**Очерки истории русской театральной критики. Вторая половина XIX века** / Под ред. А. Я. Альтшуллера. Л.: Искусство, 1976. 343 с.

**Театральная критика в эпоху общественного подъема середины XIX века**

*А. Я. Альтшуллер, Л. С. Данилова (разделы о Н. Г. Чернышевском и Н. А. Добролюбове).* Театральная критика 1860‑х годов 4 [Читать](#_Toc419498009)

*Т. Б. Забозлаева.* И. И. Панаев 30 [Читать](#_Toc419498010)

*Б. Ф. Егоров (о драматургии), Т. Б. Забозлаева (об актерском искусстве)* А. А. Григорьев 40 [Читать](#_Toc419498011)

*Д. И. Золотницкий*. М. Е. Салтыков-Щедрин 68 [Читать](#_Toc419498012)

*А. Я. Альтшуллер.* Н. С. Лесков 87 [Читать](#_Toc419498013)

*М. С. Зилов*. А. Н. Баженов 100 [Читать](#_Toc419498014)

*А. Я. Альтшуллер.* А. И. Урусов 113 [Читать](#_Toc419498015)

*Л. С. Данилова.* В. А. Крылов 124 [Читать](#_Toc419498016)

*И. Ф. Петровская*. Театральная критика в провинции 133 [Читать](#_Toc419498017)

**Театральная критика последней трети XIX века**

*А. Я. Альтшуллер.* Театральная критика 1870‑х – начала 1890‑х годов 150 [Читать](#_Toc419498019)

*Л. С. Данилова.* А. Н. Островский 182 [Читать](#_Toc419498020)

*А. Я. Альтшуллер.* А. Н. Плещеев 196 [Читать](#_Toc419498021)

*Л. С. Данилова.* П. Д. Боборыкин 208 [Читать](#_Toc419498022)

*В. В. Перхин*. Д. В. Аверкиев 223 [Читать](#_Toc419498023)

*Л. С. Данилова.* Н. А. Потехин 235 [Читать](#_Toc419498024)

*Л. С. Данилова.* С. В. Флеров-Васильев 243 [Читать](#_Toc419498025)

*Ю. К. Герасимов*. А. С. Суворин 252 [Читать](#_Toc419498026)

*И. Ф. Петровская*. Ю. Н. Говоруха-Отрок 269 [Читать](#_Toc419498027)

*И. Ф. Петровская*. Л. Н. Антропов 278 [Читать](#_Toc419498028)

*Ю. К. Герасимов*. Вл. И. Немирович-Данченко 286 [Читать](#_Toc419498029)

*И. Ф. Петровская*. Театральная критика в провинции 308 [Читать](#_Toc419498030)

**Указатель имен** 326 [Читать](#_Toc419498032)

**Указатель драматических и музыкальных произведений** 334 [Читать](#_Toc419498033)

**Указатель изданий** 339 [Читать](#_Toc419498034)

# **{****3}** Театральная критика в эпоху общественного подъема середины XIX века

## **{****4}** Театральная критика 1860‑х годов

### 1

В советской исторической науке и литературоведении термином «шестидесятые годы» принято обозначать не строго определенное хронологией десятилетие, а тот этап общественного подъема в жизни страны, который наступил после поражения России в Крымской войне, привел к революционной ситуации 1859 – 1861 годов и последующему периоду реформ, то есть годы с 1856 по 1868.

Революция или реформа, судьбы помещиков и крестьян, практика судов и управления, задачи и обязанности нового поколения передовых людей — все это волновало общество и отозвалось в различных областях художественно-литературной жизни эпохи. «Великие шестидесятые годы» (Б. В. Асафьев) дали России крупнейшие произведения литературы, картины художников-передвижников, творения композиторов «могучей кучки». Навсегда в общественное сознание вошло понятно «шестидесятник», что значит человек революционного образа мыслей, преданный своим идеям и смело отстаивающий их. Русская сцена не осталась в стороне от движения времени. Это период А. Н. Островского и мощного выявления актерских сил в творчестве А. Е. Мартынова, П. М. Садовского, С. В. и П. В. Васильевых, Л. П. Никулиной-Косицкой и многих других. Театральной критике было о чем писать. В этот период она отличается рядом особенностей, предлагает свой ракурс постановки тех или иных проблем развития театра, вырабатывает свой взгляд на репертуар, актерское искусство, общественную роль театра.

В бурную эпоху 1860‑х годов театральная мысль была во многом связана с общественными тенденциями в политической жизни страны, смыкалась с, публицистикой и гражданской литературой. Представители различных лагерей ратовали за тот театр, который соответствовал бы их социальным взглядам. Революционные демократы (Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов и М. Е. Салтыков-Щедрин) видели в театре средство воплощения своих идеалов {5} и подчиняли критику этой задаче. «Эстетическая» критика (А. В. Дружинин, В. П. Боткин, П. В. Анненков) выдвигала на первый план художественные задачи. Ее сторонники активно выступали в защиту «чистого», «объективного» искусства, свободного от общественных интересов. В статье «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» (1856) А. В. Дружинин проводил грань между критикой «артистической» и «дидактической»: «Оппозиционное положение литературы ко всему, что было дикого, испорченного, гнетущего, в обществе сделалось модой и, что еще хуже, стеснительным делом. Публицистика начала вторгаться всюду […] Русское искусство, увлекаемое к публицистике, социальной дидактике и постоянному глухому протесту, через это самое становилось в положение мизерное, оскорбительное, ребяческое. Оно лишилось лучшей своей силы — независимости от временных целей, не выигрывая взамен того ни влияния, ни политического значения»[[1]](#footnote-2).

Свой, особый взгляд на театр исповедовал создатель теории «органической критики» А. А. Григорьев, рассматривавший его как одну из форм национального самосознания. Григорьев не чуждался в театральных статьях рассуждений «по поводу дела», то есть ставил театральные вопросы в связь с вопросами общественными.

Среди своих предшественников и современников, писавших о театре, Григорьев чаще всего ссылался на В. Г. Белинского. Считая Белинского своим учителем, Григорьев обращался к его статьям, соглашался и полемизировал с ним. У них была одна alma mater — Московский университет, и, несмотря на одиннадцатилетнюю разницу в возрасте, оба были воспитаны в одной и той же романтической атмосфере — на философии Ф. Шеллинга, статьях Н. А. Полевого, игре П. С. Мочалова. В известном очерке «Судьба Аполлона Григорьева» А. А. Блок назвал Григорьева «человеком сороковых годов». Эти слова определяют время философского, духовного формирования Григорьева. Но Григорьев — театральный критик претерпел такую заметную эволюцию, так сильно впитал в себя и по-новому отразил атмосферу и настроение времени, что как руководитель молодой редакции «Москвитянина» может быть назван и «человеком пятидесятых годов», а как сотрудник журналов братьев Достоевских — шестидесятых. Именно в 1860‑е годы А. А. Григорьев высказал ряд широких и принципиальных соображений в области театрального искусства.

Сочетание театральных суждений и публицистики было характерно для многих критиков, поскольку с конца 1850‑х годов произошло решительное сближение театра с жизнью страны и оживилась общественная активность художественной интеллигенции.

Вместе с тем ценность театральной критики этих лет была и в пристальном внимании к театру, к актерскому искусству, непосредственно {6} к нуждам и потребностям сцены. В эти годы в России издается несколько специальных театральных журналов: «Музыкальный и театральный вестник» (1856 – 1860, с 1858 года назывался «Театральный и музыкальный вестник», последние номера под редакцией А. А. Григорьева), «Искусства» (1860) и «Русская сцена» (1864 – 1865, редактор-издатель Н. В. Михно), «Музыка и театр» (1867 – 1868, редактор А. Н. Серов). Значительным специальным изданием тех лет была еженедельная московская газета «Антракт» (1864 – 1868, сначала «Театральные афиши и Антракт»), выходившая под редакцией крупного театрального критика А. Н. Баженова.

Газеты и журналы различных направлений регулярно печатали статьи, обзоры, рецензии о театре, освещая разные стороны театрального дела — административно-правовое положение русской сцены, репертуар, искусство актера, режиссуру. О театре много писали петербургские газеты: «Северная пчела», «Русский мир», «Санкт-Петербургские ведомости», «Петербургский листок», «Голос», «Весть», «Петербургская газета»; московские: «Московские ведомости» (с приложением «Современная летопись»), «Москвич», «Русские ведомости», «Русская газета», «День» и другие. Большое количество разных изданий и неизбежная в этом случае конкуренция приводили к размежеванию газет, каждая из которых ориентировалась на определенного читателя и делала упор на определенные темы.

