), [595](#_page595), [597](#_page597), [599](#_page599), [603](#_page603), [605](#_page605), [621](#_page621), [659](#_page659), [660](#_page660), [677](#_page677), [679](#_page679), [686](#_page686) – [689](#_page689), [699](#_page699), [701](#_page701), [717](#_page717), [719](#_page719), [720](#_page720), [722](#_page722), [*727*](#_page727), [*729*](#_page729), [*732*](#_page732) – [*737*](#_page737), [*742*](#_page742), [*743*](#_page743), [*746*](#_page746), [*747*](#_page747), [*752*](#_page752), [*756*](#_page756), [*758*](#_page758) – [*760*](#_page760), [*762*](#_page762), [*764*](#_page764), [*768*](#_page768), [*769*](#_page769), [*771*](#_page771), [*772*](#_page772), [*776*](#_page776), [*778*](#_page778), [*780*](#_page780), [*781*](#_page781), [*787*](#_page787), [*788*](#_page788), [*790*](#_page790), [*792*](#_page792) – [*794*](#_page794), [*797*](#_page797), [*799*](#_page799), [*800*](#_page800), [*802*](#_page802), [*804*](#_page804), [*805*](#_page805), [*807*](#_page807), [*808*](#_page808), [*811*](#_page811), [*812*](#_page812), [*814*](#_page814), [*815*](#_page815), [*818*](#_page818) – [*822*](#_page822), [*824*](#_page824), [*825*](#_page825), [*828*](#_page828), [*830*](#_page830), [*832*](#_page832), [*834*](#_page834), [*836*](#_page836)

Нерон [*818*](#_page818)

Нестеров М. В. [295](#_page295)

Нечаев С. Г. [531](#_page531), [*805*](#_page805), [*806*](#_page806)

Николаева М. П. [406](#_page406), [*784*](#_page784)

Николай II, император [689](#_page689), [*833*](#_page833)

Никольсон В. [381](#_page381), [*782*](#_page782)

Никулина Н. А. [247](#_page247), [*763*](#_page763)

Нильский А. А. [607](#_page607), [*816*](#_page816)

Ницше Ф. [172](#_page172), [229](#_page229), [230](#_page230), [374](#_page374), [504](#_page504), [703](#_page703), [*729*](#_page729), [*751*](#_page751), [*781*](#_page781)

Новалис Ф. [696](#_page696), [*831*](#_page831)

Новосельский А. В. [*742*](#_page742)

Озаровский Ю. Э. [150](#_page150), [687](#_page687)

Озеров В. А. [244](#_page244), [271](#_page271)

Ознобишин Д. П. [*728*](#_page728)

Ознобишины [21](#_page021), [*728*](#_page728)

Орленев П. Н. [270](#_page270), [272](#_page272), [287](#_page287), [288](#_page288), [*767*](#_page767), [*770*](#_page770), [*798*](#_page798)

Орлов К. В. [*815*](#_page815)

Островский А. Н. [75](#_page075), [102](#_page102), [117](#_page117), [135](#_page135), [146](#_page146), [215](#_page215), [242](#_page242) – [246](#_page246), [248](#_page248) – [257](#_page257), [260](#_page260) – [263](#_page263), [270](#_page270), [271](#_page271), [292](#_page292), [329](#_page329), [366](#_page366), [376](#_page376), [482](#_page482), [484](#_page484), [523](#_page523), [582](#_page582), [608](#_page608), [723](#_page723), [*736*](#_page736), [*764*](#_page764), [*779*](#_page779), [*787*](#_page787), [*836*](#_page836)

Оффенбах Ж. [171](#_page171), [*751*](#_page751)

Павлов П. А. [177](#_page177), [182](#_page182), [312](#_page312), [313](#_page313), [348](#_page348), [384](#_page384), [418](#_page418), [486](#_page486), [491](#_page491), [624](#_page624), [632](#_page632), [718](#_page718), [*752*](#_page752), [*773*](#_page773), [*786*](#_page786), [*834*](#_page834)

Павлова В. Н. [320](#_page320), [*773*](#_page773), [*784*](#_page784)

Павлова Т. Н. [407](#_page407), [*735*](#_page735)

Павловский И. Я. [603](#_page603), [*814*](#_page814)

Паизиелло Д. [563](#_page563), [*810*](#_page810)

Пальерон Э. Ж. А. [131](#_page131), [132](#_page132), [*747*](#_page747)

{851} Панина В. В. [374](#_page374), [*781*](#_page781)

Панина С. В. [*836*](#_page836)

Паскаль Б. [669](#_page669), [673](#_page673), [*825*](#_page825)

Патти А. [400](#_page400), [*783*](#_page783)

Перголези Д. [563](#_page563), [*810*](#_page810)

Перцов П. П. [274](#_page274), [593](#_page593)

Петипа М. М. [237](#_page237), [*761*](#_page761)

Петр I, император [*731*](#_page731)

Петров А. А. [508](#_page508), [561](#_page561), [*791*](#_page791), [*815*](#_page815), [*820*](#_page820)

Петроний Г. [623](#_page623), [*818*](#_page818)

Печерский Эр. [594](#_page594)

Писарев М. И. [607](#_page607), [*816*](#_page816)

Плеве В. К. [*825*](#_page825)

Подгорный Н. А. [35](#_page035), [41](#_page041), [73](#_page073), [311](#_page311), [345](#_page345), [352](#_page352), [373](#_page373), [376](#_page376), [384](#_page384), [469](#_page469), [600](#_page600), [*741*](#_page741), [*752*](#_page752), [*773*](#_page773), [*779*](#_page779)

Полунин И. М. [*741*](#_page741)

Поляк С. Н. [***797***](#_page797)

Поляков С. А. [32](#_page032), [*730*](#_page730)

Помялова А. И. [49](#_page049), [50](#_page050), [117](#_page117), [*734*](#_page734)

Попова А. И. [311](#_page311), [480](#_page480), [482](#_page482), [491](#_page491), [*773*](#_page773)

Потапенко И. Н. [504](#_page504)

Поссарт Э. [71](#_page071), [222](#_page222), [229](#_page229), [*740*](#_page740), [*759*](#_page759)

Пронин Б. К. [*803*](#_page803)

Пушкин А. С. [18](#_page018), [21](#_page021), [53](#_page053), [62](#_page062), [67](#_page067) – [69](#_page069), [82](#_page082), [85](#_page085) – [95](#_page095), [100](#_page100) – [102](#_page102), [231](#_page231), [321](#_page321), [392](#_page392), [512](#_page512), [516](#_page516), [595](#_page595) – [598](#_page598), [604](#_page604), [612](#_page612) – [638](#_page638), [640](#_page640), [643](#_page643) – [645](#_page645), [647](#_page647), [648](#_page648), [651](#_page651) – [653](#_page653), [655](#_page655) – [657](#_page657), [694](#_page694), [697](#_page697), [708](#_page708), [717](#_page717), [718](#_page718), [*736*](#_page736), [*742*](#_page742), [*743*](#_page743), [*785*](#_page785), [*816*](#_page816) – [*822*](#_page822), [*834*](#_page834)

Пшибышевский С. [407](#_page407), [679](#_page679), [680](#_page680), [*784*](#_page784)

Рабле Ф. [608](#_page608), [*816*](#_page816)

Радищев А. Н. [*807*](#_page807)

Раевская Е. М. [50](#_page050), [263](#_page263), [300](#_page300), [307](#_page307), [308](#_page308), [348](#_page348), [469](#_page469), [535](#_page535), [552](#_page552), [583](#_page583), [663](#_page663), [707](#_page707), [708](#_page708), [716](#_page716), [*735*](#_page735), [*769*](#_page769), [*807*](#_page807), [*812*](#_page812), [*824*](#_page824)

Раевский Н. Н. [630](#_page630), [*819*](#_page819)

Разумовский С. Д. [604](#_page604), [701](#_page701)

Ракитин Ю. Л. [246](#_page246), [250](#_page250), [254](#_page254), [263](#_page263), [312](#_page312), [313](#_page313), [348](#_page348), [458](#_page458), [687](#_page687), [*752*](#_page752), [*763*](#_page763), [*766*](#_page766), [*792*](#_page792)

Ракшанин Н. О. [*759*](#_page759)

Расин Ж. [529](#_page529), [669](#_page669), [673](#_page673), [*804*](#_page804)

Распутин Г. Е. [700](#_page700), [710](#_page710), [715](#_page715), [*833*](#_page833)

Рафаэль С. [116](#_page116), [302](#_page302), [379](#_page379), [*745*](#_page745), [*748*](#_page748), [*772*](#_page772)

Рейнеке А. К. [*797*](#_page797)

Рейнхардт М. [431](#_page431), [440](#_page440), [*757*](#_page757), [*778*](#_page778), [*783*](#_page783), [*804*](#_page804)

Рейхельт Н. Н. [***735***](#_page735), [*737*](#_page737)

Рембрандт Х. [302](#_page302), [*772*](#_page772)

Ремизов А. М. [504](#_page504), [648](#_page648), [*738*](#_page738), [*788*](#_page788), [*821*](#_page821), [*822*](#_page822)

{852} Репин И. Е. [432](#_page432), [433](#_page433), [*788*](#_page788)

Рерих Н. К. [77](#_page077), [443](#_page443), [447](#_page447), [451](#_page451), [452](#_page452), [454](#_page454) – [457](#_page457), [462](#_page462), [488](#_page488), [492](#_page492), [*741*](#_page741), [*790*](#_page790) – [*792*](#_page792)

Рид Т. М. [*775*](#_page775)

Римский-Корсаков Н. А. [433](#_page433), [627](#_page627), [645](#_page645), [*788*](#_page788)

Роден О. [45](#_page045)

Родзянко М. В. [689](#_page689)

Розанов В. В. [706](#_page706), [*776*](#_page776), [*829*](#_page829), [*833*](#_page833)

Розенштейн Б. Д. [*744*](#_page744)

Роксанова М. Л. [*738*](#_page738)

Роллан Р. [703](#_page703), [*832*](#_page832)

Ропс Ф. [107](#_page107), [*744*](#_page744)

Росси Э. [398](#_page398), [570](#_page570), [*783*](#_page783)

Россов Н. П. [*736*](#_page736), [***759***](#_page759), [*760*](#_page760)

Румянцев Н. А. [*770*](#_page770)

Рустейкис А. А. [597](#_page597), [626](#_page626), [627](#_page627), [636](#_page636), [694](#_page694), [*818*](#_page818), [*819*](#_page819)

Руше Ж. [381](#_page381), [*778*](#_page778)

Рыбаков Н. Х. [121](#_page121), [245](#_page245)

Рышков В. А. [465](#_page465), [475](#_page475)

Саблиер (Саблэр) М., де ла [487](#_page487), [*796*](#_page796)

Сабуров С. Ф. [*768*](#_page768)

Савина М. Г. [170](#_page170), [190](#_page190), [231](#_page231), [236](#_page236), [237](#_page237), [263](#_page263), [267](#_page267), [270](#_page270) – [272](#_page272), [406](#_page406), [415](#_page415), [418](#_page418), [597](#_page597), [598](#_page598), [*754*](#_page754), [*760*](#_page760), [*761*](#_page761), [*767*](#_page767), [*798*](#_page798), [*818*](#_page818), [*830*](#_page830)

Савинков Б. В. [*758*](#_page758)

Савицкая М. Г. [48](#_page048), [50](#_page050), [115](#_page115), [243](#_page243), [247](#_page247), [250](#_page250), [253](#_page253), [254](#_page254), [261](#_page261), [268](#_page268), [270](#_page270), [694](#_page694), [*735*](#_page735), [*763*](#_page763), [*830*](#_page830)

Савонаролла Д. [679](#_page679), [*827*](#_page827)

Садовские [529](#_page529), [*779*](#_page779), [*805*](#_page805)

Садовский П. М. [245](#_page245), [253](#_page253), [368](#_page368), [415](#_page415), [*764*](#_page764), [*779*](#_page779)

Сазонов Н. Ф. [237](#_page237), [529](#_page529), [607](#_page607), [*767*](#_page767), [*805*](#_page805)

Саймонс А. [381](#_page381), [*782*](#_page782)

Салерни, аббат [563](#_page563)

Саломатин И. А. [252](#_page252), [*764*](#_page764)

Салтыков В. А. [320](#_page320), [322](#_page322), [*773*](#_page773)

Салтыков-Щедрин М. Е. [157](#_page157), [594](#_page594), [604](#_page604), [606](#_page606) – [609](#_page609), [611](#_page611), [649](#_page649), [653](#_page653), [715](#_page715), [*816*](#_page816), [*822*](#_page822)

Сальвини Т. [276](#_page276), [398](#_page398), [607](#_page607), [*783*](#_page783), [*816*](#_page816)

Самарин И. В. [18](#_page018), [19](#_page019), [65](#_page065), [*728*](#_page728)

Самарова М. А. [25](#_page025), [51](#_page051), [98](#_page098), [233](#_page233), [235](#_page235), [243](#_page243), [247](#_page247), [250](#_page250), [252](#_page252), [254](#_page254), [341](#_page341), [372](#_page372), [*743*](#_page743), [*763*](#_page763)

Самойлов В. В. [*836*](#_page836)

Санин А. А. [687](#_page687), [*735*](#_page735), [*758*](#_page758)

Сапунов К. Н. [213](#_page213), [508](#_page508), [561](#_page561), [*782*](#_page782), [*784*](#_page784), [*815*](#_page815), [*820*](#_page820)

Сапунов Н. Н. [31](#_page031), [*730*](#_page730), [*741*](#_page741), [*803*](#_page803)

Сарьян М. С. [334](#_page334), [*775*](#_page775)

Сахновский В. Г. [687](#_page687) – [689](#_page689), [695](#_page695) – [698](#_page698), [***830***](#_page830)

{853} Сац И. А. [6](#_page006), [160](#_page160), [198](#_page198), [322](#_page322), [332](#_page332), [334](#_page334), [339](#_page339), [344](#_page344), [345](#_page345), [354](#_page354), [380](#_page380), [*730*](#_page730), [*747*](#_page747), [*759*](#_page759)

Северянин И. [*821*](#_page821)

Семирадский Г. И. [25](#_page025), [*729*](#_page729)

Сенека Луций Анней [695](#_page695), [*831*](#_page831)

Серафим Саровский [298](#_page298), [*771*](#_page771)

Сервантесе. [132](#_page132)

Серов В. А. [238](#_page238), [429](#_page429)

Симов В. А. [6](#_page006), [7](#_page007), [27](#_page027), [70](#_page070), [82](#_page082), [152](#_page152), [213](#_page213), [273](#_page273), [275](#_page275), [330](#_page330), [345](#_page345), [363](#_page363), [442](#_page442), [593](#_page593), [*741*](#_page741)

Скабичевский А. М. [18](#_page018), [*728*](#_page728)

Скрябин А. Н. [*788*](#_page788)

Сладкопевцев В. В. [151](#_page151)

Смоленский см. [Измайлов А. А.](#_Tosh0004304)

Соболев Ю. В. [507](#_page507), [509](#_page509), [593](#_page593), [594](#_page594), [660](#_page660), [700](#_page700), [*804*](#_page804), [***808***](#_page808), [*814*](#_page814), [*834*](#_page834)

Созонов (Сазонов) Е. С. [*825*](#_page825)

Соловьев Вл. С. [298](#_page298), [585](#_page585), [*729*](#_page729), [*771*](#_page771)

Соловьев С. П. [497](#_page497), [*797*](#_page797)

Соловьева В. В. [310](#_page310), [311](#_page311), [577](#_page577), [580](#_page580), [587](#_page587), [683](#_page683), [*772*](#_page772), [*811*](#_page811)

Сологуб Ф. К. [31](#_page031), [401](#_page401), [504](#_page504), [588](#_page588) – [590](#_page590), [596](#_page596), [597](#_page597), [*753*](#_page753), [*757*](#_page757), [***821***](#_page821) – [*823*](#_page823), [*830*](#_page830)

Соломаткин Л. И. [609](#_page609), [*816*](#_page816)

Сомов К. А. [77](#_page077), [235](#_page235), [708](#_page708), [*741*](#_page741), [*761*](#_page761), [*817*](#_page817)

Сосницкий И. И. [65](#_page065), [66](#_page066), [186](#_page186), [*739*](#_page739), [*753*](#_page753)

Софокл [164](#_page164), [475](#_page475)

Спиро С. П. [*758*](#_page758), [*759*](#_page759), [*768*](#_page768)

Станиславский К. С. [3](#_page003), [5](#_page005) – [7](#_page007), [10](#_page010), [14](#_page014), [15](#_page015), [19](#_page019), [21](#_page021), [24](#_page024), [33](#_page033), [35](#_page035) – [44](#_page044), [47](#_page047), [50](#_page050), [51](#_page051), [54](#_page054) – [56](#_page056), [58](#_page058), [60](#_page060), [62](#_page062) – [69](#_page069), [72](#_page072) – [74](#_page074), [76](#_page076), [78](#_page078), [80](#_page080), [81](#_page081), [83](#_page083), [84](#_page084), [95](#_page095), [97](#_page097) – [99](#_page099), [103](#_page103) – [106](#_page106), [109](#_page109), [111](#_page111), [115](#_page115) – [117](#_page117), [120](#_page120), [126](#_page126), [128](#_page128), [129](#_page129), [131](#_page131) – [138](#_page138), [141](#_page141), [142](#_page142), [145](#_page145), [148](#_page148) – [153](#_page153), [156](#_page156) – [160](#_page160), [163](#_page163), [164](#_page164), [166](#_page166), [169](#_page169), [170](#_page170), [184](#_page184), [186](#_page186), [187](#_page187), [189](#_page189), [197](#_page197), [199](#_page199), [208](#_page208), [210](#_page210), [211](#_page211), [213](#_page213) – [216](#_page216), [226](#_page226), [233](#_page233) – [235](#_page235), [237](#_page237) – [239](#_page239), [241](#_page241), [244](#_page244), [247](#_page247) – [249](#_page249), [251](#_page251), [253](#_page253), [256](#_page256) – [260](#_page260), [262](#_page262) – [267](#_page267), [269](#_page269) – [271](#_page271), [273](#_page273), [275](#_page275) – [279](#_page279), [328](#_page328), [340](#_page340) – [342](#_page342), [349](#_page349), [359](#_page359), [363](#_page363), [364](#_page364), [368](#_page368), [372](#_page372), [374](#_page374), [375](#_page375), [378](#_page378), [381](#_page381), [395](#_page395), [402](#_page402), [403](#_page403), [405](#_page405), [408](#_page408), [411](#_page411), [413](#_page413), [415](#_page415), [417](#_page417), [419](#_page419), [420](#_page420), [422](#_page422), [433](#_page433), [435](#_page435), [436](#_page436), [442](#_page442) – [445](#_page445), [459](#_page459), [460](#_page460), [463](#_page463), [474](#_page474), [476](#_page476), [478](#_page478), [480](#_page480), [481](#_page481), [483](#_page483) – [487](#_page487), [489](#_page489), [492](#_page492), [494](#_page494), [496](#_page496), [497](#_page497), [499](#_page499), [501](#_page501), [503](#_page503), [505](#_page505), [507](#_page507), [520](#_page520), [524](#_page524) – [529](#_page529), [546](#_page546), [561](#_page561), [562](#_page562), [564](#_page564), [565](#_page565), [567](#_page567), [568](#_page568), [600](#_page600), [601](#_page601), [603](#_page603), [605](#_page605), [616](#_page616), [620](#_page620), [621](#_page621), [623](#_page623), [625](#_page625) – [627](#_page627), [630](#_page630), [634](#_page634) – [636](#_page636), [643](#_page643), [647](#_page647), [657](#_page657) – [659](#_page659), [662](#_page662), [664](#_page664), [677](#_page677), [682](#_page682), [684](#_page684), [686](#_page686), [689](#_page689), [691](#_page691) – [693](#_page693), [695](#_page695) – [699](#_page699), [702](#_page702), [710](#_page710), [719](#_page719), [720](#_page720), [722](#_page722), [723](#_page723), [*727*](#_page727), [*728*](#_page728), [*730*](#_page730) – [*734*](#_page734), [*736*](#_page736), [*737*](#_page737), [*741*](#_page741), [*743*](#_page743), [*748*](#_page748), [*750*](#_page750), [*753*](#_page753), [*756*](#_page756), [*758*](#_page758), [*760*](#_page760) – [*764*](#_page764), [*766*](#_page766) – [*770*](#_page770), [*773*](#_page773) – [*776*](#_page776), [*781*](#_page781), [*783*](#_page783) – [*785*](#_page785), [*787*](#_page787), [*788*](#_page788), [*792*](#_page792), [*794*](#_page794) – [*797*](#_page797), [*799*](#_page799), [*800*](#_page800), [*804*](#_page804), [*805*](#_page805), [*810*](#_page810), [*813*](#_page813), [*817*](#_page817), [*818*](#_page818), [*821*](#_page821) – [*823*](#_page823), [*827*](#_page827) – [*830*](#_page830), [*834*](#_page834) – [*836*](#_page836)

Старк Э. А. [273](#_page273), [507](#_page507), [596](#_page596), [*736*](#_page736), [*765*](#_page765), [*772*](#_page772)

Стасов В. В. [432](#_page432), [*788*](#_page788)

Стахович А. А. (отец) [266](#_page266), [*766*](#_page766)

Стахович А. А. (сын) [534](#_page534), [538](#_page538), [539](#_page539), [546](#_page546), [551](#_page551), [583](#_page583), [632](#_page632), [690](#_page690), [691](#_page691), [*766*](#_page766), [*812*](#_page812), [*818*](#_page818)

Стасюлевич М. М. [267](#_page267), [*766*](#_page766)

Столыпин А. А. в, [*747*](#_page747)

Столыпин П. А. [214](#_page214)

Страхов Н. Н. [*801*](#_page801)

Стрельская В. В. [237](#_page237), [271](#_page271), [*761*](#_page761)

Стрепетова П. А. [170](#_page170)

{854} Стриндберг А. [166](#_page166), [*733*](#_page733)

Струве П. Б. [656](#_page656), [*823*](#_page823)

Суворин А. С. [265](#_page265), [506](#_page506), [518](#_page518), [*735*](#_page735), [*739*](#_page739), [*807*](#_page807)

Судейкин С. Ю. [31](#_page031), [*730*](#_page730), [*741*](#_page741), [*792*](#_page792)

Сулержицкий Л. А. [32](#_page032), [83](#_page083), [109](#_page109), [151](#_page151), [156](#_page156), [199](#_page199), [422](#_page422), [*730*](#_page730), [*741*](#_page741)

Сулла [171](#_page171), [*751*](#_page751)

Сургучев И. Д. [597](#_page597), [638](#_page638) – [641](#_page641), [653](#_page653), [654](#_page654), [***819***](#_page819), [*820*](#_page820)

Сушкевич Б. М. [315](#_page315), [316](#_page316), [384](#_page384), [394](#_page394), [*773*](#_page773), [*831*](#_page831)

Сычев А. А. [*743*](#_page743)

Таиров А. Я. [457](#_page457), [458](#_page458), [460](#_page460), [687](#_page687), [*774*](#_page774), [*791*](#_page791)

Тамарин Н. (Н. Н. Окулов или Н. Н. Акулов) [*792*](#_page792)

Тарасов Г. К. [*745*](#_page745)

Тарасов Н. Л. [*771*](#_page771), [*801*](#_page801)

Тарасова А. К. [691](#_page691), [*829*](#_page829)

Тартаков И. В. [341](#_page341), [*776*](#_page776)

Тезавровский В. В. [218](#_page218), [310](#_page310), [322](#_page322), [337](#_page337), [384](#_page384), [395](#_page395), [663](#_page663), [*772*](#_page772) – [*775*](#_page775), [*824*](#_page824)

Телешов Н. Д. [4](#_page004), [505](#_page505)

Теляковский В. А. [528](#_page528), [*804*](#_page804)

Терпигорев С. Н. [682](#_page682), [*827*](#_page827)

Тимофеев (А. А.?) [*743*](#_page743)

Тирсо де Молина [619](#_page619)

Тихон Задонский [*772*](#_page772)

Тициан [302](#_page302), [*772*](#_page772)

Толстая А. Л. [*780*](#_page780)

Толстой А. К. [502](#_page502), [602](#_page602), [632](#_page632), [695](#_page695), [*810*](#_page810)

Толстой Л. Н. [144](#_page144), [216](#_page216), [219](#_page219), [321](#_page321), [363](#_page363), [365](#_page365) – [374](#_page374), [376](#_page376) – [378](#_page378), [416](#_page416), [417](#_page417), [419](#_page419), [433](#_page433), [434](#_page434), [504](#_page504), [515](#_page515), [573](#_page573), [652](#_page652), [676](#_page676), [683](#_page683), [703](#_page703), [706](#_page706), [*730*](#_page730), [*753*](#_page753), [*771*](#_page771), [*779*](#_page779) – [*781*](#_page781), [*786*](#_page786), [*807*](#_page807), [*820*](#_page820)

Томон Т., де [*798*](#_page798)

Трозинер Ф. В. [215](#_page215), [507](#_page507), [*737*](#_page737), [***812***](#_page812)

Трозинер Ф. Ф. [***731***](#_page731)

Тургенев И. С. [211](#_page211), [214](#_page214), [230](#_page230), [231](#_page231), [236](#_page236) – [242](#_page242), [263](#_page263) – [267](#_page267), [272](#_page272), [334](#_page334), [364](#_page364), [365](#_page365), [406](#_page406) – [416](#_page416), [434](#_page434), [438](#_page438), [440](#_page440), [443](#_page443), [482](#_page482), [484](#_page484), [492](#_page492), [498](#_page498), [502](#_page502), [510](#_page510), [523](#_page523), [561](#_page561), [605](#_page605), [609](#_page609), [638](#_page638), [661](#_page661), [662](#_page662), [665](#_page665), [678](#_page678), [681](#_page681), [724](#_page724), [*754*](#_page754), [*762*](#_page762), [*770*](#_page770), [*801*](#_page801), [*834*](#_page834)

Туркин Н. В. [151](#_page151), [152](#_page152), [214](#_page214), [274](#_page274), [364](#_page364), [506](#_page506), [508](#_page508), [*754*](#_page754), [***760***](#_page760), [*770*](#_page770), [*806*](#_page806)

Тыркова-Вильямс А. В. [***737***](#_page737)

Тьеполо Д. Б. [563](#_page563), [*809*](#_page809)

Тэн И. А. [174](#_page174), [588](#_page588), [*751*](#_page751), [*812*](#_page812)

Тютчев Ф. И. [612](#_page612), [668](#_page668), [669](#_page669), [673](#_page673), [*817*](#_page817), [*825*](#_page825)

Уайльд О. [440](#_page440), [*789*](#_page789)

Уистлер Д. [562](#_page562), [*809*](#_page809)

Уллис [659](#_page659)

{855} Ульянов Н. П. [6](#_page006), [32](#_page032), [42](#_page042), [72](#_page072), [*730*](#_page730), [*741*](#_page741), [*804*](#_page804)

Уралов И. М. [86](#_page086), [89](#_page089), [95](#_page095), [117](#_page117), [152](#_page152), [177](#_page177) – [180](#_page180), [182](#_page182), [188](#_page188), [192](#_page192), [206](#_page206), [233](#_page233), [235](#_page235), [267](#_page267), [305](#_page305), [322](#_page322), [326](#_page326), [*742*](#_page742), [*744*](#_page744), [*752*](#_page752), [*753*](#_page753)

Фальковский Ф. [598](#_page598)

Федотов А. Ф. [*763*](#_page763)

Федотов П. А. [609](#_page609), [*816*](#_page816)

Фет А. А. [169](#_page169), [*757*](#_page757)

Филарет [294](#_page294), [*777*](#_page777)

Философов Д. В. [204](#_page204), [205](#_page205), [274](#_page274), [444](#_page444), [504](#_page504), [506](#_page506), [*756*](#_page756), [*817*](#_page817)

Фихте И. Г. [229](#_page229), [*760*](#_page760)

Фишер К. [391](#_page391), [*782*](#_page782)

Флеров С. В. [254](#_page254), [*764*](#_page764)

Фокин А. М. [*823*](#_page823)

Фокин М. М. [433](#_page433), [*788*](#_page788)

Фонвизин Д. И. [12](#_page012), [480](#_page480), [*795*](#_page795)

Фрейтаг Г. [164](#_page164), [*750*](#_page750)

Фукс Г. [258](#_page258), [*765*](#_page765), [*804*](#_page804)

Халютина С. В. [27](#_page027), [48](#_page048), [50](#_page050), [70](#_page070), [71](#_page071), [170](#_page170), [322](#_page322), [450](#_page450), [451](#_page451), [455](#_page455), [463](#_page463), [*735*](#_page735)

Хлебников В. В. [*732*](#_page732)

Хмара Г. М. [717](#_page717), [*812*](#_page812), [*834*](#_page834)

Хогарт У. [112](#_page112), [143](#_page143), [144](#_page144), [146](#_page146), [*744*](#_page744)

Ходасевич В. Ф. [*757*](#_page757)

Ходотов Н. Н. [236](#_page236), [272](#_page272), [418](#_page418), [*761*](#_page761)

Холмская З. В. [*823*](#_page823)

Хохлов К. П. [300](#_page300), [315](#_page315), [331](#_page331), [333](#_page333), [336](#_page336), [344](#_page344), [352](#_page352), [384](#_page384), [394](#_page394), [410](#_page410), [413](#_page413), [415](#_page415), [431](#_page431), [491](#_page491), [535](#_page535), [546](#_page546), [552](#_page552), [555](#_page555), [583](#_page583), [718](#_page718), [*773*](#_page773), [*774*](#_page774)

Цаккони Э. [570](#_page570), [*810*](#_page810)

Чаадаев П. Я. [62](#_page062)

Чайковский П. И. [109](#_page109), [110](#_page110), [341](#_page341), [432](#_page432), [645](#_page645)

Чарский В. В. [594](#_page594), [596](#_page596), [***816***](#_page816)

Чарусская Е. В. [460](#_page460), [*792*](#_page792)

Челлини Б. [347](#_page347), [*776*](#_page776)

Чернышевский Н. Г. [363](#_page363), [365](#_page365), [367](#_page367), [372](#_page372), [504](#_page504), [674](#_page674)

Чертков В. Г. [*780*](#_page780)

Чехов А. П. [15](#_page015), [16](#_page016), [49](#_page049), [51](#_page051), [61](#_page061) – [65](#_page065), [69](#_page069), [77](#_page077), [78](#_page078), [93](#_page093), [98](#_page098), [99](#_page099), [102](#_page102), [127](#_page127), [135](#_page135), [151](#_page151), [162](#_page162) – [164](#_page164), [167](#_page167), [172](#_page172), [185](#_page185), [203](#_page203), [208](#_page208) – [212](#_page212), [215](#_page215), [231](#_page231), [236](#_page236), [242](#_page242), [253](#_page253) – [255](#_page255), [260](#_page260), [262](#_page262), [264](#_page264), [265](#_page265), [267](#_page267), [272](#_page272), [273](#_page273), [301](#_page301), [302](#_page302), [329](#_page329), [330](#_page330), {856} [330](#_page330), [333](#_page333) – [335](#_page335), [339](#_page339), [340](#_page340), [349](#_page349), [358](#_page358), [359](#_page359), [363](#_page363), [390](#_page390), [399](#_page399), [401](#_page401), [412](#_page412), [413](#_page413), [433](#_page433), [474](#_page474), [475](#_page475), [477](#_page477), [495](#_page495) – [497](#_page497), [499](#_page499), [502](#_page502), [506](#_page506), [507](#_page507), [524](#_page524), [525](#_page525), [528](#_page528), [556](#_page556) – [559](#_page559), [567](#_page567), [582](#_page582), [590](#_page590), [591](#_page591), [594](#_page594), [598](#_page598), [610](#_page610), [611](#_page611), [638](#_page638), [648](#_page648), [653](#_page653), [654](#_page654), [660](#_page660), [665](#_page665), [674](#_page674), [678](#_page678), [681](#_page681), [685](#_page685), [690](#_page690), [695](#_page695), [717](#_page717), [721](#_page721), [722](#_page722) – [724](#_page724), [*730*](#_page730), [*731*](#_page731), [*733*](#_page733), [*737*](#_page737) – [*739*](#_page739), [*760*](#_page760), [*770*](#_page770), [*793*](#_page793), [*797*](#_page797), [*799*](#_page799), [*800*](#_page800), [*807*](#_page807), [*808*](#_page808), [*820*](#_page820), [*826*](#_page826), [*827*](#_page827), [*834*](#_page834)

Чехов М. А. [641](#_page641), [*782*](#_page782), [*811*](#_page811), [*833*](#_page833), [*834*](#_page834)

Чимароза Д. [563](#_page563), [*810*](#_page810)

Читау А. М. [206](#_page206), [*757*](#_page757)

Чуковский К. И. [*756*](#_page756)

Чулков Г. И. [76](#_page076), [***738***](#_page738), [*762*](#_page762)

Чумина О. Н. [152](#_page152), [***756***](#_page756)

Шагинян М. С. [505](#_page505)

Шаляпин Ф. И. [279](#_page279), [602](#_page602), [645](#_page645), [*814*](#_page814), [*821*](#_page821)

Шаров П. Ф. [*734*](#_page734), [*735*](#_page735)

Шахалов А. Э. [716](#_page716), [*834*](#_page834)

Шебуев Н. Г. [151](#_page151), [152](#_page152), [274](#_page274), [358](#_page358), [504](#_page504), [***732***](#_page732), [*765*](#_page765)

Шевченко Ф. В. [607](#_page607), [609](#_page609), [650](#_page650), [683](#_page683), [*815*](#_page815)

Шеллинг Ф. В. [696](#_page696), [698](#_page698), [*831*](#_page831)

Шекспир У. [30](#_page030), [91](#_page091), [101](#_page101), [102](#_page102), [171](#_page171), [230](#_page230), [256](#_page256), [276](#_page276), [278](#_page278), [281](#_page281), [294](#_page294), [380](#_page380), [383](#_page383), [385](#_page385) – [387](#_page387), [389](#_page389), [391](#_page391) – [396](#_page396), [398](#_page398), [399](#_page399), [403](#_page403) – [405](#_page405), [426](#_page426), [427](#_page427), [429](#_page429) – [431](#_page431), [434](#_page434), [458](#_page458), [475](#_page475), [498](#_page498), [694](#_page694), [697](#_page697), [*743*](#_page743), [*750*](#_page750), [*751*](#_page751), [*782*](#_page782), [*784*](#_page784), [*790*](#_page790), [*792*](#_page792)

Шиллер Ф. [229](#_page229), [294](#_page294), [694](#_page694), [*830*](#_page830)

Шишко [253](#_page253)

Шницлер А. [256](#_page256), [*764*](#_page764)

Шопенгауэр А. [485](#_page485), [*796*](#_page796)

Шполянский А. П. [705](#_page705), [*774*](#_page774), [***832***](#_page832)

Штук Ф. [107](#_page107), [*744*](#_page744)

Шувалова (Корвин-Козановская) В. М. [263](#_page263), [*765*](#_page765)

Шуман Р. [379](#_page379), [*782*](#_page782)

Шумский С. В. [244](#_page244), [497](#_page497), [*762*](#_page762), [*797*](#_page797)

Щепкин М. С. [65](#_page065), [152](#_page152), [186](#_page186), [190](#_page190), [211](#_page211), [497](#_page497), [501](#_page501), [502](#_page502), [528](#_page528), [529](#_page529), [557](#_page557), [*753*](#_page753), [*797*](#_page797), [*805*](#_page805)

Энгельс Ф. [*803*](#_page803)

Эфрос А. М. [***816***](#_page816), [*817*](#_page817)

Эфрос Н. Е. [83](#_page083), [151](#_page151), [152](#_page152), [197](#_page197), [213](#_page213) – [215](#_page215), [274](#_page274), [363](#_page363), [364](#_page364), [443](#_page443), [445](#_page445), [507](#_page507), [508](#_page508), [593](#_page593), [595](#_page595), [660](#_page660), [*727*](#_page727), [*733*](#_page733), [*744*](#_page744), [*746*](#_page746), [*752*](#_page752) – [*754*](#_page754), [*759*](#_page759), [*762*](#_page762), [*769*](#_page769), [*780*](#_page780), [*783*](#_page783), [*793*](#_page793), [*795*](#_page795) – [*797*](#_page797), [*802*](#_page802), [*807*](#_page807), [*826*](#_page826)

Юдин Г. П. [691](#_page691)

Южин-Сумбатов А. И. [121](#_page121), [504](#_page504), [528](#_page528), [719](#_page719), [*732*](#_page732), [*752*](#_page752), [*770*](#_page770), [*780*](#_page780), [*835*](#_page835)

Юлиан Отступник, император [679](#_page679), [*827*](#_page827)

{857} Юрьев М. [444](#_page444)

Юрьев Ю. М. [150](#_page150), [151](#_page151), [271](#_page271)

Юрьева М. А. [251](#_page251), [*764*](#_page764)

Юсупов Ф. Ф. [*833*](#_page833)

Юшкевич С. С. [74](#_page074), [321](#_page321), [323](#_page323), [324](#_page324), [326](#_page326), [353](#_page353), [354](#_page354), [504](#_page504), [*774*](#_page774)

Яблоновский С. В. [150](#_page150), [151](#_page151), [214](#_page214), [215](#_page215), [274](#_page274), [442](#_page442), [507](#_page507), [508](#_page508), [596](#_page596), [599](#_page599), [701](#_page701), [719](#_page719), [*728*](#_page728), [*734*](#_page734), [*743*](#_page743), [*744*](#_page744), [*750*](#_page750), [*754*](#_page754), [*768*](#_page768), [*790*](#_page790), [*800*](#_page800), [*801*](#_page801), [*805*](#_page805), [*823*](#_page823)

Якушкин В. Е. [*737*](#_page737)

Яремич С. П. [596](#_page596)

Ярцев П. М. [214](#_page214), [224](#_page224), [275](#_page275), [365](#_page365), [443](#_page443) – [445](#_page445), [507](#_page507), [508](#_page508), [*761*](#_page761), [*764*](#_page764), [*776*](#_page776), [*783*](#_page783), [*791*](#_page791)

## **{****858}** Указатель драматических и музыкально-драматических произведений

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)   [Э](#_b30)   [Ю](#_b31)   [Я](#_b32)

«Авдотьина жизнь» С. А. Найденова [49](#_page049)

«Анатэма» Л. Н. Андреева [213](#_page213) – [216](#_page216), [219](#_page219) – [224](#_page224), [227](#_page227) – [230](#_page230), [255](#_page255), [301](#_page301), [383](#_page383), [499](#_page499), [503](#_page503), [*753*](#_page753)*,* [*758*](#_page758)*,* [*759*](#_page759)*,* [*768*](#_page768)*,* [*769*](#_page769)

«Анна Каренина» по Л. Н. Толстому [*829*](#_page829)*,* [*830*](#_page830)

«Антигона» Софокла [596](#_page596)

«Ариадна» Б. К. Зайцева [687](#_page687)

«Балаганчик» А. А. Блока [31](#_page031), [109](#_page109), [110](#_page110), [115](#_page115), [117](#_page117), [212](#_page212), [538](#_page538), [699](#_page699), [*745*](#_page745)*,* [*794*](#_page794)

«Барышня с фиалками» («Кулисы») Т. Л. Щепкиной-Куперник [500](#_page500), [*797*](#_page797)

«Бегство Габриэля Шиллинга» Г. Гауптмана [460](#_page460), [*791*](#_page791)*,* [*792*](#_page792)

«Беда от нежного сердца» В. А. Соллогуба [199](#_page199), [*755*](#_page755)

«Без вины виноватые» А. Н. Островского [*736*](#_page736)

«Безденежье» И. С. Тургенева [416](#_page416)

«Бесовское действо» А. М. Ремизова [205](#_page205)

«Бесприданница» А. Н. Островского [45](#_page045), [250](#_page250), [*764*](#_page764)

«Бешеные деньги» А. Н. Островского [686](#_page686)

«Блоха» Е. И. Замятина [*782*](#_page782)

«Блудный сын» С. А. Найденова [49](#_page049), [211](#_page211)

«Богатый человек» С. А. Найденова [49](#_page049)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина [82](#_page082) – [85](#_page085), [90](#_page090) – [94](#_page094), [96](#_page096), [100](#_page100), [101](#_page101), [110](#_page110), [150](#_page150), [621](#_page621), [645](#_page645), [694](#_page694), [*738*](#_page738)*,* [*742*](#_page742)*–* [*744*](#_page744)*,* [*753*](#_page753)*,* [*834*](#_page834)

«Борис Годунов» М. П. Мусоргского [91](#_page091), [645](#_page645), [*814*](#_page814)*,* [*821*](#_page821)

«Брак поневоле» Ж.‑Б. Мольера [442](#_page442), [443](#_page443), [478](#_page478), [480](#_page480), [482](#_page482), [485](#_page485), [486](#_page486), [491](#_page491), [*787*](#_page787)*,* [*795*](#_page795)*,* [*797*](#_page797)

«Бранд» Г. Ибсена [5](#_page005) – [7](#_page007), [26](#_page026) – [29](#_page029), [31](#_page031), [32](#_page032), [69](#_page069) – [71](#_page071), [78](#_page078), [172](#_page172), [173](#_page173), [642](#_page642), [*729*](#_page729)*,* [*736*](#_page736)*,* [*738*](#_page738)*,* [*739*](#_page739)*,* [*753*](#_page753)

«Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому [273](#_page273) – [275](#_page275), [279](#_page279) – [284](#_page284), [287](#_page287) – [290](#_page290), [294](#_page294) – [297](#_page297), [299](#_page299) – [321](#_page321), [327](#_page327) – [329](#_page329), [335](#_page335), [346](#_page346) – [351](#_page351), [355](#_page355) – [362](#_page362), [371](#_page371), [401](#_page401), [427](#_page427), [437](#_page437) – [441](#_page441), [445](#_page445), [448](#_page448), [450](#_page450), [461](#_page461), [498](#_page498), [499](#_page499), [502](#_page502), [506](#_page506), [509](#_page509), [512](#_page512), [533](#_page533), [537](#_page537) – [539](#_page539), [544](#_page544), [546](#_page546) – [548](#_page548), [551](#_page551), [572](#_page572), [581](#_page581), [586](#_page586), [660](#_page660), [678](#_page678), [701](#_page701), [712](#_page712), [*761*](#_page761)*,* [*768*](#_page768)*–* [*772*](#_page772)*,* [*778*](#_page778)*,* [*788*](#_page788)*,* [*796*](#_page796)*,* [*798*](#_page798)*,* [*801*](#_page801)*,* [*812*](#_page812)*,* [*826*](#_page826)*,* [*829*](#_page829)

«Бригадир» Д. И. Фонвизина [*795*](#_page795)

«Бронепоезд 14‑69» Вс. В. Иванова [*829*](#_page829)

{859} «Будет радость» Д. С. Мережковского [596](#_page596), [659](#_page659), [664](#_page664) – [675](#_page675), [679](#_page679) – [682](#_page682), [685](#_page685), [687](#_page687), [690](#_page690), [*756*](#_page756)*,* [*824*](#_page824)*,* [*826*](#_page826)*,* [*828*](#_page828)*,* [*833*](#_page833)

«Ванька-ключник и паж Жеан» Ф. К. Сологуба [*687*](#_page687)*,* [*821*](#_page821)

«В городе» С. С. Юшкевича [*730*](#_page730)*,* [*741*](#_page741)

«Ведьма» Б. К. Яновского [*829*](#_page829)

«Венецианский купец» У. Шекспира [596](#_page596)

«Верность» Б. К. Зайцева [*733*](#_page733)

«Вечер в Сорренто» И. С. Тургенева [416](#_page416)

«Вечерняя заря» К. Гамсуна [195](#_page195), [*754*](#_page754)

«Видение розы» К.‑М. Вебера [*788*](#_page788)

«Вишневый сад» А. П. Чехова [98](#_page098), [129](#_page129), [164](#_page164), [172](#_page172), [211](#_page211), [236](#_page236), [249](#_page249), [349](#_page349), [412](#_page412), [413](#_page413), [445](#_page445), [479](#_page479), [497](#_page497) – [499](#_page499), [509](#_page509), [556](#_page556), [557](#_page557), [559](#_page559), [594](#_page594), [659](#_page659), [661](#_page661), [*735*](#_page735)*,* [*752*](#_page752)*,* [*770*](#_page770)*,* [*773*](#_page773)*,* [*780*](#_page780)*,* [*796*](#_page796)*,* [*798*](#_page798)*,* [*808*](#_page808)*,* [*809*](#_page809)*,* [*829*](#_page829)*,* [*834*](#_page834)*,* [*836*](#_page836)

«Власть тьмы» Л. Н. Толстого [77](#_page077), [498](#_page498), [570](#_page570), [*741*](#_page741)*,* [*780*](#_page780)*,* [*803*](#_page803)*,* [*811*](#_page811)

«В людях» по М. Горькому [*800*](#_page800)

«Во власти денег» О. Мирбо [*800*](#_page800)

«Волки и овцы» А. Н. Островского [660](#_page660), [*826*](#_page826)

«Вор» О. Мирбо [*800*](#_page800)

«Враги» М. Горького [*829*](#_page829)

«В царстве скуки» Э. Ж. А. Пальерона [131](#_page131), [*747*](#_page747)

«Гамлет» У. Шекспира [66](#_page066), [256](#_page256), [273](#_page273), [275](#_page275), [277](#_page277) – [279](#_page279), [299](#_page299), [363](#_page363), [364](#_page364), [380](#_page380) – [405](#_page405), [409](#_page409), [420](#_page420) – [432](#_page432), [434](#_page434) – [436](#_page436), [438](#_page438), [446](#_page446), [474](#_page474), [593](#_page593), [596](#_page596), [*760*](#_page760)*,* [*768*](#_page768)*,* [*775*](#_page775)*,* [*776*](#_page776)*,* [*782*](#_page782)*–* [*784*](#_page784)*,* [*787*](#_page787)*,* [*788*](#_page788)*,* [*790*](#_page790)*,* [*829*](#_page829)

«Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева [275](#_page275), [364](#_page364), [406](#_page406), [407](#_page407), [410](#_page410) – [415](#_page415), [572](#_page572), [*798*](#_page798)

«Гедда Габлер» Г. Ибсена [15](#_page015), [*730*](#_page730)

«Геншель» («Извозчик Геншель», «Возчик Геншель») Г. Гауптмана [98](#_page098), [498](#_page498), [*772*](#_page772)

«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса [491](#_page491), [492](#_page492), [*794*](#_page794)*,* [*796*](#_page796)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова [5](#_page005) – [7](#_page007), [9](#_page009), [10](#_page010), [13](#_page013), [16](#_page016) – [18](#_page018), [21](#_page021), [23](#_page023) – [25](#_page025), [32](#_page032), [37](#_page037), [40](#_page040), [50](#_page050) – [60](#_page060), [62](#_page062), [65](#_page065), [67](#_page067), [68](#_page068), [78](#_page078), [82](#_page082), [93](#_page093), [121](#_page121), [146](#_page146), [150](#_page150), [184](#_page184), [186](#_page186), [199](#_page199), [206](#_page206), [256](#_page256), [257](#_page257), [270](#_page270), [346](#_page346), [503](#_page503), [582](#_page582), [589](#_page589), [593](#_page593), [596](#_page596), [599](#_page599), [603](#_page603) – [605](#_page605), [686](#_page686), [697](#_page697), [*727*](#_page727)*,* [*735*](#_page735)*–* [*737*](#_page737)*,* [*748*](#_page748)*,* [*814*](#_page814)*,* [*815*](#_page815)

«Город чумы» Д. Вильсона [*817*](#_page817)

«Горсть пепла» И. А. Новикова [687](#_page687)

«Горячее сердце» А. Н. Островского [248](#_page248), [250](#_page250), [*763*](#_page763)*,* [*764*](#_page764)

«Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островского [687](#_page687)

«Гроза» А. Н. Островского [252](#_page252), [260](#_page260), [686](#_page686)

«Горький цвет» А. Н. Толстого [700](#_page700)

«Дама с камелиями» А. Дюма-сына [*140*](#_page140)*,* [*748*](#_page748)

«Дар мудрых пчел» Ф. К. Сологуба [*821*](#_page821)

«Дачники» М. Горького [*747*](#_page747)*,* [*800*](#_page800)

«Дети Ванюшина» С. А. Найденова [49](#_page049), [*734*](#_page734)

{860} «Дети солнца» М. Горького [117](#_page117), [541](#_page541), [*745*](#_page745)*,* [*747*](#_page747)*,* [*800*](#_page800)*,* [*804*](#_page804)

«Дикая утка» Г. Ибсена [15](#_page015), [187](#_page187), [220](#_page220), [301](#_page301)

«Дни нашей жизни» Л. Н. Андреева [210](#_page210)

«Доктор Штокман» («Враг народа») Г. Ибсена [83](#_page083), [131](#_page131) – [135](#_page135), [148](#_page148), [172](#_page172), [173](#_page173), [220](#_page220), [301](#_page301), [582](#_page582), [721](#_page721), [722](#_page722), [*733*](#_page733)

«Дон Жуан» А. К. Толстого [*819*](#_page819)

«Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера [433](#_page433), [435](#_page435), [482](#_page482), [*788*](#_page788)*,* [*805*](#_page805)*,* [*818*](#_page818)

«Дон Жуан в Египте» Н. С. Гумилева [*823*](#_page823)

«Дочь Фараона» Ц. Пуни [394](#_page394), [*783*](#_page783)

«Драма жизни» К. Гамсуна [5](#_page005) – [7](#_page007), [16](#_page016), [31](#_page031), [34](#_page034) – [36](#_page036), [38](#_page038) – [43](#_page043), [72](#_page072), [73](#_page073), [76](#_page076) – [79](#_page079), [81](#_page081) – [83](#_page083), [106](#_page106), [122](#_page122), [135](#_page135) – [137](#_page137), [141](#_page141), [207](#_page207), [257](#_page257), [351](#_page351), [474](#_page474), [497](#_page497), [503](#_page503), [654](#_page654), [694](#_page694), [*730*](#_page730)*,* [*731*](#_page731)*,* [*733*](#_page733)*,* [*736*](#_page736)*,* [*738*](#_page738)*,* [*740*](#_page740)*,* [*753*](#_page753)*,* [*804*](#_page804)

«Дурные пастыри» О. Мирбо [*800*](#_page800)

«Дух земли» Ф. Ведекинда [464](#_page464), [*793*](#_page793)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова [98](#_page098), [129](#_page129), [145](#_page145), [164](#_page164), [172](#_page172), [214](#_page214), [299](#_page299), [339](#_page339), [341](#_page341), [433](#_page433), [487](#_page487), [558](#_page558), [608](#_page608), [665](#_page665), [674](#_page674), [678](#_page678), [*731*](#_page731)*,* [*738*](#_page738)*,* [*776*](#_page776)*,* [*829*](#_page829)*,* [*836*](#_page836)

«Екатерина Ивановна» Л. Н. Андреева [442](#_page442), [443](#_page443), [445](#_page445), [464](#_page464) – [473](#_page473), [475](#_page475), [487](#_page487), [488](#_page488), [493](#_page493), [499](#_page499), [500](#_page500), [*793*](#_page793)*,* [*811*](#_page811)

«Жар-птица» И. Ф. Стравинского [*788*](#_page788)

«Женитьба» Н. В. Гоголя [199](#_page199), [*729*](#_page729)*,* [*755*](#_page755)

«Живой труп» Л. Н. Толстого [363](#_page363), [365](#_page365) – [380](#_page380), [405](#_page405), [408](#_page408), [416](#_page416) – [419](#_page419), [434](#_page434), [440](#_page440), [515](#_page515), [575](#_page575), [676](#_page676), [*779*](#_page779)*–* [*782*](#_page782)*,* [*786*](#_page786)*,* [*790*](#_page790)

«Жизнь Человека» Л. Н. Андреева [82](#_page082) – [84](#_page084), [102](#_page102) – [109](#_page109), [116](#_page116), [117](#_page117), [122](#_page122), [129](#_page129) – [131](#_page131), [136](#_page136), [138](#_page138), [143](#_page143) – [148](#_page148), [150](#_page150), [180](#_page180), [212](#_page212), [213](#_page213), [255](#_page255), [257](#_page257), [392](#_page392), [427](#_page427), [437](#_page437), [474](#_page474), [497](#_page497), [499](#_page499), [503](#_page503), [*730*](#_page730)*,* [*744*](#_page744)*–* [*747*](#_page747)*,* [*768*](#_page768)*,* [*794*](#_page794)

«Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева [416](#_page416), [460](#_page460), [*792*](#_page792)