Раздел о театре был далеко не в каждой газете и не каждый год. Это зависело не только от уклона газеты (политического, экономического, литературно-художественного), но и от личных вкусов и интересов редактора, наличия театрального обозревателя и других причин.

В ряде газет были постоянные театральные рецензенты. Так, например, в «Санкт-Петербургских ведомостях» писали В. А. Крылов (В. Александров), В. П. Буренин («Выборгский пустынник»), А. С. Суворин («Незнакомец»), в «Петербургском листке» сотрудничал А. А. Соколов («Театральный нигилист», «Не спрашивай, кто я»), в «Голосе» — М. А. Загуляев, Д. В. Аверкиев, в «Современной летописи» — Н. С. Назаров, Н. С. Лесков, в «Новом русском базаре» — К. М. Станюкович и т. д.

Одни рецензенты придерживались общего направления и характера газеты, в которой они сотрудничали, а иногда во многом способствовали ее популярности. Другие рецензенты не были «привязаны» к определенному изданию, сотрудничали в одно и то же время в разных газетах и журналах. Сила многих из них была в остроте видения театра, в умении живописно воспроизвести спектакли, охарактеризовать актерские работы. Их свидетельства — свидетельства очевидцев, помогающих нам в изучении истории русского театра.

Часто писали о театре и «толстые» журналы. В «Современнике» театральные материалы печатали И. И. Панаев, М. Е. Салтыков-Щедрин, {7} театральную хронику в «Библиотеке для чтения» вел П. Д. Боборыкин, во «Времени» и «Эпохе» обзоры о русской сцене давал А. А. Григорьев.

Оживлению критической деятельности помогла отмена в 1862 году предварительной цензуры статей о театре. Это облегчило работу театральной критике. «Известны взаимные отношения русского театра и журналистики, — писала “Северная пчела”. — Журналистика упорно молчала о театре или ограничивалась весьма поверхностными отзывами; она могла похвалить только того актера или ту актрису, игру которых одобряла специальная театральная цензура; похулить только то, что этой цензуре не нравилось»[[2]](#footnote-3).

В эту пору развернулась критическая деятельность революционеров-демократов — Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова. Непосредственно не связанная с театром, она, тем не менее, оказала значительное влияние на театральную критику, как в общих принципах подхода к явлениям искусства, так и в конкретных оценках драматургии[[3]](#footnote-4). В трактате «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) Чернышевский дал обоснованную теорию материалистической эстетики, которая противостояла эстетике идеалистической и могла служить опорой при подходе к литературным и сценическим явлениям.

Центральная проблема эстетики Чернышевского — соотношение искусства и действительности. В противовес идеалистам Чернышевский показал, что прекрасное в искусстве есть отражение прекрасного в жизни, а само искусство — явление сложное, не сводимое к одному понятию красоты. Материалистически обосновав центральную проблему эстетики, утвердив «первичность» действительности, Чернышевский дал свое определение прекрасного: «прекрасное есть жизнь», «прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такою, какова должна быть она по нашим понятиям»[[4]](#footnote-5). Тем самым указывалось на исторический и социальный характер понятия красоты и провозглашалась прекрасной только та жизнь, которая соответствовала революционно-демократическим идеалам. Истинным содержанием искусства, по Чернышевскому, является жизнь в ее широчайших проявлениях («общеинтересное в жизни»), а главное в искусстве — человек, его духовный мир, его судьба.

В соответствии с этим «первый общий характеристический признак искусства» в эстетике Чернышевского — образное воспроизведение «интересных для человека явлений действительной {8} жизни»[[5]](#footnote-6). Второй — «объяснение ее». Третий — «приговор о явлениях жизни» с позиций передового общественного идеала. Выполняя все эти предназначения, искусство становится «учебником жизни», играет роль нравственного двигателя общества, способствует его преобразованию.

Помимо этого, ряд положений, высказанных в этом трактате, а также в других работах — университетском сочинении о «Бригадире» Д. И. Фонвизина (1850), критическом разборе «О поэзии. Сочинение Аристотеля» (1834) и др., — прямо касались драматургии, давали теоретическое обоснование ее новым тенденциям и полемизировали с ее идеалистическими концепциями.

Говоря о драме, Чернышевский подчеркивал, что в ее задачу входит не изображение какой-то сложной ситуации и даже не анализ характеров, а прежде всего воспроизведение «жизни известного класса, или, еще более, известной исторической эпохи»[[6]](#footnote-7). В связи с этим в пьесах не обязательно одно главное лицо — их может быть, два и более. В качестве примера он приводил «Бориса Годунова» А. С. Пушкина, где в равной степени важны Самозванец и Борис.

Трактовка Чернышевским возвышенного, трагического и комического имела непосредственное отношение к конкретным явлениям в драматургии. Давая определение возвышенного как реально существующего в жизни, Чернышевский тем самым подрывал теоретическую основу «ложновеличавой» школы, в частности пьес Н. В. Кукольника, где условные фигуры выражали идеи божественной незыблемости самодержавия[[7]](#footnote-8). В противоположность этому Чернышевский указывал, что «возвышенным представляется нам самый предмет, а не какие-нибудь вызываемые этим предметом мысли», «возвышенное есть то, что гораздо больше всего, с чем сравнивается нами». Это давало опору для русского демократического искусства, с его положительными героями из народа.

Рассуждения Чернышевского о трагическом как о реальных жизненных столкновениях противостояли идеалистическим утверждениям о роковой предопределенности событий, теории трагической «вины», предостерегали от фатализма и пассивности в борьбе. В драме должна была найти свое отражение трагедия народа, страдающего от социальной несправедливости. В понимании Чернышевского трагическое — не столкновение с судьбой, а борьба человека с другими людьми. Степень ее трагизма зависит от обстоятельств. «Пусть всегда нужна борьба, — писал Чернышевский, — но не всегда борьба бывает несчастна. А счастливая борьба, как бы ни была она тяжела, — не страдание, а наслаждение, {9} но трагична, а только драматична»[[8]](#footnote-9). Его трактовка трагического несла глубоко революционное и гуманистическое содержание. Она ориентировала на изучение условий действительности, каждого отдельного случая, с тем, чтобы исключить возможность трагического исхода. В область трагического, отданную идеалистами «исключительным» личностям, Чернышевский вводил простых людей, обыкновенных и понятных.

Рассматривая комическое, Чернышевский подчеркнул, что оно включает в себя не только мелкое, ничтожное, пустое (что на сцене являлось в виде легкого водевиля или фарса), но и «комическое безобразие, комическое уродство», которое является опасным, вредным и «перестает быть смешным, несмотря на все свое безобразие»[[9]](#footnote-10). Такая трактовка комического вытекала из опыта русской сатирической комедии. Не безобидный юмор, а разоблачение социальных несоответствий, гневная сатира — вот главное направление комического, по Чернышевскому, и «высокое значение» русской общественной комедии.

В трактате Чернышевского были также высказаны мысли, относящиеся к певческому и композиторскому искусству, легко распространяемые на природу актерского искусства[[10]](#footnote-11). Театр, как и всякое другое искусство, по Чернышевскому, создается не под влиянием тяги к прекрасному, а под воздействием жизненных потребностей, и в этом смысле он — «произведение практической жизни». Чернышевский обосновал принципы реалистической школы актерской игры, выступал против ремесленничества и подражательности. Подлинное творчество, писал Чернышевский, возникает лишь в том случае, если актер сумеет «войти в свою роль, проникнуться тем чувством», которым живет его герой. Тогда он, по сути дела, перестает быть актером, и его творчество достигает полного совершенства, оно становится «произведением самой природы, а не искусства»[[11]](#footnote-12). Таким образом, Чернышевский понимал актера прежде всего как проводника передовой драматургии.

Природу актерского таланта, по Чернышевскому, определяют «впечатлительность», или «способность проникаться чувствами и настроениями создаваемого образа» и «понимание сущности характера». Как и всякое другое искусство, сценическое творчество требует «привычки, знания, практики», то есть долгой и упорной работы над техникой, и в то же время изучения жизни. Именно верность этим критериям позволила Чернышевскому выделить из виденных им в 1850‑е годы актеров А. Е. Мартынова, а в более {10} поздние — М. И. Писарева, в котором его привлекало сознание общественной силы искусства.

Из сущности эстетики Чернышевского вытекают и принципы его критики, высказанные в больших статьях («Об искренности в критике», 1854, «Очерки гоголевского периода русской литературы», 1856 и др.) и рецензиях на отдельные пьесы. Слабость современной ему критики Чернышевский видит в том, что она стала слишком уступчива, нетребовательна и утратила критерий художественной оценки. Увлеченная частностями, она забыла о главном — об идейности, которая определяет достоинство произведения. По Чернышевскому, «если идея фальшива, о художественности не может быть и речи, потому что форма будет также фальшива и исполнена несообразностей»[[12]](#footnote-13). Исходя из этого, Чернышевский оценивал произведения отечественной и зарубежной драматургии.

Защищая гоголевское направление, Чернышевский боролся против чуждых ему течений в драматургии. Он выступал с критикой французской школы «здравого смысла» (рецензия на пьесу Э. Ожье «Габриэль», 1854), бесплодных и поверхностных опытов «купеческой школы» русской драматургии, авторы которых пытались повторить в сниженно-водевильном виде достижения Островского (рецензия на «Бедность не порок», 1854). На примере пьесы В. А. Соллогуба «Чиновник» (1856) Чернышевский резко осуждал мнимо обличительное направление.

Чернышевский следил за судьбой тех, кто начал свой путь в ином русле. После комедии «Свои люди — сочтемся» демократический лагерь приветствовал Островского как наследника и продолжателя Гоголя. Однако так называемые «москвитянинские» пьесы («Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется») внушили Чернышевскому тревогу за дальнейшее направление таланта драматурга, и он выступил с подробным разбором комедии «Бедность не порок». Критик отмечал, что здесь Островский идеализирует те стороны русской действительности, которые не должны быть приукрашены. Ложность основной идеи пьесы привела к ее художественному несовершенству — «ошибочное направление губит самый сильный талант». Чернышевский предлагал Островскому оставить эту «тинистую тропу» и вернуться на путь критического отношения к действительности.

Когда появилось «Доходное место», он в «Заметках о журналах» (1857) сразу же отметил, что «сильным и благородным направлением» оно напоминает первую комедию Островского, приветствовал возврат драматурга к гоголевскому направлению и его выход к новым для него сферам жизни.

Н. А. Добролюбов, опираясь на материалистическую эстетику и творческую практику своего учителя, сформулировал принципы {11} аналитической, или «реальной», как сам ее называл, критики. «Реальная критика» противостоит схоластической, которая проверяет любое явление искусства нормативными понятиями о жизни и меркой «вечных законов искусства». В отличие от нее, «реальная» прежде всего изучает произведения, «стараясь определить их собственную норму, собрать их существенные, характерные черты»[[13]](#footnote-14).

На основании этого разбора «реальная критика» определяет смысл жизненных факторов, изображенных художником, и их значение в общественном сознании. Статьи Добролюбова представляют собой соединение критики и публицистики, научного исследования и эстетического анализа.

С первых же шагов Добролюбов включился в борьбу за подлинно народное реалистическое искусство. Еще в «реестрах читанных книг» молодой Добролюбов отозвался как о «превосходных» о «Русалке» и «Борисе Годунове», настороженно отнесся к ложноисторическим пьесам и пустым водевилям. Позже совместно с Чернышевским он обрушился на псевдообличительное направление в драматургии. В рецензиях на пьесы Н. М. Львова, К. С. Дьяконова и других, в статьях «Сочинения графа В. А. Соллогуба» (1857), «Губернские очерки» (1857), «Литературные мелочи прошлого года» (1859) Добролюбов назвал их «литературой приказной казуистики», «сатирико-полицейской» и «поздравительно-экономической литературой» и неизменно указывал на истинный пафос их фальшивых обличений.

Из общего потока он выделял лишь комедию А. А. Потехина «Мишура» (1858), так как ее автор перенес центр тяжести с обличения отдельных злодеяний мелких чиновников на современную общественную жизнь и представил ее в качестве «огромной помойной ямы». Но и эта комедия, по словам Добролюбова, была слаба в художественном отношения. Главный ее недостаток — «это недостаток смеха»: Потехин больше негодует, чем смеется над своими героями. В результате «Мишура» «вышла горяча, благородна, резка, но превратилась в мелодраму»[[14]](#footnote-15).

Единственным подлинным драматургом критического направления в современной литературе Добролюбов считал Островского. Его творчеству он посвятил рецензию на «Воспитанницу» (1859) и две статьи — «Темное царство» (1859) и «Луч света в темном царстве» (1860). Написанные в последние годы жизни, эти статьи явились вершинами критической мысли Добролюбова, сочетавшими тонкий художественный анализ драматургии Островского с характеристикой общественного содержания его пьес, исследование актуальных проблем эстетики с выяснением нужд революционного движения.

{12} Внимание к Островскому закономерно для Добролюбова. Для него Островский — подлинный народный писатель, обладающий «глубоким пониманием русской жизни и великим уменьем изображать резко и живо самые существенные ее стороны»[[15]](#footnote-16). В творчестве Островского отразились «такие общие стремления и потребности, которыми проникнуто все русское общество, которых голос слышится во всех явлениях нашей жизни, которых удовлетворение составляет необходимое условие нашего дальнейшего развития»[[16]](#footnote-17).

Пьесы Островского позволили Добролюбову в статье «Темное царство» нарисовать обобщенный образ России-тюрьмы, в которой гибнет все человеческое, произнести приговор над действительностью. На их основании он создал схему современного общества, состоящего из самодуров разных рангов и степеней, а также подмятых ими «живых и деятельных натур» и «подавленных и безответных натур». В своем анализе Добролюбов пользовался всеми созданными Островским к этому времени пьесами, в том числе и «москвитянинскими». Рассматривая творчество Островского в перспективе его развития, критик видел в них не только уступку славянофильским взглядам, но и находил здесь дополнительные штрихи для характеристики «темного царства».

Принципиальная новизна «пьес жизни», по Добролюбову, сказывается прежде всего в характере драматического конфликта, в общем плане определяемого критиком как «столкновение двух партий», старших и младших, богатых и бедных, своевольных и «безответных». Важность данного конфликта в его кардинальности, жизненности и современности. Драматург уловил и сделал коллизией своих пьес генеральное противоречие времени — противоречие между естественными человеческими стремлениями к полноте жизни и невозможностью их осуществить в условиях «темного царства».

Островский, по мысли Добролюбова, первым показал зависимость судеб людей не только от отдельных личностей, но прежде всего от общего положения вещей. Зло в пьесах Островского заключено в самих обстоятельствах жизни, в самих условиях бытия. Его мертвящее, калечащее влияние распространяется на всех обитателей «темного царства». Вот почему Островский «не карает ни злодея, ни жертву; оба они жалки вам, нередко оба смешны, но не на них непосредственно обращается чувство, возбуждаемое в вас пьесою. Вы видите, что их положение господствует над ним, и вы вините их только в том, что они не выказывают достаточно энергии для того, чтобы выйти из этого положения». Из этого Добролюбов делает вывод об особенностях драматургической поэтики Островского, где борьба совершается «не в монологах действующих лиц, а в фактах, господствующих над ними». {13} «Часто сами персонажи комедии не имеют ясного, или вовсе никакого, сознания о смысле своего положения и своей борьбы, — писал критик, — но зато борьба весьма отчетливо и сознательно совершается в душе зрителя, который невольно возмущается против положения, порождающего такие факты»[[17]](#footnote-18). Гибель одного или нескольких самодуров ничего не изменяет, ибо суть не в них, а в фактах, как выражается Добролюбов, «господствующих над ними». Нужна решительная ломка всего уклада жизни, всей негодной системы, и на это-то направляется внимание зрителя и читателя.

Что же представляет собой эта «обстановка жизни», которая одновременно и порождает стремление к переменам, и убивает энергию у действующих лиц? По мнению Добролюбова, среди сил, действующих в «темном царстве», Островский выделяет экономический гнет и политическое бесправие. Судьбы людей во многом зависят от того, достались ли на их долю жизненные блага или нет. Богатством определяется самодурство одних и смирение других. Поэтому и «сюжеты и самые названия пьес» Островского «вертятся около семьи, жениха, невесты, богатства и бедности». Жестокой бесчеловечностью денежных законов пронизаны все произведения Островского. Но эти же самые законы могли бы привести и к какой-то перестройке обстоятельств жизни, если бы они не дополнялись политическим гнетом, общей атмосферой бесправия, духовной кабалы.