«Заложники жизни» Ф. К. Сологуба [475](#_page475), [*794*](#_page794)*,* [*821*](#_page821)

«Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус [688](#_page688), [690](#_page690) – [693](#_page693), [*829*](#_page829)*,* [*830*](#_page830)*,* [*833*](#_page833)

«Золотая свобода» Ленокса [460](#_page460)

«Иван Мироныч» Е. Н. Чирикова [16](#_page016), [117](#_page117), [211](#_page211), [614](#_page614), [*745*](#_page745)*,* [*817*](#_page817)

«Иванов» А. П. Чехова [83](#_page083), [97](#_page097) – [99](#_page099), [172](#_page172), [689](#_page689), [690](#_page690), [*786*](#_page786)*,* [*826*](#_page826)*,* [*829*](#_page829)

«Игра жизни» К. Гамсуна [*754*](#_page754)

«Идиот» по Ф. М. Достоевскому в переделке Ф. Ф. Комиссаржевского и В. Т. Зенкевича [512](#_page512), [514](#_page514), [538](#_page538), [*802*](#_page802)

«Идиот» по Ф. М. Достоевскому в переделке В. А. Крылова и С. Сутугина [287](#_page287), [712](#_page712), [*833*](#_page833)

«Изнанка жизни» Х. Бенавенте [*792*](#_page792)

«Ипполит» Еврипида [680](#_page680), [*825*](#_page825)

{861} «Ифигения в Тавриде» И.‑В. Гете [436](#_page436), [*788*](#_page788)

«Каменный гость» А. С. Пушкина [595](#_page595), [596](#_page596), [612](#_page612), [614](#_page614), [615](#_page615), [618](#_page618) – [620](#_page620), [622](#_page622) – [624](#_page624), [628](#_page628), [629](#_page629), [631](#_page631), [644](#_page644) – [646](#_page646), [652](#_page652), [656](#_page656), [657](#_page657), [717](#_page717), [718](#_page718), [*787*](#_page787)*,* [*818*](#_page818)*,* [*819*](#_page819)*,* [*834*](#_page834)

«Катюша Маслова» по «Воскресению» Л. Н. Толстого [*803*](#_page803)

«Кин, или Гений беспутства» А. Дюма [*784*](#_page784)

«Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Г. Ибсена [163](#_page163)

«Когда цветет молодой виноград» Б. Бьёрнсона [264](#_page264)

«Комедия об Алексее, или Потерянный и обращенный сын» М. А. Кузмина [687](#_page687)

«Консул Берник» Г. Ибсена [44](#_page044)

«Король» С. С. Юшкевича [210](#_page210)

«Король темного покоя» Р. Тагора [686](#_page686), [687](#_page687)

«Кофейня» П. П. Муратова [*729*](#_page729)

«Красная звезда» И. Я. Павловского [*814*](#_page814)

«Крещенский вечер, или Все, что хотите» У. Шекспира [*792*](#_page792)

«Кулисы» см. [«Барышня с фиалками»](#_Tosh0004305) Т. Л. Щепкиной-Куперник

«Лаборатория галлюцинации» А. де Лорда [*810*](#_page810)

«Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» Д. Т. Ленского [720](#_page720), [*835*](#_page835)

«Лекция в Сальпетриере» А. де Лорда [598](#_page598), [*812*](#_page812)

«Лес» А. Н. Островского [686](#_page686)*,* [*736*](#_page736)*,* [*784*](#_page784)

«Лизистрата» Аристофана [*732*](#_page732)

«Лицедейство о Робене и Марион» («Игра о Робене и Марион») Адама де ла Аля [238](#_page238), [*762*](#_page762)

«Макбет» У. Шекспира [254](#_page254)

«Мелкий бес» по Ф. К. Сологубу [538](#_page538), [*806*](#_page806)

«Медленная смерть, последняя пытка» А. де Лорда [*810*](#_page810)

«Мертвые души» по Н. В. Гоголю [*830*](#_page830)

«Месяц в деревне» И. С. Тургенева [213](#_page213), [214](#_page214), [230](#_page230), [231](#_page231), [233](#_page233) – [238](#_page238), [240](#_page240), [241](#_page241), [255](#_page255), [256](#_page256), [258](#_page258), [263](#_page263) – [265](#_page265), [267](#_page267), [270](#_page270) – [272](#_page272), [335](#_page335), [364](#_page364), [397](#_page397), [408](#_page408), [409](#_page409), [412](#_page412) – [414](#_page414), [450](#_page450), [482](#_page482), [498](#_page498), [605](#_page605), [659](#_page659), [661](#_page661) – [663](#_page663), [*758*](#_page758)*,* [*761*](#_page761)*,* [*762*](#_page762)*,* [*766*](#_page766)*,* [*767*](#_page767)*,* [*772*](#_page772)

«Мещане» М. Горького [499](#_page499), [513](#_page513), [*746*](#_page746)*,* [*799*](#_page799)

«Мещанин-дворянин» Ж.‑Б. Мольера [479](#_page479), [*795*](#_page795)

«Мещанский бал» К. Гольдони [*810*](#_page810)

«Мизантроп» Ж.‑Б. Мольера [482](#_page482), [*735*](#_page735)

«Miserere» С. С. Юшкевича [274](#_page274), [275](#_page275), [321](#_page321) – [326](#_page326), [352](#_page352) – [355](#_page355), [642](#_page642), [*730*](#_page730)*,* [*753*](#_page753)

«Микаэль Крамер» Г. Гауптмана [*772*](#_page772)*,* [*834*](#_page834)

«Милые призраки» Л. Н. Андреева [687](#_page687)

«Мнимый больной» Ж.‑Б. Мольера [442](#_page442) – [444](#_page444), [476](#_page476) – [478](#_page478), [480](#_page480), [482](#_page482), [485](#_page485), [486](#_page486), [491](#_page491), [499](#_page499), [567](#_page567), [*767*](#_page767), [*787*](#_page787)*,* [*795*](#_page795)*,* [*797*](#_page797)

«Мораль пани Дульской» Г. Запольской [131](#_page131), [199](#_page199), [*747*](#_page747)

{862} «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина [595](#_page595), [596](#_page596), [612](#_page612), [614](#_page614), [618](#_page618) – [620](#_page620), [622](#_page622), [625](#_page625), [626](#_page626), [644](#_page644), [645](#_page645), [647](#_page647), [652](#_page652), [657](#_page657), [694](#_page694), [*787*](#_page787)*,* [*818*](#_page818)

«Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова [645](#_page645), [*821*](#_page821)

«Мысль» Л. Н. Андреева [508](#_page508), [509](#_page509), [573](#_page573) – [581](#_page581), [586](#_page586), [588](#_page588) – [590](#_page590), [*811*](#_page811)*,* [*812*](#_page812)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского [213](#_page213), [214](#_page214), [242](#_page242) – [245](#_page245), [249](#_page249) – [254](#_page254), [256](#_page256), [260](#_page260), [262](#_page262), [270](#_page270), [482](#_page482), [592](#_page592), [*758*](#_page758)*,* [*763*](#_page763)*,* [*764*](#_page764)*,* [*767*](#_page767)*,* [*798*](#_page798)

«На дне» М. Горького [3](#_page003), [163](#_page163), [172](#_page172), [365](#_page365), [379](#_page379), [405](#_page405), [479](#_page479), [487](#_page487), [499](#_page499), [513](#_page513), [659](#_page659), [682](#_page682), [723](#_page723), [*736*](#_page736)*,* [*752*](#_page752)*,* [*773*](#_page773)*,* [*780*](#_page780)*,* [*799*](#_page799)*,* [*827*](#_page827)*,* [*829*](#_page829)*,* [*834*](#_page834)

«Натали Пушкина» В. Ф. Боцяновского [460](#_page460), [*792*](#_page792)

«Нахлебник» И. С. Тургенева [275](#_page275), [364](#_page364), [406](#_page406), [407](#_page407), [409](#_page409), [410](#_page410), [412](#_page412), [414](#_page414), [434](#_page434), [502](#_page502), [570](#_page570), [*785*](#_page785)*,* [*798*](#_page798)

«Наши Дон Жуаны» Л. Рота [246](#_page246), [*763*](#_page763)

«Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского [*826*](#_page826)

«Недоросль» Д. И. Фонвизина [*747*](#_page747)*,* [*795*](#_page795)

«Незнакомка» А. А. Блока [538](#_page538), [699](#_page699), [*740*](#_page740)

«Неосторожность» И. С. Тургенева [416](#_page416)

«Непрошенная» М. Метерлинка [*728*](#_page728)*,* [*743*](#_page743)

«Николай Ставрогин» («Бесы»), отрывки из романа Ф. М. Достоевского «Бесы» [274](#_page274), [504](#_page504) – [507](#_page507), [509](#_page509), [510](#_page510), [513](#_page513), [514](#_page514), [517](#_page517) – [519](#_page519), [530](#_page530) – [533](#_page533), [536](#_page536), [539](#_page539), [542](#_page542) – [556](#_page556), [582](#_page582) – [585](#_page585), [589](#_page589), [590](#_page590), [701](#_page701), [712](#_page712), [*767*](#_page767), [*802*](#_page802)*,* [*803*](#_page803)*,* [*805*](#_page805)*,* [*807*](#_page807)*,* [*811*](#_page811)

«Новая квартира» К. Гольдони [*810*](#_page810)

«№ [13](#_page013)» С. А. Найденова [49](#_page049)

«Ночные пляски» Ф. К. Сологуба [*821*](#_page821)

«Ню. Трагедия каждого дня» О. Дымова [*757*](#_page757)

«Одинокие» Г. Гауптмана [15](#_page015), [254](#_page254), [*772*](#_page772)

«Орфей» Х. В. Глюка [433](#_page433), [*788*](#_page788)

«Осенние скрипки» И. Д. Сургучева [597](#_page597), [598](#_page598), [638](#_page638) – [642](#_page642), [653](#_page653) – [655](#_page655), [660](#_page660), [661](#_page661), [685](#_page685), [687](#_page687), [688](#_page688), [*811*](#_page811)*,* [*816*](#_page816)*,* [*820*](#_page820)*,* [*822*](#_page822)

«Отелло» У. Шекспира [*829*](#_page829)

«Очаг» О. Мирбо [*800*](#_page800)

«Павел I» Д. С. Мережковского [700](#_page700)

«Пелеас и Мелисанда» М. Метерлинка [*794*](#_page794)

«Пер Гюнт» Г. Ибсена [442](#_page442), [443](#_page443), [445](#_page445) – [457](#_page457), [461](#_page461) – [463](#_page463), [487](#_page487), [489](#_page489), [490](#_page490), [492](#_page492), [499](#_page499), [*776*](#_page776)*,* [*790*](#_page790)*–* [*792*](#_page792)*,* [*797*](#_page797)

«Петрушка» И. Ф. Стравинского [*788*](#_page788)

«Пир во время чумы» А. С. Пушкина [595](#_page595), [597](#_page597), [612](#_page612), [613](#_page613), [617](#_page617) – [619](#_page619), [622](#_page622), [623](#_page623), [629](#_page629), [636](#_page636), [638](#_page638), [643](#_page643) – [646](#_page646), [652](#_page652), [656](#_page656), [657](#_page657), [717](#_page717), [*787*](#_page787)*,* [*818*](#_page818)*,* [*819*](#_page819)*,* [*834*](#_page834)

«Письма с иностранными марками» И. Д. Сургучева [*820*](#_page820)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого [*796*](#_page796)

«Пляска смерти» А. Стриндберга [*751*](#_page751)

{863} «Победа смерти» Ф. К. Сологуба [*821*](#_page821)

«Поле брани» И. И. Колышко [322](#_page322), [*774*](#_page774)

«Последняя жертва» А. Н. Островского [*829*](#_page829)

«Послесловие к “Развязке "Ревизора"”» (Дополнение к «Развязке “Ревизора”») Н. В. Гоголя [199](#_page199), [200](#_page200), [*755*](#_page755)

«Потонувший колокол» Г. Гауптмана [15](#_page015), [573](#_page573), [*772*](#_page772)

«Потоп» Г. Бергера [663](#_page663), [664](#_page664), [*824*](#_page824)

«Призраки» Г. Ибсена [203](#_page203)

«Профессор Сторицын» Л. Н. Андреева [*794*](#_page794)

«Провинциалка» И. С. Тургенева [275](#_page275), [364](#_page364), [408](#_page408), [410](#_page410), [411](#_page411), [413](#_page413) – [415](#_page415), [*785*](#_page785)*,* [*798*](#_page798)

«Прохожие» В. А. Рышкова [460](#_page460), [465](#_page465), [*792*](#_page792)

«Пугачевщина» К. А. Тренева [*829*](#_page829)

«Раб наживы» О. Мирбо [*800*](#_page800)

«Разбойники» Ф. Шиллера [720](#_page720), [*742*](#_page742)*,* [*760*](#_page760)

«Развязка “Ревизора”» Н. В. Гоголя [190](#_page190), [191](#_page191)

«Разговор на большой дороге» И. С. Тургенева [416](#_page416)

«Ревизор» Н. В. Гоголя [52](#_page052), [56](#_page056), [60](#_page060), [78](#_page078), [150](#_page150) – [152](#_page152), [180](#_page180) – [191](#_page191), [197](#_page197) – [201](#_page201), [207](#_page207), [256](#_page256), [270](#_page270), [293](#_page293), [390](#_page390), [503](#_page503), [582](#_page582), [589](#_page589), [596](#_page596), [608](#_page608), [*735*](#_page735)*,* [*742*](#_page742)*,* [*753*](#_page753)*–* [*755*](#_page755)*,* [*761*](#_page761)*,* [*762*](#_page762)*,* [*772*](#_page772)*,* [*826*](#_page826)

«Ревность» М. П. Арцыбашева [538](#_page538), [*805*](#_page805)*,* [*806*](#_page806)

«Реквием» Л. Н. Андреева [687](#_page687)

«Реки Вавилонские» И. Д. Сургучева [*820*](#_page820)

«Роза и Крест» А. А. Блока [686](#_page686) – [689](#_page689), [699](#_page699), [702](#_page702), [*821*](#_page821)*,* [*828*](#_page828)

«Романтики» Д. С. Мережковского [686](#_page686), [687](#_page687), [689](#_page689), [*756*](#_page756)*,* [*828*](#_page828)

«Росмерсхольм» Г. Ибсена [83](#_page083), [84](#_page084), [123](#_page123), [124](#_page124), [126](#_page126), [127](#_page127), [129](#_page129), [131](#_page131), [139](#_page139), [141](#_page141), [145](#_page145), [148](#_page148), [150](#_page150), [346](#_page346), [*730*](#_page730)*,* [*738*](#_page738)*,* [*746*](#_page746)*,* [*836*](#_page836)

«Савва» Л. Н. Андреева [*804*](#_page804)

«Самое главное» Н. Н. Евреинова [*755*](#_page755)

«Самсон в оковах» Л. Н. Андреева [689](#_page689), [690](#_page690), [*828*](#_page828)

«Свадьба» А. П. Чехова [346](#_page346)

«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина [*777*](#_page777)

«Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу [697](#_page697), [*760*](#_page760)*,* [*773*](#_page773)*,* [*831*](#_page831)

«Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского [*745*](#_page745)

«Севильский озорник, или Каменный гость» Тирсо де Молины [*817*](#_page817)

«Село Степанчиково» по Ф. М. Достоевскому [686](#_page686), [687](#_page687), [689](#_page689), [699](#_page699) – [716](#_page716), [*828*](#_page828)*,* [*832*](#_page832)*,* [*833*](#_page833)

«Семья Воронцовых» Ф. К. Сологуба [*821*](#_page821)

«Сестра Беатриса» М. Метерлинка [*730*](#_page730)*,* [*794*](#_page794)

«Синяя птица» М. Метерлинка [78](#_page078), [150](#_page150) – [153](#_page153), [156](#_page156), [162](#_page162), [170](#_page170), [197](#_page197) – [199](#_page199), [201](#_page201) – [205](#_page205), [207](#_page207), [208](#_page208), [210](#_page210) – [212](#_page212), [216](#_page216), [255](#_page255), [258](#_page258), [328](#_page328), [357](#_page357), [456](#_page456), [487](#_page487), [661](#_page661), [*730*](#_page730)*,* [*731*](#_page731)*,* [*750*](#_page750)*,* [*753*](#_page753)*,* [*756*](#_page756)*,* [*757*](#_page757)*,* [*762*](#_page762)*,* [*770*](#_page770)*,* [*772*](#_page772)*,* [*804*](#_page804)

«Скупой» Ж.‑Б. Мольера [*731*](#_page731)

«Скупой рыцарь» А. С. Пушкина [638](#_page638)

{864} «Слепые» М. Метерлинка [497](#_page497), [723](#_page723), [*728*](#_page728)*,* [*743*](#_page743)*,* [*797*](#_page797)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого [178](#_page178), [198](#_page198), [570](#_page570), [721](#_page721), [*752*](#_page752)*,* [*779*](#_page779)

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина [594](#_page594), [598](#_page598), [606](#_page606) – [611](#_page611), [649](#_page649), [650](#_page650), [*762*](#_page762)*,* [*815*](#_page815)*,* [*816*](#_page816)*,* [*834*](#_page834)

«Смерть Тентажиля» М. Метерлинка [205](#_page205), [497](#_page497), [*794*](#_page794)*,* [*797*](#_page797)

«Снегурочка» А. Н. Островского [198](#_page198), [250](#_page250), [456](#_page456), [457](#_page457), [686](#_page686), [*764*](#_page764)*,* [*791*](#_page791)*,* [*800*](#_page800)

«Собака садовника» («Собака на сене») Лопе де Веги [276](#_page276)

«Собачий вальс» Л. Н. Андреева [687](#_page687), [689](#_page689)

«Спящая красавица» П. И. Чайковского [264](#_page264)

«Стены» С. А. Найденова [7](#_page007), [46](#_page046), [47](#_page047), [49](#_page049), [50](#_page050), [117](#_page117), [211](#_page211), [*734*](#_page734)*,* [*745*](#_page745)*,* [*759*](#_page759)

«Столпы общества» Г. Ибсена [*301*](#_page301)*,* [*733*](#_page733)

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского [251](#_page251), [*764*](#_page764)*,* [*827*](#_page827)*,* [*829*](#_page829)

«Там, внутри» М. Метерлинка [*728*](#_page728)*,* [*743*](#_page743)

«Тартюф» Ж.‑Б. Мольера [482](#_page482), [*735*](#_page735)*,* [*746*](#_page746)*,* [*795*](#_page795)*,* [*805*](#_page805)

«Тетя Аня» («Роман тети Ани») С. А. Найденова [*461*](#_page461)*,* [*792*](#_page792)

«Ткачи» Г. Гауптмана [163](#_page163)

«Торговый дом» И. Д. Сургучева [638](#_page638), [639](#_page639), [*820*](#_page820)

«Торквато Тассо» И.‑В. Гете [436](#_page436), [*788*](#_page788)

«Тривиальная комедия» («Как важно быть серьезным») О. Уайльда [*762*](#_page762)

«Три сестры» А. П. Чехова [3](#_page003), [7](#_page007), [61](#_page061) – [65](#_page065), [76](#_page076), [78](#_page078), [79](#_page079), [98](#_page098), [129](#_page129), [142](#_page142), [164](#_page164), [172](#_page172), [433](#_page433), [558](#_page558), [594](#_page594), [610](#_page610), [611](#_page611), [661](#_page661), [721](#_page721), [*731*](#_page731)*,* [*737*](#_page737)*,* [*738*](#_page738)*,* [*750*](#_page750)*,* [*775*](#_page775)*,* [*780*](#_page780)*,* [*829*](#_page829)

«У жизни в лапах» К. Гамсуна [275](#_page275), [330](#_page330) – [339](#_page339), [342](#_page342) – [345](#_page345), [351](#_page351), [575](#_page575), [*775*](#_page775) – [*777*](#_page777)

«Узор из роз» Ф. К. Сологуба [*821*](#_page821)

«У монастыря» П. М. Ярцева [211](#_page211), [*759*](#_page759)

«Усадьба Ланиных» Б. К. Зайцева [687](#_page687), [*733*](#_page733)

«У царских врат» («У врат царства») К. Гамсуна [152](#_page152), [204](#_page204), [207](#_page207), [*754*](#_page754)*,* [*757*](#_page757)

«Фамира-кифаред» И. Ф. Анненского [687](#_page687)

«Фауст» И.‑В. Гете [69](#_page069), [117](#_page117), [448](#_page448), [*791*](#_page791)*,* [*820*](#_page820)

«Фауст» Ш. Гуно [32](#_page032), [448](#_page448)

«Федра» Ж. Расина [*825*](#_page825)

«Федра» Сенеки [*825*](#_page825)

«Фельдмаршал Пруссии» С. Д. Разумовского [604](#_page604), [*815*](#_page815)

«Флорентийская трагедия» Б. К. Яновского [*829*](#_page829)

«Фома» («Село Степанчиково») по Ф. М. Достоевскому [700](#_page700)

«Холостяк» И. С. Тургенева [416](#_page416)

«Хозяйка гостиницы» («Трактирщица») К. Гольдони [492](#_page492), [507](#_page507), [508](#_page508), [561](#_page561) – [563](#_page563), [565](#_page565) – [567](#_page567), [569](#_page569) – [573](#_page573), [581](#_page581), [584](#_page584), [585](#_page585), [589](#_page589), [590](#_page590), [*787*](#_page787)*,* [*809*](#_page809)

{865} «Царь голод» Л. Н. Андреева [130](#_page130), [221](#_page221), [*746*](#_page746)

«Царь Иудейский» К. Р. (Константина Романова) [682](#_page682), [*827*](#_page827)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [3](#_page003), [40](#_page040), [43](#_page043), [84](#_page084), [172](#_page172), [215](#_page215), [268](#_page268) – [270](#_page270), [272](#_page272), [445](#_page445), [497](#_page497) – [499](#_page499), [502](#_page502), [520](#_page520), [526](#_page526), [573](#_page573), [594](#_page594), [601](#_page601), [602](#_page602), [661](#_page661), [694](#_page694), [721](#_page721), [*733*](#_page733)*,* [*741*](#_page741)*,* [*744*](#_page744)*,* [*751*](#_page751)*,* [*767*](#_page767)*,* [*779*](#_page779)*,* [*796*](#_page796)*,* [*798*](#_page798)*,* [*804*](#_page804)*,* [*834*](#_page834)

«Царь Эдип» Софокла [400](#_page400), [*783*](#_page783)

«Цена жизни» Вл. И. Немировича-Данченко [518](#_page518)

«Чайка» А. П. Чехова [69](#_page069), [98](#_page098), [142](#_page142), [164](#_page164), [173](#_page173), [211](#_page211), [212](#_page212), [339](#_page339), [520](#_page520), [524](#_page524), [557](#_page557), [660](#_page660), [681](#_page681), [686](#_page686), [687](#_page687), [690](#_page690), [699](#_page699), [702](#_page702), [*732*](#_page732)*,* [*738*](#_page738)*,* [*740*](#_page740)*,* [*751*](#_page751)*,* [*791*](#_page791)*,* [*826*](#_page826)

«Чародейка» И. В. Шпажинского [*824*](#_page824)

«Черкешенка» Я. Л. Львова [*734*](#_page734)

«Шлюк и Яу» Г. Гауптмана [*794*](#_page794)

«Шпионка» Я. Л. Львова [*734*](#_page734)

«Эдип в Колоне» Софокла [74](#_page074), [*741*](#_page741)

«Электра» Г. фон Гофмансталя [687](#_page687)

«Юлий Цезарь» У. Шекспира [16](#_page016), [52](#_page052), [91](#_page091), [141](#_page141), [172](#_page172), [420](#_page420), [589](#_page589), [721](#_page721), [723](#_page723), [*731*](#_page731)*,* [*783*](#_page783)*,* [*786*](#_page786)*,* [*820*](#_page820)

«Ябеда» В. В. Капниста [199](#_page199)

# **{****725}** Примечания

## **{****726}** Принятые сокращения

**«Горе от ума». Опыт четырех редакций**— «Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра. Опыт четырех редакций. 1906, 1914, 1925, 1938 гг. М.: ВТО, 1979.

**КС‑9 —** *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988 – 1999.

**МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905**— Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1898 – 1905. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005.

**Письма‑4**— *Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие: В 4 т. Письма 1879 – 1943. Из прошлого. М.: Изд‑во «Московский Художественный театр», 2003.

**Режиссерские экземпляры**— Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского. 1898 – 1930: В 6 т. М.: Искусство, 1980 – 1984 (Театральное наследие).

Ссылки на архивные документы Музея МХАТ приводятся под шифрами:

**А** — личные фонды.

**Ф. 1; РЧ, БРЧ**— фонд МХАТ (1898 – 1986).

**Ф. 3; КС** — фонд К. С. Станиславского.

**Ф. 4; Н-Д** — фонд Вл. И. Немировича-Данченко.

**КП** — книга поступлений.

1. {727} *Эфрос Николай Ефимович* (1867 – 1923), театральный критик и историк театра, один из ближайших к МХТ критиков. Подробнее о нем см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-2)
2. В. И. Качалов был единственным исполнителем роли Чацкого в постановке «Горя от ума» 1906 года и при ее возобновлении в 1914 году. [↑](#endnote-ref-3)
3. Об устройстве и смысле этой планировки III акта Вл. И. Немирович-Данченко писал: «По мизансцене Художественного театра действие происходит в гостиной. Танцевальный зал находится сзади, на несколько ступеней ниже. Танцы уже начались. В двух дверях стоят нетанцующие и смотрят на танцующих. Они, стало быть, стоят спиной к публике и не только не отвлекают ее внимания, но и прикрывают собою то, что делается в зале. Жизнь бала продолжает чувствоваться, но не отвлекает от текста пьесы» («Горе от ума». Опыт четырех редакций. С. 155 – 156). [↑](#endnote-ref-4)
4. Н. Е. Эфрос имеет в виду свою заметку «Театр» в газете «Новый путь» за 27 сентября 1906 года. [↑](#endnote-ref-5)
5. *Введенский Алексей Иванович* (1861 – 1913), философ, доктор богословия, публицист. Со статьями о театре выступал под псевдонимами: «А. Басаргин» и «EXTER». О нем см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-6)
6. Основным источником для интерьеров, меблировки и костюмов «Горя от ума» Художественному театру послужили материалы, собранные К. С. Станиславским. В его режиссерской библиотеке хранятся три альбома с фотографиями и зарисовками для «Горя от ума»: «Останкино — Архангельское» (КП 19480), «Выставка портретов в СПБ. — 1905 г.» (КП 19481) и <Историко-художественная выставка русских портретов, 1905, март> (КП 19491). На листах этих же альбомов Станиславский располагал «проекты» декораций и сценических планировок, немедленно используя практически зарисовки подлинных, музейных экспонатов. Ссылки на использование этих же материалов Станиславского содержатся в <Режиссерских заметках к III и IV действиям спектакля «Горе от ума»> Вл. И. Немировича-Данченко (Н-Д № 49/3). [↑](#endnote-ref-7)
7. Опущено цитирование статьи поэтессы И. А. Гриневской «Софья Фамусова» (Библиотека «Театра и искусства», 1903, № 20). [↑](#endnote-ref-8)
8. {728} *Голоушев Сергей Сергеевич* (1855 – 1920), художественный критик. Подробнее о нем см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-9)
9. Имеется в виду Мейнингенский театр в Германии, достигший наивысшего расцвета под руководством режиссера Л. Кронека, проработавшего в нем с 1866 по 1891 год. [↑](#endnote-ref-10)
10. Статьи в «Курьере», в журнале «Жизнь» и в книге: Джемс Линч и Сергей Глаголь, «Под впечатлением Художественного театра». [↑](#footnote-ref-2)
11. Речь идет о спектакле из трех одноактных пьес М. Метерлинка («Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри»), поставленном в МХТ 2 октября 1904 года. [↑](#endnote-ref-11)
12. Попытка К. С. Станиславского создать вместе с В. Э. Мейерхольдом Театр-Студию для новых опытов в области режиссуры и актерского мастерства была предпринята в 1905 году. В октябре 1905 года работы были прекращены, как из-за творческих разногласий участников, так и из-за революционной обстановки в стране, препятствовавшей деятельности театров. [↑](#endnote-ref-12)
13. Оговариваюсь раз навсегда. Говоря о мейнингенстве, я, разумеется, и не думаю приписывать театру подражание мейнингенцам. Художественный театр от них ушел далеко, но я не могу обойтись без этого термина, одним словом означающего стремление сцены подделывать жизнь. [↑](#footnote-ref-3)
14. Смотри подробнее об этом в моей статье: «Герой ли Штокман» в кн. «Под впечатл. Худ. Театра» [Имеется в виду книга, изданная С. С. Голоушевым вместе с Л. Н. Андреевым: Линч Джемс и Глаголь Сергей (С. Сергеевич). Под впечатлением Художественного театра. М.: Типо-лит. Т‑ва И. Н. Кушнерев и Ко, 1902. — *Ред*.]. [↑](#footnote-ref-4)
15. *Скабичевский Александр Михайлович* (1838 – 1910), критик, историк литературы. Отличался демократическими взглядами народнического толка. Его «Очерки развития прогрессивных идей в нашем обществе» (1870 – 1872) были сожжены по представлению цензора.

    Скабичевский — автор «Истории новейшей русской литературы» (1891) и ряда биографий русских писателей, в том числе А. С. Грибоедова. [↑](#endnote-ref-13)
16. И. В. Самарин исполнил роль Фамусова в спектакле Малого театра в 1864 году, а А. П. Ленский там же в 1887 году. Самарин подчеркивал в Фамусове величавость и достоинство барина, Ленский играл его, по собственным словам, «в халате». [↑](#endnote-ref-14)
17. Автор статьи «Мильон терзаний» (1871) И. А. Гончаров. [↑](#endnote-ref-15)
18. *Яблоновский (Потресов) Сергей Викторович* (1870 – 1953), журналист, театральный критик, один из авторитетных представителей предреволюционной русской прессы. В 1901 – 1918 годах — соредактор крупнейшей газеты «Русское слово».

    Яблоновский участвовал в февральской революции, будучи членом партии кадетов, за что в дальнейшем подвергся преследованию ЧК. Уехал из Москвы на юг, потом в Северную Африку, наконец, оказался в эмиграции в Париже. Там он активно сотрудничал в русской прессе, там же и закончил свои дни.

    Подробнее о нем см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-16)
19. Первая часть статьи С. В. Яблоновского «Горе от ума» была опубликована в «Русском слове» 3 октября 1906 года и в основном посвящена теме реставрации текста грибоедовской комедии. С добавлением вступления статьи от 3 и 6 октября 1906 года были включены Яблоновским в его сборник «О театре» (М.: Типогр. Т‑ва И. Д. Сытина. 1909). [↑](#endnote-ref-17)
20. Опущены биография Натальи Дмитриевны, как она складывается из текста комедии, и требования соблюдения стихотворных норм при исполнении этой роли. [↑](#endnote-ref-18)
21. Ознобишины — старинный дворянский род, самым ярким представителем которого был поэт и переводчик Д. П. Ознобишин (1804 – 1877). [↑](#endnote-ref-19)
22. {729} Подколесин — персонаж комедии Н. В. Гоголя «Женитьба». [↑](#endnote-ref-20)
23. *Крамской Иван Николаевич* (1837 – 1887), выдающийся русский живописец и портретист. Брал сюжеты для картин из окружающей жизни, представил ряд психологических портретов современников. [↑](#endnote-ref-21)
24. *Семирадский Генрих Ипполитович* (1843 – 1902), известный польский и русский художник, автор грандиозных картин на исторические, религиозные и мифологические сюжеты. [↑](#endnote-ref-22)
25. Самая прекрасная девушка в мире не может дать больше, чем у нее есть *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-5)
26. *Муратов Павел Павлович* (1881 – 1950), искусствовед, публицист, писатель, по образованию — военный. Оставив воинскую службу, поступил в 1906 году работать в Румянцевский музей, занимая там в дальнейшем различные должности.

    С того же года выступает в качестве художественного и театрального критика. Печатается в «Весах», «Золотом руне», «Аполлоне». Сближается с видными деятелями искусства и литературы Серебряного века и сам становится выразителем идей этой эпохи.

    Приверженец западноевропейского искусства, он особенно заинтересовался Италией. Его трехтомный труд «Образы Италии» (1911 – 1917) стал памятником культуры.

    Темы литературных и критических работ Муратова были настолько разносторонни, что многие области знания — от военной истории до живописи и театра — могут считать его своим специалистом.

    К театру он пытался приблизиться и практически, написав несколько пьес. Первая из них — комедия «Кофейня» была в 1924 году поставлена в Четвертой студии МХТ.

    В 1914 – 1918 годах Муратов участвовал в первой мировой войне. Затем в послеоктябрьский период работал в разных советских учреждениях искусства. Однако революцию он не принял и, уехав в 1922 году в командировку, остался в Берлине. Литературно-критическую деятельность продолжил в Париже, посетил Японию и Америку, переехал в Ирландию, где и умер.

    Публикуемая здесь рецензия на «Бранда», вызвавшая неудовольствие переводчика пьесы П. Г. Ганзена, является одним из первых критических опытов Муратова. [↑](#endnote-ref-23)
27. «Бог милосердный» *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-6)
28. *Ганзен Анна Васильевна* (1869 – 1942) и *Ганзен Петр Готфридович* (1846 – 1930), известные переводчики скандинавской литературы на русский язык.

    П. Г. Ганзен возмущался придирками П. П. Муратова к переводу «Бранда» и писал Вл. И. Немировичу-Данченко: «В газете “Страна” от 25 декабря, помещено письмо из Москвы за подписью Муратова. Автор письма с восторгом отзывается о постановке “Бранда”, но, по обычаю русских газетчиков, вместо спасибо переводчикам, пытается отругать их» (Н-Д № 3653/3). В своем письме Ганзен пространно доказывает правильность употребления слова «компромисс», ссылаясь на то, что и Г. Брандес критиковал Г. Ибсена за употребление этого современного слова. Таким образом, доказано, что оно есть в подлиннике. [↑](#endnote-ref-24)
29. *Волошин Максимилиан Александрович* (1877 – 1932), поэт, художник, критик.

    Образование получил не столько в гимназии и Московском университете, которого не окончил, сколько в самостоятельных занятиях и путешествиях. Овладел современными философскими учениями Ф. Ницше и Вл. С. Соловьева, увлекался символизмом вместе с В. Я. Брюсовым и А. Белым, входил в круг Вяч. Иванова и журнала «Аполлон». Живописи учился в Париже.

    {730} В поэзии, литературе и живописи творчество Волошина стало олицетворением Коктебеля как средоточия духовного мира. Его дом в Крыму был местом своеобразного паломничества и сохранил эту особенность после смерти хозяина, практически до наших дней.

    На искусство театра Волошин смотрел как на проявление духовного творчества, связывающего его с природой, с философией, с эстетикой и вечной дискуссией о мироздании. Критические труды Волошина о литературе, театре и искусстве частично собраны в выпусках «Лики творчества». [↑](#endnote-ref-25)
30. Никейские церковные соборы происходили в Никее, в Вифании. Первый собор состоялся по поводу рассмотрения ереси Ария. [↑](#endnote-ref-26)
31. Эристика — искусство вести диспут. [↑](#endnote-ref-27)
32. Роланд — герой легенд, многочисленных литературных и оперных произведений, отличающийся храбростью и независимостью, порой охватываемый приступами безумия. [↑](#endnote-ref-28)
33. Театр основан В. Ф. Комиссаржевской в 1904 году в Петербурге. На его сцене В. Э. Мейерхольд осуществлял свои эксперименты в области условного языка сценического искусства в 1906 – 1907 годах. [↑](#endnote-ref-29)
34. Художники *Сапунов Николай Николаевич* (1880 – 1912), *Судейкин Сергей Юрьевич* (1882 – 1946) и *Денисов Василий Иванович* (1862 – 1922) в 1905 году принимали участие в проектах оформления неосуществленных постановок Театра-Студии в Москве. [↑](#endnote-ref-30)
35. *Поляков Сергей Александрович* (1874 – 1943), литератор, меценат, в те годы объединял писателей и поэтов Серебряного века, будучи учредителем издательства «Скорпион». [↑](#endnote-ref-31)
36. *Сулержицкий Леопольд Антонович* (1872 – 1916), человек разносторонних дарований и деятельности. Его книга «В Америку с духоборами» вышла в издательстве «Посредник» в 1905 году. Поездка с гонимыми властями духоборами из России в Америку и с Кипра в Канаду (1898 – 1900) являлась прогрессивным общественным делом, поддержанным Л. Н. Толстым, с которым Сулержицкий был близко знаком.

    По возвращении Сулержицкий вошел в круг Художественного театра, Чехова, Горького. В период работы над «Драмой жизни» Сулержицкий стал помощником Станиславского, а в 1907 году поступил в должности режиссера на службу в МХТ, где оставался до конца жизни. Наиболее плодотворным было сотрудничество Сулержицкого со Станиславским по созданию Первой студии МХТ. Он стал там не только проводником «системы» Станиславского, но и душой студийного коллектива. [↑](#endnote-ref-32)
37. *Егоров Владимир Евгеньевич* (1878 – 1960), художник. В 1906 – 1911 годах состоял в МХТ в качестве помощника декоратора. Явился творческим единомышленником Станиславского в поисках новых форм сценического оформления спектаклей. Станиславский считал, что декоративные пятна живописи В. Е. Егорова, вместе с декорацией третьего акта художника Н. П. Ульянова и музыкой И. А. Саца — «придавали невиданную до того времени остроту» постановке «Драмы жизни» (КС‑9. Т. 1. С. 385). В декорациях В. Е. Егорова в МХТ также шли: «Жизнь Человека» Л. Андреева, «Синяя птица» М. Метерлинка, «Miserere» С. Юшкевича, «Росмерсхольм» Г. Ибсена. [↑](#endnote-ref-33)
38. *Ульянов Николай Павлович* (1875 – 1949), художник, автор декораций к сцене «Ярмарка» (III акт) «Драмы жизни», вызвавшей наибольшие споры своей оригинальностью. Декорации I, II и IV актов были написаны В. Е. Егоровым. [↑](#endnote-ref-34)
39. Имеются в виду постановки В. Э. Мейерхольда в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской: «Гедда Габлер» Г. Ибсена, «В городе» С. Юшкевича, «Сестра Беатриса» М. Метерлинка, где действие расположено вдоль рампы и сцена не имеет глубины. При этом Мейерхольд намеренно строил мизансцены так, чтобы движения актеров напоминали барельефы.

    Подобные опыты Мейерхольд предпринимал еще в Театре-Студии, откуда они были известны Станиславскому. Они были направлены против натуралистического театра с его углубленной сценой, «четвертой стеной» и живописными иллюзионными декорациями.

    {731} Отчасти продолжая эти искания при постановке «Драмы жизни», Станиславский предлагал свое решение. Не отказываясь от глубины сцены и ее декоративной наполненности, он использовал силуэты исполнителей, тени, падающие на экраны. «При освещении сзади эти световые пятна, эти силуэты могут дать хороший, быть может, призрачный эффект», — писал Станиславский в режиссерском плане (Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского. Т. 5. С. 79).

    О задачах О. Л. Книппер при создании образа Терезиты он писал: «Главная задача и трудность роли Терезиты — это необычайно скорые, меткие, рельефные и сильные переходы из одного настроения в другое (и большой темперамент, и большая техника)» (Там же. С. 99). [↑](#endnote-ref-35)
40. И. М. Москвин играл роль Отермана. [↑](#endnote-ref-36)
41. Гарпагон — ставший нарицательным персонаж комедии Ж.‑Б. Мольера «Скупой». [↑](#endnote-ref-37)
42. «Саардамский плотник» — имеется в виду Петр I, обучавшийся плотницкому делу в Саардаме (Нидерланды). [↑](#endnote-ref-38)
43. Г. С. Бурджалов исполнял роль инженера Брэде, а А. Р. Артем — 1‑го рабочего. [↑](#endnote-ref-39)
44. *Трозинер Федор Федорович*, журналист. [↑](#endnote-ref-40)
45. Лопари, лестадиане — действующие лица III акта («Ярмарка») пьесы Гамсуна. К. С. Станиславский в режиссерском плане к «Драме жизни» пишет: «Лестадианец, должно быть, что-то вроде монаха», «Лопарь, лопарька — национальные костюмы и гримы» (Режиссерские экземпляры. Т. 5. С. 230 – 231).

    Лопари или лапландцы — литературное название саамов, жителей северных районов Норвегии, Швеции, Финляндии. [↑](#endnote-ref-41)
46. Брут, Вершинин, Астров — известные роли К. С. Станиславского в спектаклях МХТ «Юлий Цезарь», «Три сестры», «Дядя Ваня». [↑](#endnote-ref-42)
47. I. *Бескин Эммануил Мартынович* (1877 – 1940), театральный критик, литературный деятель.

    Получил юридическое образование. Печататься начал в 1900‑х годах в разных периодических изданиях, в том числе специальных — «Рампа», «Рампа и актер». В 1913 – 1918 годах издавал под своей редакцией «Театральную газету».

    Регулярно публикуемые в петербургском журнале «Театр и искусство» в 1909 – 1913 годах «Московские письма» Бескина давали представление о театральном процессе, участниками которого были Малый и Художественный театры, театры Корша и Незлобина.

    Бескин искал в театре «здоровый репертуар» и «здоровый дух» и находил эти качества более чем у всех — в театре Корша — «театре без претензий» («Театр и искусство», 1909, № 32). «Пусть “Синюю птицу” ставит Станиславский. Пусть другие думают, — говорят, об этом мечтает Гордон Крэг, — о замене актеров марионетками, — писал он. — У театра Корша есть свое дело» (Там же). От идеала сценического искусства в ту пору, по мнению Бескина, были далеки и Станиславский, и Мейерхольд.

    Однако с годами, продолжая отрицать Художественный театр, разоблачая даже его право считаться «домом Чехова», он все же стал признавать его значение. Бескин оговаривал свою позицию: «Я думаю, меня никто {732} не сочтет врагом Художественного театра за искреннюю критику его. Театр этот сыграл слишком большую и важную роль в развитии русского сценического искусства, чтобы иметь врагов. С ним можно спорить, и я горячо спорю, но его нельзя не любить, и я его горячо люблю» («Театральная газета», 20 октября 1913). Не соглашаясь с направлением МХТ, не веря в «душевный натурализм», Бескин подчеркивал в его деятельности другое: «Художественный театр первый у нас создал и стал копить театральную культуру. Он поднял самый театр в его значении. Он научил актера работать, а зрителя уважать и ценить его работу» (Там же).

    После революции 1917 года Бескин встает на сторону строительства театра классовой идеологии и обновленного мастерства. Рядом с В. Э. Мейерхольдом он — один из убежденных деятелей Театрального Октября. С этих позиций он руководит новыми театральными изданиями: «Вестник ЦК Всерабиса» (затем «Рабис») и «Театральная Москва». Он активно сотрудничает в «Театральном курьере», «Вестнике театра», «Жизни искусства», «Новом зрителе».

    В эти годы Бескин еще настойчивее критикует МХТ за академизм и натурализм. Он поддерживает попытку Вл. И. Немировича-Данченко достичь слияния направления МХТ с новыми формами при постановке «Лизистраты» Аристофана. Рецензия Бескина «Пожар вишневого сада» (1923) столь радикально одобряла эксперимент, что заставила Немировича-Данченко публично объясняться, что он не отрекается от основ искусства МХТ.

    С середины 20‑х годов Бескин, несогласный с официальной критикой идей Театрального Октября, вынужденно переходит в историки, издав «Историю русского театра» (1928), монографии об А. И. Южине-Сумбатове и М. Н. Ермоловой, очерк о В. И. Качалове.

    О взаимоотношениях Бескина с деятелями МХТ см. также: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905.

    II. *Шебуев Николай Георгиевич* (1874 – 1937), журналист и писатель.

    Окончил Московский университет. Служил помощником судебного следователя при окружном суде. Рассматриваемые дела давали Шебуеву богатый материал для передовых статей, бытовых очерков и прочих жанров журналистики. Однако Шебуев вскоре оставил службу и всецело занялся литературой. Печатался в «Русском слове», «Новостях дня», «Русском листке», «Трибуне», «Солнце России». В 1905 – 1908 годах имел собственные периодические издания: «Пулемет», «Газета Шебуева». Редактировал журнал «Весна». В 1915 году выпустил собрание своих сочинений в 4‑х томах.

    Шебуев испытал перелом политических взглядов: от антиправительственных (за которые поплатился годом тюремного заточения) до провозглашения аполитичности и призыва к «чистому искусству». Под его руководством в журнале «Весна» печатались поэты новых направлений: К. Бальмонт, Н. Гумилев, В. Хлебников, В. Каменский, Н. Асеев.

    В рецензиях и статьях о театре, помещаемых Шебуевым как в общих, так и в специальных изданиях («Театральные известия», «Обозрение театров» и др.), он придерживался формы репортажа и очерка, в чем-то подражая В. М. Дорошевичу, но не обладал его мощью и остротой. Он судил спектакль, учитывая отношение к нему зрительного зала.

    Шебуев приветствовал появление режиссуры в сценическом искусстве, так как она разрушила старую систему спектакля, когда в центре его находился герой Гулливер-Мочалов, окруженный артистами-лилипутами.

    И все же, по мнению Шебуева, у режиссуры есть свои границы: не всякая пьеса требует при постановке режиссерской власти. Нарушение этого правила Шебуев ставил в упрек Станиславскому.

    Среди театрально-критических работ Шебуева выделяется его любовно составленная монография: «“Братья Карамазовы” на сцене Художественного театра. Текст Н. Шебуева. Рисунки Д. Мельникова» (М.: издание Т‑ва А. А. Левенсон). В монографию включены также интервью с Вл. И. Немировичем-Данченко, В. В. Лужским, В. И. Качаловым и либретто спектакля. Шебуев сравнивает эту постановку с подвигом. [↑](#endnote-ref-43)
48. В. Э. Мейерхольд работал в МХТ в сезонах: 1898/99 – 1901/02. В сентябре — ноябре 1905 года он играл Треплева в возобновленном спектакле «Чайка». [↑](#endnote-ref-44)
49. Нана — куртизанка, героиня одноименного романа Э. Золя. [↑](#endnote-ref-45)
50. Сама О. Л. Книппер порой сомневалась в верности интонации, взятой для Терезиты. «Не грубо ли я играю?» — спрашивала она совета. Вл. И. Немирович-Данченко тоже считал: «Если бы можно было, не нарушая тона пьесы и *не рискуя* уронить тон Ол. Леон., словом не расшатывая спектакля, кое-где ей сбавить силу голоса, — было бы недурно» (Письма‑4. Т. 1. С. 626, 624). [↑](#endnote-ref-46)
51. {733} Роль Штокмана К. С. Станиславский играл в спектакле «Доктор Штокман» («Враг народа») Г. Ибсена. [↑](#endnote-ref-47)
52. Вл. И. Немирович-Данченко как режиссер в постановке «Драмы жизни» не участвовал. [↑](#endnote-ref-48)
53. Опущена общая характеристика творчества Кнута Гамсуна. [↑](#endnote-ref-49)
54. А. В. Карцев оставался в труппе МХТ в 1905 – 1911 годах. [↑](#endnote-ref-50)
55. *Зайцев Борис Константинович* (1881 – 1972), писатель. Вырос в дворянской семье, вблизи природы. Учился в разных учебных заведениях, вплоть до юридического факультета Московского университета, но курс не окончил. С семнадцати лет посылал свои первые опыты А. П. Чехову, В. Г. Короленко, Л. Н. Андрееву.

    Получив признание, вошел в литературные круги Москвы и Петербурга. На почве увлечения Италией и ее искусством сблизился с П. П. Муратовым.

    Попытки писать пьесы («Верность», «Усадьба Паниных») раскрыли в Зайцеве подражателя чеховской драматургии. Сам он не считал театр своим делом и смотрел на него как на общекультурное учреждение.

    В 1922 году выехал за границу, где, поселившись в Париже, участвовал в творческой и духовной жизни русской эмиграции. [↑](#endnote-ref-51)
56. «Пан» (1894) и «Виктория» (1898) — популярные романы К. Гамсуна, вышедшие в России в самом начале 1900‑х годов. [↑](#endnote-ref-52)
57. Лейтенант Глан — главный герой романа К. Гамсуна «Пан». Сын Гамсуна, Туре Гамсун, разъясняет этот образ: «Лейтенант Глан, как и сам Гамсун, — продукт культуры и природы. Его волнует прекрасная, тайная музыка жизни, и любовь между ним и Эдвардой — главный нерв событий» (*Гамсун Т*. Кнут Гамсун — мой отец. М.: ТЕРРА — Книжный клуб, 1999. С. 203). Т. Гамсун также считает, что образ Глана создан под впечатлением, полученным писателем от общения с Августом Стриндбергом. [↑](#endnote-ref-53)
58. Немезида — древнегреческая богиня, олицетворение возмездия. [↑](#endnote-ref-54)
59. *Кугель Александр Рафаилович* (1864 – 1928), журналист, театральный критик. Известен как редактор и издатель солидного петербургского журнала «Театр и искусство» (1897 – 1918). Не менее известен как один из самых последовательных опровергателей Художественного театра. Подробно о нем см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-55)
60. По смете сезона 1905/06 года, Театр-Студия должен был истратить «приблизительно 125 729 рублей» (КС № 14592). С 4 мая по 10 октября 1905 года было израсходовано 38 679 руб. 95 коп. и неоплаченными оставались счета на сумму 2605 руб. (КС № 14593). [↑](#endnote-ref-56)
61. Цитируемая Кугелем статья, напечатанная в «Парусе» 11 февраля 1907 года, принадлежит Н. Эф. <Н. Е. Эфросу>. [↑](#endnote-ref-57)
62. Имеется в виду спектакль МХТ «Столпы общества» Г. Ибсена, впервые сыгранный 24 февраля 1903 года. [↑](#endnote-ref-58)
63. Длинной речи короткий смысл *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-7)
64. Н. Е. Эфрос заключал, что в «Драме жизни» МХТ пришел к «категорическому отрицанию» своих прежних художественных идеалов: пришел от натурализма двенадцатиаршинных боярских рукавов в «Царе Федоре Иоанновиче» к «ирреальности, полному разрыву с натурою». Наглядный результат был таков: «И {734} вместо лица, на котором прежде была скрупулезно выгримирована каждая моршинка, бородавка, — темный силуэт его, еле отступающий от фона. Не символизация даже, а сигнализация действительности, достигающая своего апогея в сцене ярмарки, где эффект ужаса должны дать промасленные транспаранты и на них китайские тени» («Парус», 11 февраля 1907). [↑](#endnote-ref-59)
65. *Найденов (Алексеев) Сергей Александрович* (1868 – 1922), популярный драматург. Большой известностью пользуется и поныне его пьеса «Дети Ванюшина». [↑](#endnote-ref-60)
66. С. В. Яблоновский приводит здесь часть фразы из информации «Русских ведомостей» от 3 апреля 1907 года. Полная фраза гласит: «Пьеса имела успех, значительную часть которого нужно отнести на счет хорошей постановки и ансамбля». На следующий день, 4 апреля, «Русские ведомости» поместили развернутую рецензию на постановку «Стен» в МХТ. Не подписавшийся автор рецензии утверждает, что недостатки найденовской пьесы помешают спектаклю надолго удержаться в репертуаре. [↑](#endnote-ref-61)
67. Вл. И. Немирович-Данченко, выражая свою оценку премьеры «Стен», писал: «Первый акт публика слушала хорошо. Играли недурно. — Помялова хорошо. Но сразу почувствовалось, что впечатление не крупного вечера. У Корша это же было бы на ура, а в Художественном это заурядно. Второе действие — отличная декорация и опять играли хорошо. Но и тут вызывали только раз и тоже жидко. <…> Третий акт, по-моему, лучший и — скажу прямо — великолепно поставленный в смысле оттенков, душевности и трогательной простоты. <…> Тут был успех, далеко не единодушный, но успех. Четвертое действие опять вернуло к первым. <…>

    В конце концов ругать не за что, но и восторгаться нечем. Много милого, теплого, хорошего, но вообще — ординарно» (Письма‑4. Т. 1. С. 635).

    Отношение С. В. Яблоновского к спектаклю МХТ «Стены» Немирович-Данченко считал предвзятым, так как оно высказывалось критиком в «Русском слове» от 1 апреля 1907 года еще до премьеры. [↑](#endnote-ref-62)
68. *Львов <Розенфельд или Розенштейн> Яков Львович* (1886 – 1939), кандидат прав, журналист, театральный критик.

    Был постоянным критиком еженедельника «Рампа и жизнь» (1907 – 1910) и основным рецензентом газеты «Руль» (1908 – 1909), печатался в «Русском артисте», «Столичном утре», «Новостях сезона» и «Театральном дне».