Вопреки широко распространенному мнению об однолинейности героев Островского, Добролюбов рассматривал их как персонажей сложных, в которых нельзя выделить какую-то одну преобладающую черту. Он видел в Островском тонкого психолога: «Одна из отличительных черт таланта Островского состоит в уменье заглянуть в самую глубь души человека и подметить не только образ его мыслей и поведения, но и самый процесс его мышления, самое зарождение его желаний»[[18]](#footnote-19). Иными словами, психологизм Островского — сложное явление, сочетающее в себе достижения натуральной школы с новыми открытиями литературы. Драматург показывает, как и насколько среда изуродовала человека, объясняет сложные и сумбурные мотивы поведения людей в условиях алогичного и сумасбродного «темного царства».

В своих статьях об Островском Добролюбов создал новую теорию реалистической драмы. Критик отвел нападки на художественное несовершенство и якобы эпичность «пьес жизни» и раскрыл новаторство их драматургической поэтики. Верность действительности, правда жизни пронизывают собой все элементы пьес Островского, по-новому организуют их структуру, определяют тип конфликта, композицию, роль интриги, развитие действия и т. п. Интрига здесь служит своего рода катализатором конфликта, обостряя {14} противоречия между своевольными и безответными, имущими и бедными. Однако с ее началом не возникает коллизия — она существовала и раньше, а в финале она не снимается. Поэтому завязки и развязки в пьесах Островского достаточно случайны — они создают лишь временные, ограничивающие рамки для действия, которое началось не вчера и не кончится завтра. Поэтому самое действие течет в пьесах вяло и медленно, если сравнивать их с произведениями зарубежной школы, так как разрешение и перипетии интриги здесь значат немного. Столь же точно обосновал Добролюбов необходимость в пьесах Островского так называемых эпизодических лиц, то есть лиц, непосредственно не связанных с интригой. Эти лица нужны драматургу для передачи общей атмосферы жизни.

В статье «Луч света в темном царстве» (1860) Добролюбов дал интерпретацию «Грозы» в связи с важнейшими социально-политическими проблемами России. Здесь, по мысли Добролюбова, драматург показал, что самодурство «дошло до крайности, до отрицания всякого здравого смысла; оно более чем когда-либо враждебно естественным требованиям человечества и ожесточеннее прежнего силится остановить их развитие»[[19]](#footnote-20). И вместе с тем оно потеряло твердость и самоуверенность. Анализируя характер и поведение Кабанихи и Дикого, критик подчеркивает, что, по-прежнему попирая слабых и зависимых, ни во что не ставя законы и логику, они ощущают падение своей силы, страх за будущее.

В то же время в образе Катерины Добролюбов видит «решительный разрыв со старыми, нелепыми и насильственными отношениями жизни». Он истолковывает этот образ как «шаг вперед не только в драматической деятельности Островского, но и во всей нашей литературе», поскольку он давно требовал своего «осуществления». Ощущение непрочности «темного царства», нежелание Катерины подчиняться его законам позволили Добролюбову сделать революционные выводы из драмы Островского, где, по его словам, «русская жизнь и русская сила» вызваны «на решительное дело».

Театрально-эстетические взгляды Чернышевского и Добролюбова оказали значительное воздействие на повседневную практику столичных и провинциальных театральных критиков. В русле демократических идей вели свою критическую деятельность И. И. Панаев, А. Н. Плещеев, А. И. Урусов, К. М. Станюкович. Из менее известных театральных рецензентов можно указать на А. С. Гиероглифова (1825 – 1900), который, хотя и не печатался в «Современнике», но разделял радикальные взгляды его руководителей и был причислен III Отделением к «обществу Чернышевского и компании».

{15} Влияние Добролюбова отчетливо прослеживается в театральной критике провинции. Провинциальная интеллигенция, из среды которой выходили критики, была демократической и по происхождению, и по самому положению своему. Демократический характер имела вся общественная жизнь проснувшейся в эту эпоху провинциальной России. Поэтому идеи революционеров-демократов получили там особенное распространение. Преимущественно в добролюбовском толковании восприняли провинциальные критики творчество Островского. Пропагандировались в цитатах и в собственном переложении добролюбовские оценки, с его трактовкой образов сверялось актерское творчество. Воздействие идей и оценок Добролюбова обнаруживается в статьях театральных рецензентов Астрахани, Вологды, Воронежа, Житомира, Киева, Одессы, Харькова и других городов. Последователями Добролюбова были: активная участница революционного движения Г. И. Тетюшинова, деятель народного образования Н. Ф. Бунаков и др. Заимствовался самый жанр статей. И провинциальные критики «по поводу» спектакля поднимали разговор о социальных отношениях.

Значительное место в театральной критике 1860‑х годов занимал М. Е. Салтыков-Щедрин, продолжавший развивать передовую театральную эстетику на страницах «Современника» и «Отечественных записок» после ареста Чернышевского и смерти Добролюбова. Критерии жизненной практики, понятие идеала как результата сознательного, то есть критического, отношения к действительности и другие принципы реализма разработаны в его статьях о литературе и искусстве, в частности о драме и театре, с остротой полемиста и пафосом первооткрывателя. Для него это были истины выстраданные. С ударной силой определил Салтыков-Щедрин в 1869 году основу основ демократической программы творчества: «Литература и пропаганда — одно и то же». Так писатель понимал свои задачи в искусстве и задачи самого искусства.

Салтыков-Щедрин материалистически обосновывал проблему отношения искусства к действительности. Он писал: «Что там ни говорите, а сфера изящного точно так же следует своим историческим законам, как и всякая другая сфера человеческой деятельности; и она подлежит историческим колебаниям, и она фаталистически следует за интересами жизни и не над нею господствует, не ей предлагает готовое содержание, но сама у нее это содержание вымаливает»[[20]](#footnote-21).

Репертуар казенной сцены 1860‑х годов позволил Салтыкову-Щедрину рассмотреть под углом демократической идейности важнейшие моменты эстетики драмы (проблема героя и конфликта, {16} действия, жанра, языка и т. п.) и актерского искусства (вопросы перевоплощения, внутреннего оправдания и др.).

С демократическими традициями была связана театральная критика В. Я. Стоюнина и П. М. Шпилевского.

Стоюнин, видный деятель народного образования, педагог-словесник, видел в театре серьезную просветительскую силу. Еще в 1858 году он одним из первых по достоинству оценил обличительную комедию М. Е. Салтыкова-Щедрина, которая была единодушно осуждена «благонамеренной критикой». «“Смерть Пазухина”, как очерки явлений из современной русской жизни, — писал В. Я. Стоюнин, — представляет много интересного и, пожалуй, много характеристического. Читая все эти сцены, мы верим, что все это действительно было, но было как случай, что все эти лица действительно жили, живут, но как исключительные личности. Они нисколько не противоречат ни условиям русской жизни и общественности, ни нравам, ни понятиям своей современности; они, пожалуй, живые личности, и в этом их достоинство […] Язык каждой личности отличается своими оттенками и резко обрисовывает говорящего»[[21]](#footnote-22).

Будучи редактором «Русского мира» (1859 – 1860), В. Я. Стоюнин регулярно предоставлял страницы газеты для театральных материалов принципиального характера. «О чем бы мы ни говорили, какие бы живые интересы ни занимали нас, но искусства забыть мы не можем, — писал В. Я. Стоюнин, — оно тесно связывается с лучшей стороны нашей жизни, к нему мы обращаемся для отдыха от трудов, для развлечения от забот, для высшего наслаждения, наконец, для разрешения некоторых вопросов нашей духовной жизни. В нем, как и в природе, ищет себе некоторого успокоения современный развитый человек, у которого мысль почти постоянно в тяжелом разладе с действительностью»[[22]](#footnote-23). Говоря о «Воспитаннице» Островского, Стоюнин отмечал, что эта комедия «есть одно из замечательных явлений в современном русском искусстве»[[23]](#footnote-24).

Известный этнограф и ученый П. М. Шпилевский начал писать о русском театре в середине 1850‑х годов. Резко критикуя переводные мелодрамы, он горячо приветствовал «Грозу», выделяя гениальное, как он говорил, исполнение А. Е. Мартыновым роли Тихона. Вообще Шпилевский внимательно следил за творчеством этого актера и в 1860 году выступил с развернутой статьей о нем («Искусства», № 3).