    В 1914 году написал одноактные пьесы «Черкешенка» и «Шпионка», вошедшие в состав спектакля «Лики войны» в Театре Корша.

    В период Октябрьской революции находился в Тифлисе, откуда уехал в Италию. Стал итальянским подданным, занимался адвокатской деятельностью, писал о театре.

    Львов был лично знаком с К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко и пытался сохранить это знакомство в новых условиях, подчеркивая, что он не эмигрант по статусу и с ним можно иметь дело. По выходе «Моей жизни в искусстве» он писал Станиславскому: «Петр Федорович Шаров рассказал мне, что Вы меня помните, и это чрезвычайно меня растрогало.

    {735} Я уже — 10 лет в Италии, много пишу по-итальянски, выступаю с лекциями о театре. Очень много писал и рассказывал о Вас, о Художественном театре, о “системе”, о Ваших ролях. <…> Я поместил также 2 отрывка из Вашей книги, которая всех очень интересует» (КС № 21559).

    В связи с постановкой Вл. И. Немировичем-Данченко «Вишневого сада» в Милане с труппой Т. Н. Павловой (январь 1933) Львов напечатал в одном из итальянских журналов статью «Чехов на родине и в Италии».

    Львов входил в круг работавших в Италии русских режиссеров: П. Ф. Шарова, А. А. Санина и Т. Н. Павловой, в театре последней участвовал практически.

    Во второй половине тридцатых годов, как и другие деятели из России, Я. Л. Львов испытал давление муссолиниевского режима. «Русские вычищены <…> Львову очень плохо», — писал Немировичу-Данченко один из итальянских корреспондентов той поры, Н. М. Алексеев (Н-Д № 3046/1). [↑](#endnote-ref-63)
69. С. В. Халютина играла роль Тани, дочери Копейкина. [↑](#endnote-ref-64)
70. Указанные исполнители играли роли: М. Г. Савицкая — Марьи Герасимовны, Е. М. Раевская — Копейкиной, А. Р. Артем — мясника Максима Суслова. [↑](#endnote-ref-65)
71. *Ашкинази Владимир Александрович* (1873 – 1948), журналист, театральный критик, переводчик. (Дата смерти уточняется по: Незабытые могилы. Русское зарубежье: некрологи. 1917 – 1997: В 6 т. М.: изд‑во «Пашков дом», 1999.)

    См. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-66)
72. Альцест — герой комедии Ж.‑Б. Мольера «Мизантроп». [↑](#endnote-ref-67)
73. Дорина — персонаж комедии Ж.‑Б. Мольера «Тартюф». [↑](#endnote-ref-68)
74. *Горев (Васильев) Федор Петрович* (1850 – 1910), исполнитель роли Чацкого на императорской сцене. [↑](#endnote-ref-69)
75. Субретка — амплуа бойкой служанки. [↑](#endnote-ref-70)
76. Молчалина играл А. И. Адашев. [↑](#endnote-ref-71)
77. Имеется в виду включение «Ревизора» Гоголя в репертуарные планы МХТ. [↑](#endnote-ref-72)
78. *Рейхельт Николай Николаевич* (1864 — не ранее 1924), журналист, очеркист, автор путеводителей, а также театральный критик. Известен под псевдонимом «Путник».

    Сын актрисы, он с детства был близок к театру. С начала 80‑х годов выступал рецензентом в петербургских газетах, в 1886 был приглашен в суворинскую газету «Новое время». В общественных вопросах придерживался умеренных консервативных взглядов. Оставил воспоминания «Тени минувшего за 40 лет» (1917). Последние публикации Лендера на современные темы относятся к 1924 году. [↑](#endnote-ref-73)
79. Опущено начало рецензии о том, что трудно открыть что-либо сценически новое в столь известной пьесе, как «Горе от ума» А. С. Грибоедова. [↑](#endnote-ref-74)
80. Дормез — дорожная карета, в которой можно лежать. [↑](#endnote-ref-75)
81. Колер — человек с норовом, возбужденный, бешеный. [↑](#endnote-ref-76)
82. {736} *Старк Эдуард Александрович* (1874 – 1942), театральный критик.

    Печатался преимущественно в петербургских изданиях. Обычно подробно освещал гастроли МХТ в Петербурге.

    Действующим критиком Старк был в дореволюционные годы и после некоторого перерыва с 1921 года в советское время. О Старке см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-77)
83. Опущено начало статьи, повествующее о праздничности искусства и его значении для культуры. [↑](#endnote-ref-78)
84. Восемнадцатое и двадцатое представления «Горя от ума» состоялись 22 и 27 октября 1906 года в Москве. [↑](#endnote-ref-79)
85. Пятидесятое представление «Горя от ума» состоялось на гастролях в Петербурге 23 апреля 1907 года. [↑](#endnote-ref-80)
86. Статья Э. А. Старка «Из московских впечатлений», посвященная постановке «Горя от ума», была опубликована в петербургском журнале «Театр и искусство» (1906, № 46). Она носила полемический характер, и редакция сопроводила ее следующим замечанием: «Отдавая дань справедливости остроумной аргументации Э. А. Старка, — спросим лишь, в чем — не эмпирически, но теоретически — заслуга условное играть современным, а современное условным? Обычно, на житейском языке, это значит: шиворот на выворот». Пообещав привести и другой взгляд на постановку «Горя от ума» в МХТ, в последующих номерах журнала (№ 47 и 48) редакция опубликовала статью артиста и критика Н. П. Россова «“Горе от ума” у художественников».

    Н. П. Россов придерживался в критике «традиционных» упреков МХТ в переосмысливании образов, недостаточном проявлении индивидуальностей артистов, излишнем внимании к обстановке. Каждый из исполнителей получил оценку Россова с точки зрения старой школы сценического искусства. [↑](#endnote-ref-81)
87. Начиная с премьеры спектакля «На дне» (1902), имена режиссеров могли не упоминаться в афишах и программах, так как это зависело от определенных сложностей в творческих взаимоотношениях К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

    Работы над постановкой «Горя от ума» были распределены между Вл. И. Немировичем-Данченко, написавшим режиссерский план, К. С. Станиславским, репетировавшим с актерами, В. В. Лужским, ставившим сцену бала и Н. Г. Александровым — сцену разъезда гостей. Разумеется, что практически границы работ размывались.

    На ходе работ отразилось и то обстоятельство, что, будучи прерванными гастролями МХТ в Европе, они распались на два этапа. Выпуская «Горе от ума», и Станиславский, и Немирович-Данченко были уже погружены в новые раздельные режиссерские замыслы: «Драму жизни» и «Бранда». [↑](#endnote-ref-82)
88. *Беляев Юрий Дмитриевич* (1876 – 1917), театральный критик, драматург и журналист.

    Подробнее о нем см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-83)
89. Второй Всероссийский съезд драматических и музыкальных писателей открылся в Петербурге 16 апреля 1907 года. [↑](#endnote-ref-84)
90. Персонажи пьес А. Н. Островского, артисты: Незнамов («Без вины виноватые»), Счастливцев и Несчастливцев («Лес»). [↑](#endnote-ref-85)
91. Артист Шмага — персонаж пьесы А. Н. Островского «Без вины виноватые». [↑](#endnote-ref-86)
92. По свидетельству Вл. И. Немировича-Данченко, «в утверждении текста театру помогли П. Д. Боборыкин, Алексей Н. Веселовский и В. В. Каллаш» («Горе от ума». Опыт четырех редакций. С. 121).

    {737} 26 сентября 1906 года в газете «Русские ведомости» было опубликовано «Письмо в редакцию» Вл. И. Немировича-Данченко. В нем помимо названных выше лиц выражалась благодарность и В. Е. Якушкину за предоставленную Художественному театру «изданную им рукопись, приобретенную Историческим музеем и имевшую для театра едва ли не наибольшую ценность, так как эта рукопись не только уяснила много подробностей, остававшихся до сих пор туманными или спорными, но и позволила восстановить стихи, не вошедшие до сих пор ни в одно издание <…>». [↑](#endnote-ref-87)
93. Подобное сравнение до Ю. Д. Беляева позволил себе другой «нововременец», Н. М. Ежов, назвавший Фамусова — Станиславского «гориллообразной фигурой» («Новое время», 30 сентября 1906).

    По поводу беляевской характеристики К. С. Станиславский писал: «Беляева я никогда не читал и не буду читать. Про “гориллу” слышу в первый раз <…>. Ю. Беляеву я очень благодарен за это прозвище. Это доказывает, что я ему не нравлюсь в Фамусове. Согласитесь, что от похвалы Беляева не станет легче на душе артиста» (КС‑9. Т. 8. С. 53).

    Прочитал ли Станиславский рецензии Ежова и Беляева на «Горе от ума» — вопрос открытый. В его коллекции вырезок прессы рецензия Беляева есть. Ежова Станиславский воспринимал как критика, «нещадно» его ругавшего (КС‑9. Т. 5, кн. 1. С. 531). [↑](#endnote-ref-88)
94. *Тыркова-Вильямс Ариадна Владимировна* (1869 – 1962), писательница, журналистка, политический деятель.

    Родилась в старинной дворянской семье. Училась на Высших женских курсах в Петербурге. За участие в революционном движении арестована и лишена всех прав. Бежала в Германию. Вернулась в Россию в 1905 году. Член ЦК партии кадетов.

    В 1900 – 1912 годах Тыркова сотрудничала в ведущих периодических изданиях: «Русском богатстве», «Русских ведомостях», «Мире Божием», «Русском слове», «Русской мысли», «Речи» и др. В 1912 году основала свою газету «Русская молва», в создании которой ей помогал А. А. Блок. Его докладная записка о будущем издании была преобразована в статью «Искусство и газета».

    После Февральской революции Тыркова входила в состав Временного правительства, затем выступала против советской власти, работала в Деникинской армии, после разгрома которой уехала в Англию. Остальную часть жизни провела в эмиграции. Умерла в Вашингтоне.

    Тыркова — автор трехтомных воспоминаний «То, чего больше не будет» (Париж, 1954), двухтомника о жизни А. С. Пушкина и других произведений. [↑](#endnote-ref-89)
95. А. П. Чехов не руководил постановкой «Трех сестер» в МХТ, как, впрочем, и других своих пьес. Он только присутствовал на читке «Трех сестер» и нескольких репетициях. [↑](#endnote-ref-90)
96. Имеются в виду русско-японская война (1904 – 1905) и первые опыты деятельности в России Государственной думы. Первая дума (27 апреля — 9 июля 1906) была распущена. Вторая начала свою деятельность 20 февраля 1907 года. [↑](#endnote-ref-91)
97. Жуков табак — разновидность табака, вырабатываемого на табачной фабрике известного российского предпринимателя В. Г. Жукова. [↑](#endnote-ref-92)
98. То же сравнение и оценку дал и Н. Лендер <Путник>: «После блестящей постановки Художественным театром “Горя от ума” “Три сестры” расхолодили публику» («Россия», 10 мая 1907). [↑](#endnote-ref-93)
99. См. рецензию Вл. Азова <В. А. Ашкинази> «Московский Художественный театр. “Горе от ума”» — в «Речи» от 25 апреля 1907 года. [↑](#endnote-ref-94)
100. *Бестужев-Рюмин Михаил Павлович* (1801 – 1826), один из казненных руководителей восстания декабристов. [↑](#endnote-ref-95)
101. *Лунин Михаил Сергеевич* (1787 – 1845), декабрист. [↑](#endnote-ref-96)
102. *Чаадаев Петр Яковлевич* (1794 – 1856), философ и публицист, автор знаменитых «Философических писем». [↑](#endnote-ref-97)
103. {738} *Чулков Георгий Иванович* (1879 – 1939), поэт, писатель, литературовед. Родился в бедной московской дворянской семье.

     Биография, общественные воззрения и творчество Чулкова связаны как с эпохой Серебряного века, с его символизмом, мистицизмом и философскими диспутами, так и с революционным движением в России, тюрьмой и ссылкой.

     Перипетии своей жизни, знакомство с А. А. Блоком и А. Белым, М. Волошиным и А. Ремизовым, с художниками «Мира искусства» и многими другими современниками Чулков описал в мемуарах «Годы странствий» (1930).

     Отдельная глава в них посвящена «Театральным заметкам», встречам смолоду с артистами Малого театра и коршевцами. Вместе с тем с появлением МХТ Чулков стал сторонником обновления сценического искусства. Его знакомые в МХТ — В. Э. Мейерхольд и М. Л. Роксанова — участники «Чайки».

     Наблюдения современной театральной жизни были прерваны высылкой Чулкова и возобновились в 1904 году. «Вскоре я стал заправским театралом, а с 1905 по 1907 годы писал рецензии на все более или менее значительные спектакли», — вспоминал Чулков («Годы странствий». М.: Эллис Лак, 1999. С. 225).

     Хорошо известна Чулкову была и театральная обстановка в Петербурге; он способствовал переезду туда Мейерхольда. Однако полностью принять мейерхольдовские опыты в Театре В. Ф. Комиссаржевской он не смог.

     Об отношении к МХТ той поры Чулков вспоминал: «О тогдашних постановках Художественного театра мне приходилось писать во время гастролей москвичей в Петербурге. Я писал о чеховских спектаклях, о “Бранде” и “Росмерсхольме” Ибсена, о “Борисе Годунове” Пушкина и других. В одной моей рецензии я резко разошелся со всею критикою. Это была моя статья о постановке “Драмы жизни” Гамсуна. <…> И вот, несмотря на всю прелесть и своеобразие этого спектакля, из всех рецензентов один только я принял этот спектакль как победу, а не как поражение Художественного театра. Дирекция как будто сама испугалась того поэтического волшебства, каким был проникнут этот удивительный спектакль. Буржуазная чернь, наполнявшая зрительный зал, провалила злорадно этот смелый сценический опыт, и Художественный театр повернул на старую дорожку сомнительного натурализма и не менее сомнительного импрессионизма, отказавшись от поисков реализма, заключенного в символах высокой поэзии настоящего подлинного театра» (Там же. С. 237 – 238).

     В советские годы Чулков преимущественно работал над историческими темами и комментариями изданий классиков. Особое место заняла его книга «Императоры России. Психологические портреты» (1927). [↑](#endnote-ref-98)
104. В первый раз «Три сестры» Чехова шли на сцене МХТ 31 января 1901 года. [↑](#endnote-ref-99)
105. Л. Я. Гуревич поместила 25 мая 1907 года в газете «Товарищ» статью «Заметки об искусстве», посвященную драматургии Чехова на сцене МХТ. Об особенностях спектакля «Три сестры», показанного на гастролях в Петербурге, она писала: «<…> мне кажется исполнение “Трех сестер” стало с течением времени еще совершеннее. Не только две очень значительные роли выиграли от замены Мейерхольда Качаловым и Андреевой — с ее самодовольно-кокетливой красивостью, скромною и искренней Литовцевой, но и тон общей игры и всей постановки стал еще выдержаннее и благороднее».

     Гуревич подчеркивала и то, что «внутреннее содержание пьесы, с ее поэтической тоской о человеческом бессилии, с ее мечтою о недосягаемо-далеком, незаметно выходит из реалистических рамок <…>». [↑](#endnote-ref-100)
106. «И ключ падает в море» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-8)
107. «Мы еще надеемся» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-9)
108. С точки зрения вечности *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-10)
109. О значении драматургии А. П. Чехова для грядущего театра Г. И. Чулков особо писал в рецензии на «Дядю Ваню», входившего в репертуар гастролей МХТ в Петербурге: «Инстинктивно все идут в театр Чехова, но не все понимают и принимают символы Чехова. Критики ничего не сделали, чтобы раскрыть сущность этого театра. А между тем в театре Чехова — единственный верный залог театра будущего. (Я говорю — разумеется — о театре *ближайшего* будущего.) Пока не поколеблены все основы современной европейской культуры, пока мы не создали еще “коммунистической драмы”, о которой мечтали и мечтают {739} художники-мудрецы, до тех пор мы не можем игнорировать музыку, лиризм и символизм чеховской драмы. Только через чеховский символизм мы можем приблизиться к пониманию и Гамсуна, и Метерлинка, и иных поэтов-мистиков» («Товарищ», 11 мая 1907). [↑](#endnote-ref-101)
110. В. И. Качалов — второй исполнитель роли Тузенбаха, Н. Н. Литовцева — роли Ирины, Л. М. Леонидов — Соленого. [↑](#endnote-ref-102)
111. М. П. Лилина исполняла роль Наташи, А. Л. Вишневский — Кулыгина. [↑](#endnote-ref-103)
112. *Суворин Алексей Сергеевич* (1834 – 1912), писатель, журналист, издатель, основатель Театра Литературно-художественного общества.

     О нем см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-104)
113. Имеется в виду рецензия Ю. Д. Беляева в «Новом времени» от 26 апреля 1907 года. [↑](#endnote-ref-105)
114. *Сосницкий Иван Иванович* (1794 – 1871), известный русский актер. [↑](#endnote-ref-106)
115. А. С. Суворин упоминает свою статью: «“Горе от ума” и его критики» («Горе от ума» А. С. Грибоедова. Изд. А. С. Суворина, 1886). [↑](#endnote-ref-107)
116. *Косминская Любовь Александровна* (1880 – 1946), актриса МХТ с 1901 по 1915 год, дублировала М. П. Лилину во многих ролях. [↑](#endnote-ref-108)
117. *Измайлов Александр Алексеевич* (1873 – 1921), писатель, критик, литературовед. Автор первой монографии об А. П. Чехове (1916).

     Подробнее о нем см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905 [На 514 странице указанного издания в отчестве А. А. Измайлова допущена ошибка: следует читать Алексеевич *(сост.)*.]. [↑](#endnote-ref-109)
118. Опущены рассуждения о трудностях «Бранда» как для восприятия, так и для постановки. [↑](#endnote-ref-110)
119. Еще резче писал о скучном «Бранде» В. Лихачев в рецензии, названной «Два с половиною часа скуки» («Театр и искусство», 1907, № 19). Противоположные мнения и споры о постановке он считал притворными и призывал воскликнуть: «А ведь король-то голый!»

     «Отчего бы нам в самом деле не быть смелыми? — спрашивал Лихачев. — Отчего бы, отбросив ложный стыд, не сознаться, что все это просто-напросто скучно, ибо все только придумано и ни мало не прочувствовано? И сразу бы стало нам легко и весело, как после всякого правдивого поступка». [↑](#endnote-ref-111)
120. {740} Сцена Михайловского театра не была оснащена поворотным кругом — более совершенным техническим приспособлением, какое МХТ имел в своем здании в Камергерском переулке. [↑](#endnote-ref-112)
121. Первое исполнение «Чайки» на сцене состоялось в Александринском театре 17 октября 1896 года. Означенная ошибка была устранена режиссером Е. П. Карповым на втором представлении «Чайки» 21 октября 1896 года, о чем свидетельствует реконструкция сценического текста, сделанная А. А. Чепуровым в монографии «Александринская “Чайка”» (СПб.: Рос. гос. акад. Театр драмы им. А. С. Пушкина, 2002. С. 94, 130). [↑](#endnote-ref-113)
122. Упомянутые актеры играли роли: Н. С. Бутова — матери Бранда, В. Ф. Грибунин — Пробста, Е. П. Муратова — Цыганки, А. И. Адашев — Эйнара. [↑](#endnote-ref-114)
123. Опущена значительная по объему часть статьи, посвященная истории написания пьесы и смутности идеологии Г. Ибсена в данном произведении. [↑](#endnote-ref-115)
124. *Поссарт Эрнст* (1841 – 1921), немецкий актер, режиссер и театральный деятель, исполнитель ролей трагического репертуара. [↑](#endnote-ref-116)
125. Первая красавица в мире не может дать больше, чем у нее есть *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-11)
126. *Василевский Лев Маркович* (1876 – 1936), поэт, театральный критик, общественный деятель.

     Служил земским врачом в Полтавской, Харьковской и Владимирской губерниях. Сочувствовал революционно-освободительному движению. Печатался в медицинских и литературно-художественных журналах, в том числе «Журнале для всех», «Мире Божием», «Вестнике Европы», а также в петербургском журнале «Театр и искусство». С 1906 года вел театральный раздел газеты «Речь» и рецензировал спектакли.

     Василевский устраивал литературно-художественные вечера, посвященные новым течениям в искусстве, например, для чтения «Незнакомки» А. Блока. Был составителем ряда сборников, в которые приглашал видных современных писателей. Один из сборников, «На памятник А. П. Чехову», вышел в СПб. в 1906 году.

     После Октябрьской революции продолжал литературную и медицинскую деятельности. [↑](#endnote-ref-117)
127. Опущено начало статьи о том, что пьеса «Драма жизни» уступает в художественном отношении романам К. Гамсуна — «Голоду» и «Пану». [↑](#endnote-ref-118)
128. *Дункан Айседора* (1878 – 1927), американская танцовщица, пользовавшаяся большим успехом в России. Пыталась вернуть искусство танца к его природным началам: естественности и свободе движений. Создательница школы современного свободного танца. [↑](#endnote-ref-119)
129. {741} Вероятно, имеются в виду спектакли «Эдипа в Колоне» Софокла, показанные на сцене Александринского театра в 1904, 1905 годах и готовящиеся к возобновлению в 1908 году. [↑](#endnote-ref-120)
130. Пьеса С. С. Юшкевича «В городе» была поставлена в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской 13 ноября 1906 года. [↑](#endnote-ref-121)
131. «Гриф» — издательство символистов (1903 – 1915). В числе его художников состояли и театральные декораторы Н. Н. Сапунов и Н. П. Ульянов. Художниками-оформителями другого символистского издательства «Скорпион» (1899 – 1916) были К. А. Сомов, Л. С. Бакст, С. Ю. Судейкин и многие другие представители новейшей книжной графики. [↑](#endnote-ref-122)
132. Фиалы — чаши, сосуды. [↑](#endnote-ref-123)
133. Роль Тю исполнял Н. А. Подгорный, Брэде — Г. С. Бурджалов. [↑](#endnote-ref-124)
134. *Н. К. Рерих* (1874 – 1947), *Л. С. Бакст* (1866 – 1924), *К. А. Сомов* (1869 – 1939), *И. Я. Билибин* (1876 – 1942) — художники, участники объединения «Мир искусства», противопоставившие свое творческое направление движению художников-«передвижников». [↑](#endnote-ref-125)
135. Скульптурная грязь — не выдумка журналистов. В воспоминаниях В. А. Симова описывается ее изготовление бутафором И. М. Полуниным. Подробнее см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905, примеч. 1 к ст. 11 сезона 1902/03 года. [В электронной версии — 447] [↑](#endnote-ref-126)
136. Речь идет о спектакле «Царь Федор Иоаннович» (премьера 14 октября 1898 года). [↑](#endnote-ref-127)
137. Имеется в виду неудачное исполнение К. С. Станиславским роли Митрича во «Власти тьмы» Л. Н. Толстого. Создавая характерный облик Митрича, Станиславский прибегал к пластическому изменению лица с помощью специального гримировального вещества — гумоза. [↑](#endnote-ref-128)
138. {742} Согласно суфлерскому экземпляру, «Борис Годунов» шел на сцене МХТ в пяти актах и семнадцати картинах. Вымараны или отчасти сокращены были картины: «Палата патриарха», «Граница литовская», «Севск», «Ставка» и «Лобное место». [↑](#endnote-ref-129)
139. Франц Моор — персонаж драмы Ф. Шиллера «Разбойники». [↑](#endnote-ref-130)
140. Работая над постановкой «Бориса Годунова», Вл. И. Немирович-Данченко, по собственным словам, задумал «вещи очень оригинальные и смелые» (Письма‑4. Т. 1. С. 662). «Для Москвина я придумал вообще образ очень интересный, но огромной трудности», — писал он. Новый взгляд на самозванца как раз раскрывал его назначение или «миссию». Он — «“архистратиг Михаил”: светлый, мстительный рок, пронесшийся над головою Бориса, легендарный, воскресший Дмитрий в образе гениального безумца Гришки Отрепьева» (Там же). [↑](#endnote-ref-131)
141. В спектакле были показаны: Инок (Н. Н. Званцев), 2‑й инок (А. В. Новосельский) и 3‑й инок (Н. И. Миртов). [↑](#endnote-ref-132)
142. *Уралов Илья Матвеевич* (1872 – 1920), известный артист. В МХТ, где работал с 1907 по 1911 год, исполнил восемь ролей. Из них главная — Городничий в «Ревизоре» Гоголя. Варлаам — первая роль Уралова на сцене МХТ. [↑](#endnote-ref-133)
143. Марину играла М. Н. Германова, Рузю — В. В. Барановская. [↑](#endnote-ref-134)
144. Осип — персонаж комедии Н. В. Гоголя «Ревизор». [↑](#endnote-ref-135)
145. См. № 240 «Санкт-Петербургских ведомостей». [↑](#footnote-ref-12)
146. См. № 244 «Санкт-Петербургские ведомости». [↑](#footnote-ref-13)
147. В набросках «Как ставить “Бориса”?» Вл. И. Немирович-Данченко отвергал «исторический» и «бытовой» подходы, указывая на пушкинский «романтизм», в котором «нет ничего общего с пафосом Руси XVI – XVII веков» (Н-Д № 22). Он чувствовал, «как легковесен, эскизен Борис Пушкинский» по соотношению {743} с реальными проблемами правления реального Бориса Годунова (Там же). По мнению Немировича-Данченко, герои Пушкина в этой пьесе не «заражают своим темпераментом и режиссера и актера», наподобие героев шекспировских (Там же). [↑](#endnote-ref-136)
148. См. «Санкт-Петербургские ведомости» № 250. [↑](#footnote-ref-14)
149. Роль Собаньского исполнял А. А. Сычев, сотрудник МХТ с 1907 по 1909 год. [↑](#endnote-ref-137)
150. «Буйными сектантами» С. В. Яблоновский называл коллектив Художественного театра. [↑](#endnote-ref-138)
151. В. В. Лужский — бессменный исполнитель роли Лебедева в спектакле Художественного театра. [↑](#endnote-ref-139)
152. И. М. Москвин исполнял роль Львова. [↑](#endnote-ref-140)
153. Боркина играл Л. М. Леонидов; М. А. Самарова, Н. С. Бутова и Е. П. Муратова играли роли: Зинаиды Саввишны, Бабакиной и Авдотьи Назаровны. [↑](#endnote-ref-141)
154. Газета «Утро России» поместила в номере от 16 октября 1907 года информацию о премьере «Бориса Годунова», сообщая, что «дирекция оповестила публику, что для сохранения целости впечатления артисты на вызовы выходить не будут, хотя аплодисменты принимаются с благодарностью». Идея отмены вызовов принадлежала Немировичу-Данченко и была поддержана Станиславским и всей труппой МХТ. Объявления о новом порядке были развешены по всему театру. [↑](#endnote-ref-142)
155. Одноактные пьесы М. Метерлинка «Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри» были впервые сыграны на сцене МХТ 2 октября 1904 года. [↑](#endnote-ref-143)
156. Речь идет об иллюстрированных И. Я. Билибиным и вышедших к 1907 году из печати изданиях: «Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и о Сером волке», «Василиса Прекрасная», «Сказка о царе Салтане» и др. [↑](#endnote-ref-144)
157. *Тимофеев* <*А. А.?*>, журналист. [↑](#endnote-ref-145)
158. Имеются в виду Театр-Студия в Москве и Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге. [↑](#endnote-ref-146)
159. {744} Речь идет о заметке «“Жизнь Человека”. (Вчерашний спектакль)», помещенной в 130 номере «Театра» за 1907 год, в которой Н. Е. Эфрос утверждал: «По-новому писал Андреев, и Художественный театр сумел найти новые приемы, как раз нужные для нового автора.

     Пускай не всегда так было, не везде выдержана эта гармония. То, что она была хоть в части пьесы, говорит за правильность метода, примененного театром, и за громадный талант, за художественное богатство тех, кто этот метод нашел и применил». [↑](#endnote-ref-147)
160. *Штук Франц* (1863 – 1928), немецкий живописец, график и скульптор, крупнейший мастер стиля «модерн». [↑](#endnote-ref-148)
161. *Гоппе Герман Дмитриевич* (1836 – 1885), издатель художественно-иллюстрированных изданий, каталогов выставок современного искусства.

     *Клингер Макс* (1857 – 1920), немецкий художник-символист, живописец, график и скульптор.

     *Ропс Фелисьен* (1833 – 1898), бельгийский живописец, представитель декаданса, мастер офорта и литографии. [↑](#endnote-ref-149)
162. Имеется в виду трехчасовая лекция В. Э. Мейерхольда о театре, в которой он, отвергая наработанные Художественным театром творческие приемы и принципы, изложил свою концепцию новейшего театра. Оппонентами выступили: режиссер Л. А. Сулержицкий, журналисты Н. Е. Эфрос, В. А. Лебедев, Б. Д. Розенштейн и сам С. В. Яблоновский. [↑](#endnote-ref-150)
163. Роль «Некто в сером» исполнял на премьере И. М. Уралов. [↑](#endnote-ref-151)
164. Имеется в виду серия сатирических гравюр английского *художника Уильяма Хогарта* (1697 – 1764). [↑](#endnote-ref-152)
165. К этому времени В. В. Барановская работала в МХТ уже пятый сезон, сыграв восемь небольших ролей, среди которых были: княжна Мстиславская («Царь Федор Иоаннович») и Рузя («Борис Годунов»). [↑](#endnote-ref-153)
166. «Балаганчик» А. А. Блока был поставлен В. Э. Мейерхольдом в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской 30 декабря 1906 года. [↑](#endnote-ref-154)
167. *Малахиева-Мирович Варвара Григорьевна* (1869 – 1954), писательница, поэтесса и критик. Образование получила на Высших женских курсах, отличалась передовыми взглядами, интересуясь идеями своего времени от революционно-народнических до духовно-философских. Печаталась в киевских, московских и петербургских периодических изданиях, затрагивая разные темы, в том числе религию и педагогику. Много писала о театре в журналах «Мир искусства» и киевском «Жизнь и искусство», в газетах «Речь», «Новь», «Век», «Новый путь». Выпускала собственные сборники стихов, рассказов и сказок для детей.

     Просветительство было делом ее жизни, особенно среди подрастающего поколения. Так, брат актрисы МХАТ — Г. К. Тарасов вспоминал: «Вообще в нашем развитии и приобщении к культуре, и особенно к русской литературе, большую роль сыграли занятия, носившие характер семинарских, с В. Г. Малахиевой-Мирович, которая часто гостила у нас в Киеве, а кроме того, присылала из Москвы книги, репродукции картин с выставок, в частности, Третьяковской галереи» (Алла Константиновна Тарасова. Документы и воспоминания. М.: Искусство, 1978. С. 330). Малахиева-Мирович оставалась другом семьи Тарасовых до конца дней. [↑](#endnote-ref-155)
168. Имеется в виду знаменитое полотно Рафаэля «Сикстинская Мадонна», хранящееся в Пинакотеке Дрездена. [↑](#endnote-ref-156)
169. Подразумеваются «Дети солнца» М. Горького (1905), «Иван Мироныч» Е. Н. Чирикова (1905) и «Стены» С. А. Найденова (1907). [↑](#endnote-ref-157)
170. Речь идет о стиле «модерн» в работах английского графика и рисовальщика Орби Бердслея. [↑](#endnote-ref-158)
171. Граи — мифологические персонажи, родившиеся седыми и олицетворявшие старость. [↑](#endnote-ref-159)
172. В суфлерском экземпляре МХТ «Жизни Человека», сделанном на издании «Шиповника» (БРЧ № 220), отмечены немногие купюры. Они не имеют принципиального характера. В частности, в картине «Смерть Человека» есть вымарка в разговоре Пьяниц и Старух. [↑](#endnote-ref-160)
173. Липочка Большова — персонаж комедии А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся». [↑](#endnote-ref-161)
174. *Люнье-По Орельен-Мари* (1869 – 1940), французский режиссер-новатор.

     *Брандес Георг* (1842 – 1927), датский литературный и театральный критик. [↑](#endnote-ref-162)
175. {746} Несомненно, Н. Е. Эфросу были известны осложнения в работе, когда актеры «скоро уставали», «очень трудно» заучивали текст, а сам Вл. И. Немирович-Данченко не имел сил «гореть в течение 3 – 31/2 часов репетиций» (Из дневника Вл. И. Немировича-Данченко. [Записи после репетиций спектакля «Росмерсхольм» Г. Ибсена], Н-Д № 99). [↑](#endnote-ref-163)
176. Опущено описание социально-политических задач, которые ставил перед собой Г. Ибсен. [↑](#endnote-ref-164)
177. Как режиссер спектакля, Немирович-Данченко сам осознавал, что в его постановке «не было элементов живучести. Можно было прямо и сказать, что это дитя мертворожденное» (Письма‑4. Т. 2. С. 65). [↑](#endnote-ref-165)
178. Похоже, что в этом утверждении Н. Е. Эфрос ошибался. Готовясь к беседе с исполнителями «Росмерсхольма», Немирович-Данченко пытался увести их от «трафаретных сценических образов», в которых подозревал даже самого Ибсена. «Мне представляется дело иначе, — записывал он. — В разгар поднявшейся в городе борьбы, в разгар того, когда в небольшом городке отразилась большая политическая борьба, охватившая всю страну, последний представитель Росмерсхольма не мог бы отнестись к этому явлению с холодной беспристрастностью. Да и то, что с ним происходило в это время, говорит о большом душевном подъеме» (Рабочая тетрадь Вл. И. Немировича-Данченко, Н-Д № 7963). [↑](#endnote-ref-166)
179. Речь идет о персонаже пьесы М. Горького «Мещане». [↑](#endnote-ref-167)
180. Опущен пример несочетаемости деталей декораций в одном из французских спектаклей. [↑](#endnote-ref-168)
181. *Крэг Эдвард Гордон* (1872 – 1966), английский режиссер и художник. Известен новаторскими идеями в области символизма и условного сценического искусства. [↑](#endnote-ref-169)
182. *Аальберг Ида (1857* – 1915), известная финская актриса, исполнительница драматических ролей современного западного репертуара.

     *Дузе Элеонора* (1858 – 1924), итальянская актриса, кумир публики и образец служения сценическому искусству. Дузе — создательница тончайших психологических образов классического и современного репертуара. Особым признанием пользовалась в России, которую посещала с гастролями в 1891 – 1892 и 1908 годах. [↑](#endnote-ref-170)
183. *Бравич (Баранович) Казимир Викентьевич* (1861 – 1912), русский актер, отличавшийся в ролях героев неврастенического склада. Играл на провинциальных и столичных сценах. В начале сезона 1912/13 года Бравич был приглашен в МХТ на роль Оргона в предполагаемом спектакле «Тартюф», но сотрудничество не состоялось из-за его внезапной смерти. [↑](#endnote-ref-171)
184. Премьера «Жизни Человека», поставленной В. Э. Мейерхольдом в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской улице, состоялась 22 февраля 1907 года. [↑](#endnote-ref-172)
185. Драма «Царь Голод» была написана Л. Н. Андреевым в 1907 году. [↑](#endnote-ref-173)
186. {747} В заметке «Происхождение польки в “Жизни Человека”» «Обозрение театров» (1 декабря 1907) сообщало: «Как известно, Московский Художественный театр изменил в “Жизни Человека” мотив польки, играемой на балу и вошедшей в текст первоначального издания пьесы. <…> Новая музыка красива, интересна, но не отражает замысла, вложенного в картину бала Человека. Здесь все должно носить характер пошлости, а в том числе и музыка. Чтобы лучше оттенить эту пошлость, писатель взял для музыки на балу мотив известной польки, игравшейся когда-то всюду на слова: “Где училась, Катенька? — В пансионе, папенька”… и т. д.». Для постановки МХТ музыка была написана И. А. Сацем и отличалась характерными для этого композитора новыми формами. [↑](#endnote-ref-174)
187. Митрофанушка — персонаж комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль». [↑](#endnote-ref-175)
188. «Мораль пани Дульской» — пьеса Г. Запольской. [↑](#endnote-ref-176)
189. *Пальерон Э. Ж. А.* (1834 – 1899), французский драматург, автор популярной комедии «В царстве скуки». В учебных целях Вл. И. Немирович-Данченко ставил эту пьесу в Филармоническом училище с В. Э. Мейерхольдом в роли Беллака. В 1902 году Мейерхольд сам ставил «В царстве скуки» с Труппой русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова в Херсоне. [↑](#endnote-ref-177)
190. Имеется в виду публицист Александр Аркадьевич Столыпин. [↑](#endnote-ref-178)
191. И. М. Москвин и В. Ф. Грибунин выступали в ролях Мортена и Аслаксена. [↑](#endnote-ref-179)
192. «Стогны Северной Пальмиры» — площади и улицы Санкт-Петербурга. [↑](#endnote-ref-180)
193. Имеется в виду экспонат Фарнезских памятников пластики из коллекции Национального музея Неаполя. Колоссальных размеров фигура представляет собой отдыхающего после подвига Геракла, который поражает своей атлетической мощью. [↑](#endnote-ref-181)
194. Опущено начало статьи, в котором рассматривается связь духовного мира человека и искусства. [↑](#endnote-ref-182)
195. Еще в 1904 году М. Горький не согласился с критическим мнением Художественного театра о его пьесе «Дачники». Разрыв Горького с театром из-за этого частично сгладила постановка на сцене МХТ «Детей солнца» (1905). Вообще же сотрудничество драматурга и театра было прервано вплоть до тридцатых годов. [↑](#endnote-ref-183)
196. {748} *Гойя Франсиско* (1746 – 1828), испанский художник. Прославился остротой трагического стиля своих произведений как в живописи, так и в сериях гравюр «Капричос», «Бедствия войны». [↑](#endnote-ref-184)
197. По этому поводу К. С. Станиславский говорит в «Моей жизни в искусстве»: «Некоторые принципы постановки, о которых пишут длинные статьи в газетах и журналах, читаются рефераты и которые ставят чуть ли не в основу нового искусства, на самом деле являются лишь результатом простой случайности» (КС‑9. Т. 1. С. 395). Однако он признавал, что эта случайность помогла ему в достижении сценической условности, и посвятил ей отдельную главу «Черный бархат». [↑](#endnote-ref-185)
198. *Дюма Александр, сын* (1824 – 1895), французский писатель, автор романа и пьесы «Дама с камелиями». [↑](#endnote-ref-186)
199. Каносса — горный замок, перед которым император Генрих IV простоял три дня, принося покаяние папе Григорию VII. Выражение «Идти в Каноссу» — означает покаяться. [↑](#endnote-ref-187)
200. Деталь костюма Станиславского — Фамусова в 1‑м действии спектакля «Горе от ума», иронически обсуждавшаяся рецензентами.

     Для Станиславского имело огромное значение прожить предшествующее состояние Фамусова, вышедшего из спальни ранним утром на шум в доме. Старик еще полуодет. Он только что молился в спальне, пел великопостную молитву и так далее. Эту внутреннюю работу над Фамусовым Станиславский описал в 1916 – 1920 годах («Работа над ролью. [“Горе от ума”]»), пройдя опыт двух редакций спектакля на сцене МХТ. [↑](#endnote-ref-188)
201. Опущены рассуждения о связи искусства актера с «поклонением» ему, которое «коренится в глубочайших, можно сказать, религиозных, тайниках человеческой души», в «стремлении к солнцу, к Аполлону». [↑](#endnote-ref-189)
202. Прерафаэлиты — художественное течение, возникшее в Англии во второй половине XIX века, имевшее идеалом искусство раннего Рафаэля с его простотой и искренностью. Манеру прерафаэлитов определяло также мистическое и символическое толкование сюжетов. [↑](#endnote-ref-190)
203. Роль Человека в спектакле Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской исполнял А. И. Аркадьев. [↑](#endnote-ref-191)
204. *Гейне Томас Теодор* (1867 – 1948), современный немецкий рисовальщик и живописец, известный своими работами в жанре социальной сатиры для еженедельников и других периодических изданий. [↑](#endnote-ref-192)
205. «Симплициссимус» — немецкий юмористический еженедельник, основанный в 1896 году в Мюнхене, в котором Т. Гейне был одним из ведущих художников. [↑](#endnote-ref-193)
206. {749} Елисейские поля или Элизиум — конец вселенной, острова блаженных. [↑](#endnote-ref-194)
207. Квазимодо — персонаж романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери».

     Луций Вер — Цезарь Аврелий Август, римский император, правивший в 161 – 169 годах. [↑](#endnote-ref-195)
208. Мы все это изменили *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-15)
209. «Будильник» — русский сатирический журнал, издававшийся с 1865 по 1917 год. [↑](#endnote-ref-196)
210. Опущено продолжение статьи, представляющее собой фрагмент о гастролях в Петербурге еврейской труппы из Варшавы. [↑](#endnote-ref-197)
211. {750} Речь К. С. Станиславского к труппе после прочтения «Синей птицы» была опубликована в газете «Столичное утро» 27 июля 1907 года. Текст представляет собой перевод с французского языка, на котором речь была ранее напечатана в журнале «Mercure de France» от 15 июня 1907 года. В архиве Станиславского кроме вырезок из указанных выше изданий хранится вариант рукописи: автограф Станиславского на русском языке (КС № 1094/1).

     Яблоновский явно сочувствовал замыслу Станиславского поставить оригинальную пьесу. В газете «Русское слово» (4 августа 1907) он посвятил его речи целый комментарий под заголовком «За “Синей птицей”». В частности, он писал о предполагаемых мотивах, по каким Метерлинк доверил свою пьесу для первой постановки Станиславскому и МХТ: «Быть может, это знак глубочайшего уважения и восторга, а может быть, не нашлось других столь благородных безумцев, которые согласились бы сыграть его пьесу, в которой требуется изобразить то, что изображению не поддается совершенно». [↑](#endnote-ref-198)
212. Ни на премьеру, ни на дальнейшие спектакли М. Метерлинк в Москву не приезжал и «Синюю птицу» в постановке МХТ не видел. [↑](#endnote-ref-199)
213. Иаков — действующее лицо «Ветхого Завета». Заночевав в пути, Иаков увидел во сне лестницу, уходящую в небо, Ангелов Божиих и Господа на ней. При этом Иаков получил благословение своему потомству, которое составит все племена земные. [↑](#endnote-ref-200)
214. *Арабажин Константин Иванович* (1866 – 1929), журналист, критик. Подробнее см. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-201)
215. «Театр и искусство», 1903, № 47, ст. А. Ко‑това. Здесь приведены взгляды Д. С. Мережковского и мои ему возражения в обществе поощрения художеств. [↑](#footnote-ref-16)
216. Печатаются I и III части статьи. Опущена II часть о связи драмы с историей общественных формаций, о театральных переживаниях, начиная с племен и античности до современности, для переживаний которой «угас» и Шекспир, и нужен «иной герой и иной трагизм». [↑](#endnote-ref-202)
217. Ирина — персонаж пьесы А. П. Чехова «Три сестры». [↑](#endnote-ref-203)
218. Каррьер, Фрейтаг, Аверкиев объединены здесь как теоретики.

     *Каррьер Мориц* (1817 – 1895), немецкий философ и эстетик, автор труда «Искусство в связи с общим развитием».

     *Фрейтаг Густав* (1816 – 1895), немецкий поэт, драматург и романист. Занимался теорией драмы, в частности, писал о «формах трагического».

     {751} *Аверкиев Дмитрий Васильевич* (1836 – 1905), драматург и критик. Теорию драмы от Аристотеля до Лессинга изложил в книге «О драме». [↑](#endnote-ref-204)
219. Речь идет о драме шведского писателя *Августа Стриндберга* (1849 – 1912) «Пляска смерти». [↑](#endnote-ref-205)
220. В древнегреческой мифологии Аполлон — бог, олицетворяющий одухотворение и идеал красоты; Дионис (или Вакх) — бог живой силы природы, вина и празднеств. [↑](#endnote-ref-206)
221. Голядкин — герой повести Ф. М. Достоевского «Двойник. Петербургская поэма». [↑](#endnote-ref-207)
222. Пан — древнегреческий бог, покровитель чувственной любви. [↑](#endnote-ref-208)
223. *Фет Афанасий Афанасьевич* (1820 – 1892), русский поэт. [↑](#endnote-ref-209)
224. *Оффенбах Жак* (1819 – 1880), французский композитор, основоположник классической оперетты. [↑](#endnote-ref-210)
225. *Сулла Люций Корнелий* (138 – 78 до н. э.) — римский диктатор. [↑](#endnote-ref-211)
226. *Игнатов Илья Николаевич* (1856 – 1921), публицист, литературный и театральный критик. См. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-212)
227. Опущено начало статьи, где приведены отзывы критики о первом спектакле Художественного театра «Царь Федор Иоаннович» и предположения о значении нового театра для будущего. [↑](#endnote-ref-213)
228. *Антуан Андре* (1858 – 1943), французский режиссер, актер, теоретик и реформатор сценического искусства. [↑](#endnote-ref-214)
229. *Ницше Фридрих* (1844 – 1900), немецкий философ. [↑](#endnote-ref-215)
230. Речь идет о первой постановке «Чайки» 17 октября 1896 года в Александринском театре. [↑](#endnote-ref-216)
231. Кориолан — римский полководец V века до н. э., герой одноименной трагедии Шекспира. [↑](#endnote-ref-217)
232. *Тэн Ипполит Адольф* (1828 – 1893), французский философ, историк, психолог и эстетик. [↑](#endnote-ref-218)
233. Отчету о премьере в газете предпослано воспроизведение программы спектакля, здесь опускаемое. Также опущены: помещенные в конце материала репортаж «В зрительном зале» и «Отзывы» именитых лиц из {752} публики (члены Государственной думы В. А. Маклаков и Ф. А. Головин, актеры Ф. П. Горев и А. И. Южин, драматург П. П. Гнедич).

     Обращают на себя внимание два противоречивых факта. Первый: рецензия составлена из описаний по актам, подписанных разными инициалами, как будто они принадлежат разным авторам. Второй: манера, в какой написаны эти фрагменты, настолько одинакова, что, напротив, предполагает одного автора.

     Попытка раскрыть авторов, скрывшихся за инициалами, не дает уверенного результата. Вместе с тем известно цитируемое в разных изданиях высказывание Вл. И. Немировича-Данченко об этом оригинальном способе рецензирования. Он писал: «Такой “протокол” первого представления, какой дал Дорошевич, я понимаю» (Письма‑4. Т. 2. С. 63). Имел ли он в виду Дорошевича как автора или редактора газеты «Русское слово», давшего распоряжение писать сотрудникам, — вопрос открытый, из текста Немировича-Данченко на него нет ответа.

     По некоторым признакам остается предположить, что материал все же не принадлежит разным журналистам, а сделан самим В. М. Дорошевичем. По крайней мере, в той части, которая касается описания постановки. В пользу этого говорит и сравнение данной статьи с другими его рецензиями на спектакли МХТ, например: «“На дне” Максима Горького. Гимн человеку» («Русское слово», 1902, 19 декабря) или «Вишневый сад» (Там же, 1904, 19 января). Убеждает единство литературного стиля этих сочинений, общий прием передачи сценичности зрелища, свойственный Дорошевичу. [↑](#endnote-ref-219)
234. Городничего играл И. М. Уралов. [↑](#endnote-ref-220)
235. Речь идет о попечителе богоугодных заведений Землянике, которого играл А. И. Адашев и который рецензенту напомнил Перерепенко — действующее лицо повести Н. В. Гоголя «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Однако произошла путаница, так как у Гоголя фамилию Перерепенко носит тонкий Иван Иванович, а тучный Иван Никифорович по фамилии — Довгочхун. [↑](#endnote-ref-221)
236. Судью играл Л. М. Леонидов. [↑](#endnote-ref-222)
237. *Боклевский Петр Михайлович* (1816 – 1897), художник, график, автор иллюстраций к поэме Гоголя «Мертвые души». [↑](#endnote-ref-223)
238. Смотрителя училищ Хлопова играл Н. Н. Горич. [↑](#endnote-ref-224)
239. Почтмейстера Шпекина играл В. В. Лужский.

     *Дягилев Сергей Павлович* (1872 – 1929), театральный деятель, устроитель художественных выставок и «Русских сезонов» в Париже; в то время приверженец направления «Мира искусства». [↑](#endnote-ref-225)
240. Добчинского и Бобчинского играли П. А. Павлов и И. М. Москвин. [↑](#endnote-ref-226)
241. Маменьку Анну Андреевну играла О. Л. Книппер, дочку Марью Антоновну — Л. М. Коренева. [↑](#endnote-ref-227)
242. Роброн — платье колоколообразной формы, с одной стороны, являлось свидетельством строгой нравственности, с другой — знаком устаревшей моды. [↑](#endnote-ref-228)
243. Осипа играл В. Ф. Грибунин. [↑](#endnote-ref-229)
244. Хлестакова играл А. Ф. Горев. [↑](#endnote-ref-230)
245. Столичная «шестерка» — угодливый, подлизывающийся официант. Роль трактирного слуги играл Ю. Л. Ракитин. [↑](#endnote-ref-231)
246. Имеется в виду спектакль МХТ «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого. [↑](#endnote-ref-232)
247. Слесаршу Пошлепкину играла Е. А. Красовская. [↑](#endnote-ref-233)
248. Растаковского играл Н. А. Подгорный. [↑](#endnote-ref-234)
249. Коробкина играл Н. Г. Александров. [↑](#endnote-ref-235)
250. По поводу этой рецензии Вл. И. Немирович-Данченко написал письмо Н. Е. Эфросу. Он был раздосадован, что такой опытный критик выносит приговор постановке по ее первому исполнению, не учитывая {753} психологии актерского творчества. «<…> Ваша задача, — говорится в письме, — оценить постановку в ее *элементах*. Заложены ли в нее элементы развития, невзирая на недочеты, которые сами собой отпадут. Наконец, укажите, *что должно* отпасть, над чем надо работать при следующих спектаклях» (Письма‑4. Т. 2. С. 65).

     Рецензии Эфроса он в этом случае предпочел материал, данный в «Русском слове» 19 декабря 1908 года, вероятно, принадлежавший авторству В. М. Дорошевича. [↑](#endnote-ref-236)
251. *Щепкин Михаил Семенович* (1788 – 1863), корифей русской сцены, сыграл роль Городничего в Малом театре в 1836 году.

     *Сосницкий Иван Иванович*, первый исполнитель роли Городничего (Александринский театр, 1836). *Давыдов Владимир Николаевич* (1849 – 1925), сыграл Городничего на сцене Александринского театра в 1908 году.

     *Макшеев Владимир Александрович* (1843 – 1901), сыграл Городничего в Малом театре в 1883 году. [↑](#endnote-ref-237)
252. *Дюр Николай Осипович* (1807 – 1839), русский актер. Выступал в балете, опере и драме на петербургской сцене. Виртуозно исполнял характерные и комические роли. Известен как первый исполнитель роли Хлестакова в первой постановке «Ревизора» (Александринский театр, 1836), доставивший огорчение Гоголю банальной игрой. «Он сделался, просто, обыкновенным вралем <…>» — писал Гоголь, разъясняя, что на самом деле Хлестаков «лжет с чувством: в глазах его выражается наслаждение, получаемое им от этого. Это вообще лучшая и самая поэтическая минута в его жизни — почти род вдохновения» (*Гоголь Н. В*. Собр. соч.: В 6 т. М.: Гос. изд‑во «Художеств, литература», 1937. Т. 4. С. 464 – 465). Получается, что своим разбором исполнения «Ревизора» Гоголь не столько «обесславил» Дюра, сколько оставил его в истории. [↑](#endnote-ref-238)
253. *Горев Аполлон Федорович* (1887 – 1912), начинающий артист, был приглашен К. С. Станиславским в МХТ, имея лишь опыт любителя. Сразу был занят в новых работах театра («Драма жизни», «Борис Годунов», «Синяя птица», «Анатэма», «Бранд» и «Miserere»). Пробыл в МХТ с 1907 по 1912 год, вплоть до смерти от туберкулеза. [↑](#endnote-ref-239)
254. *Гуревич Любовь Яковлевна* (1866 – 1940), литературный и театральный критик, писательница. Окончила Высшие женские (Бестужевские) курсы. Начала печататься в 1887 году, вошла в среду современных писателей и критиков нового направления (Н. М. Минский, Д. С. Мережковский, А. Л. Волынский).

     В 1891 – 1898 годах владела журналом «Северный вестник», в котором печатала произведения писателей широкого круга, от Л. Н. Толстого и М. Горького до Ф. К. Сологуба и К. Д. Бальмонта.

     Продолжила собственную литературную деятельность, публикуя рассказы и критические статьи в разных изданиях, увлекаясь социально-политическими проблемами. Помещала статьи в «Слове», «Русской молве», «Речи», «Русской мысли» и др.