П. М. Шпилевский поддерживал то произведения, в которых ощущался современный нерв. Когда Александринский театр {17} возобновил старый водевиль П. А. Каратыгина «Дон Ранудо до Калибрадос», осмеявший разоряющееся дворянство, Шпилевский писал: «Пьеска, данная для разъезда, оказалась очень интересною и, главное, совершенно в духе современном: водевиль полон самых едких острот против спеси и фанфаронства людей, гордящихся своим происхождением и считающих всякого низшего мелочью для себя… Напрасно умный лакей их Педро (г. Мартынов), остряк и шут вместе, язвит барскую фанаберию едкими сарказмами, высокопородистые баре никак не могут отстать от своих обветшалых понятий… Некоторые места в пьеске вызвали энтузиазм, обнаружившийся в горячих аплодисментах: доказательство, что всякая современная живая мысль в любой пьесе находит живой отголосок в публике»[[24]](#footnote-25).

В 1860‑е годы начали театрально-критическую деятельность А. С. Суворин, В. П. Буренин. Следует иметь в виду, что они придерживались в начале своего пути либеральных и даже демократических взглядов. Учитывая данное обстоятельство, и следует рассматривать их критическое наследие тех лет.

Много театрально-критических статей, подчас с сенсационно-фельетонным уклоном оставил А. А. Соколов. Воспитанник Петербургского театрального училища, он не стал актером, но на всю жизнь сохранил привязанность к сцене, писал театральные романы, рецензия, фельетоны. Автор нашумевшего романа «Театральные болота» (1869 – 1873), в котором быт театральной провинции сдобрен скользкими подробностями закулисной жизни, он внес в свою рецензентскую деятельность бульварно-обывательский тон. В многочисленных статьях и информационных материалах А. А. Соколов мельчил темы, нередко подменял частной критикой и зубоскальством анализ художественных проблем. Но обывательская публика «Петербургского листка» охотно читала статьи А. А. Соколова, что приносило успех автору и газете.

В 1860‑е годы распространение получили пародии и эпиграммы, мгновенно откликавшиеся на актуальные явления театра. Среди авторов театральных эпиграмм были поэты-искровцы Д. Д. Минаев и В. И. Богданов, актер Г. Н. Жулев. Театрально-критические фельетоны писали К. М. Станюкович и Н. А. Лейкин.

В это же десятилетие резко возрастает удельный вес театральных материалов на страницах провинциальной периодической печати. Театр рассматривается в связи с общими проблемами жизни, социального развития, духовных интересов. Общественная роль искусства, театра в частности, занимает важное место в публицистике провинциальной прессы. Среди театральных критиков, работавших в провинции в 1860‑е годы, выделяются П. П. Сокальский, И. И. Гольц-Миллер, А. С. Гациский.

### **{****18}** 2

Для критики 1860‑х годов характерно напряженное внимание к общественной роли театра, к пропаганде гражданских идеалов, сетования по поводу того, что русская сцена не может в полной мере соответствовать требованиям времени. Пресса много говорила об общественном назначении театра, нравственной функции, полемизировала с «эстетическими» взглядами на искусство.

«Случается иногда, что появление одной какой-либо комедии, прием, ей сделанный, впечатление, ею произведенное, бывает гораздо важнее, гораздо знаменательнее всевозможных ученых открытий, политических событий, финансовых оборотов и пр. др.», — писала газета «Современное слово»[[25]](#footnote-26). «Все мы давным-давно признали за театром неоспоримое значение в общественной жизни», — вторили ей «Московские ведомости»[[26]](#footnote-27). «Во все времена у всех народов театр всегда был одним из важных проводников общественной нравственности и популяризации той или другой идеи, выработанной в каком-либо обществе… Не устраивать театров, не бывать в театре — это значит лишать себя возможности глубоко вникнуть в окружающую нас действительность, не в действительность, представляющуюся нам в подробностях ежедневной мелочной жизни, а составляющую вывод из прошедшего, настоящего и чаемого будущего нашей жизни», — писала «Московская газета»[[27]](#footnote-28). Много писала о просветительской и нравственно-воспитательской миссии театра провинциальная печать. «Могущественным образовательным средством» назвал его Н. Н. Мазуренко — деятельный корреспондент А. И. Герцена и «Современника». Одна из наиболее демократических газет провинции начала 1860‑х годов — астраханская «Волга» настойчиво требовала внимания к театру как к школе для развития народа.

Подобная постановка вопроса не была новой. Русская театральная мысль всегда пропагандировала общественное призвание театра. Но в 1860‑е годы в этой теме слышится свой, присущий данному периоду мотив. Дело в том, что вслед за декларациями об общественной функции театра часто следовало рассуждение о том, что именно этому требованию современный театр не отвечает. «Театр не приобрел еще у нас права гражданства, он не составляет еще общественной потребности, он составляет до сих пор только одно развлечение образованного меньшинства»[[28]](#footnote-29).

Такой взгляд был особенно связан со сдвигами в русской социальной жизни после спада революционной волны. Контрнаступление {19} царизма летом 1862 года, кровавая расправа над польским национально-освободительным движением, рост реакционных настроений в середине десятилетия и резкое усиление реакции после выстрела Д. В. Каракозова (1866) — все это не могло не отразиться на театральном искусстве. Изменение социального состава зрителей, буржуазное предпринимательство и спекулятивная горячка, сопровождающие развитие капитализма, привели к падению общественной роли театра.

Шаблонные мелодрамы, оперетты, пьесы мелкобытовой тематики, развлекательный репертуар, обеспечивавшие требования обуржуазившегося зрителя, вытесняли большую драматургию, утверждавшую демократические идеалы. Критика не могла не отразить этого процесса.

Пресса постоянно обращалась к проблеме цензуры, и в частности цензуры драматических сочинений. Известно, что статья Н. Г. Чернышевского «Французские законы по делам книгопечатания» обратила внимание министра внутренних дел П. А. Валуева и сыграла определенную роль в запрещении «Современника» на восемь месяцев. Она на эзоповом языке говорила о положении дел в России, разоблачала истинные цели правительства, предполагавшего стеснить передовую мысль.

Через месяц после выхода в свет этой статьи в газете «Русский мир» была опубликована работа А. С. Гиероглифова «Об отношениях правительства к литературе в России и других европейских государствах». Автор писал: «Литература для всякого народа есть единственный регулятор общественной нравственности, самая твердая гарантия народных интересов… Правительство и литература никогда не могут действовать в одну ноту, но при нормальном состоянии того и другого невозможен также между ними и такой антагонизм, который возбуждал бы какие-либо преследования… Однако, несмотря на это, мы видим, что преследования литературы правительствами идут исторически и не только не ослабевают, но достигают, как, например, во Франции и Австрии, невероятных размеров. Это искусственное понижение уровня народного развития ведет за собою деградацию нравственности»[[29]](#footnote-30).

{20} Нетрудно заметить, что, хотя автор говорил о преследованиях литературы во Франции и Австрии, подразумевал он положение дел в России. С рядом статей о цензуре выступили в 1862 году «Отечественные записки». Журнал писал о цензурном законодательстве в Пруссии, рецензировал книгу В. Галле-Дебо «История театральной цензуры во Франции» (Париж, 1862). «Театр почти никогда не пользовался во Франции истинно разумной свободой, — писал рецензент, — сцена постоянно была подвержена надзору то со стороны трусливых и близоруких цензоров старого порядка, то от грубых и деспотически-односторонних представителей республиканского правительства, то от чересчур заботливых и внимательных блюстителей общественного спокойствия во времена империи»[[30]](#footnote-31).

Статьи Н. Г. Чернышевского, А. С. Гиероглифова, как и некоторые другие материалы о цензуре, отражали рост революционной пропаганды.

Не случайно шеф жандармов В. А. Долгоруков в докладной записке Александру II (1862) обращал внимание на «сильное раздражение умов» и «возрастающую с каждым днем смелость революционных происков, в особенности в сфере литераторов, ученых и учащейся молодежи».

В 1860‑е годы пресса много пишет о необходимости отменить монополию казенных театров и о создании народных театров. Одним из первых обратил внимание на народные театры Ф. М. Достоевский. В «Записках из мертвого дома» (отметим, кстати, что начало их публиковалось в газете «Русский мир») Достоевский призывал: «Очень бы и очень хорошо было, если б кто из наших изыскателей занялся новыми и более тщательными, чем доселе, исследованиями о народном театре, который есть, существует и даже, может быть, не совсем ничтожный»[[31]](#footnote-32). Мысли Достоевского о народном театре были связаны с попытками изучения народных истоков русского искусства, предпринятыми в 1860‑е годы А. И. Буслаевым, Н. И. Костомаровым и другими учеными, а также с практическими мерами этих лет в области организации народных театров.