     Театральным критиком стала с середины 1900‑х годов и на этой почве сблизилась с Московским Художественным театром. Поддерживала его искания и особенно разделяла направленность опытов К. С. Станиславского (см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905).

     После революции 1917 года работала в разных театральных учреждениях. В 1920 переехала из Петрограда в Москву. Редактировала книгу Станиславского «Моя жизнь в искусстве» и до конца жизни занималась историей русского театра, и в частности, Московского Художественного. [↑](#endnote-ref-240)
255. В рецензии «“Ревизор” наизнанку» («Новое время», 1908, 21 декабря) Н. Ежов подверг сокрушительной критике все актерские работы, сделав некоторые уступки лишь И. М. Уралову (Городничий) и А. Ф. Гореву (Хлестаков). Во всем обвиняя режиссуру Станиславского, он писал в заключение: «В этом спектакле выяснилось одно обстоятельство, — это полное отсутствие вкуса у г. Станиславского, который в погоне за эффектами совершенно забыл, что юмор Гоголя не нуждается в далеко не аттической соли гг. Московского Художественного театра». [↑](#endnote-ref-241)
256. {754} Аяксы — два одноименных греческих героя, участвовавших в осаде Трои. [↑](#endnote-ref-242)
257. Homo novus — А. Р. Кугель в «Заметках» («Театр и искусство», 1908, № 52) обосновал свою критику на цитатах из рецензий: от 20 декабря 1908 года — И. <И. Н. Игнатова> («Русские ведомости»), С. Яблоновского («Русское слово»), без подписи («Московские ведомости») и от 21 декабря — Н. Эфроса («Речь»), Н. Ежова («Новое время»), Дия Одинокого <Н. В. Туркина> («Голос Москвы»). [↑](#endnote-ref-243)
258. Речь идет о последней к этому времени новой постановке «Ревизора» на Александринской сцене 17 февраля 1908 года. Спектакль был осуществлен под руководством П. П. Гнедича, по эскизам которого К. А. Коровиным были написаны декорации. М. Г. Савина доигрывала свою молодую роль — Марью Антоновну, К. А. Варламов исполнял прежнюю свою роль Осипа, а В. Н. Давыдов — Городничего, Р. Б. Аполлонский играл Хлестакова. [↑](#endnote-ref-244)
259. Опущена первая часть статьи, озаглавленная «Пьеса», в которой автор пересказывает содержание, одновременно сопровождая его комментариями. [↑](#endnote-ref-245)
260. В. В. Лужский исполнял роль Бондезена. [↑](#endnote-ref-246)
261. «Вечерняя заря» — одна из драм трилогии К. Гамсуна об ученом и философе Иваре Карено: «У врат царства» (1895), «Игра жизни» (1896), «Вечерняя заря» (1898). [↑](#endnote-ref-247)
262. Опущено начало рецензии с напоминанием того, как исполняла роль Элины В. Ф. Комиссаржевская, а также рассуждения об отличиях природы любви в произведениях И. С. Тургенева и К. Гамсуна. [↑](#endnote-ref-248)
263. *Милль Джон Стюарт* (1806 – 1873), английский философ, экономист и общественный деятель. [↑](#endnote-ref-249)
264. В заметках «Из Москвы» («Театр и искусство», 1909, № 13) Н. Е. Эфрос касался прошедшего второго режиссерского съезда (открылся 1 марта 1909). «На съезде почти все время оставался sur le tapis [предметом обсуждения — фр.] Художественный театр, — писал он. — Это был, характеризовал я в другом месте съезд, — “суд над Художественным театром”. И на взгляд уважаемого А. Р. Кугеля, подсудимый вышел из суда обвиненный, а на мой — оправданный».

     Прямо заявив, что они с Кугелем занимают противоположные к МХТ позиции «врага» и «друга», Эфрос признавался: «Но такое у меня чувство, что весь этот вопрос о режиссере и актере уже навяз в зубах, оскомину набил», и он не хочет больше полемизировать.

     При этом Эфрос отдает должное Кугелю, который никогда не был «редактором-автократом» и давал право на страницах собственного журнала выражать «свои мнения и вносить диссонанс» в его линию. [↑](#endnote-ref-250)
265. {755} *Евреинов Николай Николаевич* (1879 – 1953), историк и теоретик театра, драматург и режиссер, создатель вместе с Н. В. Дризеном «Старинного театра». Представитель авангардной театральной мысли.

     После Октябрьской революции пытался работать в театре «Вольная комедия» и «Кривой Джимми». Пьеса Евреинова «Самое главное» вошла в репертуар мирового театра.

     Вместе с представителями петербургской интеллигенции и высылаемыми советской властью деятелями русской культуры на пароходе «Пруссия» прибыл в Германию 14 ноября 1922 года. В дальнейшем стал известен в Европе и Америке как практик и теоретик сценического искусства.

     Упоминаемая Кугелем книга Евреинова «Введение в монодраму» вышла в свет в Санкт-Петербурге в 1909 году. [↑](#endnote-ref-251)
266. Намек на реплику Хлестакова в «Ревизоре»: «Ах, да, это правда: это точно Загоскина, а есть другой Юрий Милославский, так тот уж мой». [↑](#endnote-ref-252)
267. Внутреннее противоречие *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-17)
268. Объективно *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-18)
269. Субъективно *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-19)
270. Антропоморфизм — уподобление человеку. [↑](#endnote-ref-253)
271. Мойры — богини судьбы. [↑](#endnote-ref-254)
272. Позитивизм — философское направление, в основе которого лежат научные знания. [↑](#endnote-ref-255)
273. Ссылки на романы Ф. М. Достоевского: «Братья Карамазовы» и «Бесы». [↑](#endnote-ref-256)
274. Ссылки на романы Ф. М. Достоевского: «Братья Карамазовы» и «Бесы». [↑](#endnote-ref-257)
275. «Беда от нежного сердца» — пьеса В. А. Соллогуба. [↑](#endnote-ref-258)
276. «Женитьба» — пьеса Н. В. Гоголя. [↑](#endnote-ref-259)
277. Речь идет о Дополнении к «Развязке “Ревизора”» (1847) и о «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1847) — сочинениях Н. В. Гоголя, отражающих его религиозно-нравственные и общественные взгляды. [↑](#endnote-ref-260)
278. Поп Матвей — *Константиновский Матвей Александрович* (1791 – 1857), священник, духовник Н. В. Гоголя. Сыграл роковую роль в сожжении Гоголем второго тома «Мертвых душ», в его нравственных и физических страданиях и самой смерти. [↑](#endnote-ref-261)
279. К «Ревизору» в постановке МХТ А. Р. Кугель вернулся на страницах «Театра и искусства» (1909, № 18) в заметках «У памятника Гоголю». В связи со столетним юбилеем писателя Кугель задавал театру вопрос: «Раскрыта ли “форма” Гоголя, и пытались ли раскрыть ее в лучах вечной красоты? “Распечатан” ли Гоголь и разгадана ли загадка его смеха?».

     Он считал, что полное равнодушие МХТ к этим проблемам связано со всеобщим равнодушием к ним. «Наша политическая и общественная жизнь не дает досуга любителям формы, ценителям красоты <…>», — уверял он и готов был предположить, что не прав, осуждая «постановку “Ревизора” в Московском Художественном театре, — такую вещную, дидактическую, сугубо-подчеркнутую. Может быть, как раз это и нужно для нашей жизни, и вероятно, нужно, если нравится». Кугель писал, что вместо «юмористической поэзии» в спектакле «есть другой Гоголь, ставший “ниже ростом”, и преполезный Гоголь. От этого Гоголя становится обидно и горько на душе — так груба, зоологична, корява, бесправна, беспомощна и подла русская жизнь. <…> Это не поэт Гоголь — это “наш собственный корреспондент”, изучивший “местные дела” и снабженный аппаратом Кодака для производства моментальных снимков. И находит жуть от этих определенно подлых, мерзких, лишенных образа людей, с которыми приходится жить и которым надо подчиняться. В самом деле, может быть, так нужно?». [↑](#endnote-ref-262)
280. *Мережковский Дмитрий Сергеевич* (1865 – 1941), поэт, писатель, литературно-общественный деятель, религиозно-философский мыслитель.

     Окончил историко-филологический факультет Петербургского университета и вскоре женился на З. Н. Гиппиус — поэтессе и писательнице. Их дом в Петербурге был с 1890 по 1917 год центром общения творческой интеллигенции, где звучали новейшие идеи, переоценивались литературные направления, политические идеологии, философские и религиозные верования.

     {756} В 1920 году деятельность Мережковских, эмигрировавших из советской России, с меньшей степенью полноты и влияния, восстановилась в Париже.

     Д. С. Мережковский всегда находился в гуще современного спора об искусстве. Однако при всей своей публичности он занимал далеко не общедоступную и разделяемую многими позицию. Таково же было и его положение в мире театра.

     Время от времени он писал о театре статьи и сочинял или переводил для него пьесы. Для Мережковского это были поводы обращать театр в свою художественную и общественную веру, ставить перед ним задачу служения революционно-религиозному обновлению.

     К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко не могли согласиться с подобным изменением направления их деятельности, чего хотел от них Мережковский и при личном общении (встречи, переписка), и в сценической практике. Художественный театр вольно трактовал и поставил его пьесу «Будет радость» (1916) и не принял к постановке «Романтиков». [↑](#endnote-ref-263)
281. Бедная Лиза — героиня одноименной повести Н. М. Карамзина. [↑](#endnote-ref-264)
282. Имеется в виду Федор Павлович Карамазов — персонаж романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». [↑](#endnote-ref-265)
283. Возможно, это неожиданное сопоставление возникло в рецензии Мережковского под впечатлением от «Рассказа о семи повешенных» Л. Н. Андреева («Шиповник», 1908, книга 5). Он предполагал его поворотным к религиозному сознанию в творчестве Андреева и посвятил ему статью «Сошествие в ад» (*Мережковский Д. С*. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М.: Советский писатель, 1991). [↑](#endnote-ref-266)
284. *Гете Иоганн Вольфганг* (1749 – 1832), немецкий поэт и мыслитель. [↑](#endnote-ref-267)
285. *Чюмина Ольга Николаевна* (1862 – 1909) [В некрологе, написанном писателем Л. М. Василевским, указана дата 1858 год («Современное слово», 1909, 27 августа). — *сост*.], поэт, переводчик, журналист. Принадлежала к кругу петербургских литераторов.

     Печаталась в прогрессивных изданиях: газетах «Слово», «Речь», «Товарищ», журналах «Вестник Европы», «Русская мысль», «Северный вестник», «Русское богатство». Выпустила сборники стихов, очерков и рассказов, в том числе сборник «На огонек рампы» (1898). Переводила с английского, итальянского, французского.

     Чюмина придерживалась либерально-оппозиционных взглядов. Не была чужда современной политике, откликаясь на ее события сатирическими стихами за подписью Кот-Бой и Оптимист.

     Чюмина была представительницей горячих петербургских почитателей Художественного театра. Она писала К. С. Станиславскому и Вл. И. Немировичу-Данченко, дружила и переписывалась с О. Л. Книппер. Ездила в Москву на премьеры.

     В период гастролей МХТ в Петербурге Чюмина окружала его особым вниманием. «На первый день Пасхи вся труппа Художественного театра бывала непременно у нее, и в тот день она чувствовала себя, как девочка. Художественники рассказывали ей обо всех невзгодах, дрязгах и радостях своего театра — и никакого Отелло никакая Дездемона не слушала так влюбленно и так задушевно», — вспоминал К. И. Чуковский («Речь», 1909, 29 августа). [↑](#endnote-ref-268)
286. *Философов Дмитрий Владимирович* (1872 – 1940), критик и публицист. [↑](#endnote-ref-269)
287. Вероятно, речь идет о статье, опубликованной в петербургском издании «Наша газета» 1 апреля 1909 года. В коллекции вырезок К. С. Станиславского сохранилась лишь статья Д. Ф. <Д. В. Философова> «Театральные заметки» (Там же, 2 апреля 1909 года) с упоминанием о «вчерашней рецензии о “Синей птице”». [↑](#endnote-ref-270)
288. {757} Имеется в виду *Данте Алигьери* (1265 – 1321), итальянский поэт начала эпохи Возрождения, и его «Божественная комедия». [↑](#endnote-ref-271)
289. Цитируется рецензия Вл. Азова <В. А. Ашкинази> «Московский Художественный театр. “Синяя птица”», («Речь», 1909, № 87). [↑](#endnote-ref-272)
290. Цитируется рецензия Л. Я. Гуревич «Гастроли Московского Художественного театра (“Синяя птица”)», («Слово», 1909, № 752). [↑](#endnote-ref-273)
291. *Далматов Василий Пантелеймонович* (1852 – 1912) сыграл Хлестакова в Александринском театре в 1886 году. [↑](#endnote-ref-274)
292. *Жулева Екатерина Николаевна* (1830 – 1905) сыграла роль Анны Андреевны в 1881 году. [↑](#endnote-ref-275)
293. *Читау Александра Михайловна* (1832 – 1912) сыграла роль Марьи Антоновны в 1886 году. [↑](#endnote-ref-276)
294. К. В. Бравич исполнял роль Карено в спектакле «У врат царства» Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской (1908). [↑](#endnote-ref-277)
295. Речь идет о Ф. К. Сологубе, одном из представителей символизма в русской поэзии и прозе. [↑](#endnote-ref-278)
296. *Золя Эмиль* (1840 – 1902), французский писатель, разрабатывал теоретически и практически направление натурализма в литературе и театре. [↑](#endnote-ref-279)
297. *Дымов Осип <Перельман Иосиф Исидорович>* (1878 – 1959), писатель, драматург, журналист.

     Писать начал подростком. В 1899 – 1900 годы работал секретарем у А. Р. Кугеля в журнале «Театр и искусство», затем стал одним из ведущих журналистов петербургской газеты «Биржевые ведомости». В 1905 году признание критики получил сборник рассказов Дымова «Солнцеворот», вызвавший сравнение его творческих особенностей с Метерлинком и Гамсуном.

     Как сатирик и фельетонист Дымов создает свой стиль политического фельетона-рассказа и обретает множество подражателей. Он пишет пьесы не самых высоких литературных достоинств, которые становятся известными и модными. Так, его пьеса «Ню. Трагедия каждого дня» идет в постановке К. А. Марджанова в Театре Незлобина, ставится в Камерном театре М. Рейнхардта в Берлине.

     Принадлежность к петербургской богеме характеризовала и творческий почерк, и человеческие черты Дымова. Привкус литературной поделки, открытое использование прототипов подорвали его репутацию в глазах А. Блока, М. Горького, В. Ходасевича. Вместе с тем к его произведениям привлекала отраженная в них современная жизнь, пусть взятая неглубоко, но с известным знанием и наблюдательностью.

     Знакомство с М. Рейнхардтом и Г. Брандесом упрочило положение Дымова в Европе. Опыт европейской жизни и деятельности способствовал при его дальнейшем переезде в Америку, где он и окончил свои дни, будучи гражданином США. [↑](#endnote-ref-280)
298. Речь идет о Максе Рейнхардте (1873 – 1943). [↑](#endnote-ref-281)
299. «Пчелы» — «Жизнь пчел», натурфилософское произведение М. Метерлинка, написанное в 1901 году. [↑](#endnote-ref-282)
300. {758} Генеральная репетиция «Анатэмы» состоялась 30 сентября 1909 года. [↑](#endnote-ref-283)
301. Следующая после МХТ постановка «Анатэмы» была осуществлена А. А. Саниным на сцене Нового драматического театра в Петербурге 27 ноября 1909 года. «Биржевые ведомости» писали (28 ноября 1909): «“Анатэму” разыграли с такими дефектами постановки и при отсутствии актеров, сколько-нибудь соответствующих достоинству ролей». «Санкт-Петербургские ведомости» вторили (29 ноября 1909): «Исполнение нудное, тягучее, скучное. <…> Московские “художественники” ставят эту плохую пьесу оригинальнее». [↑](#endnote-ref-284)
302. Приведены слова Л. Н. Андреева из интервью, взятого у него С. Спиро («Русское слово», 29 сентября 1909); упоминаемый «Конь бледный» Ропшина принадлежит авторству Бориса Савинкова. [↑](#endnote-ref-285)
303. В ответ на эти упреки Вл. И. Немирович-Данченко дал интервью сотруднику «Русского слова» С. Спиро, опубликованное 23 октября 1909 года. Заголовок «беседы» — «Переживания Художественного театра» — таил в себе некоторую игру слов: речь шла не только о внутренних творческих волнениях МХТ, но и о новом методе работы над ролями. Немирович-Данченко говорил, что это «направление искренности, простоты и глубоких переживаний». В этом ключе поставлен «Анатэма», репетируется К. С. Станиславским «Месяц в деревне» И. С. Тургенева и задумана постановка «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского.

     Возвращаясь к «Анатэме», Немирович-Данченко объяснял: «До сих пор трагическому сопутствовала условность, которая прощалась только большим талантам», но «при современных художественных вкусах лучшей части публики» трагического можно достичь «путем переживания простоты», «и геройство должно быть у нас в жизненной и простой передаче».

     По убеждению Немировича-Данченко, актер теперь «идет от быта к символу». Приводя в пример постановку «Анатэмы», он утверждал, что «это особенно проявилось во второй картине, где есть характерное еврейство и будничная простота и в то же время — глубина трагических переживаний». [↑](#endnote-ref-286)
304. {759} Опущены выводы Эфроса об отсутствии оптимизма в творчестве Л. Н. Андреева, о том, что «истина» не открылась ему и «свет» не пролился на его творчество. «Безразлично, как склонен сам Андреев оценивать смысл своей последней драмы, — заключает Эфрос. — Она остается для зрителя и читателя криком ужаса и отчаяния, новым шагом в развитии пессимизма Андреева, новой его, быть может — самой глубокой и страшной бездны». [↑](#endnote-ref-287)
305. Речь идет об одной из прославленных ролей немецкого актера Эрнста Поссарта (1841 – 1921). [↑](#endnote-ref-288)
306. *Назаревский Борис Владимирович* (1880 – ?), публицист, член Московского монархического собрания.

     С 1903 года сменил умершего Н. О. Ракшанина в качестве театрального рецензента в популярном «Московском листке». В 1906 – 1916 годах был активно действующим театральным критиком консервативной газеты «Московские ведомости».

     Свое отношение к постановке «Анатэмы» в МХТ Назаревский выразил также в докладе на заседании Московского монархического собрания, после чего пьеса была признана собранием «богохульственной» и было предложено «предпринять шаги» для ее снятия с репертуара («Новое время», 25 октября 1909). [↑](#endnote-ref-289)
307. Имеются в виду спектакли МХТ «У монастыря» П. М. Ярцева (1904), «Стены» С. А. Найденова (1907). [↑](#endnote-ref-290)
308. Далее опущены II и III разделы статьи, в которых подробно пересказывается содержание пьесы и дана оценка ее со стороны религиозно-философской: «Ни действия, ни движения, ни борьбы, ни характеров — в пьесе нет, а основная ее мысль разработана так детски-наивно, что “Анатэма” в его целом производит высококомическое, а отнюдь не трагическое впечатление». Мнение о пьесе никак не мешает Назаревскому положительно отзываться об ее постановке Художественным театром. [↑](#endnote-ref-291)
309. Музыка к спектаклю была написана И. А. Сацем. [↑](#endnote-ref-292)
310. Имеется в виду беседа Вл. И. Немировича-Данченко с С. Спиро «Переживания Художественного театра» («Русское слово», 23 октября 1909), в которой говорится, что «театр, совершив какой-то круг, пришел к царству актера». [↑](#endnote-ref-293)
311. *Россов (Пашутин) Николай Петрович* (1864 – 1945), актер-гастролер. Исполнитель трагических ролей классического репертуара, автор ряда переводов и оригинальных пьес, театральный критик.

     {760} По собственным словам, Россов дебютировал как театральный критик в петербургской печати в 1898 году. Печатался в журналах «Театр и искусство», «Рампа и жизнь».

     По сохранившимся в большом количестве письмам Н. П. Россова следует, что он состоял в переписке с К. С. Станиславским с 1912 по 1935 год, с Вл. И. Немировичем-Данченко — с 1908 по 1942 год. В свое время он питал надежды на поступление в Художественный театр или на постановку своих переводов, например, «Гамлета».

     Парадоксальна участь Россова — особый случай несложившейся творческой судьбы при достаточной известности. Немирович-Данченко давал этому объяснение: «Был бы, может быть, хороший актер, иногда даже играющий очень хорошо Гамлета или Ромео или, по крайней мере, несколько сцен из этих ролей. Но то, что он проявил прекрасного однажды в Пензе, у Синельникова, было чудовищно переоценено, вся карьера наладилась не по возможностям, а по этой переоценке, — и получился одинокий, несчастный урод» (Письма‑4. Т. 2. С. 558).

     Известно, что В. Э. Мейерхольд был увлечен исполнением Россовым роли Гамлета на гастролях в Пензе, считая его игру, отмеченную неврастеничностью, глубоко современной. [↑](#endnote-ref-294)
312. Опущено рассуждение о попытках выражения «демонизма» в русской и западной литературе и о предпочтении Россовым художественности бытовой стороны в андреевской пьесе. [↑](#endnote-ref-295)
313. *Гейне Генрих* (1797 – 1856), немецкий поэт. [↑](#endnote-ref-296)
314. *Гегель Георг Вильгельм Фридрих* (1770 – 1831), немецкий философ. [↑](#endnote-ref-297)
315. *Кант Иммануил* (1724 – 1804), немецкий философ.

     *Фихте Иоганн Готлиб* (1762 – 1814), немецкий философ. [↑](#endnote-ref-298)
316. Франц — Франц Моор, персонаж драмы Ф. Шиллера «Разбойники». [↑](#endnote-ref-299)
317. *Туркин Никандр Васильевич* (1863 – 1919), журналист и театральный критик.

     Разделял передовые общественные взгляды своего времени. В искусстве ценил верность духовным идеалам прежде владения формой, превыше всего ставил творческую личность.

     С этих позиций Туркин написал очень характерную для себя как критика монографию «Комиссаржевская в жизни и на сцене» (М.: «Златоцвет», 1910), посвятив ее «русской молодежи». Туркин связал судьбу Комиссаржевской с надеждами и разочарованиями современников, утверждая в финале, что «трагедия артистки явилась как бы прообразом трагедии, пережитой нашим поколением».

     Творчество Комиссаржевской Туркин раскрывал через его взаимодействие с противоположными театральными течениями. Тончайшую духовную организацию ее таланта, умение играть «полутонами», «переходными ощущениями», оставлять впечатление «интимности» он противопоставлял как блеску сценического реализма М. Г. Савиной, так и «плетению» В. Э. Мейерхольда с его опытами над актерами. Последнее он отметал словом «мейерхольдовщина».

     Единственное близкое Комиссаржевской направление Туркин видел в Художественном театре. Близость их он полагал в том, что они одинаково связаны с выходом на русскую сцену настоящей литературы. «Художественный театр ниспроверг савинский принцип актерского господства на сцене, — писал Туркин. — <…> Закройщиков-писателей савинского периода сменили Чехов, Горький; вошел вместе с ними на русскую сцену Ибсен» (С. 103 – 104).

     Надежды на образ «грядущего» театра он возлагал после «Сверчка на печи» на искусство Первой студии МХТ.

     Активно действующий театральный критик, Туркин постоянно вел рубрику «Дневник театрала» сначала в газете «Голос Москвы» (1908 – 1911), затем в «Московском листке» (1912 – 1914), позже в ежемесячном «журнале искусств» «Пегасе» (1915 – 1916), редактором которого был сам.

     Туркин печатался в специально театральных изданиях: в «Театральной газете» у Э. М. Бескина (1913 – 1918) и в «Кулисах» (январь – май 1917).

     {761} После Октябрьской революции работал в советской печати. [↑](#endnote-ref-300)
318. В архиве К. С. Станиславского хранятся воспоминания М. Г. Савиной «Мое знакомство с Тургеневым», подаренные ему в 1910 году, с дарственной надписью: «Обаятельному “Ракитину” К. С. Станиславскому “Наталья Петровна” М. Савина». Воспоминания собственноручно переписаны ею в записную книжку темно-красного сафьяна, с золотыми обрезом и тиснением на переплете (КП 40275). [↑](#endnote-ref-301)
319. *Коренева Лидия Михайловна* (1885 – 1982), на сцене МХТ с 1904 года. Сыгранные ею к сезону 1909/10 года роли, не считая Марьи Антоновны в «Ревизоре», были или персонажами в толпе, или эпизодическими лицами. Исполнение роли Верочки в «Месяце в деревне» впервые во всей полноте раскрыло дарование молодой актрисы. Отсюда начался ее творческий путь к героиням Достоевского: Lise в «Братьях Карамазовых» и Лизе в «Николае Ставрогине». [↑](#endnote-ref-302)
320. *Болеславский Ричард Валентинович* (1887 – 1937), артист МХТ с 1908 по 1919 год, режиссер и актер Первой студии МХТ. В 1920 году бежал из советской России. За рубежом работал с Качаловской группой МХТ, затем в американском театре и кино. Получил известность как режиссер, педагог и теоретик сценического искусства — последователь К. С. Станиславского. [↑](#endnote-ref-303)
321. *Массалитинов Николай Осипович* (1880 – 1961), артист, режиссер, педагог. В МХТ — с 1907 по 1919 год. Участник гастролей Качаловской группы МХТ, по окончании которых остался в Европе. С 1925 года и по конец жизни — видный театральный деятель Болгарии. [↑](#endnote-ref-304)
322. Оформление спектакля «Месяц в деревне» — первая работа М. В. Добужинского в МХТ, положившая начало дальнейшему сотрудничеству художника и театра. [↑](#endnote-ref-305)
323. Роль Коли играл мальчик Н. Н. Ларионов, сын провинциального актера Лирского-Муратова. В МХТ проработал с 1910 по 1918 год, исполняя роли детей, в том числе Илюшу («Братья Карамазовы»), Луизон («Мнимый больной»). Впоследствии Н. Н. Ларионов стал журналистом. Страницы его воспоминаний, посвященные Художественному театру, публиковались в газете «Литературная Россия» (1964, 3 июля). [↑](#endnote-ref-306)
324. *Ярцев Петр Михайлович* (1871 – 1930), театральный критик, драматург, режиссер. См. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-307)
325. Имеются в виду атмосфера и люди прошлой эпохи, утонченная усадебная жизнь, особо стилизованные в работах Сомова. [↑](#endnote-ref-308)
326. *Ходотов Николай Николаевич* (1878 – 1932), актер лирического таланта, отличался сценической искренностью и теплотой. Любимец студенческой публики. Роль Беляева сыграл в спектакле Александринского театра в 1903 году. [↑](#endnote-ref-309)
327. Кроме Ракитина — В. П. Далматова речь идет об исполнителях «Месяца в деревне» в бенефис М. Г. Савиной 17 января 1879 года: К. А. Варламове, М. М. Петипа, А. И. Абариновой, В. В. Стрельской, Н. Ф. Сазонове. Далматов вошел в спектакль при его возобновлении 18 ноября 1903 года. [↑](#endnote-ref-310)
328. {762} Спектакль «Месяц в деревне» был поставлен в МХТ за 114 репетиций и прошел 131 раз. [↑](#endnote-ref-311)
329. «Старинный театр», созданный Н. Н. Евреиновым и Н. В. Дризеном, открылся 7 декабря 1907 года в Петербурге и просуществовал один месяц. В его репертуаре было два вечера, составленные из средневековых текстов. «Игра о Робене и Марион» принадлежит авторству Адама де ла Аля, представителя французского площадного театра.

     Свою деятельность «Старинный театр» осуществлял и в сезоне 1911/12 года. [↑](#endnote-ref-312)
330. «Монте-Кристо вскочил, прерывисто дыша» *(фр.)*. [↑](#footnote-ref-20)
331. Н. Е. Эфрос имеет в виду Веру, героиню рассказа И. С. Тургенева «Фауст». [↑](#endnote-ref-313)
332. «Тривиальную комедию» («Как важно быть серьезным») О. Уайльда И. М. Москвин поставил с молодыми артистами, окончившими школу МХТ и «Курсы драмы А. И. Адашева», 29 ноября 1907 года на сцене Охотничьего клуба.

     «Русские ведомости» (30 ноября 1907) информировали о неожиданной от молодых последователей МХТ манере постановки: «Исполнители вчерашнего спектакля отнеслись к пьесе как к поверхностной сатире. С юмором, умело и в надлежащих размерах применил режиссер стиль инсценировки, близко напомнившей приемы нового театра г‑жи Комиссаржевской. Получилась мейерхольдовская “стилизация”, но взятая и приспособленная к буффонаде. Спектакль, отлично срепетованный, оставляет впечатление удачно задуманного дела».

     В газете «Час» Я. Р. <Я. И. Лудмер> 1 декабря 1907 года отмечал, что режиссер удачно пользовался «барельефом» и «скульптурной пластикой», что сделало постановку «художественно простой», и вместе с тем передал «настоящую Англию». Он сумел «ловко балансировать на границе шаржа и натянутости».

     Несмотря на благоприятные отзывы критики о первой самостоятельной работе И. М. Москвина, он в качестве режиссера в Художественном театре не состоялся. Практически он скорее как ассистент режиссера помогал и Станиславскому и Немировичу-Данченко при постановке «Ревизора», «Месяца в деревне», «Синей птицы», «Смерти Пазухина». [↑](#endnote-ref-314)
333. Ч. <Г. И. Чулков> писал в «Речи» (9 декабря 1909): «Общий восторг вызвали на репетиции декорации г. Добужинского, действительно прекрасные. Полон тихой поэзии старый парк, сбегающий к пруду; за прудом по горе — белая церковка под синим куполом с золоченым шпилем, зеленеющие хлеба; на дальнем горизонте — крылья мельниц. В легких облачных клубах небо. Все передано с большой теплотою, настроением и живописною красотою. Два великолепных interier’а — голубая полукруглая гостиная, в окно которой глядит залитая солнцем лужайка, и зеленый кабинетик с овальными зеркалами, фарфором, букетами васильков, полный кокетливого изящества и затейливой прелести во всей обстановке. Художник дал тургеневской комедии очаровательный фон. И зрители были пленены. <…> В театре, в котором отучились рукоплескать и актерам, — аплодировали декорации». [↑](#endnote-ref-315)
334. *Шумский Сергей Васильевич* (1820 – 1878), артист Малого театра, роль Крутицкого сыграл в 1868 году. [↑](#endnote-ref-316)
335. {763} Речь идет об исполнителях возобновления спектакля «На всякого мудреца довольно простоты» в 1905 году. [↑](#endnote-ref-317)
336. «Наши Дон Жуаны» — оперетта в трех действиях Л. Рота, либретто А. Шульца и С. Уколова. [↑](#endnote-ref-318)
337. *Ракитин (Ионин) Юрий Львович* (1880 – 1952), актер, режиссер. В Художественный театр пришел, поработав с В. Э. Мейерхольдом в Товариществе новой драмы и в Театре-Студии на Поварской. В труппе МХТ состоял с 1907 по 1917 год, сыграв пятнадцать небольших ролей. [↑](#endnote-ref-319)
338. Хома Брут — персонаж повести Н. В. Гоголя «Вий». [↑](#endnote-ref-320)
339. *Никулина Надежда Алексеевна* (1845 – 1923), актриса Малого театра, сыграла Турусину в постановке «На всякого мудреца довольно простоты» 1905 года. [↑](#endnote-ref-321)
340. *Лешковская Елена Константиновна* (1864 – 1925), актриса Малого театра, сыграла Мамаеву в постановке «На всякого мудреца довольно простоты» 1905 года. [↑](#endnote-ref-322)
341. *Императрица Евгения* — французская императрица, жена Наполеона III, управлявшая государством во время его похода в Италию (1859). Вмешивалась в политику. Была законодательницей придворных мод и праздников, привлекая к себе всеобщее внимание. [↑](#endnote-ref-323)
342. *Самарова Мария Александровна* (1852 – 1919), актриса МХТ с основания театра и по конец жизни. Станиславский ценил смелость ее богатого характерными красками артистического таланта. [↑](#endnote-ref-324)
343. Речь идет об артисте Малого театра *Александре Павловиче Ленском* (1847 – 1908), сыгравшем Мамаева в постановке «На всякого мудреца довольно простоты» 1905 года. [↑](#endnote-ref-325)
344. *Горич Николай Николаевич* (1877 – 1949), артист МХТ с 1906 по 1911 год, исполнитель вторых ролей и эпизодов. [↑](#endnote-ref-326)
345. Художественный театр никогда не был Обществом искусства и литературы. Общество было основано К. С. Станиславским, А. Ф. Федотовым и Ф. П. Комиссаржевским в 1888 году и продолжало некоторое время существовать после открытия Художественного театра в 1898 году, в труппу которого поступила лишь часть его членов, захотевших из любителей сценического искусства стать профессионалами.

     «Горячее сердце» было поставлено В. В. Лужским в Обществе искусства и литературы и показано 30 октября 1897 года. [↑](#endnote-ref-327)
346. *Кичеев Петр Иванович* (1845 – 1902), писатель и театральный критик. См. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-328)
347. Бурбон — офицер, выслужившийся из нижних чинов. [↑](#endnote-ref-329)
348. В. В. Лужский исполнял роль Мамаева. [↑](#endnote-ref-330)
349. М. Н. Германова играла роль Мамаевой. [↑](#endnote-ref-331)
350. В. С. Врасская играла Машеньку. [↑](#endnote-ref-332)
351. М. А. Самарова выступила в роли Глумовой, а М. Г. Савицкая — Турусиной. [↑](#endnote-ref-333)
352. Братчики, иоаннисты — разновидности сектантов. [↑](#endnote-ref-334)
353. {764} Премьера «Снегурочки» состоялась 24 сентября 1900 года. Далее Ярцев допускает неточности. К. С. Станиславский предполагал включить «Горячее сердце» в репертуар создаваемого театра, но следов репетиций этой пьесы среди документов первого сезона не найдено. Спектакль Общества искусства и литературы «Бесприданница» не был показан, так как «за недостатком времени нельзя было приступить к репетициям» (Художественно-Общедоступный театр. Отчет о деятельности за 1‑й год. М.: Т‑во скороп. А. А. Левенсон, 1899. С. 78). [↑](#endnote-ref-335)
354. Здесь говорится об актрисе *Марии Александровне Юрьевой* (ум. после 1915), представительнице старых сценических традиций. Играла в Петербурге и в крупнейших провинциальных театрах. [↑](#endnote-ref-336)
355. «Таланты и поклонники» — комедия А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-337)
356. Ап. Григорьев [*Григорьев Аполлон Александрович* (1822 – 1864), литературный и театральный критик. — *Ред*.]. [↑](#footnote-ref-21)
357. *Саломатин Иван Алексеевич*, сотрудник МХТ с 1907 по 1911 год, участник народных сцен. [↑](#endnote-ref-338)
358. Он же [Ап. Григорьев]. [↑](#footnote-ref-22)
359. Опущен текст о том, что Островский в своем творчестве не был «обличителем», разделял «народное миросозерцание», которое лежало, по воспоминаниям С. В. Максимова и Ап. Григорьева, в основе его собственной жизни. [↑](#endnote-ref-339)
360. Артист Малого театра П. М. Садовский начинал в провинции, в том числе и в театре в Рязани. [↑](#endnote-ref-340)
361. Общество имени А. Н. Островского в Петербурге было зарегистрировано 24 июля 1907 года, но его первое собрание состоялось лишь три года спустя.

     Литературно-драматическое и музыкальное общество имени А. Н. Островского существовало в Москве с 1909 по 1930 год. [↑](#endnote-ref-341)
362. *Варламов Константин Александрович* (1848 – 1915), актер Александринского театра с 1875 года и до конца жизни, сыграл двадцать девять ролей в пьесах Островского. [↑](#endnote-ref-342)
363. Васильев — псевдоним театрального критика *Сергея Васильевича Флерова* (1841 – 1901). См. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-343)
364. Опущены предположения о том, каким образом можно сценически «восстановить» Островского. [↑](#endnote-ref-344)
365. Опущено начало статьи о безапелляционности суждений публики об искусстве. [↑](#endnote-ref-345)
366. Речь идет о пробе К. С. Станиславского изложить «систему» в задуманной им книге «Три направления в искусстве», над которой он работал летом 1909 года. [↑](#endnote-ref-346)
367. *Шницлер Артур* (1862 – 1931), австрийский драматург. [↑](#endnote-ref-347)
368. Опущены ответы К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко на вопросы автора об их работе над постановкой «На всякого мудреца довольно простоты». [↑](#endnote-ref-348)
369. Опущено развитие вышеуказанных тем в речах лиц, выступавших на праздновании десятилетия МХТ. [↑](#endnote-ref-349)
370. Статья «“Горе от ума” в постановке Московского Художественного театра» была опубликована в «Вестнике Европы», 1910, кн. 5 – 7. [↑](#endnote-ref-350)
371. {765} *Коклен Бенуа Констан* (1841 – 1909), представитель семьи французских актеров Коклен, автор теоретических статей «Искусство и актер», «Искусство актера», «Искусство произносить монолог», написанных в 80‑е годы. [↑](#endnote-ref-351)
372. *Фукс Георг* (1868 – 1949), немецкий драматург, режиссер и теоретик театра. Его книга «Революция театра» (1909) вышла в русском переводе в 1911 году. [↑](#endnote-ref-352)
373. Выездной — лакеи для выездов. [↑](#endnote-ref-353)
374. *Абельсон Илья Осипович* (? – 1920), журналист, с ноября 1906 по 1918 год издатель петербургского «Обозрения театров», в котором кроме программ и либретто помещал собственные рецензии. Там же печатался и Э. А. Старк <Зигфрид>, а в 1912 – 1915 годах публиковал цикл «Впечатления» Н. Г. Шебуев.

     Как театральный критик Абельсон более известен под псевдонимом И. Осипов. [↑](#endnote-ref-354)
375. Мышиный жеребчик — старый волокита, тип молодящегося старца. [↑](#endnote-ref-355)
376. *Шувалова (Корвин-Козановская) Вера Михайловна* (1885 – ?), артистка оперетты. Выступала также в Театре «Буфф». [↑](#endnote-ref-356)
377. *Боцяновский Владимир Феофилович* (1869 – 1943), критик, историк литературы, драматург. См. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-357)
378. *Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович* (1870 – 1905), художник, внесший особый вклад в направление русского символизма. [↑](#endnote-ref-358)
379. «Вешние воды» — повесть И. С. Тургенева. [↑](#endnote-ref-359)
380. Речь идет о Союзе русских художников, основанном в 1903 году бывшими передвижниками и членами «Мира искусства». [↑](#endnote-ref-360)
381. {766} Имеется в виду *Александр Александрович Стахович* (1830 – 1913), тайный советник, шталмейстер Двора его императорского величества, известный коннозаводчик, отец Алексея Александровича Стаховича — артиста и активного деятеля МХТ с 1911 по 1919 год. Стахович (отец) является автором записок о столичных театрах «Клочки воспоминаний» (1904). [↑](#endnote-ref-361)
382. *Мюссе Альфред де* (1810 – 1857), французский писатель, драматург и поэт. [↑](#endnote-ref-362)
383. *Мюрже Анри* (1822 – 1861), французский беллетрист. Уже в первом произведении «Сцены из жизни богемы» Мюрже приступил к основной теме своего литературного творчества — изображению бедствующих современных служителей искусства. Мюрже пользовался большим успехом у публики. [↑](#endnote-ref-363)
384. 1 декабря 1909 года артист МХТ Ю. Л. Ракитин выступил с чтением реферата в Литературно-Художественном кружке, что было отмечено на следующий день, 2 декабря, в газетах.

     «Голос Москвы» писал, что тем самым он «приподнял завесу одной тайны своего театра»: «Через неделю художественники ставят пьесу “Месяц в деревне”. <…> Не может быть никакого сомнения в том, что сколько бы личного ни вложил молодой артист-лектор в свой реферат “Под стеклами оранжереи”, но в реферате, посвященном этой пьесе, несомненно, должна была отразиться вся “подспудная” идейная работа культурнейшего из театров». Между тем газеты оценили реферат как ученический («Утро России»), как первый опыт «лирического стихотворения в прозе», который следовало бы «попридержать» («Русское слово»). Таким образом, сочинение Ракитина бросало тень наивного прочтения пьесы на постановку МХТ.

     На самом деле события с рукописью Ракитина имели другую последовательность. Реферат был написан им в Петербурге 7 мая, а подарен К. С. Станиславскому в день премьеры — 9 декабря 1909 года (см.: Ф. 3, оп. 44, ед. хр. 175). На репетиции «Месяца в деревне» Ракитин был приглашен Станиславским согласно записи в Протоколе около середины сентября 1909 года (РЧ № 80). Из этого следует, что связь идей ракитинского реферата и постановки МХТ весьма проблематична. [↑](#endnote-ref-364)
385. А‑мольный тон — альтерация, изменение основного звука музыкального лада. [↑](#endnote-ref-365)
386. «Аполлон» — литературно-художественный журнал деятелей новейшей литературы и искусства, выходил в Петербурге с 1909 по 1917 год. [↑](#endnote-ref-366)
387. Здесь говорится о повести И. С. Тургенева «Затишье» и об одном из ее персонажей, Иване Ильиче по прозвищу «Складная душа». [↑](#endnote-ref-367)
388. *Стасюлевич Михаил Матвеевич* (1826 – 1911), историк, журналист, публицист, общественный деятель либерального направления. В 1866 – 1909 годах издавал и редактировал журнал «Вестник Европы». [↑](#endnote-ref-368)
389. Охабень — верхняя одежда с прорехами под рукавами и откидным четвероугольным воротом; чоботы — мужские и женские высокие башмаки, ботинки. [↑](#endnote-ref-369)
390. Улисс — персонаж греческой мифологии и герой многих литературных произведений. [↑](#endnote-ref-370)
391. *Макиавелли Никколо* (1469 – 1527), итальянский политический деятель и мыслитель. Автор трактата «Государь», в котором изложены принципы, разрешающие власти пренебрегать моралью ради государственной могущественности. [↑](#endnote-ref-371)
392. {767} Премьера возобновления спектакля «На всякого мудреца довольно простоты» в Александринском театре состоялась 30 августа 1909 года. [↑](#endnote-ref-372)
393. *Орленев Павел Николаевич* (1869 – 1932), крупнейший актер-гастролер русской сцены. Впервые сыграл роль царя Федора в 1898 году на сцене Литературно-Художественного общества в Петербурге, за два дня до открытия Художественно-Общедоступного театра в Москве спектаклем «Царь Федор Иоаннович». [↑](#endnote-ref-373)
394. Тридцатипятилетние сценической деятельности М. Г. Савиной исполнилось 9 апреля 1909 года. [↑](#endnote-ref-374)
395. Перед актерами «Месяца в деревне» К. С. Станиславский ставил задачу передать внутреннюю жизнь персонажей, привлекая «какие-то невидимые излучения творческой воли и чувства» (КС‑9. Т. 1. С. 406). Для достижения этого надо было отказаться от излишних внешних выразительных средств: жестов, движений, режиссерских мизансцен. «Пусть артисты неподвижно сидят, чувствуют, говорят и заражают своими переживаниями тысячную толпу зрителей», — полагал Станиславский (Там же). [↑](#endnote-ref-375)
396. «Царь Федор Иоаннович» был впервые включен в репертуар гастролей МХТ в Петербурге, показан там 23 апреля 1910 года и прошел восемь раз. [↑](#endnote-ref-376)
397. {768} Очевидно, основой для фельетона В. М. Дорошевичу послужили рассказы участников бесед и репетиций с Эдвардом Гордоном Крэгом, проходивших во время его приезда в Москву с 15 февраля по середину апреля 1910 года, то есть еще в прошлом сезоне 1909/10 года.

     Станиславский просил Крэга приехать снова 20 августа, к началу работ сезона 1910/11 года для выпуска спектакля. Но этот план был разрушен внезапным заболеванием Станиславского тифом, о чем в театре стало известно 4 августа 1910 года. К этому факту прибавилась новая ситуация: отношения МХТ с Крэгом осложнились. Он стал предъявлять повышенные материальные требования и отказывался продлевать контракт с театром, но тем не менее хотел продолжить работу над «Гамлетом», не дожидаясь выздоровления Станиславского.

     Появление фельетона в сентябре 1910 года имело целью, с одной стороны, подчеркнуть абсурдное состояние дел по «Гамлету», а с другой — героические усилия Вл. И. Немировича-Данченко по спасению сезона. [↑](#endnote-ref-377)
398. *Сабуров Симон Федорович* (1868 – 1929), театральный деятель и антрепренер. Начинал в провинции, затем руководил московским театром «Эрмитаж», петербургскими «Фарс» и «Пассаж». Из Театра Сабурова в 1925 году возник ленинградский Театр Комедии.

     Сам в качестве актера выступал в салонных комедиях. [↑](#endnote-ref-378)
399. *Званцев Николай Николаевич* (1870 – 1923), профессиональный певец, сотрудник Тифлисской оперы и Оперы Зимина. В МХТ состоял с 1903 по 1911 год и с 1920 по конец жизни. Наиболее известная его роль — Чтец в «Братьях Карамазовых». Кроме актерской деятельности участвовал в различных органах управления театром. [↑](#endnote-ref-379)
400. С. Яблоновский ошибается: Н. Званцев не был занят в спектаклях «Жизнь Человека» и «Анатэма». [↑](#endnote-ref-380)
401. В обширном интервью, данном сотруднику «Русского слова» С. П. Спиро (10 октября 1910), Вл. И. Немирович-Данченко подробно объяснил принципы и технические трудности перенесения текста романа Достоевского на сцену. Он говорил о том, «что нет возможности охватить всю фабулу романа». По цензурным соображениям отказались от показа «монастырской жизни», по техническим — от сцен с актерами-детьми.

     {769} «<…> Из всего того материала, который был в наших руках, — рассказывал Немирович-Данченко, — мы старались создать картины всех происходящих событий, освещенные главнейшей идеей романа». Для ее передачи «очень сильным лицом» был определен «чтец», хотя ему и дано немного места. [↑](#endnote-ref-381)
402. Постановка «Братьев Карамазовых» состояла из двух спектаклей, исполняемых два вечера подряд. [↑](#endnote-ref-382)
403. Подробные рассуждения на этот счет Вл. И. Немировича-Данченко приведены Н. Е. Эфросом (Чужой) в статье «Около Карамазовых» («Современное слово», 21 сентября 1910): «Прежде всего, и я, конечно, думаю, что играть надо драмы, а не романы. И если бы были драмы, если потребность в них сцены была удовлетворена сколько-нибудь полно, — не стали бы мы идти путями окольными и искать утоления голода не в драматургии, но в повествовании. Но драмы нет, по крайней мере — русской. Театру почти нечем жить. Правда, есть западные классики, есть и современная западная драма. Но, по моему глубокому убеждению, по-настоящему творить, а не только представлять, актер может только в образах отечественных. <…> А вся эволюция нашего театра в том и состоит, что он напряженно выбивается из представления к творчеству. Он предпочитает несовершенно творить, чем совершенно представлять».

     После премьеры «Братьев Карамазовых» Немирович-Данченко пришел к выводу, что перенос романов на сцену вовсе не выход из репертуарного затруднения, а самостоятельный творческий акт. Впоследствии он прибегал к нему в своей режиссерской деятельности неоднократно. [↑](#endnote-ref-383)
404. Перечисленные актрисы играли роли членов семейства Снегиревых: Н. С. Бутова — Арины Петровны, Л. А. Косминская — Вари, О. В. Богословская — Нины, Т. Х. Дейкарханова — Илюши. [↑](#endnote-ref-384)
405. Роль Хохлаковой исполняла Е. М. Раевская. [↑](#endnote-ref-385)
406. Речь идет об А. И. Адашеве в роли пана Муссяловича. [↑](#endnote-ref-386)
407. *Воронов Сергей Николаевич* (1882 – 1938), актер и режиссер. В МХТ начал работать в качестве сотрудника в 1909 году. Творчески более не поднимался до таких ролей, как Смердяков, и в 1915 году ушел из МХТ. [↑](#endnote-ref-387)
408. Имеется в виду Манефа из спектакля «На всякого мудреца довольно простоты» в исполнении Н. С. Бутовой. [↑](#endnote-ref-388)
409. Катерина Ивановна была первой ролью, сыгранной О. В. Гзовской на сцене МХТ. Переговоры об ее переходе из Малого театра в Художественный велись К. С. Станиславским еще в 1908 году. С перерывом на один сезон (1914/15) *Гзовская Ольга Владимировна* (1883 – 1962) проработала в МХТ с 1910 по 1917 год. [↑](#endnote-ref-389)
410. *Готовцев Владимир Васильевич* (1885 – 1976), артист Художественного театра с 1908 по 1924 год и с 1936 по 1959 год. В перерыве — артист МХАТ-Второго.

     До роли Алеши успел сыграть на сцене МХТ лишь эпизодическую роль Пьяного в толпе бедняков в «Анатэме». [↑](#endnote-ref-390)
411. Резко отрицательное отношение к постановке «Братьев Карамазовых» Бескин выразил и в «Московских письмах», опубликованных в 42 и 43 номерах петербургского журнала «Театр и искусство» за 1910 год.

     В номере 43 он выступил против «*новых* форм» композиции, когда играемые актерами сцены из романа соединяются текстом Чтеца. Он считал, что эти формы противоречат самому понятию театра. «Не уничтожают ли они в корне, — спрашивал Бескин, — тот комплекс известных условностей, известных отлитых и сложившихся форм, вне которых для нас театр не может быть театром, вне которых пропадает очарованье, музыка, душа зрелища, именуемого театральным представлением».

     {770} МХТ, по мнению Бескина, согрешил дважды: против Достоевского и против «святыни театра».

     «Опомнитесь, — призывал Бескин художественников, — вернитесь, или вы обречены. У вас есть ум, средства, огромный режиссерский опыт. У вас есть заветы Чехова. У вас есть его белый, такой грустный и такой красивый “Вишневый сад”. Не рубите его. Не стройте фабрик и лабораторий. В них нет искусства. Как нет искусства в маленьком и жалком зрелище, которое вы сколотили из великого Достоевского. Вы говорите — нет пьес. Есть! Есть! Поймите, что такая формула, — нет пьес, — это тяжелый приговор себе». [↑](#endnote-ref-391)
412. *Крылов Виктор Александрович* (1838 – 1906), драматург, работавший в разных жанрах, автор не сходящих с репертуара поверхностно-злободневных пьес с эффектными сценами и ролями. [↑](#endnote-ref-392)
413. *Дальский (Неелов) Мамонт Викторович* (1865 – 1918), актер на роли героев. После нескольких лет работы на провинциальных сценах играл в Малом и Александринском театрах. [↑](#endnote-ref-393)
414. Агасфер — Вечный жид, герой средневековых сказаний, обреченный на вечные скитания. [↑](#endnote-ref-394)
415. П. Н. Орленев впервые сыграл роль Дмитрия Карамазова в 1900 году в инсценировке К. Дмитриева (К. Д. Набокова), в антрепризе Вельского в Костроме. Премьера «Братьев Карамазовых» с Орленевым в Петербурге состоялась в Театре Литературно-художественного общества 26 января 1901 года. [↑](#endnote-ref-395)
416. Опущены доводы Н. В. Туркина о том, что сущность романа Достоевского состоит в «трех миросозерцаниях», из которых главное принадлежит Алеше. Но как раз ведущая роль Алеши не проявлена в тексте спектакля. [↑](#endnote-ref-396)
417. Роль председателя суда была впервые включена в постановку на гастролях МХАТ в Европе и Америке в сезоне 1923/24 года. Первым и единственным исполнителем ее стал Н. А. Румянцев. [↑](#endnote-ref-397)
418. *Мамонтов Сергей Саввич* (1867 – 1915), журналист, театральный критик, поэт и драматург. Друг юности и родственник К. С. Станиславского. См. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905.

     Статья С. С. Мамонтова вызвала возмущение Станиславского. Вырезав и наклеив ее на листы записной книги, которую вел в 1908 – 1913 годах (КС № 545), Станиславский параллельно мамонтовскому тексту писал красными чернилами свои возражения. (В вырезке отсутствует фрагмент завершающей части статьи со слов: «<…> дорожит своей, хотя бы и не совершенной, творческой инициативой <…>» и по ее конец).

     Нелестные высказывания Мамонтова о состоянии творческих дел и внутренних устоев Художественного театра Станиславский объяснял «психологией критика» вообще, его неоправданным апломбом, зависимостью от всесильных лиц театрального мира, избитыми рецензентскими приемами и так далее.