В 1864 году В. Ф. Одоевский писал: «Русский народ смотрит на театр гораздо серьезнее, нежели другие народы; для забавы он ходит смотреть на паяцев, когда не зайдет в питейное заведение. Театр для него нечто иное»[[32]](#footnote-33). «Для преобразования нравственности народа, не говоря о развлечении, лучшим средством могут послужить театральные зрелища, — писал “Петербургский {21} листок”. — В настоящее время более чем когда-либо предвидится необходимость в образовании и облагорожении народа путем зрелищ, знакомить его с общественными потребностями и условиями правильной жизни, доставляя притом возможное развлечение: в этом отношении единственным средством может быть только народный театр»[[33]](#footnote-34).

Следует иметь в виду две тенденции, с которыми связаны подобные призывы. С одной стороны, требование развития народных театров знаменовало заботу об укреплении демократических начал, об образовании и просвещении широкого зрителя; с другой — такого рода статьи нередко выражали позицию правительства, стремящегося использовать народный театр для пропаганды идей «православия, самодержавия, народности». Некоторые авторы предлагали в репертуар народного театра включить «поучительные и патриотические» пьесы, вроде явно устаревших «Рекрутского набора» Н. И. Ильина, «Встречи незваных» А. А. Шаховского, «Параши-Сибирячки» Н. А. Полевого.

### 3

Различные позиции критики естественным образом сказались на ее отношении к современному репертуару, и в первую очередь к Островскому. Мы уже говорили об оценке творчества драматурга Чернышевским и Добролюбовым. В 1857 году И. И. Панаев замечал, что заслуги Островского перед русским театром «неисчислимы»: сцена живет только его произведениями: «Если бы не г. Островский… в русский театр почти незачем было бы заглядывать»[[34]](#footnote-35). А рядом возникали суждения иного плана, авторы которых старались свести на нет достижения драматурга, поставить под сомнение его ценность на театре. Вот, например, что писал о «Доходном месте» реакционный критик Н. С. Назаров: «Богатый сюжет, с которым […] автор не совладал, ложная идея, на основании которой построил он свою пьесу, неестественность в ходе действия, бессилие в создании главных действующих лиц»[[35]](#footnote-36).

Вышедшие в 1859 году два тома «Сочинений А. Н. Островского» вызвали оживленные разговоры в критике. В частности, в «Библиотеке для чтения» (1859, № 8) с большой статьей выступил А. В. Дружинин, общие позиции которого оставались здесь теми же, какие были определены им ранее в статье «Критика {22} гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения».

Обращаясь к драматургии Островского, Дружинин, естественно, резко осудил социально-сатирическое направление творчества драматурга. «Доходное место» казалось ему «хаосом из странных красок, блистательных начинаний, драматических идей, самых безукоризненных, и дидактических тирад, самых необъяснимых»[[36]](#footnote-37). В противовес этому ой настаивал на наличии в творчестве Островского беззлобной веселости — чистого комизма, о чем свидетельствовала, по его мнению, комедия «Праздничный сон — до обеда». Эту линию Дружинин и призывал продолжать.

Вместе с тем в статье Дружинина было высказано немало тонких суждений о мастерстве драматурга: о композиции его пьес, о языке, о характерах. Это сочетание художественного вкуса и неприятия критического направления приводило иногда к парадоксам. Но усматривая прямой дидактики в комедии «Свои люди — сочтемся», Дружинин приветствовал ее художественные достоинства и писал: «День, в который нам удастся увидать первую комедию Островского на нашей сцене, будет днем, памятным для всякого русского человека. Огромный сценический успех выпадет на долю комедии, и она останется на театре до той поры, пока русский язык будет существовать на свете»[[37]](#footnote-38).

Еще более ожесточенная полемика вспыхнула вокруг «Грозы». Она не только обнажила позиции многих литераторов и публицистов (о чем подробно написано в литературоведческих работах), но и подчеркнула разницу в понимании ценности «Грозы» для театра. Все первые выступления по поводу «Грозы» были так или иначе связаны с ее постановками, поскольку пьеса была опубликована позже. Как показано в соответствующих работах театроведов, Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве» в известной степени учитывал постановку «Грозы» на сцене Александринского театра, особенно игру А. Е. Мартынова и Ф. А. Снетковой.

Одним из первых высоко оценил «Грозу» А. С. Гиероглифов. «Гений поэта, — писал он, — глубоко проникающий в глубь человеческой природы, народных особенностей, основных принципов и во все проявления народной жизни, создал типы, исполненные великой правды и высшей художественности. Общая идея произведения — влияние на природу человека тех духовных элементов, которыми живет старуха Кабанова и другие подобные личности, и столкновение с этими элементами — других, свежих начал жизни. Идея выполнена полно, ясно, энергично и без малейшего пожертвования изящностью произведения. Народность чувствуется в каждом слове, в каждой сцене, в каждой личности драмы… В лице Катерины мы видим светлый луч на темном небе, {23} перл природы… личность эта, поставленная в противоречие с действующей жизнью, вмещает в себя общечеловеческую идею»[[38]](#footnote-39). Этот отзыв обращает на себя внимание двумя особенностями. Во-первых, заявлением Гиероглифова о связи «Грозы» с народной жизнью, замечанием об общественном содержании пьесы. Во-вторых, характеристикой образа Катерины — «светлый луч на темном небе», которой, вероятно, воспользовался Добролюбов для заглавия своей статьи.

На стороне революционно-демократической критики выступал в защиту драмы Островского известный поэт и театральный критик А. Н. Плещеев. Отмечая глубокую жизненную правдивость «Грозы», прекрасно задуманные и развитые характеры, Плещеев в своих статьях давал отпор всем критикам и недоброжелателям пьесы. Редактор реакционной газеты «Наше время» Н. Ф. Павлов, например, считал, что драма Островского «не может удовлетворить взыскательных требований», и признавал глубоко безнравственной героиню пьесы[[39]](#footnote-40). Плещеев в ответной статье высмеивал «благородство тона», «ширину взглядов» «блюстителей нравственности», которые настолько не имеют ни эстетического чувства, ни здравого смысла, что смеют сравнивать «Грозу» с плаксивыми мелодрамами. Своим выступлением Плещеев метил не только в Павлова, но и в актеров старшого поколения, в том числе и М. С. Щепкина, которые также считали Катерину безнравственной[[40]](#footnote-41).

Выступал Плещеев и против понимания «Грозы» М. М. Достоевским. Сторонники «почвенничества» хотели увидеть в «Грозе» подтверждение своих концепций самостоятельного развития России. В своей статье М. М. Достоевский подчеркивал, что из всех современных писателей один Островский идет «своею ровной, поэтической дорогой. И прекрасно делает». В «Грозе» он отмечал только поэтические стороны, показ светлого мира народа, а в Диком и Кабанихе видел по самодуров, а людей, с которыми «можно ужиться». Для Достоевского не «Гроза» с гибелью Катерины, а «Не в свои сани не садись», с ее идеями «всепримиряемости», была новым словом в драматургии[[41]](#footnote-42). Плещеев писал по этому поводу: «Достоевский, как видно, не поклонник отрицательного направления в нашей литературе и смотрит на действительность несколько с точки зрения оптимиста». Возражая Достоевскому, критик видит, какое значительное место в произведениях Островского занимает «бичевание самодурства и дикого произвола»[[42]](#footnote-43).

Театральная критика активно включилась в полемику о «Грозе». Рецензии, в которых анализировались спектакли, содержали, {24} помимо актерских трактовок образов, и некоторые общие соображения. М. И. Дараган, посмотрев спектакль Малого театра, писал о том, что «драматург выразил действительное состояние нашего общества в настоящую минуту», когда «забитые, загнанные натуры начинают понимать не только свое положение, но еще и сознавать причину своего унижения»[[43]](#footnote-44).

Иначе, скорее в духе А. А. Григорьева, поднимавшего в связи с «Грозой» вопрос о народности Островского, трактовал пьесу и спектакль Малого театра ученик Григорьева М. И. Писарев, в будущем известный исполнитель ролей в пьесах Островского. Но и точка зрения Добролюбова оказала известное воздействие на юного критика. Он писал о том, что новая драма «дышит величайшею правдою», что драматург очень точно уловил «искру нравственной свободы» и подметил «ее борьбу с тяжелым гнетом обычаев, с изуверством понятий, с своенравной прихотью произвола». Вместе с тем Писареву хотелось и более ясного показа протеста Катерины, поэтому его не совсем удовлетворила игра Л. П. Никулиной-Косицкой. Актриса, по его мнению, выражала только одну сторону борьбы — «с самой собою», «по другая сторона борьбы — с семьею — исполняется ею менее удачно»[[44]](#footnote-45).