     «Легко распороть эту статью на отдельные составные куски и угадать в каждом из них то пятно или кусок грязи, который хочет или который должен по каким-то обстоятельствам бросить в нас неопытный автор статьи», — думает Станиславский (КС‑9. Т. 5, кн. 1. С. 525). Он полагает, что «неопытный» Мамонтов учится у В. М. Дорошевича, который ему советует. Не исключает он и влияния А. И. Южина.

     По мнению Станиславского, нет других обоснований для критики. «Разве театр стал хуже? — спрашивает он. — Еще третьего года Мамонтов так восхищался “Синей птицей”, а в прошлом году — Тургеневым. Что же случилось?» (Там же. С. 524). [↑](#endnote-ref-398)
419. {771} Эпиграф взят из Ветхого Завета: Книга пророка Даниила, глава V. Текст гласит:

     «25. И вот, что начертано: *мене-мене, текел, упарсин*.

     26. Вот — и значение слов: *мене* — исчислил Бог царство твое и положил конец ему;

     27. *Текел* — ты взвешен на весах и найден очень легким;

     28. *Перес* — разделено царство твое и дано мидянам и персам». [↑](#endnote-ref-399)
420. «Летучая мышь» — театр миниатюр, созданный Н. Ф. Балиевым и Н. Л. Тарасовым, открылся 29 февраля 1908 года. [↑](#endnote-ref-400)
421. *Кювье Жорж* (1769 – 1832), французский зоолог. [↑](#endnote-ref-401)
422. Речь идет о романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», Л. Н. Толстого «Воскресение» и М. П. Арцыбашева «Санин». [↑](#endnote-ref-402)
423. Имеется в виду не писавший пьес Ф. М. Достоевский и спектакль МХТ по его роману «Братья Карамазовы». [↑](#endnote-ref-403)
424. *Ксенофонт* (между 430 – 425 и 354 – 353 до н. э.), древнегреческий историк. «Анабазис» — описанное им отступление разбитых персами греков из Месопотамии. [↑](#endnote-ref-404)
425. *Филарет (Василий Михайлович Дроздов)* (1782 – 1867), крупнейший деятель православной церкви XIX века, митрополит, ученый богослов, канонизирован. Его катехизис был положен в основу учебников Закона Божия. [↑](#endnote-ref-405)
426. *Молоховец Елена*, графиня, автор книги «Подарок молодым хозяйкам или средство к уменьшению расходов в домашнем хозяйстве». [↑](#endnote-ref-406)
427. Капорцы или каперцы — острая приправа из маринованных нераспустившихся цветочных почек полукустарника Capparis spinosa. [↑](#endnote-ref-407)
428. Философский труд Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Ф. Достоевский» в двух томах вышел в 1901 – 1902 годах. [↑](#endnote-ref-408)
429. В интервью «Русскому слову» (10 октября 1910) Вл. И. Немирович-Данченко подчеркивал: «… мы стремились к наивозможной *простоте переживаний*». [↑](#endnote-ref-409)
430. «Мой дневник» («Столичная молва», 11 октября 1910) был посвящен С. Глаголем ожиданию открытия новой формы в искусстве. По его мнению, первым экспериментом ее станет постановка «Братьев Карамазовых» в МХТ, когда «сцена явится только такою же иллюстрацией» к роману, как «рисунок или картина». [↑](#endnote-ref-410)
431. Печатается без первой части, в которой говорится об ответственности за эксперимент перенесения романа на сцену. [↑](#endnote-ref-411)
432. *Соловьев Владимир Сергеевич* (1853 – 1900), религиозный философ, поэт, публицист и критик. [↑](#endnote-ref-412)
433. «Человек проклят» — посвященная Ф. М. Достоевскому часть первой книги критико-философской работы В. В. Вересаева «Живая жизнь». Другая часть («Да здравствует весь мир!») посвящена Л. Н. Толстому. Книга вышла в 1910 году. [↑](#endnote-ref-413)
434. *Серафим Саровский* (1760 – 1833), монах Саровской пустыни, канонизирован.

     {772} *Тихон Задонский (Тимофей Соколов)* (1724 – 1783), церковный деятель, богослов, религиозный писатель, канонизирован. Считается одним из прототипов старца Зосимы в «Братьях Карамазовых». [↑](#endnote-ref-414)
435. Лужин, Свидригайлов и Раскольников — персонажи романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». [↑](#endnote-ref-415)
436. Кириллов — действующее лицо романа Ф. М. Достоевского «Бесы». [↑](#endnote-ref-416)
437. См. «Санкт-Петербургские ведомости» № 255. [↑](#footnote-ref-23)
438. Имеется в виду статья: Эскизы. «Карамазовы» в Художественном театре. I. («Санкт-Петербургские ведомости», 12 ноября 1910). [↑](#endnote-ref-417)
439. Речь идет о спектаклях МХТ по пьесам Г. Гауптмана: «Потонувший колокол» (1898), «Геншель» (1899), «Одинокие» (1899), «Микаэль Крамер» (1901). [↑](#endnote-ref-418)
440. *Рембрандт Хармс ван Рейн* (1606 – 1669), голландский художник.

     *Рафаэль Санти* (1483 – 1520), итальянский художник.

     *Тициан (Тициано Вечеллио)* (ок. 1476 – 1477 или 1489 – 1490 – 1576), итальянский художник.

     *Веронезе Паоло* (1528 – 1588), итальянский художник. [↑](#endnote-ref-419)
441. Статья Зигфрида <Э. А. Старка>: Эскизы. «Карамазовы» в Художественном театре. (Окончание), появилась в «Санкт-Петербургских ведомостях» 26 ноября 1910 года.

     «<…> Тремя артистами исчерпывается все интересное, что можно найти в двух вечерах, когда разыгрываются “Карамазовы”», — считает Старк. В его понимании это, во-первых, И. М. Москвин — Снегирев («образ, созданный им на сцене, тесно сливается с тем, который смотрит на нас со страниц бессмертного романа»). Во-вторых, В. И. Качалов — Иван («великолепно проводит сцену кошмара, свой разговор с чертом»). В‑третьих, Л. М. Леонидов — Митя («поражает выносливостью нервов, потому что сыграть сцену в Мокром, длящуюся час с четвертью, это — подвиг; <…> как хватает артисту силы вести всю названную громадную сцену с полным напряжением темперамента <…>»).

     Резко отрицательные отзывы дает Старк об О. В. Гзовской — Катерине Ивановне («отличная актриса комедии, но и только, и совершенно незачем ей лезть в драму да еще какую <…>») и М. Н. Германовой — Грушеньке (в игре которой ни на одну минуту не «проглянула подлинная Грушенька во всей своей инфернальности»).

     Обобщая впечатления от «Братьев Карамазовых», Старк считал, что многое в них, что у Достоевского сказано «просто», в МХТ — «чрезмерно» и бьет по нервам. «Вообще многое в “Карамазовых” крайне тяжело действует на нервы зрителя, современного зрителя, и без того утомленного, разбитого, неврастеничного и меланхоличного. Едва ли допустимо, чтобы театр относился в этом смысле к зрителю без всякой пощады…». [↑](#endnote-ref-420)
442. Книга 3‑я, глава VII, VIII, IX. [↑](#footnote-ref-24)
443. Перед тем у г. Лужского прекрасно прозвучала фраза к Ивану: «Не поедешь. Тебе подсматривать здесь за мной хочется, вот тебе чего хочется, злая душа, оттого ты и не поедешь». И очень хорошо он сказал Алеше в начале сцены: «Нет, нет, я только теперь перекрещу тебя, вот так, садись». [↑](#footnote-ref-25)
444. «Сладострастники». [↑](#footnote-ref-26)
445. Книга 3, глава X. [↑](#footnote-ref-27)
446. «Красный-то лучше, а в белом на больницу похоже». [↑](#footnote-ref-28)
447. «Помни, юный, неустанно, что мирская наука, соединившись в великую силу, разобрала, в последний век особенно, все, что завещано в книгах святых нам небесного, и после жестокого анализа у ученых мира сего не осталось изо всей прежней святыни решительно ничего. Но разбирали они по частям, а целое просмотрели, и даже удивления достойно, до какой слепоты. Тогда как целое стоит перед глазами незыблемо, как и прежде, и врата адовы не одолевают его» (Книга 4, глава I). [↑](#footnote-ref-29)
448. Книга 4, глава IV. [↑](#footnote-ref-30)
449. Я не требую, госпожа, награды *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-31)
450. Книга 4‑я, глава VI. [↑](#footnote-ref-32)
451. Книга 4‑я, глава VII. [↑](#footnote-ref-33)
452. На этом диване спал потом Максимов, когда жил у Грушеньки после ареста Мити. Этого нет в представлении. [↑](#footnote-ref-34)
453. *Тезавровский Владимир Васильевич* (1880 – 1955), артист МХТ с 1905 по 1918 год. Сыграл двадцать пять ролей, в том числе: Гибнер («Ревизор»), Кот («Синяя птица»), Шааф («Месяц в деревне»). Вл. И. Немирович-Данченко причислял его к интересным актерам.

     Тезавровский занимался режиссерской и педагогической деятельностью. Снимался в кино. С 1925 по 1927 год работал в Государственной Оперной студии-театре им. К. С. Станиславского.

     *Соловьева Вера Васильевна* (1892 – 1989), актриса МХТ с 1907 года. С 1913 года одновременно актриса Первой студии МХТ. В 1924 – 1930 годах актриса МХАТ-Второго. Затем деятельность Соловьевой как актрисы и театрального педагога протекала в Литве, Париже и США. [↑](#endnote-ref-421)
454. Этого нет в отрывках. [↑](#footnote-ref-35)
455. {773} *Попова Анна Игнатьевна* (1886 – 1959), актриса МХТ с 1908 по 1922 год и Первой студии МХТ с 1913 по 1924 год. Затем в 1924 – 1936 годах работала в МХАТ-Втором и после его ликвидации направлена в Театр им. МОСПС (Московского Совета профессиональных союзов). [↑](#endnote-ref-422)
456. *Подгорный Николай Афанасьевич* (1879 – 1947), артист МХТ с 1903 года и по конец жизни. Сподвижник К. С. Станиславского по руководству МХТ, где занимал видные должности. Вместе с Н. Г. Александровым и Н. О. Массалитиновым основал частную Школу драматического искусства, преобразовавшуюся во Вторую студию МХТ, а затем в 1924 году составившую ведущее поколение советских артистов в труппе МХАТ СССР им. Горького.

     Заменял В. И. Качалова в ролях Пети Трофимова («Вишневый сад») и Сатина («На дне»). Был исполнителем разнообразных характерных ролей. [↑](#endnote-ref-423)
457. *Вальтенберг Эрнст Федорович*, сотрудник МХТ с 1908 по 1912 год. [↑](#endnote-ref-424)
458. О первом вечере см. «Киевская мысль», 1910, 23 ноября *(прим. ред.)*. [↑](#footnote-ref-36)
459. П. М. Ярцев перечисляет здесь главы романа, вошедшие в картину «В Мокром» *(прим. ред.)*. [↑](#footnote-ref-37)
460. *Павлов Поликарп Арсеньевич* (1885 – 1974), артист МХТ с 1908 по 1922 год. После роспуска Качаловской группы эмигрировал. Работал в разных гастролирующих за рубежом группах русских артистов. [↑](#endnote-ref-425)
461. Программа представления «Отрывков» не подписана ни одним из режиссеров. Известно, что план представления, подбор отрывков и сводка текста принадлежит Вл. И. Немировичу-Данченко. [↑](#footnote-ref-38)
462. В один из таких моментов Максимов убегает за сцену «под один мотивчик протанцевать танец саботьеру». [↑](#footnote-ref-39)
463. И с каждым новым приливом по сцене проталкиваются люди с коробами на плечах. Это несут и несут Митины гостинцы. [↑](#footnote-ref-40)
464. «Вся комната была полна людьми, но не давешними, а совсем новыми» *(«Братья Карамазовы»)*. [↑](#footnote-ref-41)
465. *Хохлов Константин Павлович* (1885 – 1956), артист, в труппе МХТ с 1908 по 1920 год. Впоследствии театральный деятель крупнейших театров Москвы, Ленинграда и Киева.

     *Сушкевич Борис Михайлович* (1887 – 1946), артист, режиссер и педагог. В МХТ с 1908 по 1922 год — исполнитель эпизодических ролей. Одновременно Сушкевич — один из ведущих деятелей Первой студии и МХАТ-Второго (по 1933 год), постановщик спектакля «Сверчок на печи» и других.

     Дальнейшая творческая жизнь Сушкевича проходила в Ленинграде.

     Известен как последователь «системы» Станиславского и теоретик актерского искусства, автор книги «Семь моментов работы над ролью» (1933). [↑](#endnote-ref-426)
466. *Бабанин Константин Михайлович* (1884 – 1965), актер, режиссер, педагог. В МХТ с 1906 по 1923 и с 1932 по 1956 год. Был занят в эпизодах. Активно работал в Четвертой студии МХТ и Реалистическом театре (1921 – 1931). Руководил множеством самодеятельных кружков. [↑](#endnote-ref-427)
467. В «третьем мытарстве» в начале есть вставка чтеца: «Митя… рассказал, как он перескочил через забор в сад отца, как шел до окна, и обо всем, наконец, что было под окном… Дойдя наконец до того мгновения, когда, увидев высунувшегося из окна отца, он вскипел ненавистью и выхватил из кармана пестик, он вдруг как бы нарочно остановился». «Ну‑с, — разыгрывает застывшую сцену следователь после этих слов чтеца, — вы выхватили оружие и… и что же произошло затем?». [↑](#footnote-ref-42)
468. Прокурор поймал Митю. [↑](#footnote-ref-43)
469. После этой сцены продолжается допрос. Митя опять у стола, в платье Калганова. В этой сцене у г. Леонидова превосходно звучит неожиданный Митин вопрос: «Это из чего у вас перстень?». [↑](#footnote-ref-44)
470. Режиссер одного из московских театров, который сидел рядом со мною на «втором вечере», сказал мне, что когда шла сцена прощанья Грушеньки с Митею, он не мог сдержать слез. [↑](#footnote-ref-45)
471. Книга 11‑я, глава III. [↑](#footnote-ref-46)
472. См. [«Вечер первый»](#_Toc207565705). [↑](#footnote-ref-47)
473. Книга 11‑я, глава V. [↑](#footnote-ref-48)
474. Книга 11‑я, глава VIII. [↑](#footnote-ref-49)
475. Книга 11‑я, глава IX. [↑](#footnote-ref-50)
476. «У нас там все теперь помутилось, и все от ваших наук. Еще пока были атомы, пять чувств, четыре стихии, ну, тогда все кое-как клеилось. Атомы-то и в древнем мире были. А вот как узнали у нас, что вы там открыли у себя “химическую молекулу”, да “протоплазму”, да черт знает что еще, — так у нас поджали хвосты» («Черт. Кошмар Ивана Федоровича»). [↑](#footnote-ref-51)
477. «Это был какой-то господин или лучше сказать известного сорта русский джентльмен, лет уже не молодых, как говорят французы, с не очень сильною проседью в темных, довольно длинных и густых еще волосах и в стриженой бородке клином. Одет он был в какой-то коричневый пиджак, очевидно, от лучшего портного, но уже поношенный… Белье, длинный галстук в виде шарфа, все было так, как и у всех шиковатых Джентльменов, но белье, если вглядеться ближе, было грязновато, а широкий шарф очень потерт. Клетчатые панталоны гостя сидели превосходно, но были опять-таки слишком светлы и как-то слишком узки… Словом, был вид порядочности при весьма слабых карманных средствах. Похоже было на то, что джентльмен принадлежит к разряду бывших белоручек-помещиков, процветавших еще при крепостном праве… Физиономия неожиданного гостя была не то чтобы добродушная, а опять-таки складная и готовая, судя По обстоятельствам, на всякое любезное выражение. Часов на нем не было, но был черепаховый лорнет на Черной ленте. На среднем пальце правой руки красовался массивный золотой перстень с недорогим опалом… Гость… сидел, как приживальщик, только что сошедший сверху из отведенной ему комнаты вниз к чаю»… *(Оттуда же)*. [↑](#footnote-ref-52)
478. «Записки сумасшедшего» — сочинение Н. В. Гоголя. [↑](#endnote-ref-428)
479. Книга 12‑я, глава V. [↑](#footnote-ref-53)
480. «Успокойтесь, не помешанный, я только убийца! С убийцы нельзя же спрашивать красноречия…

     — Кто ваш свидетель?

     — С хвостом, ваше превосходительство, не по форме будет! Не обращайте внимания, дрянной мелкий черт»… *(«Внезапная катастрофа»)*. [↑](#footnote-ref-54)
481. *Мухин Михаил Григорьевич*, сотрудник МХТ с 1910 по 1912 год. [↑](#endnote-ref-429)
482. *Павлова Вера Николаевна* (1875 – 1962), актриса, на сцене МХТ с 1898 по 1919 год. Затем участница зарубежных гастролей Качаловской группы и Пражской группы М. Н. Германовой. В Россию не возвратилась. [↑](#endnote-ref-430)
483. *Салтыков Василий Александрович* (1879 – 1949), артист МХТ с перерывами с 1902 по 1949 год. Исполнитель ролей в народных сценах и эпизодах. [↑](#endnote-ref-431)
484. «… Он опять стал медленно и как бы в задумчивости оглядывать залу. Но уже все заволновалось. Алеша кинулся, было, к нему со своего места, но судебный пристав уже схватил Ивана Федоровича за руку.

     — Это что еще такое, — вскричал тот, вглядываясь в упор в лицо пристава, и вдруг, схватив его за плечи, яростно ударил об пол. Но стража уже подоспела»… *(«Внезапная катастрофа»)*. [↑](#footnote-ref-55)
485. *Койранский Александр Арнольдович* (1884 – 1968), разносторонний деятель в областях литературы, искусства, театра, критики. Окончил юридический факультет Московского университета, одновременно учась в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества.

     Автор портретов И. А. Бунина, М. Горького и других представителей искусства начала XX века. Рисунки Койранского публиковались в периодической печати (в том числе в «Кривом зеркале» и «Рампе и жизни»).

     {774} Художественной и театральной критикой Койранский занимался с 1905 года, печатаясь в самых разнообразных изданиях: «Раннее утро», «Биржевые ведомости», «Весы», «Русская мысль», «Утро России», «Русское слово» и множество прочих газет и журналов.

     Койранский входил в литературные и артистические московские круги, в частности, сблизился и с писателями-символистами, и с артистами Художественного театра (особенно с В. И. Качаловым). Остроумием и блеском Койранский вызывал восхищение у В. М. Дорошевича и Дона Аминадо (А. П. Шполянского) и раздражал вездесущностью и поверхностностью Андрея Белого.

     Революция 1917 года вынудила Койранского пройти обычный путь эмигранта: от попыток сотрудничества с новой властью до отъезда на юг России и оттуда в Европу и Америку. За рубежом он продолжал литературно-журналистскую деятельность. Одним из эпизодов ее было сотрудничество с К. С. Станиславским в качестве редактора первого издания книги «Моя жизнь в искусстве» (Бостон, 1924). [↑](#endnote-ref-432)
486. Речь идет о революции 1905 года в России. [↑](#endnote-ref-433)
487. «Поле брани» — пьеса И. И. Колышко, «Жулики» и «Светлые личности» — пьесы неустановленных авторов. [↑](#endnote-ref-434)
488. Печатается лишь заключительный фрагмент рецензии. Опущены размышления о том, что «дух гнева» отошел от молодежи, и пересказ содержания пьесы. [↑](#endnote-ref-435)
489. *Коонен Алиса Георгиевна* (1889 – 1974), актриса. В период своей работы в МХТ (1905 – 1913) была ученицей К. С. Станиславского в области «системы». Затем связала свою творческую судьбу с режиссерскими исканиями А. Я. Таирова, став ведущей актрисой Камерного театра. [↑](#endnote-ref-436)
490. «Gaudeamus igitur» (Итак, будем веселиться!) — начало старинной студенческой песни. «Miserare mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam» (Помилуй меня, Боже, по великой милости твоей) — псалом. [↑](#endnote-ref-437)
491. Опущен фрагмент текста об идейных и художественных преимуществах пьесы С. С. Юшкевича. [↑](#endnote-ref-438)
492. О. Л. Книппер играла роль фру Юлианы Гиле. [↑](#endnote-ref-439)
493. В. И. Качалов исполнял роль набоба Пера Баста. [↑](#endnote-ref-440)
494. В. В. Лужский играл старика Гиле. [↑](#endnote-ref-441)
495. Л. М. Леонидов, А. Л. Вишневский, К. П. Хохлов и Н. Ф. Балиев были заняты в ролях: Блуменшена, Фредриксена, лейтенанта Люнума, кузена Теодора. [↑](#endnote-ref-442)
496. Л. А. Косминская — исполнительница роли фрекен Фанни Норман. [↑](#endnote-ref-443)
497. {775} Статья печатается с сокращениями общеизвестных заключений об искусстве МХТ. [↑](#endnote-ref-444)
498. Опущено замечание автора о мировой славе МХТ и необходимости на этом фоне изучать причины его неудач. [↑](#endnote-ref-445)
499. Опущено перечисление периодов исканий МХТ в искусстве сцены. [↑](#endnote-ref-446)
500. Опущено рассуждение о месте пьесы «У жизни в лапах» в творчестве К. Гамсуна. [↑](#endnote-ref-447)
501. Речь идет о сотрудничестве МХТ с Г. Крэгом при постановке «Гамлета». Работа над спектаклем была продолжена К. С. Станиславским после выздоровления от тифа, с марта 1911 года.

     Крэг в этой работе не участвовал и был вызван в Москву в декабре 1911 года только к генеральным репетициям. Таково было пожелание членов Совета Товарищества МХТ, считавших, что в присутствии Крэга дело затянулось бы на неопределенный срок. [↑](#endnote-ref-448)
502. Прозелиты — принявшие новое вероисповедание. [↑](#endnote-ref-449)
503. Аннибалова клятва — клятва карфагенского полководца Аннибала всю жизнь быть врагом Рима; необратимая клятва. [↑](#endnote-ref-450)
504. *Малявин Ф. А*. (1869 – 1940), *Сарьян М. С*. (1880 – 1972) — русские художники, чья броская и яркая живописная манера контрастировала с поэтичностью тонов И. И. Левитана и В. Э. Борисова-Мусатова. [↑](#endnote-ref-451)
505. Мармеладов и «мочалка» (Снегирев) — персонажи романов Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы». [↑](#endnote-ref-452)
506. *Микаэлис Карин* (1872 – ?), датская писательница, в романах которой на первом плане стояла тема женской и детской психологии. Очевидно, речь идет о романе «Опасный возраст» (1911). В 1911 – 1913 годах в России вышло восьмитомное собрание сочинений К. Микаэлис. [↑](#endnote-ref-453)
507. Набоб — правитель в Индии; в переносном смысле сказочно богатый человек. [↑](#endnote-ref-454)
508. Соленый — действующее лицо пьесы А. П. Чехова «Три сестры». [↑](#endnote-ref-455)
509. Намек на героя романа Мопассана «Милый друг» Жоржа Дюруа, чье прозвище «Милый друг» стало нарицательным для покорителей женских сердец. [↑](#endnote-ref-456)
510. В. В. Тезавровский играл роль хозяина отеля «Бристоль». [↑](#endnote-ref-457)
511. Клопен Труйльфу — персонаж романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», «король» романтических бунтарей и бродяг. [↑](#endnote-ref-458)
512. «Пинкертоновщина» — низкопробная детективная литература. Нат Пинкертон, как и Ник Картер, — сыщики, персонажи произведений, популярных в России начала XX века. [↑](#endnote-ref-459)
513. {776} Опущена вторая часть рецензии, характеризующая сценическое действие и образы героев путем пересказа пьесы. [↑](#endnote-ref-460)
514. Пигмалион — герой древнегреческого мифа, силой чувства которого ожила созданная им скульптура Галатеи. [↑](#endnote-ref-461)
515. Трильби — героиня одноименного романа *Жоржа де Морье* (1834 – 1896). [↑](#endnote-ref-462)
516. После выздоровления от тифа К. С. Станиславский первый раз выступил на сцене 9 марта 1911 года в роли Астрова. [↑](#endnote-ref-463)
517. *Тартаков Иоаким Викторович* (1860 – 1923), певец, лирико-драматический баритон; отличался проникновенностью исполнения. [↑](#endnote-ref-464)
518. Речь идет о роли старика Гиле в пьесе Гамсуна «У жизни в лапах». [↑](#endnote-ref-465)
519. Профессора Серебрякова Лужский впервые сыграл на премьере «Дяди Вани» 26 октября 1899 года. [↑](#endnote-ref-466)
520. А. Р. Артем исполнял роль Телегина. [↑](#endnote-ref-467)
521. Предыдущая статья П. М. Ярцева «“У жизни в лапах” Гамсуна на сцене Московского Художественного театра. 1. Зоологическая пьеса» была опубликована в «Киевской мысли» 8 марта 1911 года. Задачей статьи являлось ознакомление читателя с фабулой пьесы, которая может быть воспринята по-разному. Так, за границей «У жизни в лапах» «играют, как фарс», а в МХТ — «как ослепительную зоологическую трагедию». [↑](#endnote-ref-468)
522. Это против гамсуновских указаний, который видит залу антиквария запыленной и полутемной (у него даже горит лампа: «горничная берет лампу и освещает гравюру»). Но это в соответствии с общим красочным замыслом постановки пьесы на Художественном театре. С замыслом, не находящим красок, чтобы ярче, острее и радостнее прославить солнечную, живую жизнь. [↑](#footnote-ref-56)
523. Подробность замечательная в пьесе у Гамсуна. Недостаток физический — самое больное и по-настоящему только одно стыдное для Блуменшена. [↑](#footnote-ref-57)
524. *Курдюмов Андрей Николаевич*, музыкант, сотрудник оркестра МХТ. [↑](#endnote-ref-469)
525. Певец введен в пьесу Художественным театром. [↑](#footnote-ref-58)
526. *Марджанов Константин Александрович* (1872 – 1933), режиссер. В Художественном театре служил с 1910 по 1913 год, поступив туда по приглашению К. С. Станиславского уже профессиональным режиссером. Был включен в работу над постановкой «Гамлета», проходящую в намерении сочетать две сценические теории: Г. Крэга и самого Станиславского.

     Волею переменившихся обстоятельств поставил «У жизни в лапах» и вместе с Г. С. Бурджаловым «Пер Гюнта». Оба спектакля осуществлялись под режиссерским наблюдением Вл. И. Немировича-Данченко.

     Не став последователем направления Художественного театра, Марджанов ушел из него ради открытия в Москве собственного дела — «Свободного театра». [↑](#endnote-ref-470)
527. «Розановское» — свойственное взглядам *Розанова Василия Васильевича* (1836 – 1919), писателя, критика и философа. Среди его сочинений — известное исследование о Ф. М. Достоевском «Легенда о Великом инквизиторе» (1891). [↑](#endnote-ref-471)
528. Абцуг — метка в карточной игре. [↑](#endnote-ref-472)
529. *Бенвенуто Челлини* (1500 – 1571), итальянский скульптор, ювелир и писатель. [↑](#endnote-ref-473)
530. {777} Волчец — общее название колючих сорных трав. [↑](#endnote-ref-474)
531. «Мой сад, ах, мой прекрасный сад» *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-59)
532. *Андреев-Бурлак Василий Николаевич* (1843 – 1888), актер провинциальной сцены, выступал с чтением художественных произведений. Отличался ярким характерным дарованием, умением импровизировать. [↑](#endnote-ref-475)
533. Речь идет об интригах с бриллиантами, украшающими булавку или курительную трубку, в пьесах «Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина и «У жизни в лапах» К. Гамсуна. [↑](#endnote-ref-476)
534. Пурпур и виссон — дорогие ткани. [↑](#endnote-ref-477)
535. «Палата № 6» — палата для психически больных в одноименной повести А. П. Чехова. [↑](#endnote-ref-478)
536. «Комната Татьяны» — очевидно, имеется в виду Татьяна Ларина из романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин». [↑](#endnote-ref-479)
537. *Ботичелли Сандро* (1445 – 1510), итальянский живописец. [↑](#endnote-ref-480)
538. Л. М. Коренева играла роль Зинки. [↑](#endnote-ref-481)
539. *Философов Дмитрий Владимирович* (1872 – 1940), критики публицист. См. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-482)
540. {778} Ломброзовское учение — теория итальянского врача-психиатра и антрополога *Чезаре Ломброзо* (1835 – 1909) о зависимости преступных наклонностей человека от его физических данных. [↑](#endnote-ref-483)
541. Л. Ф. Достоевская обратилась с письмом в редакцию «Нового времени» (13 апреля 1911), в котором сообщала, как обстояло дело с приглашением ее матери, А. Г. Достоевской, на спектакль: «<…> Г. Немирович-Данченко, приехав пригласить ее в ложу на первое представление, счел лишним пригласить меня, ввиду чего моя мать не нашла, разумеется, возможным воспользоваться его любезным приглашением. Таким образом, совершенно излишне приписывать моей матери какое-либо мнение о переделке, которой она еще не видала. Если же моя мать и выразила удовольствие, узнав о постановке “Братьев Карамазовых” на сцене Московского Художественного театра, то лишь потому, что всякая постановка на сцене сочинений моего отца, способствующая распространению в обществе его великих идей, всегда чрезвычайно радует».

     Петербургское «Обозрение театров» (15 апреля 1911) сопроводило эту историю следующим комментарием: «В Москве поговаривают иногда о малой любезности “администрации” Художественного театра, но в данном случае со стороны В. И. Немировича-Данченко ничего подобного, конечно, быть не могло. И надо признаться, что при чтении настоящего письма испытываешь отчасти те же недавние ощущения, какие вызывал сын другого великого отца… Великие идеи отцов и маленькие самолюбия детей!»

     Ранее в печати было опубликовано письмо самой А. Г. Достоевской в Художественный театр. Среди прочего она писала: «Мне всегда думалось, что задача объяснить публике Достоевского могла быть по плечу лишь московскому Художественному театру, так много сделавшему для славы русского искусства» («Обозрение театров», 13 октября 1910). Она одобряла, что театр ставит роман «не в переделке (что бывает редко удачно), но почти целиком», и не сомневалась «в громком успехе постановки». А. Г. Достоевская, сожалея, что не может приехать в Москву на премьеру, надеялась увидеть спектакль на петербургских гастролях МХТ. [↑](#endnote-ref-484)
542. Речь идет о Немецком театре в Берлине, которым М. Рейнхардт руководил с 1905 года. Французский «Театр дез Ар» под руководством Ж. Руше был основан в 1910 году. [↑](#endnote-ref-485)
543. Имеются в виду: брошюра «“Братья Карамазовы” на сцене Художественного театра. Текст Н. Шебуева. Рисунки Д. Мельникова», а также чтение С. С. Голоушевым реферата о спектакле МХТ в Литературно-художественном кружке 31 октября 1910 года и лекция гр. Ф. Г. Де‑ла‑Барта на тему «“Братья Карамазовы” и их постановка в Художественном театре» 2 ноября 1910 года в Политехническом музее. [↑](#endnote-ref-486)
544. Л. Я. Гуревич цитирует брошюру, указанную в примеч. 1. [↑](#endnote-ref-487)
545. Опущена тема драматургического начала романов Достоевского. [↑](#endnote-ref-488)
546. Опущено объяснение репертуарной политики МХТ, несогласного восполнять отсутствие современной русской трагической драматургии трагедиями западной классики. [↑](#endnote-ref-489)
547. Опущено рассуждение о необходимости особой сценической силы для выражения идей Достоевского. [↑](#endnote-ref-490)
548. {779} Опущена история написания Л. Н. Толстым «Живого трупа». [↑](#endnote-ref-491)
549. Иверская — разговорное название часовни у Воскресенских ворот в Москве, где помещается икона Иверской Божьей Матери. [↑](#endnote-ref-492)
550. Н. В. Давыдов, тульский прокурор, один из друзей Л. Н. Толстого. Считается, что рассказы из его служебной практики являлись основанием к некоторым произведениям писателя. [↑](#endnote-ref-493)
551. Гимеровский процесс — дело супругов Николая и Екатерины Гимер. Ради получения развода ими было инсценировано самоубийство мужа. Став вдовой, Е. Гимер смогла вновь выйти замуж. Н. Гимер сошелся с другой женщиной, но, хлопоча о новом паспорте, вынужден был во всем сознаться. Судебный процесс происходил в 1896 – 1897 годах. [↑](#endnote-ref-494)
552. Имеется в виду роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». [↑](#endnote-ref-495)
553. Грузины — московский район, с XVII века заселенный грузинами. В XIX веке его постепенно заселяли цыгане, которые стали проживать в маленьких домиках и заводить собственные трактиры. [↑](#endnote-ref-496)
554. В документах предварительного следствия по обвинению Е. П. Гимер содержатся два письма к ней от Н. С. Гимера. В первом он пишет, что «дошел до крайней нищеты» и что, когда она получит это письмо, его «не будет на свете».

     Второе письмо того же содержания, но гораздо конкретнее: «Многоуважаемая Екатерина Павловна.

     Последний раз пишу Вам. Жить я больше не могу. Голод и холод меня измучили, помощи от родных нет, сам ничего не могу сделать. Когда получите это письмо, меня не будет в живых, решил утопиться. Дело наше можете, конечно, прекратить. Вы теперь и так свободны, а мне туда и дорога, не хочется, но делать нечего. Тело мое конечно теперь не найдут, а весной никто не узнает, так я и згину, значит, с земли.

     Будьте счастливы

     Николай Гимер» (Музей МХАТ, Ф. 1, материалы спектакля «Живой труп», маш. копия). [↑](#endnote-ref-497)
555. *Садовский Пров Михайлович* (1818 – 1872), родоначальник семьи актеров Садовских. Сценическую деятельность начал в провинции, а с 1839 года по конец жизни был ведущим актером Малого театра. Единомышленник А. Н. Островского и первый исполнитель ролей в его пьесах. [↑](#endnote-ref-498)
556. *Александров Николай Григорьевич* (1870 – 1930), актер и помощник режиссера. В МХТ с основания и по конец жизни. Один из создателей (вместе с Н. А. Подгорным и Н. О. Массалитиновым) Школы драматического искусства («Школа трех Николаев»).

     На сцене Художественного театра сыграл сорок девять ролей, отличавшихся у него острым характерным решением. Зная в качестве помощника режиссера спектакли изнутри, легко становился вторым исполнителем ролей, сохраняя в них дух постановки. Так он сыграл четыре роли (мужик, один из купцов, Красильников, Богдан Курюков) в «Царе Федоре Иоанновиче», шесть типичных фигур Александров показал в «Смерти Иоанна Грозного».

     {780} Яша в «Вишневом саде» и Артемьев в «Живом трупе» принадлежали к его сценическим шедеврам. Во время зарубежных гастролей Художественного театра в Европе и Америке Александров исполнял роли Ферапонта и Чебутыкина в «Трех сестрах» Чехова. [↑](#endnote-ref-499)
557. Стах — действующее лицо пьесы «Живой труп», приятель Феди, по мнению некоторых критиков, Толстым не дописанное. [↑](#endnote-ref-500)
558. Н. Е. Эфрос несправедлив, заключая, что эта сцена выпячивается театром. По Толстому действие происходит в «грязной комнате трактира». В ремарке написано: «За столом, сзади сидевших, крик женщины. Хозяин приводит городового и вместе с ним уводят. Федя и Петушков глядят, слушают и молчат». Петушков начинает говорить «после того, как там утихло».

     Получается, что это не проходная сцена, а психологическая пауза в беседе героев. Она создает безвыходную тяжесть атмосферы. К сожалению, в экземпляре помощника режиссера нет ее развернутого описания и лишь помечено: «Ссора и крик за 2‑м столом (целая сцена)» (Музей МХАТ, БРЧ № 56). [↑](#endnote-ref-501)
559. Опущено изложение сюжета «Живого трупа» и заключение о связи пьесы с постоянными темами Л. Н. Толстого «о неправде брака, о лжи в людских отношениях, узаконенных церковью и государством». [↑](#endnote-ref-502)
560. Художественный театр не отказался от своего обычая изучать «натуру» (приглашение крестьян Тульской губернии перед постановкой «Власти тьмы» или посещение ночлежки на Хитровке перед «На дне»). На этот раз в театр были позваны цыгане: хор И. В. Лебедева из популярного загородного ресторана «Стрельна». «Для 2‑й картины “Живого трупа” у цыган надо было показать участвующим настоящих цыган, — писал Вл. И. Немирович-Данченко. — И был приглашен хор. За 200 рб. с лишком. Хор этот был на высоте и пел с увлечением. Нашим мужчинам это было не ново, но дамы слушали цыган в первый раз и очень увлекались.

     <…> Вообще они уже с примесью каких-то не цыганских элементов.

     Но многое все-таки пели хорошо. Мне нравились песни, от которых веяло степью, кострами… Романсы же нет, не нравились. Так, впрочем, и большинству» (Письма‑4. Т. 2. С. 240).

     Актрисы МХТ О. В. Богословская, М. В. Кастальская и М. А. Ефремова исполняли роли цыганок-певиц. [↑](#endnote-ref-503)
561. Художественный театр купил право первой постановки «Живого трупа» у А. Л. Толстой за 10 000 рублей, обязуясь одновременно выплачивать ей 10 процентов сбора с каждого спектакля. Александринский и Малый театры планировали поставить пьесу тотчас же после МХТ (Александринский театр даже в тот же день), но отказались от этого. В процессе переговоров между ними выяснилось, что А. И. Южин владеет вариантом текста с поправками самого Толстого. Он любезно согласился ознакомить с ним МХТ.

     Ситуация вокруг пьесы настолько интересовала общество, что письмо Немировича-Данченко к Южину, касающееся проблем издания и прав на постановку «Живого трупа», было опубликовано в «Русском слове» 20 августа 1911 года. [↑](#endnote-ref-504)
562. Эта работа театра была зафиксирована. А. Л. Толстая предприняла издание пьесы «Живой труп» под редакцией В. Г. Черткова, с приложением нот: «Песни напечатаны в том виде, как они исполняются в Московском Художественном театре» (М.: Тип. Т‑ва И. Д. Сытин, 1912).

     {781} В качестве иллюстраций здесь использованы фотографии сцен постановки МХТ. [↑](#endnote-ref-505)
563. *Вяльцева Анастасия Дмитриевна* (1871 – 1913), певица. Начинала как актриса оперетты в театре «Летний Буфф» в Петербурге. Прославилась исполнением русских и цыганских романсов, французских шансонеток. Создала новый жанр пения на эстраде. [↑](#endnote-ref-506)
564. *Панина (Васильева) Варвара Васильевна* (1872 – 1911), певица, исполнительница цыганских романсов, начинала петь в московском ресторане «Яр». Известность получило ее участие в благотворительных концертах в саду «Аквариум» в Петербурге с программой, представлявшей историю цыганской песни от пушкинских дней до современного репертуара. [↑](#endnote-ref-507)
565. Речь идет о последователях философии Ф. Ницше с их стремлением к индивидуализму и духовной свободе. [↑](#endnote-ref-508)
566. Очевидно, такое впечатление было следствием того, что репетиции «Живого трупа» проходили в трудных попытках Станиславского и Немировича-Данченко объединиться творчески. В результате еще острее выявилась «художественная рознь» между ними.

     Практически каждый взял на себя часть работы: Немирович-Данченко — мизансценирование и репетиции, Станиславский — подготовку некоторых исполнителей методом своей «системы». Помогал им режиссерски В. В. Лужский.

     Афиша и программа премьеры вышли без указания имен режиссеров. [↑](#endnote-ref-509)
567. *Волконский Сергей Михайлович* (1860 – 1937), прозаик, мемуарист, театральный критик и педагог.

     В 1899 – 1901 годах Волконский — директор Императорских театров, направивший свою деятельность на привлечение к театральной работе художников «Мира искусства», на просвещение артистической среды. Вынужден был покинуть этот пост из-за конфликта с прима-балериной М. Ф. Кшесинской.

     С 1911 по 1917 год был вкладчиком Товарищества МХТ.

     Волконский — автор трудов по общим вопросам искусства и эстетики. Его «Очерки русской истории и русской литературы» (1896) были вскоре переведены и изданы в США и Германии. В 1896 году прочел в США цикл публичных лекций о русской культуре.

     О театре писал в периодической печати 1910 – 1917 годов («Аполлон», «Студия», «Ежегодник Императорских театров», «Русская мысль», газета «Речь» и др.), поддерживая прогрессивные явления на сцене.

     Отдельной сферой деятельности Волконского было изучение и преподавание ритма, особенно в сценическом искусстве и речи. На эту тему популярны его книги: «Выразительный человек» (1913), «Выразительное слово» (1913). К. С. Станиславский изучал взгляды Волконского в данной области, приглашал его читать лекции в МХТ и в свою очередь посвящал его в законы разрабатываемой системы. Регулярные встречи Станиславского с Волконским проходили на занятиях Оперной студии, где тот преподавал сценическую речь в 1919 – 1920 годах.

     После Октябрьской революции Волконский преподавал в кружках и студиях. В 1921 году эмигрировал. В 1923 – 1924 годах вышли его мемуары «Мои воспоминания». [↑](#endnote-ref-510)
568. Опущено начало статьи о смерти Л. Н. Толстого и о бессмертии его голоса, звучащего в пьесе «Живой труп», а также о ходившей легенде о неизвестной, но якобы существующей пьесе Толстого. [↑](#endnote-ref-511)
569. *Берсенев (Павлищев) Иван Николаевич* (1889 – 1951), актер МХТ с 1911 по 1922 год. В 1919 – 1922 годах один из участников и руководителей гастролей Качаловской группы на юге России и в Европе. В дальнейшем актер, режиссер и один из руководителей МХАТ-Второго (по 1936 год). С 1938 года — художественный руководитель и ведущий актер Московского театра им. Ленинского комсомола. [↑](#endnote-ref-512)
570. *Баров Александр Александрович* (1890 – 1920), актер МХТ с 1908 по 1912 год. [↑](#endnote-ref-513)
571. *Дикий Алексей Денисович* (1889 – 1955), актер, режиссер и педагог. В МХТ поступил в 1910 году, одновременно с 1912 года участвовал в Первой студии. Дикий был учеником Станиславского, Немировича-Данченко, {782} Вахтангова и М. Чехова, однако в творчестве пошел своим путем. Его программной постановкой стала «Блоха» на сцене МХАТ-Второго, стилизованная в русском балаганном духе (1925).

     Сформировавшиеся взгляды Дикого пришли в столкновение как с традициями искусства Первой студии, так и методом актерского творчества, разрабатываемым Чеховым. В 1928 году он ушел из МХАТ-Второго вместе с группой своих последователей.

     Историю начала пути в Художественном театре, возмужание и конфликт с МХАТ-Вторым А. Д. Дикий описал в книге «Повесть о театральной юности» (М.: Искусство, 1957).

     О собственной дальнейшей судьбе он заключал: «Я бродяжил, переходил из театра в театр, из коллектива в коллектив» (Там же. С. 358). Биография Дикого слагалась не столько из театров, где он работал, сколько из поставленных им спектаклей. [↑](#endnote-ref-514)
572. *Шуман Роберт* (1810 – 1856), немецкий композитор, представитель романтизма. [↑](#endnote-ref-515)
573. Опущены пожелания развивать театральное искусство через движение и ритм.

     Не печатается вторая часть статьи, посвященная постановке «Живого трупа» на сцене Александринского театра. [↑](#endnote-ref-516)
574. *Саймонс Артур* (1865 – 1945), английский поэт и критик, его книга «Исследование семи искусств» вышла в Лондоне в 1907 году. [↑](#endnote-ref-517)
575. *Бердслей Орби Винсент* (1872 – 1898), *Никольсон Вильям* (1872 – 1949) — английские художники. [↑](#endnote-ref-518)
576. Опущены отвлеченные примеры, подтверждающие необходимость для сцены настоящего художника. [↑](#endnote-ref-519)
577. «Глоба» — «Глобус», лондонский театр 1599 – 1644 годов, где ставились пьесы Шекспира. [↑](#endnote-ref-520)
578. Опущено изложение взглядов В. Шекспира на драматургию и театр. [↑](#endnote-ref-521)
579. Дух отца Гамлета играл Н. А. Знаменский. [↑](#endnote-ref-522)
580. *Веласкез Диего де Сильва* (1599 – 1660), испанский художник. [↑](#endnote-ref-523)
581. Костюмы были исполнены по эскизам К. Н. Сапунова. [↑](#endnote-ref-524)
582. Опущено указание на осложнения постановки из-за того, что пьеса обросла общеизвестными трактовками как западной, так и русской сцены. [↑](#endnote-ref-525)
583. Имеется в виду взгляд на Гамлета, выраженный И.‑В. Гете в его романе «Вильгельм Мейстер» (1795). [↑](#endnote-ref-526)
584. Речь идет о статье В. Г. Белинского «“Гамлет”, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838). [↑](#endnote-ref-527)
585. *Фишер Куно* (1824 – 1907), немецкий историк философии. [↑](#endnote-ref-528)
586. Эвфуизм — высокопарный стиль, вычурная речь. [↑](#endnote-ref-529)
587. Мономан — человек, помешанный на одной мысли. [↑](#endnote-ref-530)
588. {783} Копотливый резонер — человек, любящий копаться в нравоучениях. [↑](#endnote-ref-531)
589. «Дочь Фараона» — балет Ц. Пуни. [↑](#endnote-ref-532)
590. Фортинбраса играл И. Н. Берсенев. [↑](#endnote-ref-533)
591. Речь о рецензии А. Койранского «“Гамлет” на сцене Художественного театра» («Утро России», 24 декабря 1911). [↑](#endnote-ref-534)
592. Архелай — псевдоним *Нелидова Владимира Александровича* (1869 – 1926), театрального чиновника, историка театра и театрального критика. [↑](#endnote-ref-535)
593. Речь идет о знаменитых исполнителях роли Гамлета: итальянских актерах Томмазо Сальвини и Эрнесто Росси и о французской актрисе Саре Бернар, впервые сыгравшей Гамлета в 1899 году на сцене «Комеди Франсэз». [↑](#endnote-ref-536)
594. Опущены примеры неполного восприятия взволнованным человеком окружающей действительности. [↑](#endnote-ref-537)
595. *Патти Аделина* (1843 – 1919), итальянская певица. [↑](#endnote-ref-538)
596. Имеется в виду знаменитый спектакль «Царь Эдип», поставленный М. Рейнхардтом на арене самого большого в Берлине цирка Шумана 7 ноября 1910 года.

     К. С. Станиславский видел этот спектакль в Берлине 14 января 1911 года и очень не одобрил, а 6 апреля 1912 года он был показан в Москве в Никитинском цирке. В роли Эдипа выступил С. Моисси.

     Н. Е. Эфрос под псевдонимом Коль-Коль не только выразительно передал непривычную для обыкновенной сцены энергетику постановки на арене, но и объявил ее «целой театральной революцией», а Рейнхардта — «истинным сверхрежиссером» («Одесские новости», 7 апреля 1912). Он отметил, что для подобного типа постановки уже не нужна разработанность толпы по индивидуальностям, какой был силен Художественный театр в «Юлии Цезаре».

     П. М. Ярцев не видел пользы эксперимента Рейнхардта для будущего, назвав его «суетным художеством» («Киевская мысль», 13 апреля 1912). Он был убежден, «что истинное возрождение театра совершается в России, — и это во всех областях его», «что в самой главной его области: в области облагораживания и утончения актерской игры — совершается оно на сцене Московского Художественного театра».

     Таким образом, новейшие театральные приемы были соотнесены критиками с искусством МХТ. [↑](#endnote-ref-539)
597. *Моисси Сандро* (1880 – 1935), немецкий актер, исполнитель роли Гамлета (1909). [↑](#endnote-ref-540)
598. «Русские ведомости» (16 марта 1911) писали: «“Гамлет” будет второй постановкой будущего сезона. Ставить “Гамлета” будет К. С. Станиславский. В своей речи, с которой он сегодня обратился к участникам {784} спектакля, он между прочим сказал, что не считает возможным по неподготовленности и театра, и публики полно воспользоваться планом постановки Гордона Крэга; последний трактует шекспировскую трагедию и инсценирует ее с гениальной наивностью, с которою вряд ли примирится современный зритель. Однако кое-что из намеченного Крэгом будет в постановке использовано, особенно в декоративной ее части».

     Петербургская газета «Речь» (22 марта 1911) сообщала: «Станиславский отозвался о всей работе Крэга с самой большой похвалой, вся она сделана с по-настоящему гениальной наивностью. Но осуществить эту наивность, осуществить крэговские замыслы во всей их полноте Станиславский не решается, считает слишком рискованным». [↑](#endnote-ref-541)
599. Постановка «Гамлета» велась интенсивно, но выдвигала все новые и новые требования. 24 августа 1911 года «Московская газета-копейка» писала о порядке работ над «Гамлетом»: «В Художественном театре “Гамлет” пойдет не ранее декабря. Выяснилась необходимость большего, чем предполагалось, количества репетиций с артистами. Монтировка пьесы уже готова».

     Следующая информация от 1 сентября 1911 года в «Русском слове» касалась изготовления костюмов: «Художник К. Н. Сапунов заканчивает в настоящее время разрисовку костюмов, сделанных по эскизам для “Гамлета”. Эскизы К. Н. Сапунову были заказаны после того, как пришлось отвергнуть эскизы Гордона Крэга. Сапунов работал над ними все лето и добился единодушного одобрения комиссии». Сапунов придумал новый прием «индивидуализации», при котором костюм разрисовывается, будучи одетым на исполнителя роли, на нем «делаются художественные штрихи, так или иначе оттеняющие именно данную фигуру».