Петербургская премьера уступала московской. Почти все критики писали о том, что Катерина Ф. А. Снетковой мало похожа на героиню Островского, что в ней отсутствует народность, считали, что она незнакома с русским бытом и больше похожа на героинь Шекспира, чем на русскую женщину.

Высоко оценивала критика лишь игру А. Е. Мартынова в роли Тихона, а затем сменившего его П. В. Васильева (А. С. Гиероглифов, А. Н. Баженов и др.). Однако, при всех своих недостатках, спектакль Александринского театра давал повод критике говорить об общечеловеческом содержании пьесы, о показе в ней души русского человека (И. И. Панаев), о том протесте против самодурства, который «слышен из уст каждой жертвы», особенно Кулигина (П. И. Мельников-Печерский)[[45]](#footnote-46).

Дискуссия вокруг «Грозы» не прекратилась после первых спектаклей. В 1864 году Д. И. Писарев выступил в «Русском слове» со статьей «Мотивы русской драмы», которая отражала отношение к пьесе определенной части революционно настроенной молодежи в условиях известного спада общественного движения и была связана со сниженными трактовками «Грозы» на театре. Писарев полемизировал с Добролюбовым относительно понимания образа Катерины. «Драма Островского “Гроза” вызвала со стороны Добролюбова критическую статью под заглавием “Луч {25} света в темном царстве”, — писал Писарев. — Эта статья была ошибкою со стороны Добролюбова; он увлекся симпатиею к характеру Катерины и принял ее личность за светлое явление. Подробный анализ этого характера покажет нашим читателям, что взгляд Добролюбова в этом случае неверен и что ни одно светлое явление не может ни возникнуть, ни сложиться в “темном царстве” патриархальной русской семьи, выведенной на сцену в драме Островского»[[46]](#footnote-47).

Писарев пропагандировал позитивистский подход к искусству и призывал критиков отказаться от эмоционального, художественного, «артистического» анализа, а прибегать к точным фактам, законам естествознания и логики. К человеку и ко всем отраслям его деятельности критик, но мнению Писарева, должен относиться «не как патриот, не как либерал, не как энтузиаст, не как эстетик, а просто как натуралист». В заостренной форме Писарев выразил общий интерес писателей, художников и критиков к точным, естественно-прикладным наукам и сопряженный с этим интересом взгляд на художественное творчество. Отметим, что в 1863 году вышла в свет книга И. М. Сеченова «Рефлексы головного мозга», которую внимательно изучал А. Н. Островский.

Писареву возражал М. А. Антонович в статье «Промахи»[[47]](#footnote-48). Однако последнее слово в этой полемике осталось за Писаревым, который ответил Антоновичу в статье «Посмотрим!», где снова говорил о том, что в настоящее время нам нужны «исключительно люди знания, т. е. знания должны быть усвоены теми железными характерами, которыми переполнена наша народная жизнь»[[48]](#footnote-49). Идеи Писарева, его утилитарный подход к проблемам искусства получили распространение в русской театральной критике 1870 – 1880‑х годов.

Начиная с 1863 года большое место в театральной критике занимают отзывы на так называемые антинигилистические пьесы. Слово «нигилисты» было широко введено в эти годы в публицистику М. Н. Катковым, который взял его из «Отцов и детей» для обозначения и дискредитации передовой молодежи и разночинной демократии. О пьесах Ф. Н. Устрялова, В. А. Дьяченко, Н. И. Чернявского отзывы писали М. Е. Салтыков-Щедрин, А. И. Урусов, А. Н. Баженов, Н. С. Лесков, В. А. Слепцов. Различие в подходе к этим произведениям вызывало оживленную полемику на страницах газет и журналов. Умеренно демократическая газета «Гласный суд» писала в 1866 году о «Гражданском браке» Чернявского достаточно спокойно: «Вы смотрите “Гражданский брак” {26} и видите на сцене детскую, неумышленную карикатуру, передразнивание героев, взятых из романа Тургенева “Отцы и дети”»[[49]](#footnote-50). Щедрин же резко говорил о расцвете необулгаринской школы.

Полемика по современным политическим и историческим проблемам шла в театральной критике в связи с постановкой исторических пьес. Еще в эпоху Николая I было разрешено выводить на сцену царствующих особ, но только до воцарения дома Романовых. На сцене появились образы Иоанна Грозного, Федора Иоанновича, Бориса Годунова, Дмитрия Самозванца, Василия Шуйского.

О слабой пьесе историка Н. А. Чаева «Дмитрий Самозванец», написанной архаичным языком, реакционная «Весть» писала: «Большинство публики на 4‑х бывших уже представлениях упомянутой пьесы состояло из среднего и мелкого купечества. Эта часть городского населения преимущественно сохранила любовь к родной, допетровской старине […] Следует желать на нашей сцене побольше таких произведений, как “Дмитрий Самозванец” г. Чаева»[[50]](#footnote-51).

В 1867 году выступления Н. В. Васильева и В. В. Самойлова в роли Грозного («Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого) стали предметом полемики и толков многих журналов и газет. Дело заключалось не только в соперничестве двух артистов, а в трактовке образа Ивана Грозного, от которой зависело политическое звучание спектакля. В связи с историческими пьесами театральная критика стала обращать внимание на массовые, народные сцены. Отсюда и интерес к режиссеру-организатору массовых сцен (статьи А. А. Соколова, А. С. Суворина и др.).

### 4

Театральная критика никогда не высказывала единодушного удовлетворения состоянием и организацией театрального дела. Не было в истории театра периода, когда пресса зафиксировала бы общий высокий уровень состояния театра. Такое отношение современников к театру было бы губительным для него. Но, критикуя искусство сцены, театральная печать всегда различала отдельные компоненты спектакля (репертуар, режиссура, актерское исполнение) и в разные периоды по-разному к ним относилась. Больше всего критике подвергался репертуар: слабость драматургического произведения обнаруживается сравнительно легко. Другое дело — актерское искусство. Если речь не идет о напыщенном, аффектированном исполнении, найти градации «старого» и «нового» в творчестве актера бывает весьма трудно.

{27} В 1860‑е годы в русском актерском искусстве не было острой борьбы, ломки старых форм, смены стилей, как в предыдущую эпоху. Реализм на сцене господствовал. В театральной критике лишь изредка шла речь о запоздалых формах сценического классицизма, о ложной декламации и манерности. Такие рудименты классической школы порождали резкое неприятие. В основном же полемика по вопросам актерского искусства шла сейчас внутри одного реалистического направления. И именно в 1860‑е годы получила широкое обсуждение поставленная еще В. Г. Белинским идея самостоятельной ценности актерского творчества.

По мере утверждения материалистической философии эта идея получила поддержку, развивалась и углублялась. Материалистическая философия вывела актерское творчество за пределы интуитивно-субъективистской сферы. Перед исследователями и критиками встала задача проникнуть в сущность этого искусства, понять его специфику и самостоятельность. Постепенно утверждалась мысль, что актер не только воплощает намерения автора, но и преобразует драматургическую ткань, внеся в нее свой духовный опыт и взгляд на жизнь. Это великое свойство актерского труда надо было осмыслить, сформулировать его принципы.

Главное, на что было обращено внимание критики, — тесная связь актерского творчества с общественной жизнью, детерминированность его социальными условиями, средой. Русский бытовой театр, его успехи, деятельность выдающихся представителей этого театра занимали театральную критику. Для А. Н. Баженова мерилом актерского мастерства было жизнеподобие. Естественность и натуральность — ведущими критериями в оценке исполнительства. П. Д. Боборыкин большое внимание уделял точности всех деталей спектакля — от оформления до передачи говоров определенных губерний. Сторонники бытового театра предполагали высокий уровень профессионализма, наличие актерской культуры, хорошую систему воспитания актеров. Однако в их позиции была известная ограниченность, они не совсем ясно представляли себе, в чем же состоит поступательное движение русского театра, и сами иногда отходили от своих позиций.