     Наконец, чтобы форсировать работу, Художественный театр «отменяет все спектакли с 12 декабря до первого представления “Гамлета”. Театру это обойдется в двадцать тысяч… В истории театра это первый пример. <…> Театр отказывается от ряда обеспеченных полных сборов» («Новости сезона», 10 декабря 1911). [↑](#endnote-ref-542)
600. *Бодлер Шарль* (1821 – 1867), французский поэт и художественный критик. [↑](#endnote-ref-543)
601. *Николаева (по сцене Григорьева) Мария Петровна* (1869 – 1941), актриса и заведующая костюмерной МХТ с основания театра и по конец жизни. Исполняла преимущественно эпизодические роли. [↑](#endnote-ref-544)
602. «Аркашки» — нарицательное от Аркадия Счастливцева, комика и «пешего путешественника» из театра в театр в пьесе А. Н. Островского «Лес». [↑](#endnote-ref-545)
603. Имеется в виду актер Кин — герой романтической драмы А. Дюма «Кин, или Гений беспутства» (1835). Роль входила в непременный репертуар трагиков от великого П. С. Мочалова и до последнего провинциального представителя данного амплуа. [↑](#endnote-ref-546)
604. Перечисленные актеры играли: О. Л. Книппер — Ливанову, О. В. Гзовская — Веру Николаевну, Е. П. Муратова — M‑elle Bienaime, В. Н. Павлова — Варвару Ивановну, В. И. Качалов — Горского, Н. О. Массалитинов — Станицына, И. Н. Берсенев — Мухина, В. В. Лужский — Чуханова. [↑](#endnote-ref-547)
605. *Пшибышевский Станислав* (1868 – 1927), польский писатель и драматург. [↑](#endnote-ref-548)
606. {785} В двух действиях «Нахлебник» был впервые сыгран на сцене МХАТ 28 января 1922 года. Из прежних исполнителей играла лишь Л. М. Коренева. [↑](#endnote-ref-549)
607. *Клементи Муцио* (1752 – 1832), пианист, дирижер и композитор, жил и работал в Англии. [↑](#endnote-ref-550)
608. К. С. Станиславский вел записи о своем состоянии на репетициях и первых спектаклях «Провинциалки». Образ графа Любина давался ему с трудом. Это касалось и перемен трактовки роли и поисков грима. «На третьем спектакле “Провинциалки” начинаю понимать все свои ошибки репетиции, — писал он. — Нельзя подходить к роли прямо от внешней характерности. Нельзя идти на сцену и мизансценировать, когда не пережил и не создал партитуры чувств» (КС‑9. Т. 4. С. 28). [↑](#endnote-ref-551)
609. *Бакшеев (Баринов) Петр Алексеевич* (1886 – 1929), актер МХТ с 1911 по 1924 год, участник гастролей Качаловской группы и гастролей МХАТ в Европе и Америке. Впоследствии играл в Театре бывш. Корш. [↑](#endnote-ref-552)
610. «Провинциалка» была поставлена в Александринском театре в сезоне 1910/11 года. [↑](#endnote-ref-553)
611. *Мичурина-Самойлова Вера Аркадьевна* (1866 – 1948), актриса Александринского театра, сыграла Дарью Ивановну в постановке 1907 года. [↑](#endnote-ref-554)
612. Речь идет об исполнении роли Кузовкина на сцене Александринского театра П. В. Васильевым и М. А. Михайловым (Дмоховским). [↑](#endnote-ref-555)
613. Здесь Ю. Д. Беляев критикует стиль художника-графика П. М. Боклевского (1816 – 1897). [↑](#endnote-ref-556)
614. «Нащокинский домик» — миниатюрный игрушечный домик в два этажа из красного дерева, изготовленный по заказу Павла Воиновича Нащокина (1801 – 1854), друга А. С. Пушкина. Бывая в Москве, Пушкин часто останавливался у отличавшегося широтой и веселым нравом Нащокина и описывал жене пополнение обстановки домика: «Домик его (помнишь?) отделывается; что за подсвечники, что за сервиз! он заказал фортепьяно, на котором играть можно будет пауку, и судно, на котором испразнится разве шпанская муха»; «У него в домике был пир: подали на стол мышонка в сметане под хреном в виде поросенка. Жаль не было гостей»; «Домик Нащокина доведен до совершенства — недостает только живых человечиков» (*Пушкин А. С*. Письма к жене. Л.: Наука, 1987. С. 26, 34, 77). [↑](#endnote-ref-557)
615. {786} «Записки охотника» — сборник рассказов И. С. Тургенева. [↑](#endnote-ref-558)
616. *Мартынов Александр Евстафьевич* (1816 – 1860), актер Александринского театра, начинал с водевильных ролей, мастер тончайшего психологизма, комик с трагической нотой. В истории тургеневского театра осталось его выдающееся исполнение роли Мошкина в «Холостяке» (1859). [↑](#endnote-ref-559)
617. *Григорович Дмитрий Васильевич* (1822 – 1899), писатель. [↑](#endnote-ref-560)
618. Речь идет о живописной манере художника В. Э. Борисова-Мусатова. [↑](#endnote-ref-561)
619. *Виардо-Гарсиа Полина* (1821 – 1910), французская певица, педагог и композитор. [↑](#endnote-ref-562)
620. Имеются в виду исполнители ролей: курьера — Г. С. Бурджалов, половых — П. А. Бакшеев и П. А. Павлов, Ивана Макаровича — А. И. Адашев, Петушкова — Н. А. Знаменский, Александрова — В. В. Готовцев. [↑](#endnote-ref-563)
621. *Аполлонский Роман Борисович* (1865 – 1928), актер Александринского театра. Отличался прекрасными внешними данными, изысканностью манер. Исполнял роли героев классического репертуара (Гамлет, Фердинанд, Чацкий), а также героев современной драмы Л. Н. Толстого, Л. Н. Андреева. [↑](#endnote-ref-564)
622. Премьера «Живого трупа» в Александринском театре состоялась 28 сентября 1911 года. [↑](#endnote-ref-565)
623. Кузнец Вакула — персонаж повести Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством». [↑](#endnote-ref-566)
624. В «Иванове» Чехова И. М. Москвин играл Львова. [↑](#endnote-ref-567)
625. Премьера «Юлия Цезаря» Шекспира состоялась на сцене МХТ 2 октября 1903 года. [↑](#endnote-ref-568)
626. *Брюсов Валерий Яковлевич* (1873 – 1924), поэт, писатель, критик, литературно-общественный деятель. Один из вождей символистов. В 1894 – 1895 годах издает три сборника «Русских символистов», составленные из собственных стихов и произведений своих единомышленников. Участвует в создании издательства {787} «Скорпион» и журнала «Весы» — известных печатных органов представителей нового искусства и литературы.

     В 1905 году К. С. Станиславский пригласил В. Я. Брюсова заведовать Литературным бюро организуемого вместе с В. Э. Мейерхольдом Театра-Студии на Поварской. После вынужденной ликвидации этого творческого начинания Брюсов выразил свое мнение о причине случившегося: «В Театре-студии во многих отношениях сделаны были попытки порвать с реализмом современной сцены и смело принять условность как принцип театрального искусства. <…> Но, с другой стороны, властно давала себя знать привычка к традициям сцены, многолетняя выучка Художественного театра. <…> Театр-студия показал для всех, ознакомившихся с ним, что пересоздать театр на прежнем фундаменте нельзя. Или надо продолжать здание Антуан-Станиславского театра, или начинать с основания» («Весы», 1906, январь). [↑](#endnote-ref-569)
627. Спектакль «Гамлет» был поставлен за сто сорок две репетиции. [↑](#endnote-ref-570)
628. Более отдаленная часть площадки *(англ.)*. [↑](#footnote-ref-60)
629. Я не хочу этим сказать, что таков был самый *ход* мыслей Гордона Крэга. Напротив, известно, что раньше, чем предложить свои «ширмы», он предлагал постановки «на сукнах». Таким образом постановки «условные» он пропагандировал раньше, чем постановки «архитектурные». [↑](#footnote-ref-61)
630. См., например, мою статью «Ненужная правда» в «Мире искусства» 1902 года. [↑](#footnote-ref-62)
631. Впоследствии за этим альковом появлялся призрак, но на первом представлении (точнее, на генеральной репетиции) призрак появлялся в другом месте, так что альков был включен в обстановку сцены не с этой целью. [↑](#footnote-ref-63)
632. Довольно опустошения! *(англ.)*. [↑](#footnote-ref-64)
633. *Бенуа Александр Николаевич* (1870 – 1960), художник, художественный критик, искусствовед, мемуарист. Один из представителей семьи архитекторов и художников Бенуа. Образование получил юридическое.

     Бенуа был предан западноевропейской культуре, но вместе с тем знал и охранял памятники культуры русской, был редактором журнала «Художественные сокровища России» (1901 – 1903). Он активно участвовал в современной творческой жизни России, писал для газет и журналов, среди которых прогрессивные издания: «Старые годы», «Слово», «Речь» и др.

     В историю русского искусства Бенуа вошел как один из создателей объединения художников нового направления «Мир искусства».

     Бенуа автор капитальных трудов: «История живописи в XIX веке» (1902) и «История живописи всех времен и народов» (1912 – 1917).

     Отдельным полем творческой деятельности Бенуа стал театр, в котором он выступил в качестве художника-постановщика. В 1909 – 1911 годах участвовал в Русских сезонах в Париже.

     В 1912 – 1915 годах Бенуа сблизился с Художественным театром. В его декорациях шли спектакли «Брак поневоле» и «Мнимый больной» Мольера, «Хозяйка гостиницы» Гольдони, «Пир во время чумы», «Каменный гость», «Моцарт и Сальери» Пушкина.

     В «Моцарте и Сальери» и «Пире во время чумы» Бенуа выступал режиссером вместе со Станиславским. Им был написан режиссерский план к «Каменному гостю», поставленному вместе с Немировичем-Данченко. С марта 1913 года Бенуа занял в МХТ неопределенную, но ответственную должность «главного руководителя Художественно-декорационной частью», а также «члена дирекции». Сам же он в большой степени претендовал на должность режиссера, мечтал о самостоятельной постановке.

     Однако практика сорежиссера Станиславского или Немировича-Данченко вскоре вскрыла его творческие расхождения с ними. Бенуа стремился к изысканному стилю оформления сценического действия и даже выбора репертуара (например, отвергал Островского за простонародность). Со своей стороны, руководители МХТ были убеждены, что художник не должен занимать место интерпретатора спектакля, особенно в работе с исполнителями.

     Сотрудничество Бенуа с МХТ само собой распалось, оставив в его душе горечь разочарования, заставившую его писать: «<…> Да существует ли вообще этот театр и стоит ли ему придавать столько значения!» (Письмо Бенуа к В. В. Лужскому от 7 февраля 1917, А № 17406 (4157/2)).

     С 1926 года Бенуа поселился в Париже, продолжая оформлять спектакли ведущих европейских и американских театров. За рубежом им написаны «Мои воспоминания» о временах с детских лет и до 1909 года (вышли в Москве в 1980 году). [↑](#endnote-ref-571)
634. {788} *Репин Илья Ефимович* (1844 – 1930), живописец, разделял направление передвижников.

     *Стасов Владимир Васильевич* (1824 – 1906), художественный и музыкальный критик.

     *Буренин Виктор Петрович* (1841 – 1926), писатель, журналист, придерживался реакционных взглядов. [↑](#endnote-ref-572)
635. «Орфей» — имеется в виду опера Х. В. Глюка «Орфей», поставленная В. Э. Мейерхольдом в Мариинском театре 21 декабря 1911 года.

     «Дон Жуан» — речь идет о постановке В. Э. Мейерхольда пьесы Ж.‑Б. Мольера «Дон Жуан» 9 ноября 1910 года в Александринском театре.

     Фокинские спектакли — спектакли балетмейстера *Фокина Михаила Михайловича* (1880 – 1942): «Жар птица», «Видение розы», «Петрушка», составившие репертуар Русского балета Дягилева в Париже. [↑](#endnote-ref-573)
636. Упомянуты художник *Ге Николай Николаевич* (1831 – 1894) и композитор *Римский-Корсаков Николай Андреевич* (1844 – 1908). [↑](#endnote-ref-574)
637. Biedermayerzeit (нем.) — времена добряка Бидермайера, представителя немецкого среднего сословия.

     Бидермаер — стилевое направление в искусстве, отразившее обывательские вкусы бюргерской среды и воспевавшее интимность и домашний уют. [↑](#endnote-ref-575)
638. Положение обязывает, но талант обязывает… *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-65)
639. Я этим вовсе еще не хочу сказать, чтобы Лужский *хорошо* исполнил сложную и трудную, до сих пор еще не использованную роль Полония — очень умного царедворца (вспомним его советы дочери и сыну), но низкого человека, который то корчит шута, чтобы легче обделывать свои делишки, то действительно превращается в шута и идиота, когда он сталкивается с *гениальным* Гамлетом и цепенеет перед этим «лицом Горгоны». У Лужского вышел не трагический Полоний, но русский боярин-скоморох. Однако ошибка, по-моему, заключается не в том, что он играл в бытовых тонах, а в том, что он ошибся в выборе «бытовой модели». [↑](#footnote-ref-66)
640. *Доре Гюстав* (1832 – 1883), французский график. [↑](#endnote-ref-576)
641. Зоил — древнегреческий философ, имя которого стало нарицательным, обозначая придирчивого критика. [↑](#endnote-ref-577)
642. Данный критический пассаж А. Н. Бенуа был с иронией опровергнут В. М. Дорошевичем, писавшим под псевдонимом Профан: «Среди статей о гастролях Художественного театра в нынешнем сезоне весьма любопытна, в некоторых отношениях, статья г. А. Бенуа в “Речи”. Г. Бенуа, как известно, художник, совершенно так же, как я — профан. Я должен вам сказать, что мне, как профану, понравилась постановка “Гамлета” и как раз те сцены этой постановки, когда двор, т. е. король, королева и придворные загораются золотом, а потом тускнеют и потухают. По-моему, это не только очень ярко выявляет идею ничтожества земного величия, в соответствии с мыслями Гамлета, но и живописно, как картина. Г. Бенуа с этим отнюдь не согласен. “Какой ужас безвкусия, — пишет г. Бенуа, — одна эта гора золота в первом действии, эта страничка Гюстава Доре!” Вот что оказывается! И Гюстав Доре, оказывается, ужас безвкусия… Ну, что ж, г. Бенуа и книги в руки. Мне, профану, нравилось, а ему, г. Бенуа, это кажется “ужасом безвкусия”.

     Грустно быть профаном» («Театр и искусство», 1912, № 16). [↑](#endnote-ref-578)
643. Ларвы — души злых умерших людей у древних римлян. [↑](#endnote-ref-579)
644. Имеются в виду трагедия «Торквато Тассо» и драма «Ифигения в Тавриде» — сочинения И.‑В. Гете. [↑](#endnote-ref-580)
645. Указываю, между прочим, на ту выпуклость, которая получилась в ролях Розенкранца и Гильденштерна. Сам Гамлет — Качалов если и не достаточно темпераментно (совершенный провал — сцена поединка), то все же умно и образцово ведет свою роль. [↑](#footnote-ref-67)
646. Эту работу А. Н. Бенуа о Художественном театре Вл. И. Немирович-Данченко и через много лет помнил и называл «замечательной рецензией». Ему импонировало то, что Бенуа считал «Братьев Карамазовых» «“махровым” спектаклем именно актерской индивидуальности» (Пометки Немировича-Данченко на экземпляре рукописи Станиславского «Моя жизнь в искусстве», Ф. 3, оп. 4, ед. хр. 113, л. 77).

     Провозглашение А. Н. Бенуа «Братьев Карамазовых» «мистерией» было актом борьбы внутритеатральных течений периода 10‑х годов. С Бенуа открыто поспорил В. Э. Мейерхольд: «Бенуа своим призывом на спектакль “Братья Карамазовы”, как на мистерию, создает во взглядах публики на театр как театр еще больший сумбур и тем еще более мешает делу восстановления традиционного театра» (В. Э. Мейерхольд. Статьи. Речи. Письма. Беседы. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 209).

     Мейерхольд не находил в постановке «Карамазовых» никаких «черт мистерий средневековья», ни «назидательности», ни «наглядной демонстрации». Создание современной мистерии он связывал с опытами писателя А. М. Ремизова и композитора А. Н. Скрябина. [↑](#endnote-ref-581)
647. {789} Предположительно имеется в виду публикация Л. Я. Гуревич «Гастроли Художественного театра» в еженедельнике «Запросы жизни» 13 апреля 1912 года. [↑](#endnote-ref-582)
648. Речь идет о запрете выводить на сцену лиц церковного звания. [↑](#endnote-ref-583)
649. Осанны — молитвенные возгласы о спасении. [↑](#endnote-ref-584)
650. Это до жути ясно в сцене допроса, в которой вовсе не несколько осмеянные «судейские» допрашивают старшего Карамазова, а в которой все мы, все общество, вся культура, верная себе, душит громадой своей логичной лжи беззащитную правду. [↑](#footnote-ref-68)
651. Здесь «каботинаж» — актерство — не как черта личности, а как ремесло, профессия. В это время В. Э. Мейерхольд связывал становление нового актерского творчества с исконными традициями сценического стиля представления, игрой странствующих комедиантов Средневековья, с каботинажем. Актера он называл каботином. [↑](#endnote-ref-585)
652. *Уайльд Оскар Фингам* (1856 – 1900), английский поэт и писатель. [↑](#endnote-ref-586)
653. Для утверждения того, что модные поиски в области стилизации театра не превзойдут устоев подлинной литературы и сценического искусства, Бенуа прибегает к аналогии с евангельскими понятиями о том, что Врата Адовы не одолеют Церковь (Евангелие от Матфея). [↑](#endnote-ref-587)
654. {790} Опущено замечание о непрерывающихся около полутора десятка лет творческих экспериментах МХТ и постоянном ожидании критикой и публикой новых работ этого театра. [↑](#endnote-ref-588)
655. Впечатления от «Гамлета» С. В. Яблоновский изложил в рецензии «Художественный театр. Возобновление “Гамлета”», появившейся в «Русском слове» только 13 октября 1912 года. Из рецензии следует, что он не видел премьеры «Гамлета» и смотрел спектакль впервые в следующем сезоне на двадцать четвертом представлении 12 октября 1912 года. Тогда он написал: «Слухи, что “Гамлета” будут играть в других тонах, чем в прошлом году, привели меня в театр. Слухи не оправдались: крэговские кубы, колонны, ширмы остались неприкосновенными; Шекспир остался дополненным теми же режиссерскими ухищрениями <…>». Яблоновский отметил некоторые, с его точки зрения, положительные перемены, хотя счел их все же недостаточными для приближения к истинному Шекспиру.

     Отсутствие Яблоновского в свое время на премьере «Гамлета», возможно, объясняется тем, что его отношения с МХТ в сезоне 1911/12 года были крайне напряженными. Перед открытием этого сезона он заподозрил МХТ в саморекламе в связи с обстоятельствами получения права первой постановки «Живого трупа», чем вызвал возмущение Вл. И. Немировича-Данченко (Письма‑4. Т. 2. С. 242, 711). В разгар сезона об его выпаде против Немировича-Данченко даже писал журнал «Театр и искусство» (1912, № 13): «Жестокий фельетон поместил в “Русском слове” (18 марта 1912 — ред.) г. Сергей Яблоновский. “Божественный в вицмундире” — так озаглавлен фельетон, рисующий портрет одного из директоров Художественного театра Вл. И. Немировича-Данченко. <…> Внешность представительная; цилиндр на голове сидит, — как прирос; не только руками и ногами двигает, но и слова отлично и обдуманно произносит; во взорах — спокойная власть; в голове бестрепетная решимость, а вот души, — того самого, что согревает и освещает изнутри человека и чего никакой техникой не создашь, этого и нет. <…> Ведь около него посидеть, — насморк схватишь, так он холоден…»

     Фельетон высмеивал приобретенные Немировичем-Данченко на посту директора черты казенного обращения с артистами и посетителями. [↑](#endnote-ref-589)
656. *Григ Эдвард* (1843 – 1907), норвежский композитор. Музыка к драме Ибсена «Пер Гюнт» написана им в 1875 году. [↑](#endnote-ref-590)
657. *Рерих Николай Константинович* (1856 – 1910), художник, искусствовед, археолог и общественный деятель, автор картин на исторические, религиозные и философские темы.

     С 1907 года Рерих стал театральным художником. Его декорационные работы связаны с экспериментами театрального искусства новейших направлений («Старинный театр», Русские сезоны С. Дягилева в Париже). [↑](#endnote-ref-591)
658. В том же номере «Русского слова» от 10 октября 1912 года была напечатана рецензия С. С. Мамонтова «Живопись в “Пер Гюнте”». В ней говорится о том, что в спектакле не удалось достичь единства декорационного приема. [↑](#endnote-ref-592)
659. {791} Декорации в сценическом воплощении были исполнены по эскизам Н. К. Рериха тремя художниками: А. А. Петровым, Н. А. Клодтом и В. Д. Замирало. [↑](#endnote-ref-593)
660. Музыка исполнялась оркестром и хором МХТ под управлением Б. Л. Изралевского. [↑](#endnote-ref-594)
661. «Будильник» — сатирический журнал, издавался в 1865 – 1871 годах в Петербурге и в 1873 – 1917 годах в Москве. [↑](#endnote-ref-595)
662. «Фауст» И.‑В. Гете в переводе Ф. Ф. Комиссаржевского и В. Т. Зенкевича был поставлен в Театре Незлобина 5 сентября 1912 года. [↑](#endnote-ref-596)
663. Тартарен — герой трилогии А. Доде: «Необычайные приключения Тартарена из Тараскона» (1872), «Тартарен в Альпах. Новые похождения тарасконского героя» (1885) и «Порт Тараскон. Последние приключения знаменитого Тартарена» (1890). [↑](#endnote-ref-597)
664. Колосс Мемнона — одна из статуй фараона Аменхотепа III в древнем Египте, издающая поющий звук, когда воздух проходит через ее трещины.

     Сфинкс у Гизе — Гизе — город в Египте. [↑](#endnote-ref-598)
665. Тролли — по скандинавским поверьям враждебные человеку существа, обитающие в лесах и на горах. [↑](#endnote-ref-599)
666. Кондуитный журнал — список проступков в учебном заведении. [↑](#endnote-ref-600)
667. Опущен анализ литературно-философских особенностей написания Г. Ибсеном «Пер Гюнта». [↑](#endnote-ref-601)
668. Актриса оперетты и фарса *Валентина Феликсовна Лин* (Клейнганс) с 1904 года была участницей, а затем руководительницей театра Невский фарс, вскоре преобразованного в Новый театр Валентины Лин. Театр помещался на Невском проспекте, в здании магазина Г. Г. Елисеева. Представления театра отличались как крайней фривольностью, так и политической злободневностью. В сезоне 1917/18 года спектакли были прекращены, а с 1922 года В. Лин гастролировала в Европе с программой в русском лубочном стиле. [↑](#endnote-ref-602)
669. *Рейнеке Арнольд Кондратьевич* — антрепренер, арендовал Панаевский театр в 1912 году на девять лет, основав там Русский драматический театр. [↑](#endnote-ref-603)
670. «Снегурочка» в декорациях Н. К. Рериха была поставлена Е. П. Карповым в Русском драматическом театре в 1912 году. [↑](#endnote-ref-604)
671. *Карпов Евтихий Павлович* (1875 – 1926), петербургский режиссер, работавший с перерывами с 1896 по 1926 годы в Александринском театре, где впервые поставил «Чайку» А. П. Чехова. В 1900 – 1908, 1914 – 1916 годах Карпов работал в Суворинском театре (Театр Литературно-художественного общества).

     В сезоне 1912/13 года был приглашен в театр Рейнеке главным режиссером. [↑](#endnote-ref-605)
672. Речь идет о поставленной А. Я. Таировым 24 сентября 1912 года в декорациях Б. И. Анисфельда пьесе Г. Гауптмана «Бегство Габриэля Шиллинга». [↑](#endnote-ref-606)
673. *Таиров Александр Яковлевич* (1885 – 1950), режиссер, экспериментатор и теоретик сценического искусства, по образованию — юрист. Ко времени выхода статьи Ярцева Таиров поставил более десяти спектаклей в разных театрах. Критика писала об оригинальности его постановок.

     {792} Ниже речь идет о постановке пьесы испанского драматурга *Хасинто Бенавенте* (1866 – 1954) «Изнанка жизни» в декорациях С. Ю. Судейкина в театре А. К. Рейнеке. [↑](#endnote-ref-607)
674. Имеется в виду поставленная Ю. Л. Ракитиным комедия Шекспира «Крещенский вечер, или Все, что хотите» в переводе П. П. Гнедича. Н. Тамарин в «Театре и искусстве» (1912, № 40) подверг резкой критике режиссуру «никому неведомого г. Ракитина, который обошелся с великим драматургом весьма бесцеремонно, позволив себе по-своему толковать и “дополнять” Шекспира, и притом, “дополнять”, искажая замысел автора». [↑](#endnote-ref-608)
675. *Красов (Некрасов) Николай Дмитриевич* (1867 – 1940), актер, антрепренер и театральный деятель. Артистом-любителем принимал участие в спектаклях Общества искусства и литературы у К. С. Станиславского, о чем оставил воспоминания (Ф. 3, оп. 44, ед. хр. 101). Красов держал антрепризы в ряде провинциальных городов, проводя идеи Художественного театра, способствуя развитию театрального дела. Работал режиссером в петербургском Театре В. Ф. Комиссаржевской и московском Театре Корша. [↑](#endnote-ref-609)
676. Первый передвижной драматический театр был создан актером и режиссером *Павлом Павловичем Гайдебуровым* (1877 – 1960) в 1905 году и просуществовал по 1928 год. Его задачей было распространять по России культуру реалистического театра. [↑](#endnote-ref-610)
677. Провинциальные актеры А. А. Мурский и Е. В. Чарусская вошли в состав труппы открывшегося в сезоне 1912/13 года Русского драматического театра в Петербурге. [↑](#endnote-ref-611)
678. «Прохожие» — комедия В. А. Рышкова, была поставлена в Александринском театре 24 октября 1911 года. [↑](#endnote-ref-612)
679. «Золотая свобода» — комедия Ленокса (пер. с англ. Ю. П. Громовской) была поставлена в Малом театре (Театр Литературно-художественного общества или Суворинский театр в Петербурге) 18 сентября 1912 года. [↑](#endnote-ref-613)
680. «Завтрак у предводителя» — комедия И. С. Тургенева была возобновлена в Александринском театре в сезоне 1911/12 года. [↑](#endnote-ref-614)
681. «Шиллинг» — см. примеч. 5 [В электронной версии — [605](#_Tosh0004306)] [↑](#endnote-ref-615)
682. «Натали Пушкина» — пьеса В. Ф. Боцяновского «Жрица солнца» («Натали Пушкина») была поставлена в Русском драматическом театре в октябре 1912 года. [↑](#endnote-ref-616)
683. Речь идет о спектакле Александринского театра «Роман тети Ани» С. А. Найденова, поставленном 12 октября 1912 года А. Л. Загаровым. [↑](#endnote-ref-617)
684. Опущен литературный анализ драматической поэмы Ибсена «Пер Гюнт». [↑](#endnote-ref-618)
685. Действие четвертого акта происходит то в Марокко, в пальмовой роще на берегу, то в пустыне Сахаре, то в пещере, наконец, в оазисе, в шатре арабского вождя. Окруженный меняющимися экзотическими персонажами, Пер Гюнт испытывает невероятные приключения и превратности судьбы. [↑](#endnote-ref-619)
686. Под музыкой в антрактах, очевидно, подразумевается музыка во время перемен картин по ходу спектакля. [↑](#endnote-ref-620)
687. «Писаный занавес» был исполнен по эскизу Н. К. Рериха и представлял собой панно в изысканных приглушенных коричневато-розоватых тонах с силуэтами фантастических персонажей, растений и животных. [↑](#endnote-ref-621)
688. С этим впечатлением А. Койранского совпадало и мнение самого Вл. И. Немировича-Данченко, писавшего: «Постановка мне кажется не только чрезмерно “кричащей”, но и “оперной”» (Письма‑4. Т. 2. С. 305). [↑](#endnote-ref-622)
689. *Замирайло Виктор Дмитриевич* (1868 – 1939), художник-график, иллюстратор, оформитель спектаклей, педагог. Участвовал в выставках «Мир искусства». В 20‑х годах XIX века выставлялся в Америке и Европе. [↑](#endnote-ref-623)
690. Речь идет о Суриа-Муриа — волшебном замке норвежских сказок. [↑](#endnote-ref-624)
691. {793} Ночная заметка была напечатана в «Раннем утре» 18 декабря 1912 года. [↑](#endnote-ref-625)
692. *Ведекинд Франк* (1864 – 1918), немецкий драматург и актер. Его пьеса «Дух земли» (1895) была поставлена в Москве в Малом театре (1902) и Петербурге в Новом театре Л. Б. Яворской (1903). [↑](#endnote-ref-626)
693. Гетера — в Древней Греции — образованная женщина свободного поведения. [↑](#endnote-ref-627)
694. В. И. Качалов исполнял роль Георгия Дмитриевича, мужа Екатерины Ивановны. [↑](#endnote-ref-628)
695. И. Н. Берсенев играл роль Алеши, С. Н. Воронов — Ментикова. [↑](#endnote-ref-629)
696. «Должен огорчить Вас полным неуспехом, — телеграфировал Вл. И. Немирович-Данченко о результатах премьеры Л. Н. Андрееву. — Из сегодняшних рецензий только “Русское слово” и “Московский листок” остались при особом мнении, в остальных или сплошная брань, или чепуха» (Письма‑4. Т. 2. С. 308).

     В «Московском листке» (18 декабря 1912) писали: «Из тринадцати произведений, написанных Леонидом Андреевым для сцены, драма “Екатерина Ивановна” — лучшее произведение. <…> Ясность и определенность действующих лиц, простота и естественность положений, скупость на слова и богатство внутренних переживаний сближают андреевскую “Екатерину Ивановну” с пьесами Чехова». [↑](#endnote-ref-630)
697. Опущен пересказ содержания пьесы. [↑](#endnote-ref-631)
698. Сонечка Мармеладова — героиня романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». [↑](#endnote-ref-632)
699. И. М. Москвин играл роль Коромыслова. [↑](#endnote-ref-633)
700. Ночная заметка была напечатана в «Утре России» 18 декабря 1912 года. [↑](#endnote-ref-634)
701. Опущены разбор драматургической конструкции и содержание пьесы «Екатерина Ивановна». [↑](#endnote-ref-635)
702. «Гроб повапленный» — раскрашенный снаружи. [↑](#endnote-ref-636)
703. Анализируя восприятие спектакля «Екатерина Ивановна» прессой и публикой, Вл. И. Немирович-Данченко выделял эту рецензию Н. Е. Эфроса, как наиболее близкую к истине. Он писал, что в газетах «не встретил ни одной настоящей статьи. Лучше других — Эфроса в “Речи”, но и она односторонняя. <…> То, что пишет Эфрос, что между 2 и 3 действием нет такого важного действия, — было не новостью ни для меня, ни для всякого, кто знал пьесу раньше» (Письма‑4. Т. 2. С. 309). [↑](#endnote-ref-637)
704. {794} Ведущие деятели МХТ не разделяли увлечений Немировича-Данченко как Ибсеном, так и Леонидом Андреевым. Признавая его авторитет в литературных вопросах, они в иных случаях вынужденно соглашались с его выбором.

     «Прокурорами» были и Качалов и Москвин. Качалов уже после первой беседы был не прочь отказаться от роли, а после трех недель репетиций Немирович-Данченко признавал: «<…> Качалов, Москвин так враждебно настроены к ролям, что нужен весь мой авторитет, чтоб хоть что-нибудь выходило…» (Письма‑4. Т. 2. С. 302). [↑](#endnote-ref-638)
705. Профессор Сторицын — герой одноименной драмы Л. Н. Андреева, написанной в 1912 году и относящейся к циклу его пьес на семейно-нравственные темы, к его опытам «панпсихического» театра. [↑](#endnote-ref-639)
706. Опущено замечание о том, что зрителям приходится догадываться о событиях между вторым и третьим актами. [↑](#endnote-ref-640)
707. Опущен ряд вопросов о взаимоотношениях действующих лиц и их психологических состояниях, на которые пьеса не дает ответа. [↑](#endnote-ref-641)
708. В работе с М. Н. Германовой Немирович-Данченко пытался восполнить пустоты в ходе пьесы: «Я готов был обвинить себя и Германову, что мы неправильно пошли на трагические углубления. Но возвращаясь к более легкому, к более “вакхическому”, мы или наталкивались на противоречия подобному замыслу в 3‑м действии (“Вы труп”, “ходите как слепая”, “вы развратничаете во сне”), или получали 4‑е действие мелким, бытовым, совсем ничтожным» (Письма‑4. Т. 2. С. 311).

     Немирович-Данченко считал пьесу окончившейся в третьем акте. [↑](#endnote-ref-642)
709. Первое заседание сотрудников Театра-Студии состоялось 5 мая 1905 года, торжественное открытие работ — 3 июня. После показа генеральных репетиций «Смерти Тентажиля» и «Шлюка и Яу» во второй половине октября 1905 года и в связи с революционными событиями в России работы Театра-Студии были прекращены. [↑](#endnote-ref-643)
710. Имеется в виду период режиссерской деятельности В. Э. Мейерхольда в Театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге в 1906 – 1907 годах, его постановки «Сестры Беатрисы», «Пелеаса и Мелисанды» Метерлинка, «Балаганчика» Блока, «Жизни Человека» Андреева и другие. [↑](#endnote-ref-644)
711. Лилит — персонаж пьесы Ф. К. Сологуба «Заложники жизни». [↑](#endnote-ref-645)
712. «Заложники жизни» — драма Ф. К. Сологуба, поставленная В. Э. Мейерхольдом в Александринском театре 6 ноября 1912 года. [↑](#endnote-ref-646)
713. Речь идет о заявленном К. С. Станиславским в январе 1912 года желании иметь Студию для занятий актеров МХТ «системой». В результате образовалась группа молодых актеров, приступившая не только к изучению «системы», но и к репетициям своего первого спектакля «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса. В 1916 году Студия получила название Первой студии МХТ.

     Студийные начинания Станиславского встретили полную поддержку Гуревич как в ее театральной критике, так и в личном общении: в переписке, в помощи изучения источников по истории сценического искусства. [↑](#endnote-ref-647)
714. *Леметр Жюль* (1853 – 1914), французский театральный критик, писатель и драматург. [↑](#endnote-ref-648)
715. *Брюнетьер Фердинанд* (1849 – 1906), французский историк литературы и критик, автор книги «Эпохи французского театра» (1892). [↑](#endnote-ref-649)
716. {795} *Бравич (Баранович) Казимир Викентьевич* (1861 – 1912), известный актер русской сцены, умер 13 ноября, не успев по-настоящему приступить к работе в Художественном театре, куда был приглашен в сезоне 1912/13 года. В мольеровском спектакле его предполагалось занять в Оргоне или Тартюфе. «Тартюф» был заменен «Браком поневоле».

     Гзовская О. В. заболела 31 октября 1912 года. В «Мнимом больном» она должна была играть Туанет. Первой исполнительницей роли стала М. П. Лилина. Гзовская сыграла Туанет в следующем сезоне — 24 октября 1913 года. [↑](#endnote-ref-650)
717. «Мещанин-дворянин» был поставлен в Театре Незлобина 1 сентября 1911 года. [↑](#endnote-ref-651)
718. *Мордкин Михаил Михайлович* (1881 – 1944), артист балета, балетмейстер, педагог. Исполнял ведущие партии в спектаклях Большого театра, участвовал в Русских сезонах в Париже. С 1924 года жил и работал в США, открыв там собственный Балетный театр Мордкина.

     В «Мнимом больном» на сцене МХТ ставил движение. Як. Львов в «Обозрении театров» (2 апреля 1913) писал о мастерстве Мордкина: «Интермедия поставлена очень занимательно — врываются стильные юноши в зеленых костюмах с огромными красными полотнищами — и как по мановению волшебной палочки исчезает строгая, фламандская комната и на ее месте оказывается огненный, огромный, пышный зал, в котором разыгрывается жеманная и ошеломляющая глаз церемония». [↑](#endnote-ref-652)
719. *Фонвизин Денис Иванович* (1745 – 1792), драматург, автор комедий «Бригадир» и «Недоросль». [↑](#endnote-ref-653)
720. *Лентовский Михаил Валентинович* (1843 – 1906), антрепренер и театральный деятель. В театре сада «Эрмитаж» и в других созданных им театрах реформировал жанр оперетты, привнося в него художественную культуру исполнения, декорационного оформления и сценических эффектов. [↑](#endnote-ref-654)
721. *Брянский (Браун) Александр Александрович* (1866 – 1926), режиссер и актер оперетты, начинал хористом у М. В. Лентовского. Стремился к пышным постановкам, пытался создать собственный театр в Петербурге «Казино, или Уголок Парижа» (1910 – 1912). [↑](#endnote-ref-655)
722. Ефремова М. А. — артистка МХТ с 1909 по 1918 год. [↑](#endnote-ref-656)
723. *Дуван-Торцов Исаак Ездрович (Эзрович)* (1872 – 1939), театральный деятель и актер. В МХТ работал с 1912 по 1914 год. [↑](#endnote-ref-657)
724. Пушкинский театр — Драматический театр А. А. Бренко, первый частный театр в Москве, существовал с 1880 по 1882 год.

     *Киреев Николай Петрович* (1843 – 1882), артист московских и провинциальных театров. [↑](#endnote-ref-658)
725. Роль Панкрасса исполнял Л. М. Леонидов, а Марфуриуса — В. М. Михайлов. [↑](#endnote-ref-659)
726. Роль Альсида играл Р. В. Болеславский. [↑](#endnote-ref-660)
727. Летом 1912 года Н. Е. Эфрос и К. С. Станиславский часто встречались во время отдыха в Кисловодске. [↑](#endnote-ref-661)
728. {796} Трактат «Парадокс об актере» был опубликован французским философом и писателем *Дени Дидро* (1713 – 1784) в 1830 году. В искусстве актера Дидро отстаивал рациональное начало. [↑](#endnote-ref-662)
729. Здесь и далее Эфрос пользуется терминами «системы» Станиславского, получившими окончательную формулировку лишь в труде «Работа актера над собой» (1938). [↑](#endnote-ref-663)
730. *Шопенгауэр Артур* (1788 – 1860), немецкий философ. [↑](#endnote-ref-664)
731. *Лопатин (по сцене Михайлов) Владимир Михайлович* (1861 – 1935), актер и режиссер. Партнер К. С. Станиславского в любительских спектаклях, например, в «Плодах просвещения» Толстого (Общество искусства и литературы). В МХТ работал с 1912 года и до конца жизни. [↑](#endnote-ref-665)
732. Речь идет о круге влиятельных современников Мольера, поддерживавших его противостояние клерикальным силам, разделявших его творческие убеждения:

     *Саблиер Маргарита дела* (1636 – 1693), хозяйка парижского салона, где собирались выдающиеся деятели общества.

     *Буало Никола* (1636 – 1711), французский поэт, теоретик классицизма.

     *Лафонтен Жан де* (1621 – 1695), французский поэт, баснописец.

     *Ланкло Нинон (Анна) де* (1620 – 1705), парижская красавица и хозяйка светского салона. [↑](#endnote-ref-666)
733. Гастроли МХТ в Петербурге в сезоне 1912/13 года проходили с 15 апреля по 14 мая 1913 года. В репертуаре были все премьеры текущего сезона и постановки прошлых лет: «Вишневый сад», «Братья Карамазовы», «Царь Федор Иоаннович». [↑](#endnote-ref-667)
734. *Михайловский Николай Константинович* (1842 – 1904), литературный критик. [↑](#endnote-ref-668)
735. Л. Н. Андреев был на спектакле 16 апреля 1913 года. [↑](#endnote-ref-669)
736. «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса была впервые показана Студией в Москве 4 февраля 1913 года. Режиссер постановки Р. В. Болеславский, художник — И. Я. Гремиславский. [↑](#endnote-ref-670)
737. Третий акт происходит во время страшной бури, разыгравшейся на море за стенами лачуги. Внутри лачуги мечутся в отчаянии и страхе за судьбу своих близких жены рыбаков. [↑](#endnote-ref-671)
738. Об А. Н. Бенуа и его службе и взаимоотношениях с МХТ см.: сезон 1911/12, статья 20, примеч. [В электронной версии — [570](#_Tosh0004307)] [↑](#endnote-ref-672)
739. {797} О появлении этой статьи Эфроса и отношении к ней К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. С. 586 – 587. [↑](#endnote-ref-673)
740. Гастроли МХТ в Германии, Чехии, Австрии и Польше проходили с 10 февраля по 2 мая 1906 года. [↑](#endnote-ref-674)
741. Гастроли Художественного театра в Севастополе и Ялте состоялись с 10 по 23 апреля 1900 года. [↑](#endnote-ref-675)
742. На гастролях в Киеве МХТ был с 17 по 31 мая 1912 года. [↑](#endnote-ref-676)
743. Н. Е. Эфрос имеет в виду свою собственную рецензию «Мольеровский спектакль в Художественном театре», подписанную псевдонимом Коль-Коль («Одесские новости», 1913, 28 марта). [↑](#endnote-ref-677)
744. Речь идет о Втором Всероссийском съезде режиссеров в Москве с 1 по 15 марта 1909 года. О «суде над Художественным театром» на этом съезде писала в отчете газета «Речь» (11 марта 1909). [↑](#endnote-ref-678)
745. В черновике речи К. С. Станиславского на торжественном заседании в честь десятилетия МХТ, написанном его рукой, дословно говорится: «Десятилетие театра должно ознаменовать начало нового периода, результаты которого выяснятся в будущем.

     Этот период будет посвящен творчеству, основанному на простых и естественных началах психологии и физиологии человеческой природы.

     Кто знает, может быть, этим путем мы приблизимся к заветам Щепкина и найдем ту простоту богатой фантазии, на поиски которой ушло десять лет» (КС‑9. Т. 5, кн. 1. С. 147).

     Оглядываясь на прошлое МХТ, Станиславский был убежден, что «новые приемы сценической интерпретации», которые уже удалось найти, основаны «на завете Щепкина и на новаторстве Чехова» (Там же. С. 143). [↑](#endnote-ref-679)
746. *Соловьев Сергей Петрович* (1817 – 1879), актер и режиссер Малого театра. Цитируемые слова М. С. Щепкина приведены Соловьевым в его воспоминаниях «Отрывки из памятной книжки отставного режиссера» (Михаил Семенович Щепкин: Жизнь и творчество: В 2‑х т. / Сост. Т. М. Ельницкая и О. М. Фельдман. М.: Искусство, 1984. Т. 2. С. 386). [↑](#endnote-ref-680)
747. Высказывание взято из письма М. С. Щепкина к С. В. Шумскому от 27 марта 1848 года (Там же. Т. 1. С. 197). [↑](#endnote-ref-681)
748. Имеется в виду Морис Метерлинк и его пьесы «Смерть Тентажиля» и «Слепые». [↑](#endnote-ref-682)
749. Далее под заголовком «Художественники» Н. Е. Эфрос поместил пять актерских портретов с фотографиями: «К. С. Станиславский», «В. И. Качалов», «И. М. Москвин», «Л. М. Леонидов», «М. П. Лилина». [↑](#endnote-ref-683)
750. *Поляк С. Н*. — сотрудник «Воскресной вечерней газеты», издававшейся в Петербурге с мая 1912 по май 1914 года, отличавшейся активностью своего театрального отдела. [↑](#endnote-ref-684)
751. Гастроли МХТ в Петербурге закрылись спектаклем «Мнимый больной» и «Брак поневоле» 14 мая 1913 года. [↑](#endnote-ref-685)
752. Последнее представление «Пер Гюнта» состоялось 13 мая 1913 года. Спектакль прошел 42 раза. [↑](#endnote-ref-686)
753. «Кулисы» — «Барышня с фиалками» («Кулисы»), пьеса Т. Л. Щепкиной-Куперник, поставленная в Театре Корша 11 января 1913 года. [↑](#endnote-ref-687)
754. {798} *Генис Борис Яковлевич*, одесский журналист. Рецензировал в «Одесских новостях» все спектакли, привезенные МХТ, а также опубликовал две статьи: к открытию и закрытию гастролей. [↑](#endnote-ref-688)
755. В Одессе были показаны: «Вишневый сад», «Братья Карамазовы», «На всякого мудреца довольно простоты», «Царь Федор Иоаннович», тургеневский спектакли («Нахлебник», «Где тонко, там и рвется», «Провинциалка»). [↑](#endnote-ref-689)
756. Одесса — город с театральной историей, ведущей свое летоисчисление с 1809 года, когда архитектор Тома де Томон выстроил в ней первое здание театра. Особенность театральной жизни Одессы в том, что она преимущественно была наполнена гастролирующими труппами и одиночными корифеями, составлявшими в разные годы цвет российской сцены.

     В начале XX века, непосредственно перед приездом в Одессу Художественного театра, в ней побывали деятели и императорской сцены (В. Н. Давыдов, К. А. Варламов, М. Г. Савина), и частной (В. Ф. Комиссаржевская, П. Н. Орленев). Таким образом, одесская публика была знакома с разными направлениями современного театрального искусства. Широко были представлены и лучшие провинциальные антрепризы. [↑](#endnote-ref-690)
757. {799} *Горький М. <Пешков Алексей Максимович>* (1868 – 1936), писатель, драматург.

     Будучи известным писателем, обратился к драматургии под влиянием Художественного театра, с деятелями которого познакомился в апреле 1900 года во время их гастролей в Севастополе и Ялте.

     Увлеченный новыми впечатлениями, он вскоре писал А. П. Чехову: «Художественный театр — это так же хорошо и значительно, как Третьяковская галерея, Василий Блаженный и все самое лучшее в Москве. Не любить его — невозможно, не работать для него — преступление, ей-богу!» (*Горький М*. Собр. соч.: В 30 т. М.: Гос. Изд‑во художественной литературы, 1949 – 1955. Т. 28. С. 131).

     Следуя этим словам, впоследствии ставшим популярной цитатой, Горький написал для МХТ две свои первые пьесы, «Мещане» и «На дне». Обе были тотчас же там поставлены (1902). Немирович-Данченко писал о тогдашнем Горьком: «Весь этот период, пожалуй, всю эту зиму (1902 – 1903) он вспоминается мне стремительным, довольным, как бы наконец вознагражденным за много лет тяжелой жизни» (Письма‑4. Т. 4. С. 384).

     Успех этих постановок, особенно «На дне», определялся не столько талантом Горького-драматурга, в чем иные критики той поры сомневались, сколько появлением на сцене новых для публики низших слоев общества, ярко показанных.

     Но не все критики согласились разделить с Горьким его романтическое убеждение, что в этих новых героях — идеал свободы, мечта о красивом и сильном, всемогущем сверхчеловеке, властелине жизни и природы, что отвечало модному ницшеанству тех лет.

     Со временем с легкой руки Станиславского образ Горького, романтика и философа, получил несколько иное толкование и назначение в истории Художественного театра. В советские годы он написал: «Главным начинателем и создателем общественно-политической линии в нашем театре был А. М. Горький» (КС‑9. Т. 1. С. 324). Это высказывание одного из руководителей МХАТ также стало популярной цитатой.

     Однако весь смысл рассказа на страницах «Моей жизни в искусстве» о постановке «На дне» свелся у Станиславского к тому, что «общественно-политическое значение пьесы» раскрыть не получилось, и особенно ему самому в роли Сатина. Другое дело, что в спектакле удались «новый тон и манера игры, новый быт, новый своеобразный романтизм, пафос, с одной стороны, граничащий с театральностью, а с другой — с проповедью» (Там же. С. 328).

     Широкой эксплуатации этих проповедей Художественный театр опасался. Немирович-Данченко в 1902 году писал о наметившемся в МХТ вредном течении — «горькиаде», пытаясь отмежевать от него и самого Горького. «“Горькиада” — это не Горький, — подчеркивал он. — Совершенно естественно, что такого крупного *художника*, как Горький, необходимо привлечь к театру. Но “горькиада” — это Нил, Тетерев, демонстрации студентов, Арзамас, выборы в Академию; “горькиада” — это вся шумиха, которая вертится {800} вокруг имени человека, выброшенного наверх политической жизнью России. <…> Это звонкая фраза, русский кулак, босяк в остроге <…>» (Письма‑4. Т. 2. С. 432).

     Следующую пьесу Горький написал только в 1904 году. Это были «Дачники», по поводу которых произошел разрыв драматурга с театром. Пытаясь бороться за Горького-художника, Немирович-Данченко откровенно высказал ему несогласие с его обозленностью против интеллигенции, с его пристрастностью, подменяющей правду образов, наконец, с неясностью собственных убеждений.

     Но к этому времени Немирович-Данченко как литературный глава МХТ потерял у Горького всякий авторитет, что было вызвано различием политических взглядов и возникновением личной неприязни. В последнем сыграли свою роль М. Ф. Андреева и С. Т. Морозов, настроенные против Немировича-Данченко. МХТ принял в этом конфликте сторону Немировича-Данченко.

     Дорабатывать «Дачников» Горький не стал и передал пьесу петербургскому Драматическому театру В. Ф. Комиссаржевской. Там на премьере зрители раскололись на злобно-враждующие лагеря. Горький же чувствовал себя «великолепно»: «<…> Всех ненавижу веселой, буйной ненавистью», «день первого представления “Дачников” — лучший день моей невероятно длинной, интересной, моей хорошей жизни, которую я всю сам сделал» (Перепискам. Горького: В 2 т. М.: Художественная литература, 1986. Т. 1. С. 268). Экстаз, переживаемый теперь Горьким, был сродни тому, какой он испытывал при знакомстве с Художественным театром, на его премьерах, например, «Снегурочке».

     Попытка примирения и возобновления сотрудничества МХТ с Горьким произошла в сезоне 1905/06 года. Тогда Горький предоставил Художественному театру свою новую пьесу «Дети солнца» с условием участия в ней М. Ф. Андреевой, возвращающейся на его сцену.

     Режиссерский план постановки писал Станиславский. На репетициях, жертвуя самолюбием, Немирович-Данченко держался на втором месте и брал с Горького расписку о его согласии на мелкие изменения в тексте. Станиславский не вмешивался в толкование Андреевой и Горьким роли Лизы. Атмосфера работы была напряженной. Немирович-Данченко вспоминал: «Горький остался у меня в памяти, каким был на одной из репетиций “Детей солнца”, — раздражительный, потерявший всякий интерес к этому спектаклю и присутствующий только из чувства какой-то ответственности, а вообще захваченный совсем другими интересами» (Письма‑4. Т. 4. С. 401).

     Интересы эти, вернее озабоченность не только одного Горького, но и всех художественников, находились за стенами театра, где нарастали революционные события: забастовки, демонстрации, убийство видного члена социал-демократической партии Н. Э. Баумана, уличные бои. «Какой тут театр?» — писал критик С. Яблоновский («Русское слово», 25 октября 1905).

     Вскоре МХТ уехал на гастроли в Европу. Горький с Андреевой — тоже в Европу, а затем в США, после чего поселились в Италии, на Капри. Именно с Капри через восемь лет разлуки с Художественным театром была прислана в «Русское слово» в 1913 году знаменитая статья Горького «О “карамазовщине”». Ей предшествовали кратко изложенные выше события отношений Горького с театром, которые теперь из-за этой статьи нарушились совершенно.

     Как известно, они возродились по-новому при советской власти, когда театр обращался к Горькому за той или иной поддержкой и советом во взаимодействии с руководством страны.

     В 1932 году, 17 сентября, в ознаменование 40‑летия литературной деятельности Горького Постановлением Президиума ЦИК СССР МХАТ было присвоено имя писателя. Этим актом он был поставлен на место первого драматурга Художественного театра, которое до тех пор без всяких постановлений занимал А. П. Чехов.

     Ряд новых спектаклей по произведениям Горького на сцене МХАТ его имени начался с инсценировки «В людях» (1933). [↑](#endnote-ref-691)
758. В письме, сопровождавшем настоящее письмо в редакцию, сам автор так определяет свою задачу:

     «Я глубоко убежден, что проповедь со сцены болезненных идей Достоевского способна только еще более расстроить и без того нездоровые нервы общества». [↑](#footnote-ref-69)
759. *Мирбо Октав* (1850 – 1917), французский писатель и драматург, приверженец идей анархизма и эстетики декаданса. Отдельные произведения Мирбо характеризуют натурализм и душевная патология. Его пьесы «Во власти денег», «Раб наживы», «Дурные пастыри», «Вор», «Очаг» шли на русской сцене. [↑](#endnote-ref-692)
760. *Клюшников Виктор Петрович* (1841 – 1892), писатель. В своих произведениях выступал против революционных идей современности, призывал к патриархальным устоям жизни. [↑](#endnote-ref-693)
761. *Крестовский Всеволод Владимирович* (1840 – 1895), писатель, автор популярного романа «Петербургские трущобы», отразившего контрасты жизни. Его роман «Панургово стадо» носит в себе черты бульварной {801} литературы. К «новому смутному времени» Крестовский относил революционное движение 60‑х годов. [↑](#endnote-ref-694)
762. *Тургенев Иван Сергеевич* (1818 – 1883), писатель. Между Тургеневым и Достоевским существовали глубокие идейные разногласия, литературная ревность и личная неприязнь. Достоевский не принимал западничество Тургенева, его неверие в Россию, его атеизм. Наконец, он страдал от унижения перед ним из-за неуплаченного долга в пятьдесят талеров.

     В свою очередь, в этой вражде Тургенев считается одним из авторов памфлета в стихах «Послание Белинского к Достоевскому».

     В романе «Бесы» Достоевский со всей силой осмеяния вывел Тургенева в образе писателя Кармазинова. [↑](#endnote-ref-695)
763. Первым нигилистом в русской литературе был Базаров из романа И. С. Тургенева «Отцы и дети». Сам термин «нигилизм» впервые употреблен Тургеневым для определения нового явления в русской жизни. Его представители отрицали все общепринятые ценности, признавая единственным над всем законом — науку, особенно естествознание. [↑](#endnote-ref-696)
764. Намек на неизданную главу романа «Бесы», которая якобы бросает тень на нравственность самого Ф. М. Достоевского. Глава была сокращена первым издателем романа М. Н. Катковым и представляла собой исповедь Ставрогина в растлении малолетней. В обществе эта глава «стала известна по слухам, а вокруг этих слухов создавалась темная легенда о Достоевском — “маркизе де Саде”, — создавалась врагами его и неверными друзьями. <…> Ведь темная легенда о сладострастнике Достоевском построена (главным образом Н. Страховым) или на явной клевете, или на грубых, нечутких отгадках той тайны слишком тревожной, слишком взыскательной совести, которой была отмечена душа Достоевского» (*Комарович В. Л*. Неизданная глава романа «Бесы» // Сб. «Бесы»: антология русской критики. М.: Согласие, 1996. С. 567 – 568).

     Д. С. Мережковский, первым прочитавший сокращенную главу, писал: «Это одно из могущественнейших созданий Достоевского, в котором слышится звук такой ужасающей искренности, что понимаешь тех, кто не решается напечатать этого даже после смерти Достоевского: тут что-то, действительно, есть, что переступает “за черту” искусства: это *слишком живо*» (Там же. С. 721). [↑](#endnote-ref-697)
765. Человек из подполья, Фома Опискин, Петр Верховенский, Свидригайлов — персонажи повестей Достоевского «Записки из подполья», «Село Степанчиково и его обитатели», романов «Бесы», «Преступление и наказание». [↑](#endnote-ref-698)
766. «Каратаевщина» — производное от фамилии Платона Каратаева, действующего лица романа Л. Н. Толстого «Война и мир». У Толстого он олицетворяет природное начало народной мудрости и нравственности.

     Толстой пишет о Каратаеве: «Каждое слово его и каждое действие было проявлением неизвестной ему деятельности, которая была его жизнь. Но жизнь его, как он сам смотрел на нее, не имела смысла как отдельная жизнь. Она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал» (*Толстой Л. Н*. Война и мир. М.; Л.: Academia, 1935. Т. III – IV. С. 426). Отсутствие своей воли подтверждают и слова Каратаева: «Я говорю не нашим умом, а божьим судом» (Там же. С. 422). [↑](#endnote-ref-699)
767. Имеется в виду так называемое тройное самоубийство, случившееся в Москве 26 – 28 октября 1910 года. Причиной были запутанные личные отношения между студентом Н. М. Журавлевым, замужней женщиной О. В. Грибовой и пайщиком Товарищества Художественного театра Н. Л. Тарасовым. Первым застрелился Журавлев, за ним — Грибова, за ней — Тарасов. Ходили слухи, что эта последовательность ухода из жизни была между ними условлена.

     «Журавлев, Грибова и Тарасов не были общественными деятелями; с ними встречались либо в сфере деловых отношений, по их личным коммерческим делам, либо на почве клубно-ресторанной, среди всячески веселящихся людей. <…> Они были совершенными банкротами, цели своих жизней видели маленькие, только около самих себя, и когда эти маленькие цели исчезли, — исчезли вместе с ними и эти люди», — писал о происшедшем Сергей Яблоновский в статье «Нищие» («Русское слово», 3 ноября 1910).

     Никакой связи этой драмы с влиянием спектакля «Братья Карамазовы», вышедшего на сцену 12 октября 1910 года, разумеется, не было. Даже наоборот, как писал тот же Яблоновский: «Целей высших, тех, которыми терзаются Иваны Карамазовы, здесь не было» (Там же). [↑](#endnote-ref-700)
768. {802} «Идиот» в Театре Незлобина был поставлен ранее «Бесов» в МХТ — 20 декабря 1912 года, в переделке Ф. Ф. Комиссаржевского и В. Т. Зенкевича. [↑](#endnote-ref-701)
769. В этом же номере «Речи» за той же подписью и под заголовком «Московские отклики. Шум вокруг “Бесов”» опубликована беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко. Таким образом последнему была предоставлена возможность ответить на все главные темы критики Горького, однако не обращаясь к нему лично. «Моя роль на этот раз свелась к роли рупора, и только», — писал Чужой <Н. Е. Эфрос>. [↑](#endnote-ref-702)
770. Письмо датировано 24 сентября 1913 года и опубликовано в газете «Русское слово» 26 сентября. Здесь оно приведено Н. Е. Эфросом полностью. [↑](#endnote-ref-703)
771. Постановка «Бесов» Достоевского входила в планы Художественного театра еще в сезоне 1912/13 года. Тогда Немирович-Данченко уже прикидывал распределение ролей.

     Непосредственная работа над текстом спектакля началась летом 1913 года. Рассказал о ней Горькому артист МХТ Л. М. Леонидов, побывавший у него в июле на Капри.

     Вернувшись в Москву, Леонидов 16 августа 1913 года писал Горькому: «Вспоминая Ваше мнение, я был очень против “Бесов”, но он мне (Немирович) рассказал, что пьеса будет называться “Николай Ставрогин”, отрывки из романа “Бесы”. А революционная часть совсем отсутствует. Он очень горит. Я сказал Вл. Ив., что Вы против “Бесов”, он сказал, что охотно готов доказать свое желание» (Леонид Миронович Леонидов: Воспоминания, статьи, беседы, переписка. М.: Искусство, 1960. С. 282).

     После этого около 22 августа 1913 года Горький сам в письме выразил Немировичу-Данченко свое отношение к затеянной постановке: «Инсценировку произведений Достоевского я считаю делом общественно вредным, и если бы я был в России, то непременно попытался бы возбудить в обществе протест против Ваших опытов, будучи убежден, что они способствуют разрушению и без того не очень здоровой общественной психики. Может быть, я попробую сделать это отсюда» (*Фрейдкина Л*. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко: Летопись жизни и творчества. М.: ВТО, 1962. С. 298).

     Немирович-Данченко отвечал на это Горькому 8 сентября 1913 года: «Остаюсь при убеждении, что если бы Вы знали, видели сами, что и как инсценируется из Достоевского, то Ваше чувство протеста было бы, по крайней мере, ослаблено» (Письма‑4. Т. 2. С. 355). Немирович-Данченко сожалел, что поздно узнал о взглядах Горького: «Досадно, что я не знал их раньше, — я нашел бы время летом приехать к Вам» (Там же).

     Приведенная хронология главных событий подготовки «Бесов» к сцене устанавливает, что обе стороны были в курсе намерений друг друга и не собирались друг другу уступать.

     22 сентября 1913 года протест Горького был опубликован. [↑](#endnote-ref-704)
772. Опущено цитирование фрагментов статьи М. Горького «О “карамазовщине”» и материалов Ф. М. Достоевского к роману «Бесы». [↑](#endnote-ref-705)
773. Опущено цитирование фрагментов Открытого письма М. Горькому от Художественного театра, опубликованного в «Русском слове» 26 сентября 1913 года. [↑](#endnote-ref-706)
774. {803} *Кара-Мурза Сергей Георгиевич* (1878 – 1956), театральный критик дореволюционной и советской эпох. Образование имел юридическое, писать начал в 1898 году. В 1913 – 1918 годах много писал для «Театральной газеты», выходившей под началом Э. М. Бескина.

     Главной темой статей и рецензий Кара-Мурзы было актерское творчество. Ряд статей и монографий он посвятил деятелям Малого театра. [↑](#endnote-ref-707)
775. *Дюринг Евгений* (1833 – 1921), немецкий философ и экономист, противник учения Маркса и Энгельса. Последний, оппонируя ему, написал книгу «Переворот в науке, произведенный господином Евгением Дюрингом» (1878), получившую известность как «Анти-Дюринг». [↑](#endnote-ref-708)
776. *Маркс Карл* (1818 – 1883), немецкий философ и общественно-политический деятель, экономист, автор известных произведений: «Манифест Коммунистической партии» (1848) и «Капитал» (1857 — около 1883). [↑](#endnote-ref-709)
777. Премьера «Бесов» в Театре Литературно-художественного общества (Суворинском театре) состоялась 29 сентября 1907 года.

     *Баратов (Бреннер) П. Г*. — актер частной сцены. До Суворинского театра работал в Новом театре Л. Б. Яворской. Исполнитель ролей Никиты («Власть тьмы»), Нехлюдова («Катюша Маслова»). [↑](#endnote-ref-710)
778. Статья Н. К. Михайловского «Жестокий талант» появилась в «Отечественных записках» в 1882 году (№ 9 – 10). [↑](#endnote-ref-711)
779. «Гражданин» — газета-журнал (1872 – 1914), издававшаяся князем В. П. Мещерским. Поднимала политические и литературные вопросы, имела консервативное направление. Достоевский пробыл редактором «Гражданина» около полутора лет после окончания романа «Бесы». [↑](#endnote-ref-712)
780. Жорданс — *Йорданс Якоб* (1593 – 1678), фламандский художник. Одно из направлений его живописи — жанровые полотна с большим количеством фигур. Некоторые сюжеты для них Йордане брал из пословиц и басен. [↑](#endnote-ref-713)
781. *Бонч-Томашевский Михаил Михайлович* (1883 — после 1922), театральный критик, актер, режиссер, деятель театра.

     Учился в Мюнхенском университете, по образованию филолог.

     Был участником многих начинаний в области эстрады, кабаре, театра миниатюр, когда эти входившие в моду жанры становились объектами новейших исканий сценического искусства. Так, в выпущенной в 1914 году брошюре, названной «Книга о танго», Бонч-Томашевский писал о связи танца со временем, о закономерной смене ритмических танцев А. Дункан «стилем нашего века» — танго.

     С именем Бонч-Томашевского в качестве директора и актера связан основанный Б. К. Прониным, М. А. Кузминым, Н. Н. Сапуновым и Доктором Дапертутто <В. Э. Мейерхольдом> «Дом интермедий» в Петербурге (1910 – 1911). В Москве его известной постановкой стали «Восточные забавы» на сцене «Мозаики» (1916).

     Участие в практическом деле Бонч-Томашевский соединял с продвижением экспериментальных теорий на страницах также новейших журналов: «Студия» и «Маски». В 1912 – 1914 годах он был постоянным театральным критиком московского ежемесячника искусства и театра «Маски».

     {804} Рассмотрев эволюцию сцены от натурализма и четвертой стены к условным пространствам Г. Крэга, Г. Фукса и М. Рейнхардта, а от них к «старинному театру», он предлагает следующий этап. Считая, что движение по кругу невозможно и возвращенный натурализм был бы «невыносим», Бонч-Томашевский пишет: «Взаимоотношения между реальным и условным, принципы содружественной работы этих двух антагонистических начал должны быть положены в основу реформ театра» («Студия», 1912, № 17). Так творчество придет к выражению «новой трагедии, трагедии наших дней» (Там же). [↑](#endnote-ref-714)
782. Опущены рассуждения о психологической связи театра с разными слоями общества и о постоянной борьбе сменяющихся направлений в истории русского театра. [↑](#endnote-ref-715)
783. Допущена неточность: первые четыре сезона Художественный театр играл в здании театра «Эрмитаж». В Охотничьем клубе давались любительские спектакли Общества искусства и литературы. [↑](#endnote-ref-716)
784. Описанное настроение относилось не к весне, а к поздней осени сезона 1898/99 года, так как поставленными после «Царя Федора Иоанновича» пятью спектаклями, по словам Немировича-Данченко, «нового слова еще сказано не было» (Письма‑4. Т. 4. С. 337). [↑](#endnote-ref-717)
785. Имеется в виду создававшаяся К. С. Станиславским и В. Э. Мейерхольдом Театр-Студия для сценических экспериментов. [↑](#endnote-ref-718)
786. *Гераклит* из Эфеса (ок. 540 — ок. 480 до н. э.), древнегреческий философ. [↑](#endnote-ref-719)
787. Речь идет о декорациях В. Е. Егорова к «Синей птице» Метерлинка и В. Е. Егорова и Н. П. Ульянова к «Драме жизни» Гамсуна. [↑](#endnote-ref-720)
788. Фата-моргана — форма миража, при которой появляются сложные и постоянно меняющиеся изображения чего-либо. [↑](#endnote-ref-721)
789. Речь идет о революционном движении 1905 года. [↑](#endnote-ref-722)
790. *Аристотель* (384 – 322 до н. э.), древнегреческий философ и ученый. [↑](#endnote-ref-723)
791. Здесь говорится о случае на премьере «Детей солнца» Горького 24 октября 1905 года, когда так называемая народная сцена артельщиков была принята зрителями за нападение черносотенцев. [↑](#endnote-ref-724)
792. Беседу с К. С. Станиславским «К чему пришел театр», опубликованную в газете «Руль» 14 октября 1913 года, записал Юргис <Ю. В. Соболев>. [↑](#endnote-ref-725)
793. Секстант — инструмент для измерения высот небесных светил при определении местоположения корабля. [↑](#endnote-ref-726)
794. Савва — герой одноименной драмы Л. Н. Андреева (1906). [↑](#endnote-ref-727)
795. *Теляковский В. А*. (1860 – 1924), директор императорских театров. [↑](#endnote-ref-728)
796. *Расин Жан* (1639 – 1699), *Корнель Пьер* (1606 – 1684), *Мольер Жан-Батист* (1622 – 1673), французские драматурги эпохи классицизма. [↑](#endnote-ref-729)
797. *Лекуврер Адриенна* (1692 – 1730), французская актриса, представительница школы классицизма. [↑](#endnote-ref-730)
798. {805} *Лекен Анри Луи* (1729 – 1778), французский актер. Будучи в искусстве воспитанником Вольтера, придерживался просветительского классицизма. [↑](#endnote-ref-731)
799. Дорина, Сганарель — персонажи пьес Мольера «Тартюф» и «Дон Жуан, или Каменный гость». [↑](#endnote-ref-732)
800. *Щепкин М. С*. (1788 – 1863), *Сазонов Н. Ф*. (1843 – 1902), *Давыдов В. Н*. (1849 – 1925), *Ермолова М. Н*. (1853 – 1928), *Садовские* (династия актеров Малого театра) — корифеи русской императорской сцены. [↑](#endnote-ref-733)
801. Далее следует фрагмент «Заметок» на другую тему (рецензия на драму М. П. Арцыбашева «Ревность» в Театре Незлобина), здесь опускаемый. [↑](#endnote-ref-734)
802. *Грабарь Игорь Эммануилович* (1871 – 1960), художник, историк искусства, художественный критик, реставратор, педагог.

     Принадлежал к объединению «Мир искусства». В собственной живописной практике придерживался школы импрессионистов, был тонким пейзажистом и портретистом.

     В 1913 – 1925 годах возглавлял Третьяковскую галерею. В советские годы способствовал организации музеев, созданию научных экспозиций, реставрационных мастерских. [↑](#endnote-ref-735)
803. Скурилыцина — шутовская обывательщина. [↑](#endnote-ref-736)
804. Генеральная репетиция «Николая Ставрогина» состоялась 21 октября 1913 года. [↑](#endnote-ref-737)
805. *Нечаев Сергей Геннадиевич* (1847 – 1882), революционер, автор «Катехизиса революционера». Руководил тайным московским обществом «Народная расправа». Заподозрив в предательстве студента И. И. Иванова, организовал в 1869 году его убийство. Осужден на двадцать лет каторги. Умер в Петропавловской крепости.

     Дело Нечаева нашло отражение в романе «Бесы», а сам он — в образе Петра Верховенского. [↑](#endnote-ref-738)
806. Постепеновцы — оппортунистически настроенные к правительству либералы 60 – 80‑х годов XIX века, противопоставлявшие революционной борьбе постепенные социальные реформы. [↑](#endnote-ref-739)
807. Опущено мнение С. Яблоновского о том, что «Бесы» — необъективный политический памфлет, и что только талант Достоевского спасает роман от полного отторжения его обществом. Выбор «Бесов» для постановки сделан Художественным театром в неудачное время. «Сейчас мы переживаем такой мучительный период реакции, что всякая тень недоброжелательства, а тем более — издевки над освободительным движением причиняют острую боль, являются невыносимыми», — писал Яблоновский. [↑](#endnote-ref-740)
808. 6 октября 1913 года в журнале «Рампа и жизнь» была опубликована беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко на тему «Актеры и Достоевский». [↑](#endnote-ref-741)
809. Сонетка — комнатный звонок со шнурком для вызова прислуги. [↑](#endnote-ref-742)
810. Режиссер спектакля Вл. И. Немирович-Данченко писал об этой работе М. П. Лилиной: «25 лет она на сцене, и не было не только ни одного спектакля, но и ни одной репетиции, чтоб она так заливалась горючими слезами, как в этой роли! Вскрылся-таки ее лиризм!» (Письма‑4. Т. 2. С. 367). [↑](#endnote-ref-743)
811. {806} *Вильде Николай Николаевич* (? – 1918), писатель, критик, драматург.

     Будучи сыном известного актера Малого театра, знал сцену с детских лет.

     Редактор-издатель журнала «Театр» С. Н. Алексеев писал о Вильде: «Николай Николаевич свыше 30 лет своей журнальной деятельности отдал служению театру как переводчик опер, автор пьесок, шедших в государственных театрах, рецензент и бытописатель театральной действительности прошлой и настоящей» («Театр», 1918, ноябрь, № 2131).

     Вильде печатался в «Театральной газете», был одним из рецензентов «Московского листка», в свою очередь заменив там Н. В. Туркина по ведению «Дневника». Был постоянным критиком журнала «Рампа и жизнь», давая материал в каждый номер.

     Скончался скоропостижно, успев отправить в редакцию «Театра» свою последнюю заметку к мольеровскому спектаклю в Малом театре «Шумский и Гарпагон». [↑](#endnote-ref-744)
812. Нечаевщина — производное от деятельности тайного общества «Народная расправа», основанного С. Г. Нечаевым. [↑](#endnote-ref-745)
813. Переделка романа Ф. К. Сологуба «Мелкий бес» была осуществлена С. Н. Белой (С. Н. Богдановской) и поставлена в Театре Незлобина 7 января 1910 года. [↑](#endnote-ref-746)
814. «Ревность» М. П. Арцыбашева была поставлена в Театре Незлобина 17 октября 1913 года. [↑](#endnote-ref-747)
815. См. сезон 1913/14, статья 1, примеч. 10 [В электронной версии — [700](#_Tosh0004308)] [↑](#endnote-ref-748)
816. *Барановская Вера Всеволодовна* (1885 – 1935), актриса МХТ с 1903 по 1915 год, с 1916 года — киноактриса. В 1926 году снялась в роли Ниловны в фильме В. И. Пудовкина «Мать». Умерла в Париже. [↑](#endnote-ref-749)
817. *Арцыбашев Михаил Петрович* (1878 – 1927), писатель.

     Писал в приемах реалистической школы, высказывал демократические взгляды. Постепенно проявляя собственные художественные черты, отвергая религиозный модернизм и современные социальные призывы, Арцыбашев пришел к индивидуализму и бунтарству, к изображению двойственной психологии человека.

     Особенно ярко проявил себя в романе «Санин» (1907), получившем широкую известность и репутацию полускандального сочинения. Роман вызвал в обществе дискуссию и литературных подражателей, подпавших под определение «арцыбашевщины».

     С 1913 по 1915 год Арцыбашев написал ряд пьес для театра, некоторые из них были экранизированы. [↑](#endnote-ref-750)
818. *Ежов Николай Михайлович* (1862 или 1864 – 1941 или 1942), прозаик, журналист, публицист.

     {807} Окончил Строгановское училище технического рисования, преподавал рисование и чистописание в провинциальных городах. Печататься начал в 1882 году в юмористических журналах.

     С 1896 по 1917 год был фельетонистом петербургского «Нового времени», его московским корреспондентом, театральным критиком.

     Ежов был знаком с А. П. Чеховым, Л. Н. Толстым, А. С. Сувориным и оставил воспоминания о них.

     При советской власти отошел от литературного творчества. [↑](#endnote-ref-751)
819. Лямшин и Липутин — персонажи романа «Бесы», члены революционной пятерки. Тентетников — персонаж второго тома поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души», по определению Гоголя — «просто коптитель неба», обдумывавший сочинение, «долженствовавшее обнять всю Россию» (*Гоголь Н. В*. Собр. соч.: В 6 т. М.: Гос. изд‑во Художественная литература, 1937. Т. 5. С. 298, 299).

     *Радищев А. Н*. (1749 – 1802), писатель, автор «Путешествия из Петербурга в Москву» (1790). [↑](#endnote-ref-752)
820. Роли Лембке и Юлии Михайловны исполняли В. В. Лужский и М. А. Ефремова. [↑](#endnote-ref-753)
821. Дроздову играла Е. М. Раевская. [↑](#endnote-ref-754)
822. Старый камердинер Алексей Егорыч был сыгран В. М. Михайловым. [↑](#endnote-ref-755)
823. В роли Лебядкина выступал В. Ф. Грибунин. [↑](#endnote-ref-756)
824. Речь идет о плане Вл. И. Немировича-Данченко поставить по роману «Бесы» два спектакля: «Есть две пьесы из “Бесов”.

     Первая называется “Николай Ставрогин”.

     Так и на афише “Николай Ставрогин”. Отрывки из романа Ф. М. Достоевского “Бесы”.

     Здесь очень хорошо ладятся 1‑е, 2‑е и 4‑е отделения. Надо только сделать 3‑е. И получается пьеса, совершенно законченная, сценичная. Вся на романической части фабулы. С хорошими ролями Ставрогина (Качалов), Марьи Тимофеевны, Лизы, Лебядкина, Петра Верховенского. И много недурных ролей.

     Это самая романическая и, пожалуй, самая сценичная, но не самая глубокая часть романа.

     Другая пьеса:

     “Шатов и Кириллов” (отрывки из романа Дост. “Бесы”). Эта глубже, но менее сценична. И *очень* мрачная. Здесь женских ролей только одна Шатова (тоже Марья Петровна <Лилина М. П. — ред.>). Последние сцены — убийство Шатова и самоубийство Кириллова.

     Вторую сладить по тексту труднее, в цензурном отношении она рискованнее, но постановка ее смелее и интереснее. Однако она неминуемо требует Москвина (Шатов), и в ней Качалов — Кириллов» (Письма‑4. Т. 2. С. 342 – 343).

     Вместе с тем с самого начала было известно, что постановка «Шатов и Кириллов» не могла быть осуществлена из-за серьезной, вероятно, на весь предстоящий сезон болезни Москвина — единственного кандидата на роль Шатова.

     Сдержанный прием постановки «Николай Ставрогин» публикой и неприятный осадок конфликта с Горьким, охладили Немировича-Данченко осуществить замысел «Шатова и Кириллова». [↑](#endnote-ref-757)
825. О постановке «Бесов» писал Н. Е. Эфрос на разных ее этапах. Под псевдонимом Чужой в петербургской газете «Речь» он сначала (27 сентября 1913) защитил МХТ в споре с М. Горьким, затем дал оценку премьере (27 октября). Эти его выступления по характеру отчасти публицистические.

     В третий раз Эфрос опубликовал под своим именем в двух номерах «Рампы и жизни» (1913, № 43 и 44) большую статью о спектакле «Николай Ставрогин». По собственному признанию, ее он писал «только как театральный критик, не вступая в широкую область критики литературной, которая тут с неизбежностью должна бы осложниться еще и критикою философскою» («Рампа и жизнь», 1913, № 43).

     Отказавшись разносторонне рассматривать роман Достоевского, Эфрос тем не менее прибегает к тщательному сравнению с ним сценического исполнения: конкретных картин и персонажей спектакля. Этот {808} анализ привел его к выводу, что в Художественном театре данный спектакль «не может стать в первом ряду его постановок» и что виновато в этом не исполнение, а то, «как было сделано приспособление романа к сцене» («Рампа и жизнь», 1913, № 44), то есть отбор взятых и исключенных тем. [↑](#endnote-ref-758)
826. *Соболев Юрий Васильевич* (1887 – 1940), театральный критик, историк театра и литературы, педагог.

     Образование получил в Московском Университете, где учился на двух факультетах: юридическом и историко-филологическом. Печатался с 1905 года, театральной критикой занимался с 1910 года. Выступал в разных жанрах: рецензия, статья, юбилейный очерк, актерский портрет, монография.

     Соболев поддерживал реалистическое направление в искусстве. Разделял взгляды на театр Вл. И. Немировича-Данченко и в критике основывался на них. В 1918 году посвятил Немировичу-Данченко обширную монографию (Художественное изд‑во «Светозар»).

     После Октябрьской революции разрабатывал в театроведении темы, связанные с историей русского театра, и в частности с Художественным театром, А. П. Чеховым и М. Горьким.

     Подробнее о нем и его оценках искусства МХТ см.: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. С. 601 – 603. [↑](#endnote-ref-759)
827. «Бесы». Часть первая. Глава четвертая. VII. [↑](#footnote-ref-70)
828. Белый прибор — посеребренные пуговицы и галуны на мундире; кэпе — форменный головной убор в армии, пришедший на смену киверу. [↑](#endnote-ref-760)
829. Насмешки и даже удивление сопровождали… даму все время, пока она пробиралась к соборным вратам между… ожидавшим скорого выхода господ лакейством. [↑](#footnote-ref-71)
830. Бурнус — просторный плащ с капюшоном. [↑](#endnote-ref-761)
831. Высокая простота декораций и обстановки Добужинского, их благороднейший художественный реализм — несравненны в этой постановке. Нигде нет лишнего; нигде нет того, чтобы не хватало чего-нибудь. [↑](#footnote-ref-72)
832. Роль Антона Лаврентьевича исполнял А. А. Гейрот. [↑](#endnote-ref-762)
833. Часть первая. Глава пятая — «Премудрый змий». [↑](#footnote-ref-73)
834. [Выпущены приведенные П. М. Ярцевым цитаты из романа «Бесы»]. [↑](#footnote-ref-74)
835. [Выпущены приведенные П. М. Ярцевым цитаты из романа «Бесы»]. [↑](#footnote-ref-75)
836. Часть вторая, глава вторая, II. [↑](#footnote-ref-76)
837. Перед ней была картина второй встречи Ставрогина с Федькой на мосту, которая выпущена в представлении. [↑](#footnote-ref-77)
838. [Выпущены цитаты приведенные П. М. Ярцевым из романа «Бесы»]. [↑](#footnote-ref-78)
839. Сцена на дороге из Скворешников между Лизою и Петром Верховенским и между Лизою и Маврикием Николаевичем. [↑](#footnote-ref-79)
840. [Выпущены приведенные П. М. Ярцевым цитаты из романа «Бесы»]. [↑](#footnote-ref-80)
841. Часть третья. Заключение. [↑](#footnote-ref-81)
842. Дагерротип — первоначальный способ фотографирования с получением изображения в одном экземпляре. Изобретен в Париже в 1838 году. [↑](#endnote-ref-763)
843. «Грядущий хам» — статья Д. С. Мережковского («Полярная звезда», 1905, № 1). Отражает его взгляд на революционно-освободительное движение, на интеллигенцию, дух свободы, культуры и религии, которым противостоит «хам» — наступающее мещанство и нарождающийся большевизм. [↑](#endnote-ref-764)
844. Двухсотое представление «Вишневого сада» состоялось 17 января 1914 года. [↑](#endnote-ref-765)
845. Книга Вс. Мейерхольда «О театре» вышла в Санкт-Петербурге, в книгоиздательстве «Просвещение» в 1913 году. [↑](#endnote-ref-766)
846. {809} *Крамской Иван Николаевич* (1837 – 1887), художник, один из вдохновителей Товарищества Передвижных художественных выставок. [↑](#endnote-ref-767)
847. Опущен пересказ Э. М. Бескиным своей предыдущей статьи к десятилетию «Вишневого сада» — «Нарисованный нос» («Театральная газета», 19 января 1914). [↑](#endnote-ref-768)
848. *Андерсен Ханс Кристиан* (1805 – 1875), датский сказочник, романист, поэт и драматург. [↑](#endnote-ref-769)
849. Опоэтизирование, утончение образа Мирандолины, как и всей обстановки комедии Гольдони, исходило от А. Н. Бенуа, вообще мечтавшего перенести действие в более поэтичное место: из Флоренции в Венецию. Он же отверг прежний перевод названия пьесы «Трактирщица», настояв на том, чтобы спектакль назывался благороднее — «Хозяйка гостиницы». [↑](#endnote-ref-770)
850. *Бирман Серафима Германовна* (1890 – 1970), актриса МХТ в 1911 – 1924 годах. Работала в Первой студии МХТ и МХАТ-Втором вплоть до его закрытия в 1936 году. Далее — известная актриса советской сцены. Отличалась остротой и смелостью красок, порой граничащих с гротеском. В «Хозяйке гостиницы» играла Гортензию.

     *Кемпер Мария Николаевна* (1888 – ?), актриса МХТ и Первой студии с 1904 по 1924 год. Далее служила в МХАТ-Втором по 1936 год. Ее сценической особенностью были яркий темперамент и увлеченность игрой. В «Хозяйке гостиницы» была занята в роли Деяниры. [↑](#endnote-ref-771)
851. *Уистлер Джеймс (Эббот Макнил)* (1834 – 1903), американский живописец и гравер, мастер портретов и пейзажей, в том числе морских видов. [↑](#endnote-ref-772)
852. Опущена тема верности творчества Гольдони карнавально-маскарадным традициям итальянской драматургии и сцены, ее импровизационности, театральности, веселья. [↑](#endnote-ref-773)
853. *Тьеполо Джованни Батиста* (1696 – 1770), итальянский живописец, рисовальщик и гравер, представитель венецианской школы. [↑](#endnote-ref-774)
854. *Лонги Пьетро* (1702 – 1785), итальянской живописец, изображавший сцены из венецианской жизни. [↑](#endnote-ref-775)
855. *Каррьера Розальба* (1675 – 1757), итальянская художница, портретистка. Работала в технике пастели. Входила в состав Академии живописи в Париже. [↑](#endnote-ref-776)
856. *Гварди Франческо* (1712 – 1793), итальянский живописец, представитель венецианской школы. [↑](#endnote-ref-777)
857. *Каналетто Джованни Антонио* (1697 – 1768), итальянский живописец, пейзажист. [↑](#endnote-ref-778)
858. {810} Итальянские композиторы, мастера оперы-буфф: *Чимароза Доменико* (1749 – 1801), *Перголези Джованни Батиста* (1710 – 1736), *Паизиелло Джованни* (1740 – 1816). [↑](#endnote-ref-779)
859. «Il Festino» — пьеса К. Гольдони «Мещанский бал», «La Casa nova» — «Новая квартира».

     Сам Гольдони вспоминал, как подстегиваемый интригами против себя, на рассвете начал комедию в пяти актах, в стихах, под заглавием «Il Festino» («Мещанский бал»): «По мере того, как я кончал акт, я отсылал его переписчику. Актеры начали разучивать пьесу по кусочкам. На четырнадцатый день она была объявлена в афишах, а на пятнадцатый — представлена» (Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра: В 2 т. М.; Л.: Academia, 1930. Т. 2. С. 234). [↑](#endnote-ref-780)
860. Цехин — итальянская золотая монета, чеканить которую начали в Венеции. [↑](#endnote-ref-781)
861. *Менцель Адольф фон* (1815 – 1905), немецкий живописец и график, автор пейзажей и жанровых картин. [↑](#endnote-ref-782)
862. Кейф — в то время удовольствие от курения. [↑](#endnote-ref-783)
863. *Цаккони Эрмете* (1857 – 1948), итальянский актер. К своим сценическим героям подходил как психолог-натуралист, основываясь на научных знаниях о современном человеке. [↑](#endnote-ref-784)
864. Речь идет об оценке русских актеров европейскими критиками во время гастролей МХТ в 1906 году. [↑](#endnote-ref-785)
865. Ботфорты — высокие сапоги с широкими раструбами. [↑](#endnote-ref-786)
866. Особый интерес к творческому развитию О. В. Гзовской был связан у критиков с тем, что, окончательно перейдя в 1910 году из Малого театра в МХТ, она держалась там ученицей К. С. Станиславского. Постигать азы его «системы» она начала еще с 1908 года.

     Однако вскоре после премьеры «Хозяйки гостиницы» Гзовская добилась индивидуального положения в труппе МХТ: права гастролировать с собственными программами даже за рубежом. Она не скрывала того, что стала тяготиться состоянием вечной ученицы Станиславского. В 1917 году Гзовская совсем покинула Художественный театр. [↑](#endnote-ref-787)
867. Театр «Гран Гиньоль» открылся в Париже в 1899 году. Его репертуар составляли детективы и инсценировки бульварных романов. Самым репертуарным автором театра был прозванный «принцем ужасов» А. де Лорд со своими пьесами: «Лаборатория галлюцинаций», «Медленная смерть, последняя пытка». [↑](#endnote-ref-788)
868. Козьма Прутков — коллективный псевдоним А. К. Толстого и братьев Жемчужниковых. [↑](#endnote-ref-789)
869. Параноик — психически больной человек, страдающий бредом при полном сохранении сознания. [↑](#endnote-ref-790)
870. {811} Канатчикова дача — местность на юге Москвы. В 1894 году там была основана Психиатрическая больница № 1 им. Н. А. Алексеева, в обиходе получившая название «Канатчиковой дачи». [↑](#endnote-ref-791)
871. Петербургский литературно-художественный еженедельник «Огонек» был возобновлен после перерыва в 1900 году. «Синий журнал» выходил в Петербурге с 1910 по 1916 год. [↑](#endnote-ref-792)
872. «Вена» — ресторан первого разряда на Малой Морской улице в Петербурге. Главными посетителями его были артисты, писатели, художники. [↑](#endnote-ref-793)
873. *Соловьева Вера Васильевна* (1892 – 1986), актриса МХТ с 1907 по 1922 год. Одновременно актриса Первой студии и далее МХАТ-Второго (по 1930). Последующая творческая деятельность Соловьевой как актрисы и педагога протекала в Европе и Америке, в сотрудничестве с М. А. Чеховым и Р. В. Болеславским. [↑](#endnote-ref-794)
874. Эскулап — в римской мифологии бог врачевания. Здесь употребляется в ироническом значении. [↑](#endnote-ref-795)
875. Ответ находится в письмах Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко от 31 октября и 6 ноября 1913 года. Делясь замыслом превращения рассказа в пьесу, Андреев писал: «<…> это не инсценировка, а совсем самостоятельная работа, так как рассказ написан без лиц и без диалога. Привлекает меня эта работа чрезвычайно: я чувствую возможность дать еще более, чем в “Екатерине Ивановне”, нечто весьма правдивое, серьезное и важное. Никаких поз, игры, нарочничанья, заигрыванья с залом, никаких эффектов. Важность же темы, когда-то затронутой мною и до конца не разработанной, те некоторые новые мысли, которых я не мог дать тогда, оправдывают для меня самый факт переделки рассказа в драму» (Ученые записки Тартусского государственного университета. Вып. 266: Труды по русской и славянской филологии. XVIII. Литературоведение. Тарту, 1971. С. 237 – 238).

     Андреев взялся за работу с жаром и в письме от 6 ноября 1913 года сообщал Немировичу-Данченко, что пьеса почти готова. [↑](#endnote-ref-796)
876. Опущена критика пьесы «Мысль», указания на нелогичность болезни Керженцева, в которой причину и следствие нужно поменять местами. [↑](#endnote-ref-797)
877. Речь идет о работе над спектаклем «Власть тьмы» Л. Толстого (1902). [↑](#endnote-ref-798)
878. Н. Г. Александров играл роль Ивана Петровича. [↑](#endnote-ref-799)
879. Речь идет о первом представлении «Николая Ставрогина» на гастролях МХТ в Петербурге. [↑](#endnote-ref-800)
880. Имеются в виду сброшюрованные рекламные вкладыши в программы спектаклей МХТ на гастролях в Петербурге. Среди обычной рекламы магазинов и товаров были помещены план мест Михайловского театра и либретто спектаклей. В Музее МХАТ сохранились либретто на вкладышах к спектаклям «Николай Ставрогин», «Мысль», «Осенние скрипки».

     Автор текстов неизвестен. [↑](#endnote-ref-801)
881. [Далее в количестве пяти газетных строк текст не сохранился.] [↑](#footnote-ref-82)
882. {812} *Трозинер Федор Васильевич*, журналист, театральный рецензент «Петербургской газеты». [↑](#endnote-ref-802)
883. Имеется в виду А. Н. Бенуа и его статья «Художественные письма. Мистерия в русском театре» («Речь», 27 апреля 1912) по поводу «Братьев Карамазовых», а не «Бесов» в МХТ. [↑](#endnote-ref-803)
884. «Синдетикон» — клей для бумаги и картона. [↑](#endnote-ref-804)
885. Над инсценировкой романа «Бесы» работал Вл. И. Немирович-Данченко. [↑](#endnote-ref-805)
886. В заметке от 8 апреля 1914 года («Петербургская газета») Ф. В. Трозинер писал: «Общее впечатление этого кинематографического спектакля — давящая, убийственная скука.

     Играли тускло и вяло, за исключением г‑ж Лилиной (Хромоножка), Раевской (Дроздова), Барановской (Даша), Кореневой (Лиза); гг. Качалова (Ставрогин) и Стаховича (Степан Верховенский)».

     Главный гнев Трозинер обрушил на автора инсценировки Вл. И. Немировича-Данченко, открыто обозвав его «злодеем» и «закройщиком».

     «Кстати, какой беззаботный господин сочинил это либретто?» — спрашивал он о вкладыше в программу спектакля, намекая, что не Немирович-Данченко ли?.. [↑](#endnote-ref-806)
887. Имеется в виду отзыв Н. К. Михайловского о «Бесах» в его статье «Литературные и журнальные заметки. Февраль 1873 г.» («Отечественные записки», 1873, № 2). [↑](#endnote-ref-807)
888. *Ласкер Эмануил* (1868 – 1941), немецкий шахматист, чемпион мира. [↑](#endnote-ref-808)
889. Стиль рококо возник во Франции XVIII века, отличался изысканностью форм и орнаментов. [↑](#endnote-ref-809)
890. Опущены суждения о том, что образы героев «Мысли» не имеют четкого авторского решения, а вся пьеса кажется фальшивой, сочиненной. [↑](#endnote-ref-810)
891. Эринии — в древнегреческой мифологии богини мщения и кары. [↑](#endnote-ref-811)
892. Роли Савелова, Татьяны Николаевны и Федоровича играли артисты: И. Н. Берсенев, В. В. Барановская и Г. М. Хмара. [↑](#endnote-ref-812)
893. *Тэн Ипполит Адольф* (1828 – 1893), французский писатель и философ. [↑](#endnote-ref-813)
894. Любопытно, для назидания или для курьеза привести из № 2 «Дневников писателей» неожиданный, необычайный и — скажу — непонятный отзыв о «Мысли» Ф. Сологуба:

     «Что редко бывает в современном театре, благородный и возвышенный замысел драматурга царственно возносился над зрительным залом. Обыватель не понимал, и сердился, — чем выше поднимается художник, тем он становится дальше от толпы. А между тем, если бы не предвзятое отношение многих в наши дни к Леониду Андрееву, то как же было не очароваться этою совершенною стройностью построения драмы, этим блеском овладевшего своими силами таланта, этою победою высокой мысли! Какая же это переделка? Никаких следов механического переделывания, ничего лишнего, ничего недосказанного, — превосходное произведение зрелого мастера, совершеннейшая из драм Леонида Андреева, драгоценное приобретение для театра. Прекрасный, точный, сильный язык радует чрезвычайно». [↑](#footnote-ref-83)
895. *Котляревский Нестор Александрович* (1863 – 1925), литературовед, критик. [↑](#endnote-ref-814)
896. Пьеса Лорда «Лекция в Сальпетриере» — об авторе см. сезон 1913/14, статья 23, примеч. 1. [В электронной версии — [787](#_Tosh0004309)] [↑](#endnote-ref-815)
897. {813} В. В. Лужский играл роль Мамаева, Л. М. Леонидов — Городулина. [↑](#endnote-ref-816)
898. К. С. Станиславский, И. М. Москвин и М. Н. Германова исполняли роли: Крутицкого, Голутвина, Мамаевой. [↑](#endnote-ref-817)
899. {814} Ночная заметка Ю. В. Соболева «Горе от ума» была опубликована в газете «Театр» за 28 октября 1914 года. Обещая дать оценку возобновленной постановки «в подробностях завтра», Соболев писал: «Можно со многим тут не соглашаться, можно многое находить неверным и даже мельчащим грандиозный замысел Грибоедова. Но бесспорно одно: комедия жила своею вечной, яркой, свободной жизнью». [↑](#endnote-ref-818)
900. Цитируется статья Вл. И. Немировича-Данченко «“Горе от ума” в постановке Московского Художественного театра», опубликованная в «Вестнике Европы» (1910, № 5, 6, 7). [↑](#endnote-ref-819)
901. И. М. Москвин находился весь сезон 1913/14 года в отпуске, лечился в Кисловодске от нервного переутомления, заболеваний сердца и почек и совершил путешествие, предположительно в Египет. Участвовать в спектаклях начал на гастролях МХТ в Киеве с 17 мая 1914 года. [↑](#endnote-ref-820)
902. Сам И. М. Москвин писал в ту пору о своей «манере играть до дна, отдавая все, что есть во мне в данную минуту безжалостно» (Н-Д № 5022). [↑](#endnote-ref-821)
903. Речь идет об исполнении Ф. И. Шаляпиным партии Бориса Годунова в одноименной опере М. П. Мусоргского. [↑](#endnote-ref-822)
904. Имеется в виду пьеса И. Я. Павловского «Красная звезда», поставленная в Малом театре 27 октября 1914 года. [↑](#endnote-ref-823)
905. Опущены описания «чисто французской» интриги пьесы «Красная звезда» и ее исполнения артистами Малого театра, игравшими, как всегда, «добропорядочно». [↑](#endnote-ref-824)
906. Графиню-внучку играла О. Л. Книппер. [↑](#endnote-ref-825)
907. Софью играла М. Н. Германова. [↑](#endnote-ref-826)
908. {815} Речь идет о газете «Русское слово» и репортаже К. О. <К. В. Орлова> «Открытие Художественного театра» от 28 октября 1914 года. [↑](#endnote-ref-827)
909. «Свободный театр», основанный К. А. Марджановым в Москве, просуществовал с 21 октября 1913 года по 2 мая 1914 года.

     Камерный театр открылся 12 декабря 1914 года. [↑](#endnote-ref-828)
910. Хроника-памфлет «Фельдмаршал Пруссии» С. Разумовского <С. Д. Махалова> была показана 4 ноября 1914 года. [↑](#endnote-ref-829)
911. *Разумовский (Махалов) Сергей Дмитриевич* (1865 — после 1940), драматург. [↑](#endnote-ref-830)
912. *Жданова Мария Александровна* (1890 – 1944), актриса МХТ с 1907 по 1924 год. [↑](#endnote-ref-831)
913. В статье о «Горе от ума» в «Вестнике Европы» Немирович-Данченко объяснял, что черты крестьянской девушки, которыми пытались заменить традиционное амплуа субретки, пришли в дисгармонию с «музыкальностью стиха»: «Пришлось от этого отказаться. Но немного красок удалось сохранить и вообще для воспроизведения простой девушки, пришедшей из деревни. Малейший преувеличенный в этом направлении жест также шокировал самый смелый реальный вкус, как и акцент. В конце концов Художественному театру не удалось создать что-либо новое в этом лице» («Горе от ума». Опыт четырех редакций. С. 126). [↑](#endnote-ref-832)
914. Опущена заключительная часть статьи, отданная рецензированию спектакля «Фельдмаршал Пруссии». [↑](#endnote-ref-833)
915. Автор декораций «Смерти Пазухина» — Б. М. Кустодиев. Исполнители — К. Н. Сапунов и А. А. Петров. [↑](#endnote-ref-834)
916. Иудушка Головлев — персонаж романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». [↑](#endnote-ref-835)
917. *Шевченко Фаина Васильевна* (1893 – 1971), актриса МХТ с 1914 по 1959 год. [↑](#endnote-ref-836)
918. Эту рецензию А. А. Измайлов писал в качестве приглашенного в «Русское слово» петербургского критика, что тотчас же вызвало реакцию московской газеты «Столичная молва» (8 декабря 1914).

     Не назвавший себя, как и прямо Измайлова, журналист объяснял казавшиеся ему нелогичными доводы критика его петербургским направлением: «Впрочем, недовольство критика понятно. Человеку, воспитавшему свои вкусы в Александринке с ее старой школой, трудно мириться с приемами Художественного театра».

     «Столичная молва» подчеркивала, что зрителей постановка МХТ удовлетворяет и что оценку декорациям дают как раз противоположную: «И все это совершенно наоборот.

     И как же театру быть? К кому ему прислушиваться?» [↑](#endnote-ref-837)
919. {816} *Писарев Модест Иванович* (1844 – 1905), артист, начинал на провинциальной сцене. С 1885 года и по конец жизни — артист Александринского театра. [↑](#endnote-ref-838)
920. *Медведев Петр Михайлович* (1837 – 1906), актер, антрепренер и режиссер. С 1890 года и по конец жизни служил на сцене Александринского театра. [↑](#endnote-ref-839)
921. *Нильский Александр Александрович* (1840 – 1899), актер Александринского театра. Выступал на частных сценах Москвы и Петербурга. [↑](#endnote-ref-840)
922. *Сальвини Томмазо* (1829 – 1915), итальянский трагик. [↑](#endnote-ref-841)
923. Начетчик — церковный чтец. [↑](#endnote-ref-842)
924. *Навуходоносор II* — царь Вавилонии в 605 – 562 до н. э., завоеватель Иудеи; при нем сооружены так называемые Вавилонская башня и висячие сады. Его имя олицетворяло ужас и отвращение. [↑](#endnote-ref-843)
925. *Рабле Франсуа* (1494 – 1553), французский писатель, ученый, философ. [↑](#endnote-ref-844)
926. Лестовка — четки из кожи. [↑](#endnote-ref-845)
927. Федотовские и соломаткинские чиновники — персонажи жанровых картин русских художников П. А. Федотова (1815 – 1852) и Л. И. Соломаткина (1837 – 1883). [↑](#endnote-ref-846)
928. *Чарский Владимир Владимирович* (1880 – ?), актер, театральный критик, режиссер. Предположительно — сын актера-гастролера Владимира Васильевича Чарского <Чистякова> (1834 – 1910).

     В 1908 году участвовал в сборнике критиков-марксистов «Кризис театра», направленном против теорий условного театра.

     В сезоне 1914/15 года рецензировал все премьеры МХТ (пушкинский спектакль, «Осенние скрипки», «Смерть Пазухина») на страницах московской газеты «Раннее утро», поддерживавшей кадетские взгляды. [↑](#endnote-ref-847)
929. Спектакль не считался возобновлением, так как со дня премьеры (31 января 1901) не был в репертуаре только в одном сезоне 1907/08 года. Первое исполнение спектакля в сезоне 1914/15 года состоялось 9 ноября. [↑](#endnote-ref-848)
930. *Дмитриев М. М*. (1875 – ?), журналист. [↑](#endnote-ref-849)
931. 28 апреля 1914 года исполнилось двадцать пять лет со дня смерти М. Е. Салтыкова-Щедрина. [↑](#endnote-ref-850)
932. Регент — дирижер церковного хора. [↑](#endnote-ref-851)
933. *Эфрос Абрам Маркович* (1888 – 1954), искусствовед, критик, переводчик, педагог.

     {817} Писать на темы искусства начал в 1911 году по окончании Московского университета. Выступал на страницах ведущих журналов дореволюционной и затем советской прессы: «Аполлон», «Культура театра», «Театр и музыка», «Новая рампа», «Рабочий и театр», «Театр».

     В 1920 – 1924 годах занимал должность Заведующего художественно-декорационной частью МХАТ. Работал в Музыкальном театре им. Немировича-Данченко.

     Стал обозревателем художественной жизни газеты «Русские ведомости» под псевдонимом Россций (возможно, в честь знаменитого римского актера и знатока искусств).

     В 30‑е годы А. М. Эфрос стоял во главе редакций издательств «Academia» и Государственного издательства художественной литературы.

     Преподавал в ГИТИСе и Ташкентском театральном институте. [↑](#endnote-ref-852)
934. Журнала «Мир искусства» (1899 – 1904) выражал взгляды одноименного художественного течения, вождями и членами которого были А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, С. П. Дягилев, К. А. Сомов, Д. В. Философов и другие. Выставки «Мира искусства» с перерывами устраивались по 1927 год. [↑](#endnote-ref-853)
935. Один из стихотворных образов поэта и дипломата Ф. И. Тютчева (1803 – 1873). [↑](#endnote-ref-854)
936. Пьеса Е. Н. Чирикова «Иван Мироныч» была поставлена в МХТ 28 января 1905 года. [↑](#endnote-ref-855)
937. 16 февраля 1915 года в Москву приехали деятели современного французского театра: актриса Сюзанна Депре (1874 – 1951) и режиссер Орельен Мари Люнье-По (1869 – 1940). Целью их приезда было чтение лекций об искусстве Франции и Бельгии.

     Упоминаемый Койранским вечер состоялся 22 февраля 1915 года в Художественном театре. С чтением произведений бельгийских писателей выступали: В. И. Качалов, М. Н. Германова, В. В. Барановская, О. Л. Книппер, О. В. Гзовская, И. Н. Берсенев. [↑](#endnote-ref-856)
938. *Камбек Лев Логгинович* (1822 — не ранее 1866), журналист, публицист, издатель журналов: «Семейный круг», «Санкт-Петербургский вестник»; сын известного доктора права Л. Ф. Камбека.

     Л. Л. Камбек — автор брошюры «Ответ русского на французскую брошюру: “Император, Польша, Европа”» (СПб., 1863). Замешан в разных литературных скандалах. Упоминается Достоевским в «Бесах» и записных тетрадях. [↑](#endnote-ref-857)
939. Роль Председателя исполнял П. А. Бакшеев. [↑](#endnote-ref-858)
940. *Мериме Проспер* (1803 – 1870), французский писатель и драматург. Книга-мистификация южнославянской поэзии «Гюзла» была выпущена Мериме анонимно в 1827 году. А. С. Пушкин перевел на русский язык одиннадцать песен из этой книги. [↑](#endnote-ref-859)
941. *Мицкевич Адам* (1798 – 1855), польский поэт. [↑](#endnote-ref-860)
942. Имеется в виду драматическая поэма английского писателя Джона Вильсона (1785 – 1854) «Город чумы» (1816). [↑](#endnote-ref-861)
943. Речь идет о пьесе испанского писателя и драматурга Тирсо де Молина (1583 – 1648) «Севильский озорник, или Каменный гость» (1630) — первой драматической обработке легенды о Дон Жуане. [↑](#endnote-ref-862)
944. Manteau d’arlequin или арлекин — элемент декоративного оформления сцены. [↑](#endnote-ref-863)
945. Подход к стихотворному тексту роли во время работы над маленькими трагедиями Пушкина К. С. Станиславский описал позднее в «Моей жизни в искусстве». «Многие, увлекаясь пушкинским стихом, недооценивают самого содержания пушкинской поэзии, — писал он. — Я же, напротив, старался до конца исчерпать внутреннюю суть драмы» (КС‑9. Т. 1. С. 450).

     Свою неудачу в роли Сальери Станиславский объяснил тем, что «перегрузил слова роли и придал каждому из них в отдельности большее значение, чем оно может в себя вместить» (Там же).

     Осознав ошибку, Станиславский открыл другой путь к достижению гармонии языка поэзии и языка сцены — через «музыкальную и звучную речь для выявления внутренней жизни» (Там же. С. 455). [↑](#endnote-ref-864)
946. {818} *Дурасова Мария Александровна* (1891 – 1974), актриса МХТ в 1912 – 1924 годах. С 1913 по 1936 год играла в Первой студии и МХАТ-Втором. После его закрытия вернулась в Художественный театр, проработав в нем с 1936 по 1955 год. [↑](#endnote-ref-865)
947. В оригинале пьеса Мольера называется: «Дон Жуан, или Каменный пир». [↑](#endnote-ref-866)
948. *Бах Иоганн Себастьян* (1685 – 1750), немецкий композитор. [↑](#endnote-ref-867)
949. Объяснение очередности исполнения пьес отчасти приведено в третьей статье А. Н. Бенуа «Пушкинский спектакль» («Речь», 16 апреля 1915). Причинами оказываются не технические задачи, а желание объединить пьесы единым нарастающим трагизмом. По мнению Бенуа, он в том, «как борется человеческая душа с Богом, как борется она с другими душами, как побеждает их и как в конце концов оказывается безнадежно проклятой и погибшей».

     «В той трилогии смерти, каковой является наш подбор “маленьких драм” Пушкина, — пишет Бенуа, — “Моцарт и Сальери” является чем-то вроде апофеоза. Это смерть гения, полубога, Мессии, явления, одинокого на протяжении веков, в гибели которого с особой силой чувствуются непреодолимый, беспощадный, не знающий исключений закон мироздания и в то же время — трагическая красота смерти».

     Однако по мере существования спектакля в репертуаре очередность исполнения пьес менялась. Если весь первый сезон (1914/15) спектакль начинался с «Пира во время чумы», продолжался «Каменным гостем» и завершался «Моцартом и Сальери», то во втором сезоне (1915/16) порядок был таков: «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы», «Каменный гость».

     Напрашивается предположение, что перемена очередности стала следствием неудачи К. С. Станиславского в роли Сальери и неопытности А. А. Рустейкиса, не предназначенного к роли Моцарта, как нашло большинство критиков. Интерес публики и артистическое напряжение спектакля поддерживал В. И. Качалов в роли Дон Жуана, а развитие зрелища, как известно, должно идти по нарастающей.

     В сезоне 1916/17 года спектакль не числился в репертуаре, а в сезоне 1917/18 года исполнялся без «Моцарта и Сальери». Вл. И. Немирович-Данченко писал А. Н. Бенуа 24 декабря 1917 года: «“Моцарта” пришлось снять, т. к. Станиславский от одной мысли, что ему придется играть, потерял сон» (Цит. по: *Бенуа А. Н*. Дневник 1916 – 1918 годов. М.: Захаров, 2006. С. 627). [↑](#endnote-ref-868)
950. *Петроний Гай* (? – 66 н. э.), римский писатель. Пользовался милостью императора Нерона. Превыше всего в жизни ставил наслаждения. Оказавшись жертвой интриг, вынужден был покончить с собой. [↑](#endnote-ref-869)
951. Роль Луизы исполняла О. В. Бакланова (1893 – 1974), актриса МХТ с 1912 года, с 1920‑го — ведущая актриса Музыкальной студии МХАТ. По окончании гастролей студии в США (1926) осталась работать в американском кинематографе. [↑](#endnote-ref-870)
952. Дон Карлоса играл А. А. Стахович. [↑](#endnote-ref-871)
953. Речь идет о памятнике А. С. Пушкину. [↑](#endnote-ref-872)
954. Эскуриал — монастырь-дворец близ Мадрида. [↑](#endnote-ref-873)
955. Французский драматург П.‑О. Бомарше (1732 – 1799) был обвинен в отравлении двух своих жен. Клевету распространял граф Ла Бланш, один из ненавистников Бомарше. [↑](#endnote-ref-874)
956. *Рустейкис Александр Александрович* (1892 – 1958), актер МХТ в 1914 – 1918 годах.

     В МХТ Рустейкис появился по рекомендации М. Г. Савиной, после окончания школы при Суворинском театре, где был отмечен ею в качестве талантливого, но неорганизованного ученика. Эту творческую характеристику молодого актера подтвердил вскоре и Станиславский, давший «отчет» о нем в письме к М. Г. Савиной от 29 марта 1915 года.

     Станиславский считал, что публика приняла Рустейкиса в роли Моцарта: «Обаяние его несомненно и всеми признано» (КС‑9. Т. 8. С. 397).

     {819} Кроме Моцарта Рустейкис участвовал в «Пире во время чумы», будучи вторым исполнителем после И. Н. Берсенева роли Молодого человека. [↑](#endnote-ref-875)
957. Опущены первые четыре раздела статьи на темы: самоуверенность МХТ в подходе к драматургии Пушкина, взгляды Пушкина на сценическое искусство, отсутствие в МХТ необходимых актеров, непростительная вольность в исполнении «Каменного гостя». [↑](#endnote-ref-876)
958. Ньюфаундленд — большая длинношерстная собака. В России их называют водолазами. [↑](#endnote-ref-877)
959. Маленькие трагедии были написаны А. С. Пушкиным в селе Болдино Нижегородской губернии в 1830 году. [↑](#endnote-ref-878)
960. *Белинский Виссарион Григорьевич* (1811 – 1848), литературный и театральный критик. [↑](#endnote-ref-879)
961. «Какого черта правдоподобие» *(фр.).* [↑](#footnote-ref-84)
962. *Раевский Николай Николаевич* (1801 – 1843), сын генерала Н. Н. Раевского (старшего), близкий друг А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-880)
963. Речь идет о драматической поэме А. К. Толстого «Дон Жуан» (1862). [↑](#endnote-ref-881)
964. Роль статуи командора исполнял А. К. Морозов, артист МХТ с 1914 по 1919 год. Вл. И. Немирович-Данченко писал о нем, что он «не театрален, а просто высокий господин с голосом» (Письма‑4. Т. 2. С. 476). [↑](#endnote-ref-882)
965. Великий Инквизитор — действующее лицо сочиненной Иваном Карамазовым легенды. Занимает центральное место в религиозно-философском споре в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». [↑](#endnote-ref-883)
966. *Сургучев Илья Дмитриевич* (1881 – 1956), писатель, драматург.

     Окончил восточный факультет Петербургского университета, специализировался в китайском языке. Однако увлекся литературой и сосредоточил свои интересы в этой области, начав печататься еще студентом. Был с одобрением принят в литературный круг М. Горьким и «знаньевцами».

     {820} 1907‑й год явился определяющим в жизни Сургучева: он окончил университет, женился и поселился на долгое время в Ставрополе. В Москве и Петербурге бывал изредка по литературным делам.

     Как Чехов в Ялте, Сургучев проживал вдали от столиц и, возможно, поэтому несколько через Чехова и по-чеховски воспринимал и описывал провинциальную жизнь. О влиянии на его творчество не только Чехова, но и Л. Н. Толстого говорили современники.

     В качестве драматурга Сургучев проявил себя слабее, чем в качестве прозаика. Он автор нескольких пьес («Торговый дом», «Осенние скрипки», «Реки Вавилонские»). В архиве Художественного театра имеется сургучевская пьеса «Письма с иностранными марками» (1917), написанная им по мотивам своей же повести «Губернатор», считающейся его лучшим произведением.

     Знакомство Сургучева с деятелями МХТ произошло в сезоне 1903/04 года, когда он, еще будучи студентом университета, участвовал в народных сценах «Юлия Цезаря» Шекспира. Тогда ему был поручен «10‑й гражданин» в римской толпе, с которой репетировал сам Вл. И. Немирович-Данченко.

     Позднее (1913 – 1917) Сургучев состоял в переписке с Немировичем-Данченко, очень дорожа его замечаниями к своим пьесам.

     В 1917 году Сургучев эмигрировал, проделав путь через Константинополь и Прагу в Париж, где продолжал писать и издаваться. [↑](#endnote-ref-884)
967. «Торговый дом» был поставлен в Александринском театре 25 октября 1913 года. [↑](#endnote-ref-885)
968. Мотив осени — один из основных мотивов творчества французского поэта-символиста Поля Вердена (1844 – 1896). [↑](#endnote-ref-886)
969. О. Л. Книппер исполняла роль Варвары Васильевны. [↑](#endnote-ref-887)
970. М. А. Жданова играла роль Верочки. [↑](#endnote-ref-888)
971. Р. В. Болеславский — исполнитель роли Барановского. [↑](#endnote-ref-889)
972. А. Л. Вишневский — исполнитель роли Лаврова. [↑](#endnote-ref-890)
973. Опущено изложение сюжета пьесы «Осенние скрипки», по мнению рецензента, скорее пригодного для прозы, чем для драмы, хотя тем не менее «Сургучев умело облек свою повесть в драматическую форму». [↑](#endnote-ref-891)
974. Вероятно, исполнение декораций К. Н. Сапуновым и А. А. Петровым было неудовлетворительным по сравнению с эскизами Б. М. Кустодиева. [↑](#endnote-ref-892)
975. Имеются в виду статьи А. Н. Бенуа «Пушкинский спектакль» в газете «Речь» от 31 марта, 7 и 16 апреля 1915 года. [↑](#endnote-ref-893)
976. *Монтекукколи Раймонд* (1609 – 1680), австрийский фельдмаршал, военный теоретик. [↑](#endnote-ref-894)
977. Речь идет о Потугине — персонаже романа И. С. Тургенева «Дым». [↑](#endnote-ref-895)
978. *Мендельсон-Бартольди Феликс* (1809 – 1847), немецкий композитор. [↑](#endnote-ref-896)
979. Имеется в виду Маргарита в трагедии «Фауст» И.‑В. Гете. [↑](#endnote-ref-897)
980. {821} «Ананасы в шампанском» — сборник стихотворений «эгофутуриста» Игоря Северянина, вышедший в 1915 году. [↑](#endnote-ref-898)
981. Речь идет о композиторах М. П. Мусоргском (1839 – 1881) — авторе оперы «Борис Годунов» и Н. А. Римском-Корсакове (1844 – 1908) — авторе оперы «Моцарт и Сальери». [↑](#endnote-ref-899)
982. *Шаляпин Федор Иванович* (1873 – 1938), певец. Партии Бориса и Сальери впервые были исполнены им на сцене Московской частной русской оперы С. И. Мамонтова и оставались затем в его репертуаре на других сценах.

     Работая над ролью Сальери, К. С. Станиславский изучал опыт создания Шаляпиным образа Сальери и даже специально слушал чтение им пушкинского текста. Однако высокий образец исполнения Шаляпина только утвердил его в решении идти к образу Сальери своим методом, отвечающим специфике драмы. [↑](#endnote-ref-900)
983. *Сологуб (Тетерников) Федор Кузьмич* (1863 – 1927), писатель, поэт, переводчик.

     Детство Сологуба прошло в Петербурге при самых стесненных условиях жизни. Окончив Петербургский учительский институт, он двадцать пять лет прослужил в провинциальных городских училищах.

     В 1892 году начал публиковаться в журнале «Северный вестник», быстро обретая признание и авторитет в писательских кругах. Романы «Мелкий бес», «Навьи чары» («Творимая легенда») и другие сделали Сологуба представителем новейших течений современной литературы. Мифология, философия, мистика сливались в его причудливых образах, вместе с тем взятых из бытовой почвы. Слияние символизма и реализма являлось отличительным свойством его художественного творчества.

     Сологуб стремился писать для театра. Ему принадлежат пьесы: «Заложники жизни», «Победа смерти», «Дар мудрых пчел», «Ванька-ключник и паж Жеан», «Ночные пляски». Его пьесы шли в Театре Комиссаржевской, Незлобина, на Александринской сцене. Их ставили В. Э. Мейерхольд, Н. Н. Евреинов, Ф. Ф. Комиссаржевский и А. П. Зонов.

     Однако если верить самому Сологубу, то превыше всего для него была надежда поставить свою пьесу в Художественном театре. Он писал Вл. И. Немировичу-Данченко: «Если Художественный театр принципиально не против меня как поэта и драматурга, то я просил бы Вас позволить мне прислать Вам для ознакомления мою новую пьесу. Как и всякий русский драматический писатель, я, конечно, был бы счастлив увидеть свою пьесу, поставленною Художественным театром <…>» (16 ноября 1910; Н-Д № 5753).

     Известно, что он посылал в МХТ пьесу «Семья Воронцовых» и инсценировку своего рассказа «Барышня Лиза». Первая пьеса была отвергнута, вторая под названием «Узор из роз» была после четырех лет ожидания сыграна во Второй студии МХТ (19 марта 1920). [↑](#endnote-ref-901)
984. *Д’Аннунцио Габриэле* (1863 – 1938), итальянский писатель, драматург. [↑](#endnote-ref-902)
985. Блок А. А., Брюсов В. Я., Иванов Вяч. И., Ремезов А. М. — представители символизма в русской литературе Серебряного века. Почти все они пытались приблизиться к Художественному театру. Блок, Брюсов, Ремезов переписывались с руководителями МХТ. Пьесу Блока «Роза и Крест» репетировали много и долго, но так и не поставили.

     Возникали разные обстоятельства, но было и нечто «принципиальное», как подозревал Сологуб.

     {822} Станиславский испытывал интерес к Брюсову и Ремезову, но с надеждой на студийные опыты, а не для МХТ. Он искренне полагал, «что лучше совсем закрыть театр, чем ставить Сологуба» («Обозрение театров», 8 июля 1910).

     Немирович-Данченко, следя за современной литературой не только из интереса, но и по возложенным на него обязанностям, продвигал одного Л. Н. Андреева, а с прочими был осмотрителен. Ремезов, по его мнению, «тяжело читается» (Письма‑4. Т. 2. С. 269). Он не чувствовал в нем «уж никакой драматургической жилки» (Там же. С. 287). [↑](#endnote-ref-903)
986. Опущено начало рецензии о том, что спектакль МХТ заставил автора отрешиться от своих забот и погрузил его в реальный мир, созданный театром на сцене. Это был мир «прежестокой» сатиры Салтыкова-Щедрина. [↑](#endnote-ref-904)
987. *Грибунин В. Ф*. (1873 – 1933), актер МХТ с основания театра и по конец жизни. [↑](#endnote-ref-905)
988. Имеется в виду речь Ф. М. Достоевского об А. С. Пушкине на заседании Общества любителей российской словесности в Москве 8 июня 1880 года. В это время в Москве состоялись торжества по случаю открытия памятника Пушкину. [↑](#endnote-ref-906)
989. *Греч Николай Иванович* (1787 – 1867), журналист и основатель журнала «Сын отечества»; *Булгарин Фаддей Венедиктович* (1789 – 1859), журналист, соиздатель «Сына отечества». Оба с течением времени укреплялись в реакционных взглядах и неприятии Пушкина. [↑](#endnote-ref-907)
990. Опущено отрицательное мнение о пьесе И. Д. Сургучева «Осенние скрипки», которая «не заключает в себе ничего, решительно ничего от человеческого духа». [↑](#endnote-ref-908)
991. *Вербицкая Анастасия Алексеевна* (1861 – 1928), популярная писательница, автор романов и рассказов на женскую тему. Тяготела к демократическому направлению русской литературы, считала образцами произведения В. Г. Короленко. М. Горький одобрил ее ранний роман «Вавочка» за обличительные тенденции.

     Роман Вербицкой «Ключи счастья» был в 1913 году экранизирован В. Гардиным и Я. Протазановым.

     После революции, в начале двадцатых годов творчество Вербицкой было безоговорочно отнесено к пошлой бульварной литературе. [↑](#endnote-ref-909)
992. {823} В «Словаре псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей» И. Ф. Масанов относит псевдоним «Homunculus» к С. В. Яблоновскому (Потресову). Однако в данном конкретном случае подразумевать его автором статьи не приходится. Высказанное здесь замечание о том, что Дон Жуан в спектакле МХТ не проваливается, противоречит заключению Яблоновского по этому же поводу в его статье «Пушкинский спектакль в Художественном театре» («Русское слово», 27 марта 1915). [↑](#endnote-ref-910)
993. «Кривое зеркало» — театр-кабаре З. В. Холмской и А. Р. Кугеля, основанный в Петербурге в 1908 году. Троицкий театр миниатюр был основан в Петербурге в 1911 году А. М. Фокиным, прославился постановкой одноактной пьесы Н. С. Гумилева «Дон Жуан в Египте» (1913). [↑](#endnote-ref-911)
994. *Струве Петр Бернгардович* (1870 – 1944), экономист, социолог, историк, общественный и политический деятель. Статья Струве о Художественном театре была опубликована в газете «Биржевые ведомости» (2 апреля 1915) и озаглавлена: «Работа». [↑](#endnote-ref-912)
995. Неуважай-Корыто — прозвище одного из умерших крепостных Коробочки в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя. [↑](#endnote-ref-913)
996. *Бальмонт Константин Дмитриевич* (1867 – 1942), поэт, критик, переводчик.

     Смолоду участвовал в студенческих беспорядках, имел неоконченное юридическое университетское образование.

     Первый сборник своих стихотворений издал на собственные средства (1890).

     С успехом переводил скандинавских писателей: Г. Ибсена, Г. Брандеса, Б. Бьернсона. Увлекался современными теориями литературы, символизмом. Стал их ярким выразителем в творчестве. Бальмонт входил в кружок петербургских (Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, Ф. К. Сологуб) и затем московских символистов, возглавляемых В. Я. Брюсовым. Выпустил ряд поэтических сборников, среди которых книга-манифест «Будем как Солнце» (1903).

     Однако в 1905 – 1907 годах на почве революционных событий Бальмонт сблизился с М. Горьким и сотрудничал в большевистской газете «Новая жизнь», после чего вынужден был нелегально уехать за границу.

     Путешествовал по всему миру; совершил кругосветное путешествие.

     В 1913 году Бальмонт вернулся в Россию. Продолжал литературную деятельность, хотя встречал непонимание со стороны нового поколения русских поэтов.

     Советскую власть Бальмонт не принял и уехал в командировку в Европу, из которой в Россию не возвратился. Окончил свои дни в приюте «Русский дом» (Франция).

     В театре Бальмонт не признавал рационализма и симпатизировал публике, «у которой бьется сердце и затуманиваются глаза» (письмо К. Д. Бальмонта к К. С. Станиславскому от 21 мая 1904, КС № 7176). В сезоне 1904/05 года, когда в МХТ ставились в его переводах пьесы М. Метерлинка, состоял в переписке со Станиславским. [↑](#endnote-ref-914)
997. {824} Впервые роль Ракитина В. И. Качалов сыграл 14 ноября 1910 года. [↑](#endnote-ref-915)
998. В. В. Тезавровский — второй исполнитель роли Шаафа. [↑](#endnote-ref-916)
999. Е. М. Раевская — вторая исполнительница роли Анны Семеновны. [↑](#endnote-ref-917)
1000. Опущен фрагмент статьи о постановке «Чародейки» И. В. Шпажинского в Малом театре. [↑](#endnote-ref-918)
1001. «Потоп» был в первый раз показан на сцене Художественного театра 9 ноября 1919 года. [↑](#endnote-ref-919)
1002. «Шиповник» — литературно-художественный альманах. С 1907 по 1917 год было выпущено двадцать шесть номеров. [↑](#endnote-ref-920)
1003. Д. С. Мережковский в письме от 14 мая 1914 года сообщал Вл. И. Немировичу-Данченко, что пьеса отправлена в Художественный театр. [↑](#endnote-ref-921)
1004. Спектакль «Будет радость» был поставлен за сто пятьдесят репетиций. [↑](#endnote-ref-922)
1005. М. П. Лилина играла роль Татьяны Алексеевны — героини драмы. [↑](#endnote-ref-923)
1006. {825} В. И. Качалов играл роль Федора Ивановича. [↑](#endnote-ref-924)
1007. М. Н. Германова — исполнительница роли курсистки Кати. [↑](#endnote-ref-925)
1008. *Гиацинтова Софья Владимировна* (1891 – 1982), актриса МХТ и затем Первой студии в 1910 – 1924 годах. С 1924 по 1936 год — актриса МХАТ-Второго, а после его ликвидации — Театра им. Ленинского комсомола. [↑](#endnote-ref-926)
1009. И. Н. Берсенев сыграл роль Григория Ивановича. [↑](#endnote-ref-927)
1010. Кириллов — действующее лицо романа Ф. М. Достоевского «Бесы». [↑](#endnote-ref-928)
1011. Федра и Ипполит — персонажи греческой мифологии, лежащие в основе трагедий Еврипида «Ипполит», Сенеки «Федра», Расина «Федра» и других литературных произведений разных времен, повествующих о любви мачехи к своему пасынку. [↑](#endnote-ref-929)
1012. В письме к Вл. И. Немировичу-Данченко от 21 июня 1914 года Д. С. Мережковский писал, что ему пришлось кое-что по цензурным причинам «затушевать». Идеи, вложенные в пьесу, он откровенно разъяснил в письме: «Намек дан, что Катя и Краснокутский идут (или, вернее, возвращаются) в революцию, хотя и не в старую, а какую-то новую — под знаком религии. Такие душевные переживания я встречал среди русских революционеров. И вообще для Кати у меня было два живых образа (один из них — покойная невеста Егора Созонова, убийцы Плеве; ее переписка на революционные и религиозные темы скоро будет опубликована)» (Н-Д № 4928/2).

      Эсер Е. С. Созонов (Сазонов), член «Боевой организации», метнул бомбу в карету министра внутренних дел В. К. Плеве 15 июля 1904 года. [↑](#endnote-ref-930)
1013. «Silentium!» («Безмолвие!» — лат.) — знаменитое стихотворение Ф. И. Тютчева. [↑](#endnote-ref-931)
1014. *Паскаль Блез* (1623 – 1662), французский религиозный философ, математик и физик. [↑](#endnote-ref-932)
1015. Е. П. Муратова играла роль Домны Родионовны. [↑](#endnote-ref-933)
1016. *Козловский Лев Станиславович* (1877 – ?), критик, историк. [↑](#endnote-ref-934)
1017. Имеется в виду лекция «Завет Белинского. Религиозность и общественность русской интеллигенции» (Пг., 1915). В ней прослежены духовные поиски Белинского, которые, по мнению Мережковского, ведут к новой вере: «христианство без Христа». [↑](#endnote-ref-935)
1018. Первоначально пьеса имела название «Труп». [↑](#endnote-ref-936)
1019. {826} В планах МХТ кроме единственного выпущенного спектакля «Будет радость» было поставить в сезоне 1915/16 года «Волки и овцы» Островского, возобновить «Чайку» Чехова и «Братья Карамазовы» Достоевского с новыми сценами. В случае же неисполнения плана предполагалось возобновить хотя бы «Иванова» Чехова с новыми исполнителями. Все эти работы осуществлены не были.

      Дирекция МХТ объявила в «Русских ведомостях» (25 февраля 1916), «что ею признано невозможным выполнить без ущерба для новых постановок обязательства перед гг. абонентами». [↑](#endnote-ref-937)
1020. Речь идет об интервью В. Э. Мейерхольда газете «Театр» 1 марта 1916 года (в записи П. А‑в). Он советовал Художественному театру «отрешиться от натурализма на сцене», в частности, проявившегося и в последней работе — «Будет радость». «Когда-то зародившийся *огромный* Художественный театр постепенно мельчал, — говорил Мейерхольд, — постепенно отдалялся от театра настроения, на который имел все данные, — и упорно, презирая все на пути, шел к устаревшему натурализму.

      А это уже плохое дело.

      Если бы руководители Художественного театра помнили завет Чехова, они никогда бы не сбились со строго намеченного пути и никогда не зашли бы в тот тупик, в котором, довольные и сияющие, стоят сейчас». [↑](#endnote-ref-938)
1021. *Ермилов Владимир Евграфович* (ок. 1859 – 1918), журналист, педагог.

      Дебютировал в роли городничего в «Ревизоре» на сцене Малого театра, но актерской карьеры не продолжил. Стал одним из ведущих критиков московской газеты «Театр». Ездил с чтением лекций по всей России.

      «Жил он жизнью актерской богемы, вечно нуждался» и умер внезапно от воспаления легких («Театральная газета», 17 марта 1918). [↑](#endnote-ref-939)
1022. См.: *Икс*. Наши беседы. У А. Р. Кугеля («Театр», 26 марта 1916). Кугель, в частности, говорил, что ему «совсем непонятно», почему «любят» МХТ, когда художественники «ползают по земле, ищут жизни и по своей близорукости не находят ее». [↑](#endnote-ref-940)
1023. Пьесу Мережковского «Будет радость» Кугель раскритиковал в очередных «Заметках» («Театр и искусство», 1916, № 6). К этому времени он не только не видел ее на сцене МХТ, но и не читал, и критику свою основывал на сведениях об ее содержании главным образом из статьи Н. Е. Эфроса в «Речи» от 4 февраля 1916 года. [↑](#endnote-ref-941)
1024. Истукарий Лупыч Епишкин — персонаж комедии А. Н. Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын». [↑](#endnote-ref-942)
1025. Апраксин рынок — народный рынок в Петербурге, с 1740 года существовавший под названием Апраксина двора. [↑](#endnote-ref-943)
1026. Имеется в виду трилогия Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист», состоящая из романов: «Смерть богов. (Юлиан Отступник)», «Воскресшие боги. (Леонардо да Винчи)», «Антихрист. (Петр и Алексей)». Написана в период с 1895 по 1904 год. [↑](#endnote-ref-944)
1027. {827} *Савонаролла Джироламо* (1452 – 1498), настоятель монастыря доминиканцев во Флоренции; обличал папство, отлучен от церкви и казнен.

      *Юлиан Славий Клавдий* по прозвищу Отступник (332 – 363), римский император — прототип героя романа «Смерть богов». [↑](#endnote-ref-945)
1028. Речь идет о романе С. Пшибышевского «Дети сатаны» (1897). [↑](#endnote-ref-946)
1029. Неточная цитата из роли Тригорина. У Чехова: «Прекрасная вещь, но “Отцы и дети” Тургенева лучше» или «Здесь лежит Тригорин. Хороший был писатель, но он писал хуже Тургенева». [↑](#endnote-ref-947)
1030. Ераст Громилов, трагик — персонаж комедии А. Н. Островского «Таланты и поклонники». [↑](#endnote-ref-948)
1031. Нирвана — в буддизме высшее состояние души, полное отрешение от внешнего мира. [↑](#endnote-ref-949)
1032. *Терпигорев Сергей Николаевич*, псевдоним Атава (1841 – 1895), писатель, драматург. См. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-950)
1033. «Царь Иудейский», драма К. Р. <Константина Романова> была прочитана по ролям под музыку А. К. Глазунова 21 апреля 1916 года в помещении Солодовниковского театра (Опера С. И. Зимина). [↑](#endnote-ref-951)
1034. Первый по возобновлении спектакль «На дне» состоялся 21 апреля 1916 года в присутствии М. Горького. [↑](#endnote-ref-952)
1035. Перечисленные актеры исполняли роли: И. М. Москвин — Лука, В. И. Качалов — Барон, К. С. Станиславский — Сатин, О. Л. Книппер — Настя, А. Л. Вишневский — Татарин, В. В. Лужский — Бубнов, Г. С. Бурджалов — Костылев. [↑](#endnote-ref-953)
1036. Установить газету, к сожалению, не удалось. [↑](#endnote-ref-954)
1037. С О. Л. Книппер беседовал сотрудник «Последних новостей». О претензиях к МХТ и об его внутренней жизни она, в частности, сказала: «Неужели мы, как писатели, художники, композиторы, не имеем права изредка уйти от всей происходящей вокруг нас суеты в сторону и погрузиться в свой внутренний мир, так сказать, оглянуться на пройденный нами путь? Среди артистов Художественного театра являлась даже мысль о полном прекращении сценической работы в нашем театре на год, но закрыть совершенно театр, хотя бы даже на короткий срок, оказывается по многим причинам немыслимым». [↑](#endnote-ref-955)
1038. {828} Решение о том, что «Романтики» не будут поставлены в МХТ, было принято 27 августа 1916 года во время чтения и обсуждения пьесы. К. С. Станиславский и большинство присутствовавших отклонило ее. Вл. И. Немирович-Данченко также не стоял за ее постановку, хотя и набрасывал на всякий случай распределение ролей.

      После встреч Немировича-Данченко и Станиславского с Мережковским в Кисловодске в июне 1916 года и на опыте постановки пьесы «Будет радость» выяснилось слишком большое расхождение их взглядов на задачи театрального искусства. Мережковский иллюстрировал в форме драматического действия свои общественно-религиозные идеи, а Художественный театр ждал от него изображения современной жизни. «Я хочу поставить вопрос так: или Мережковский в своих пьесах пойдет по естественному пути искусства, и тогда он нам будет писать хорошие пьесы, или пусть себе отдает свои пьесы в другой театр!» — заключал Немирович-Данченко (Письма‑4. Т. 2. С. 493).

      Кроме того, Немирович-Данченко убедился в том, что Мережковский совершенно неправильно понимает Художественный театр, прочитав рукопись его статьи «Какая будет радость». Она была передана автором ему на суд тем же летом 1916 года. Признав, что «статья вообще большого значения», Немирович-Данченко, однако, отсоветовал публиковать ее. Рукопись так и осталась у него в архиве (Н-Д № 34). [↑](#endnote-ref-956)
1039. Пьесу «Роза и Крест» А. А. Блок прочитал К. С. Станиславскому 27 апреля 1913 года, репетиции начались 29 марта 1916‑го и с перерывами продолжались по 13 декабря 1918 года, ничем не окончившись. [↑](#endnote-ref-957)
1040. «Село Степанчиково» по повести Ф. М. Достоевского было принято к постановке на заседаниях Совета МХТ 18 и 20 декабря 1915 года. Первая репетиция (чтение инсценировки) состоялась 11 января 1916 года. [↑](#endnote-ref-958)
1041. Упоминаемое интервью О. Л. Книппер найти не удалось. [↑](#endnote-ref-959)
1042. Уже в марте 1914 года Вл. И. Немирович-Данченко имел в неразглашаемых планах постановку «Самсона в оковах» Л. Н. Андреева. В 1915, 1916 годах он все еще не видел возможности осуществления этого замысла. Считая пьесу трудной, он не хотел ею рисковать и исподволь уговаривал Андреева пока написать для МХТ другую пьесу.

      Против включения «Самсона в оковах» в репертуар МХТ по художественным и идейным разногласиям с автором был К. С. Станиславский. [↑](#endnote-ref-960)
1043. *Гиппиус Зинаида Николаевна* (1869 – 1945), поэт, писатель, драматург и литературный критик. Жена Д. С. Мережковского, Гиппиус полностью поддерживала его философско-религиозные концепции. Квартира {829} Мережковских в доме Мурузи становится центром петербургской литературной жизни. В ней собираются представители символистов и другие властители дум Серебряного века от А. Белого и А. А. Блока до В. В. Розанова.

      В 1904 и 1910 годах выходят отдельными изданиями стихотворения З. Гиппиус. Надежды и страхи, самоутверждение и смирение являются противоречивыми темами ее поэзии.

      Как литературный критик (псевдоним Антон Крайний) Гиппиус сотрудничала в «Мире искусства», «Новом пути», «Весах», «Русской мысли», участвуя в борьбе направлений.

      Петербургские дневники Гиппиус 1914 – 1919 годов отразили политические события первой мировой войны, развал России, Февральскую и Октябрьскую революции.

      С 1920 года и по конец жизни З. Гиппиус пыталась продолжить свою литературно-общественную деятельность в эмиграции, в Париже. В частности, организовала общество «Зеленая лампа» (1925 – 1940) с целью объединения творческих деятелей эмиграции.

      Рецензируемая здесь пьеса «Зеленое кольцо» считается лучшей среди немногих обращений Гиппиус к жанру драматургии. [↑](#endnote-ref-961)
1044. *Мчеделов (Мчедлишвили) Вахтанг Леванович* (1884 – 1924), режиссер, педагог. С 1904 года и по конец жизни прошел в МХТ путь от сотрудника, помощника режиссера к режиссеру и одному из создателей Второй студии. Именно в этой студии Мчеделов воспитал в традициях «системы» Станиславского группу талантливой молодежи. В 1924 году она органично влилась в труппу Художественного театра и составила там ядро второго поколения артистов, триумфально продливших его творческую жизнь.

      Мчеделов был в своих театральных увлечениях многосторонним. Он также организовал Студию импровизации в духе итальянской комедии масок, ставил спектакли в Театре комедии и в «Габиме». [↑](#endnote-ref-962)
1045. *Литовцева Нина Николаевна* (1871 – 1956), артистка Художественного театра с 1901 по 1950 год. [↑](#endnote-ref-963)
1046. Роль героини пьесы Финочки играла *Алла Константиновна Тарасова* (1898 – 1973), актриса МХТ с 1916 года и по конец жизни. В 1919 – 1922 годах участвовала в гастролях Качаловской группы по югу России и городам Европы, с 1922 по 1924 год — в гастролях МХАТ в Париже и Америке.

      В период гастролей ввелась в старый репертуар Художественного театра, сыграв Аню в «Вишневом саде», Офелию в «Гамлете», Настю в «На дне», Грушеньку в «Братьях Карамазовых», Сашу в «Иванове», Соню в «Дяде Ване» и другие роли.

      По возвращении в Москву стала первой исполнительницей ролей нового репертуара МХАТ: Устинья в «Пугачевщине» (1925), Маша в «Бронепоезде 14-69» (1927), Дездемона в «Отелло» (1930) и другие.

      Наибольший успех и популярность сопутствовали Тарасовой в ролях: Негиной («Таланты и поклонники», 1933), Татьяны («Враги», 1935), Анны Карениной («Анна Каренина», 1937), Маши («Три сестры», 1940), Юлии Тугиной («Последняя жертва», 1944), где с щедрой полнотой раскрывалось обаяние ее драматического таланта.

      Из немногочисленных работ Тарасовой в кино (1922 – 1945) известны были ее Катерина в «Грозе», Екатерина в «Петре Первом», Кручинина в «Без вины виноватых». [↑](#endnote-ref-964)
1047. Н. Н. Литовцева исполняла роль Елены Петровны. [↑](#endnote-ref-965)
1048. Вероятно, речь идет о генеральной репетиции «Зеленого кольца» 20 ноября 1916 года: премьера и официальное открытие Второй студии состоялись 24 ноября. [↑](#endnote-ref-966)
1049. В 1916 году при Оперном театре Зимина была организована студия молодых певцов. Их силами, в частности, были исполнены оперы-миниатюры Б. К. Яновского «Ведьма» и «Флорентийская трагедия». [↑](#endnote-ref-967)
1050. {830} В Петрограде в Александринском театре премьера «Зеленого кольца», поставленного В. Э. Мейерхольдом, состоялась 18 февраля 1915 года. Сама З. Н. Гиппиус писала: «Ей предшествовал гам в газетах (как же: Мейерхольд, Савина, Гиппиус — вот так соединение! Муравейнику, при цензуре неслыханной, как на это не кинуться). Сама премьера прошла очень обыкновенно, то есть одни в восторге, другие в ненависти, газеты в неистовстве. Савина играла, конечно, не мою героиню, а свою, и, конечно, очень талантливо. Декорация второго акта (заседание “юных”) очень хороша: звезды в длинных, черных, зимних окнах. Но актеры нервничали, и были лучше на генеральной репетиции» (Петербургские дневники. 1914 – 1919. М.: Центр «ПРО» и СП «САКСЕСС», 1991. С. 31).

      М. Г. Савина играла роль Елены Петровны. Художником спектакля был А. Я. Головин. [↑](#endnote-ref-968)
1051. *Сахновский Василий Григорьевич* (1886 – 1945), начинал как театральный критик, впоследствии режиссер и педагог.

      Учился во Фрейбургском университете на философском факультете, затем окончил историко-филологический факультет Московского университета. О литературе и театре публиковал статьи с 1907 года. В 1912 – 1914 годах печатался в новых журналах по вопросам искусства, «Студия» и «Маски». Автор теоретических статей и книг: «Театр А. Н. Островского» (1919), «Работа режиссера» (1937), «Режиссура и методика ее преподавания» (1939), «Мысли о режиссуре» (1947, посмертно).

      Практическую сценическую деятельность начал в 1914 году в качестве режиссера-педагога в Студии Ф. Ф. Комиссаржевского. Находился под влиянием теории «романтического театра» Комиссаржевского.

      В последующее десятилетие поставил множество спектаклей в разных театрах, отбирая для сценического воплощения произведения современных авторов (Ф. Сологуб, Л. Андреев, Ф. Ведекинд), дающие поводы к экспериментам. В послереволюционное время ставил спектакли, созвучные поискам эпохи.

      В 1926 году Сахновский приглашен во МХАТ режиссером. Вскоре он стал и одним из авторитетных деятелей руководства. В качестве режиссера Сахновский был более толкователем произведений и психологии образов, чем постановщиком спектаклей. В сотрудничестве со Станиславским и Немировичем-Данченко он участник известных постановок МХАТ советского периода: «Мертвые души» по Гоголю, «Анна Каренина» по Толстому, и других. Оставил анализ и описание этих работ в монографиях: «К спектаклю. Н. В. Гоголь. “Мертвые души”» (1937), «Л. Н. Толстой. “Анна Каренина”. Сцены из романа» (1938).

      На педагогическом поприще Сахновский возглавлял кафедру режиссуры в ГИТИСе и был художественным руководителем открытой в 1943 году Школы-студии им. Немировича-Данченко при МХАТ. [↑](#endnote-ref-969)
1052. «Письмо к К. С. Станиславскому», — из книги В. Г. Сахновского «Художественный театр и романтизм на сцене». [↑](#footnote-ref-85)
1053. *Шиллер Фридрих* (1759 – 1805), немецкий поэт, драматург и теоретик искусства. [↑](#endnote-ref-970)
1054. *Савицкая Маргарита Георгиевна* (1868 – 1911), актриса МХТ с основания и по конец жизни, была второй исполнительницей роли Ирины, впервые выступив в ней 3 декабря 1898 года. [↑](#endnote-ref-971)
1055. {831} Ежемесячный журнал «Маски» выходил в Москве с 1912 по 1915 год. [↑](#endnote-ref-972)
1056. Издание «Художественный театр и романтизм на сцене. Письмо К. С. Станиславскому» вышло в Москве в 1917 году. [↑](#endnote-ref-973)
1057. *Квинтиллион М. Фабий* (ок. 35 – ок. 100 н. э.), римский оратор и писатель, учитель красноречия.

      *Сенека Луций Анней* (4 – 65 н. э.), римский философ и драматург. [↑](#endnote-ref-974)
1058. «С пальцем девять, с огурцом пятнадцать» — поговорка цирюльников, означающая цену за способ бритья: с пальцем или огурцом за щекой. [↑](#endnote-ref-975)
1059. Зефиры — в ироническом смысле гурманы. [↑](#endnote-ref-976)
1060. *Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф* (1775 – 1854), немецкий философ.

      *Зольгер Карл Вильгельм Фердинанд* (1780 – 1819), немецкий философ-эстетик. [↑](#endnote-ref-977)
1061. *Новалис (Фридрих фон Гарденберг)* (1772 – 1801), немецкий поэт, писатель и теоретик романтизма. [↑](#endnote-ref-978)
1062. Речь идет о книге Ф. Ф. Комиссаржевского «Театральные прелюдии», вышедшей в Москве в 1916 году. [↑](#endnote-ref-979)
1063. Имеется в виду спектакль Первой студии «Сверчок на печи», поставленный Б. М. Сушкевичем 24 ноября 1914 года. [↑](#endnote-ref-980)
1064. {832} *Жилкин Иван Васильевич* (1874 – 1958), журналист, прозаик, общественный и политический деятель.

      Происходил из мещан-старообрядцев. Карьеру от писаря в управе до журналиста и члена I Государственной думы сделал исключительно благодаря самообразованию и энергичности.

      Печататься стал в Саратове в 1895 году. С начала 1900‑х годов сотрудничал в петербургской прессе. Писал рассказы для народа. В 1914 году опубликовал ряд патриотических очерков в московском «Русском слове», будучи его фронтовым корреспондентом. В 1917 – 1918 годах выступал там же с политическими статьями, призывавшими к созданию коалиционной власти.

      Октябрьскую революцию не принял, но пытался быть лояльным. Описал Россию 1900 – 1920 годов в романе «Ганочка» (1931), изобразив в нем ряд реальных деятелей тех лет. [↑](#endnote-ref-981)
1065. Публичная платная генеральная репетиция «Села Степанчикова» состоялась 24 сентября 1917 года. «Многим (из литераторов) билеты даны бесплатно», — отчитывался Вл. И. Немирович-Данченко (Письма‑4. Т. 2. С. 587). Премьера спектакля была 26 сентября. [↑](#endnote-ref-982)
1066. *Гамсун Кнут* (1859 – 1952), норвежский писатель; *Роман Ромен* (1866 – 1944), французский писатель. [↑](#endnote-ref-983)
1067. Зосима — персонаж романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». [↑](#endnote-ref-984)
1068. *Керенский Александр Федорович* (1881 – 1970), общественный и политический деятель; депутат II и III Государственных дум, министр-председатель Временного правительства в 1917 году. [↑](#endnote-ref-985)
1069. *Шполянский Аминад Петрович* (1888 – 1957), поэт, сатирик, мемуарист.

      По образованию юрист. В 1914 году был призван в армию, и в 1915 году ранен. Тогда же, в 1914 году, выпустил первый сборник стихов «Песни войны», выдержавший два издания.

      Поэтическое творчество Дон Аминадо развивалось в двух направлениях: лирика и сатира. Публиковал в прессе стихи на злобу дня и пародии. Современники отмечали, что в них больше юмора и шутки, чем разоблачений.

      В 1917 – 1918 годах много пишет о театре в «Рампе и жизни» и «Кулисах».

      Не приняв Октябрьскую революцию, Шполянский сначала уехал в Киев, а оттуда эмигрировал (1920). Дальнейшая его жизнь и творческая деятельность протекали в Париже, где он пользовался известностью. В 1954 году издал книгу воспоминаний «Поезд на третьем пути». [↑](#endnote-ref-986)
1070. Поражение русской армии в Корейском море у острова Цусима произошло 14 – 15 мая 1905 года. [↑](#endnote-ref-987)
1071. {833} *Ксеркс* (486 – 464 до н. э.), персидский царь. Предпринял неудавшийся поход на Грецию, вел жестокий и разнузданный образ жизни, за что и был убит. [↑](#endnote-ref-988)
1072. Марфа и Мария — персонажи Нового Завета, сестры, олицетворяющие мирское и духовное начала. [↑](#endnote-ref-989)
1073. *Розанов Василий Васильевич* (1856 – 1919), писатель, публицист, философ. Постоянно сотрудничал с суворинским «Новым временем». Автор смелых морально-философских концепций. Вместе с тем придерживался ряда реакционнейших взглядов, чем вызывал к себе неоднозначное отношение общества. [↑](#endnote-ref-990)
1074. Лета — река потустороннего царства. Глоток ее воды давал умершим забвение прошлого. [↑](#endnote-ref-991)
1075. *Колин Николай Федорович* (1878 – 1973), актер МХТ и Первой студии с 1911 по 1920 год. Далее, став эмигрантом, работал в области театра в США. [↑](#endnote-ref-992)
1076. Намек на роль Григория Распутина при царской семье и самом Николае II. [↑](#endnote-ref-993)
1077. *Маковский Владимир Егорович* (1846 – 1920), художник, принадлежавший к группе «передвижников». [↑](#endnote-ref-994)
1078. *Корейша Иван Яковлевич* — московский юродивый, прорицатель и врачеватель. Из духовного звания. Найден крестьянами в лесу около 1815 года. Пятьдесят лет содержался в сумасшедшем доме, куда к нему ходили на поклонение. [↑](#endnote-ref-995)
1079. *Распутин (Новых) Григорий Ефимович* (1872 – 1916), фаворит Николая II и Александры Федоровны. Убит 17 декабря 1916 года заговорщиками во главе с князем Ф. Ф. Юсуповым в его доме. [↑](#endnote-ref-996)
1080. *Крыжановская Мария Алексеевна* (1891 – 1979), актриса. В штате МХТ с 1915 по 1919 год. Затем была лишь участницей гастролей (Качаловская группа, зарубежная поездка МХАТ 1922 – 1924 годов). Далее продолжала жить за границей, временами работая то с Пражской группой, то с М. А. Чеховым. [↑](#endnote-ref-997)
1081. Речь идет о Второй студии МХТ и *Екатерине Ивановне Корнаковой* (1895 – 1956), сыгравшей в «Зеленом кольце» роль Лиды. [↑](#endnote-ref-998)
1082. Имеется в виду перерыв между премьерами с 3 февраля 1916 года («Будет радость») до 23 сентября 1917 года («Село Степанчиково»). «Беженцами» называли состоятельную публику из лиц, бежавших от войны и наводнивших театры Москвы и Петербурга. Старые спектакли МХТ были им в новинку и приносили полные сборы. [↑](#endnote-ref-999)
1083. Речь идет об «Идиоте» — драме в пяти действиях В. А. Крылова и С. Сутугина (О. Г. Этингера). (М.: Сцена: Драматический сборник, 1899. Вып. 7). [↑](#endnote-ref-1000)
1084. «Село Степанчиково» было поставлено за сто девяносто восемь репетиций. [↑](#endnote-ref-1001)
1085. {834} Имеется в виду философия «подпольного человека», от лица которого написана Ф. М. Достоевским повесть «Записки из подполья» (1864). «Подпольный человек» живет по принципу: пусть провалится весь свет, лишь бы ему можно было продолжать пить чай. [↑](#endnote-ref-1002)
1086. Перечисленные роли И. М. Москвин сыграл в спектаклях: «Царь Федор Иоаннович», «Вишневый сад», «Микаэль Крамер» (роль Арнольда Крамера), «На дне», «Борис Годунов», «Смерть Пазухина» (роль Прокопия Пазухина). [↑](#endnote-ref-1003)
1087. *Шахалов Александр Эмильевич* (1880 – 1935), актер МХТ с 1915 по 1924 год. [↑](#endnote-ref-1004)
1088. В. М. Михайлов играл слугу Ростанева Гаврилу (Гаврилу Игнатьевича). Нильмем назван рецензентом по ошибке. [↑](#endnote-ref-1005)
1089. *Гайдаров Владимир Георгиевич* (1893 – 1976), актер и педагог. В МХТ — с 1915 по 1920 год. Вместе с женой О. В. Гзовской жил и работал в эмиграции (1920 – 1932). Вернувшись в Россию, продолжил театральную деятельность в Ленинграде. [↑](#endnote-ref-1006)
1090. Премьера возобновления пушкинского спектакля состоялась 26 декабря 1917 года. Всю режиссерскую работу взял на себя Вл. И. Немирович-Данченко, проведя восстановление «Пира во время чумы» и «Каменного гостя» за 20 репетиций. К. С. Станиславский и А. Н. Бенуа участия в этом не принимали. Вл. И. Немирович-Данченко писал, что «главный мотив возобновления — именно говорить сейчас со сцены языком Пушкина, Чехова, Тургенева, а не митинговым языком “Известий” и “Правды”» (Цит. по: *Бенуа А. Н*. Дневник 1916 – 1918 годов. М.: Захаров, 2006. С. 626). [↑](#endnote-ref-1007)
1091. По части обновления трактовок Немирович-Данченко считал, что оно осуществлено с помощью другого состава исполнителей. Кроме того, он писал: «Я установил трагическое в столкновении двух явлений человеческого духа — одно, ищущее утешения от бедствия в религии, другое — в бесстрашии, в неизъяснимых наслаждениях того, “что гибелью грозит” <…>» (Там же. С. 627). [↑](#endnote-ref-1008)
1092. *Чехов Михаил Александрович* (1891 – 1955), актер, режиссер, теоретик и педагог. С 1912 по 1928 год последовательно работал в МХТ, Первой студии и МХАТ-Втором.

      Из‑за глубоких творческих и идейных разногласий с коллективом МХАТ-Второго и руководителями советского театра по окончании летнего отдыха в августе 1928 года в Россию не вернулся.

      Далее с успехом работал в студиях и театрах Европы и Америки, преподавал, снимался в кинематографе.

      Начав с изучения «системы» Станиславского, Чехов пришел к созданию собственной школы сценического искусства, основы которой изложил в книге «О технике актера» (1946). Оставил воспоминания «Путь актера» (1928), «Жизнь и встречи» (1944 – 1945). [↑](#endnote-ref-1009)
1093. *Хмара Григорий Михайлович* (1879 – 1970), актер. С 1910 по 1920 годы работал в МХТ и Первой студии, затем жил и продолжал сценическую деятельность за рубежом. [↑](#endnote-ref-1010)
1094. Ошибка Ю. В. Соболева: П. А. Павлов первый и единственный исполнитель роли Лепорелло. [↑](#endnote-ref-1011)
1095. {835} Поводом к такому выводу, возможно, послужили разные проекты МХТ перестроить свою внутреннюю структуру, его отказ от новых спектаклей по причине военной обстановки и текучести кадров среди артистов и рабочих, также вызванной войною.

      В заметке «К слухам о закрытии Московского Художественного театра» «Петроградская газета» (29 мая 1918) писала: «Мы боимся, что на месте старого прекрасного храма, намеревающегося закрыть свои двери, не окажется нового, лучшего… Переживаемые ныне дни строительства среди хаоса не способствуют спокойному творчеству в области искусства <…>»

      Однако 12 июня 1918 года «Вечерние огни» дали опровержение:

      «Слухи о “закрытии” Московского Художественного театра оказались, конечно, лишенными всякого основания… Художественный театр не только не прекращает своей деятельности, но с будущего года даже расширяет ее…»

      Далее газета излагает план создания около МХТ новой студии под административным управлением С. Л. Бертенсона. В состав студии войдут молодые актеры МХТ, не являющиеся пайщиками его Товарищества, и Первой студии. Спектакли будет ставить К. С. Станиславский. Возобновляющиеся старые постановки МХТ сначала пройдут своего рода очищение от штампов на сцене этой студии. [↑](#endnote-ref-1012)
1096. Речь идет о стихотворении Козьмы Пруткова «Юнкер Шмидт». [↑](#endnote-ref-1013)
1097. *Игнатов Илья Николаевич* (1856 – 1921), публицист, литературный и театральный критик. См. о нем: МХТ в рус. театр. критике. 1898 – 1905. [↑](#endnote-ref-1014)
1098. *Южин-Сумбатов Александр Иванович* (1857 – 1927), актер и драматург, театральный деятель, руководитель Малого театра с 1909 года на разных должностях: от управляющего труппой до директора. [↑](#endnote-ref-1015)
1099. «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» — водевиль Д. Т. Ленского (1839). [↑](#endnote-ref-1016)
1100. Опущены примеры эволюции и революций в истории Франции и европейской литературы. Опущены примеры натурализма в искусстве русской сцены до появления Художественного театра. [↑](#endnote-ref-1017)
1101. Джемс Линч — псевдоним писателя Л. Н. Андреева. [↑](#endnote-ref-1018)
1102. «Знание» — сборники Товарищества «Знание», выходившие в Петербурге в 1904 – 1913 годах. [↑](#endnote-ref-1019)
1103. «Мир Божий» — журнал, выходивший в Петербурге в 1892 – 1906 годах. [↑](#endnote-ref-1020)
1104. Редакция «Театральной газеты» не разделяет точки зрения автора на роль Художественного театра в развитии русской общественности и, не умаляя его заслуг в области чисто лабораторно-театральной, в области технических завоеваний, считает общественно-политическую физиономию Художественного театра довольно безразличной и пассивной. [↑](#footnote-ref-86)
1105. *Витвицкая (Заборовская) Божена Иосифовна* (? – 1923), журналистка 1910 – 1920 годов. Печаталась под псевдонимом «Бинокль».

      По образованию актриса: окончила театральные курсы В. П. Далматова в Петербурге. Сцену оставила в 1891 году.

      {836} В 1908 – 1909 годах печаталась в рижском еженедельнике «Жизнь и искусство». В 1915 году поселилась в Петрограде, где продолжила журналистскую деятельность преимущественно в газете «Биржевые ведомости» и журнале «Театр и искусство».

      В последнем поместила в 1917 году более двадцати откликов на премьеры и события театральной жизни. Среди них статьи на общественно-политические темы, связанные с искусством: репортаж из зала суда над основательницей Народного дома графиней С. В. Паниной, арестованной большевиками за принадлежность к кадетской партии; очерк «Великий Немой заговорил» о пошлости репертуара кинематографов; полемическая статья «Революция, искусство, война» по поводу дискуссии в новом художественном обществе «Искусство для всех», состоявшейся 14 апреля 1917 года в Петрограде, о наступлении по ее ходу на «интеллигентский» театр.

      В 1920 году Витвицкая заведовала школами Петроградского театрального отделения Наркомпроса.

      Умерла в Риге. [↑](#endnote-ref-1021)
1106. Мысль о «переустройстве» МХТ К. С. Станиславский высказал в письме к Вл. И. Немировичу-Данченко от 26 июля 1914 года. «Быть может, настал тот момент, когда надо радикально изменить весь строй театра?! То есть переходить на студийно-гастрольную систему?» — писал он, когда разразившаяся война чуть не разделила труппу МХТ линией фронта (КС‑9. Т. 8. С. 380).

      Но не только подобное давление непредвиденных обстоятельств привело его к этому предложению. Ощущение творческого застоя маститой труппы и надежды на студийную молодежь давали Станиславскому повод искать комбинации для выхода. Ему казалось, что небольшие коллективы из молодежи и так называемых стариков могут составить творческие объединения хотя бы на одну экспериментальную постановку.

      Все это вылилось в ряд тяжелейших дискуссий внутри Художественного театра, его руководства и особенно между его основателями, затянувшихся на несколько лет.

      В сезоне 1914/15 года обсуждался вариант двух театров или двух «камерных залов». Затем (1919) была попытка добровольного группирования деятелей МХТ и студий под символами «Чайки», «Сверчка» и «Зеленого кольца», сохраняющих общие «корни». Главная цель была — спасение МХТ, и в финале программы виделся созданный из этих фрагментов во славу его искусства «Театр-Пантеон».

      Октябрьская революция внесла в эти планы свои коррективы, прибавив к творческим проблемам поиски способов материального выживания. [↑](#endnote-ref-1022)
1107. Имеется в виду участие Л. М. Леонидова и О. Л. Книппер в спектакле Первой студии «Росмерсхольм», поставленном Е. Б. Вахтанговым (генеральная репетиция 26 апреля, спектакли 8 и 14 мая 1918 года). [↑](#endnote-ref-1023)
1108. *Долгов Николай Николаевич* (1877 – 1923), историк театра и театральный критик. Участник литературно-художественного кружка «Среды Дризена» при редакции «Ежегодника императорских театров» в Петербурге. Выступал в периодической печати: в журналах «Театр и искусство», «Ежегодник императорских театров», «Аполлон», в газетах «Биржевые ведомости», «Речь», «Театральная газета» и др.

      В качестве историка театра был знатоком творчества А. Н. Островского, посвятив ему ряд исследований, а также комментарии к 10 томному собранию его сочинений (1919). Автор монографий об А. Е. Мартынове (1910) и А. Н. Островском (1923), «сценических характеристик» В. И. Живокини и В. В. Самойлова. [↑](#endnote-ref-1024)
1109. Вафля, или Телегин, и дядя Ваня, или Войницкий, — персонажи пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня». [↑](#endnote-ref-1025)
1110. Небольшая пьеса, как правило, одноактная, основанная на пословице. [↑](#endnote-ref-1026)
1111. Перечислены персонажи «Вишневого сада» А. П. Чехова. [↑](#endnote-ref-1027)