Новое слово в этой области сказал А. А. Григорьев. Он, как никто после Белинского, слышал, чувствовал и понимал актера. Обогащенный «натуральной школой» и одновременно боровшийся с ней, принимая и понимая связи актерского творчества с окружающей жизнью, «веянием времени», как он говорил, критик, вместе с тем, не мог согласиться с «дидактическим» подходом к искусству актера. Для Григорьева творчество актера — законченная эстетическая система, развивающаяся по своим законам. Самостоятельность актерского творчества — одна из главных мыслей Григорьева — теоретика и критика театра. В этой связи и возникла полемика между Григорьевым и Боборыкиным. Речь шла не просто о поэтическом или бытовом содержании творчества актера, а об идеале художника сцены. Для П. Д. Боборыкина лучшим {28} представителем современного актерского искусства оставался П. М. Садовский, который во многом был связан с завоеваниями «натуральной школы». Для Григорьева идеальным актером стал П. В. Васильев, обладавший, по мнению критика, поразительной силой воссоздания русского национального характера и «вулканическим мочаловским» темпераментом. Это сочетание давало, по мнению Григорьева, широчайшие возможности. Оно позволяло актеру выступить в русском национальном репертуаре и в трагедиях Шекспира, приближая последние к русскому зрителю.

По тому, как относился А. А. Григорьев к творчеству П. В. Васильева, можно уяснить движение театрально-критической мысли в области актерского искусства. В это время она сделала новый, решающий шаг по сравнению с предыдущим периодом — периодом Белинского и «натуральной школы». Завоевания «натуральной школы», показ слияния человека со средой, введение социального фактора могли привести в конце концов к упрощению сложных художественных явлений. Общественные связи, социальные корни не могут быть показаны на сцене с той же степенью подробности, что и в прозе. Актеры, способные соединить эпизоды частного бытия людей с настроением времени, отразить затаенные глубины человеческого сознания и непосредственные повороты людского поведения стали главной силой, движущей сценическое искусство.

Эти новые тенденции были поддержаны и Ф. М. Достоевским, который высказал ряд принципиальных, творческих соображений о театральном искусстве. Он писал: «Эффект сценический совсем не тот, совершенно другой, чем естественный. Сценический условен: он обусловливается потребностями театральных подмосток»[[51]](#footnote-52). Приведенные мысли Достоевского содержатся в его статье, которая направлена против «фототипного», «фактографического» восприятия жизни.

Для русского театра того времени оценка «как в жизни» была самой большой похвалой. Для Достоевского этого мало. Он открывает иную, высшую правду жизни, жизни трагической, фантастической. Чтобы достичь этой высшей художественной правды, следует, по Достоевскому, укрупнять, обострять, углублять факты действительности.

Последние годы в театроведении много писали об условном театре. Когда речь шла о его истоках, обычно начинали со статей теоретиков символизма. Именно на рубеже веков получили развитие многочисленные теории новых форм театра, обогащения реализма и другие. Все это справедливо. Но истоки находились не здесь. Они гнездились в идеях Достоевского о «фантастическом реализме», в театральной концепции Аполлона Григорьева.

Новые формы искусства появляются в переломные эпохи, когда резко меняется жизнь и взгляд на нее. Поэтическое, надбытовое, {29} фантастическое понимание искусства — все то, что в заостренной форме выявляет не всю жизнь, а лишь ее квинтэссенцию, как говорил Чехов, рождалось в великие 1860‑е годы. Но росток этот не получил развития. В последующие десятилетия, в пору народнической идеологии, найденное в 1860‑е годы оказалось под спудом. Только в конце XIX – начале XX века, в годы революционного подъема, деятели искусства, в том числе театра, потянулись к обобщенно-философскому воспроизведению мира, перенося в новую эпоху открытое Достоевским.

В 1860‑е годы о драме и театре писали выдающиеся критики — Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. А. Григорьев, А. Н. Баженов, П. Д. Боборыкин, А. И. Урусов и другие. Их споры отражали различные тенденции в области искусства. Передовой лагерь видел в театре средство воспитания народа в духе революционно-демократических идеалов. Другие, борясь против утилитаризма в театре, ставили во главу угла художественные, эстетические принципы. Борьба эта, начавшаяся в 1860‑е годы, получила еще большую остроту в последующие десятилетия.

## **{****30}** И. И. Панаев

В русскую журналистику Иван Иванович Панаев (1812 – 1862) вошел в знаменательное время конца 1830‑х годов. Аналитичность, но словам В. Г. Белинского, проникла во все сферы человеческой жизни, и именно критика на рубеже 1830 – 1840‑х годов сделалась наиболее полным выразителем прогрессивных стремлений эпохи.

Идеи, выдвигаемые Белинским, объединяли разметанные после декабристского восстания общественно активные резервы нации и формировали новый строй восприятия действительности. Поэтому знакомство и вскоре установившиеся дружеские связи Белинского с Панаевым сыграли решающую роль в судьбе последнего.

В 1840 году Белинский писал: «Панаев исправляется и улучшается видимо, растет не по дням, а по часам… Отрешается от своих предрассудков и излечается от своего прекраснодушия. Он будет человеком, потому что хочет быть им… Я замечаю большой прогресс в его стремлении к действительности»[[52]](#footnote-53).

Не будучи революционером-демократом, Панаев впоследствии, сотрудничая в «Современнике» с Н. Г. Чернышевским и Н. А. Добролюбовым, во многом разделял их взгляды и неоднократно заявлял о своих симпатиях к «новому» поколению. «Я лучше буду жить в обществе так называемых мальчишек. В их обществе “легче и свободнее дышать”», — писал Панаев в 1860 году[[53]](#footnote-54). Чернышевский, в свою очередь, напоминал, что Белинский «любил в Панаеве надежного товарища, даровитого писателя и честного человека»[[54]](#footnote-55).

{31} Свою критическую деятельность Панаев начал в жанре пародии. В первом номере «Отечественных записок» за 1843 год редакция сообщила о появлении некоего нового поэта, приложив пародийные стихи «неизвестного». Так возникла, ставшая вскоре на страницах журнала «Современник» весьма популярной, ироническая маска писателя «Новый поэт».

Объекты для своих пародий Панаев находил в поэзии и драматургии 1840 – 1850‑х годов, в тех отживающих свой век образцах, которые хотя и не могли претендовать на определяющее место в литературе, все-таки имели распространение в публике. Творчество поэтов Т. М. Языкова, В. Г. Бенедиктова, Н. Ф. Щербины, драматургов Н. В. Кукольника и Л. А. Мея попадало в сферу деятельности Нового поэта. Он высмеивал выспренность стиля, в большей или меньшей степени свойственную этим авторам, и отход от общественно важных тем.

Кроме пародий Панаев публиковал в «Отечественных записках», а затем в «Современнике» очерки, фельетоны и, наконец, так называемые «Современные заметки». В «Заметках» обычно отводилось место рассказу о театральной жизни Петербурга.

Панаев редко помещал специальные статьи о драматургии или актерском искусстве, но в своих обзорах неизменно уделял театру хотя бы несколько строк. Чаще всего это был небольшой отзыв о новой пьесе или новом спектакле, реже — рассуждения о путях развития сценического искусства.

Впрочем, художественным критиком, в полном смысле слова, Панаев себя никогда не считал и особо подчеркивал: «Мы пишем не критику, а беглые заметки».

Панаев не имел склонности к широким обобщениям ни в своей литературной, ни в журналистской деятельности. Белинский, как известно, называл его талант «дагерротипным», то есть весьма точным в наблюдениях, но не способным к глубокому анализу событий и фактов в их взаимосвязи. Это качество, присущее Панаеву-писателю, ярко проявилось и в его критических работах.

Злободневность темы, броскость формы, порой, кажется, волновали автора заметок более всего. Рецензентский, даже фельетонный характер отзывов о театре, которые соседствовали в панаевских обзорах с описаниями балов и загородных прогулок, слишком очевиден. Однако колкие отчеты Нового поэта не были ни безобидными, ни поверхностными.

Литератор, искренний, по-своему страстный в проявлении мыслей и образа чувств, Панаев относился к театру с редким для критики 1850‑х годов трепетным восторгом. Не случайно А. А. Григорьев, который болезненно реагировал на равнодушие революционеров-демократов и близких им людей к живой практике театра, уважительно говорил о театрально-критической деятельности Панаева.

{32} В 1850‑е годы сцена для Панаева продолжала таить ту юношески «непобедимую, фантастическую прелесть», о которой Белинский писал в 1830‑х годах. Панаев не называл театр ни трибуной, ни кафедрой. Он видел в нем место «нравственного успокоения, наслаждения», ему нужны были «те горячие слезы, которые заставляет вас проливать художественное произведение».

Театр объединяет людей. Прежде всего, формально, собирая в одном помещении толпу, во-вторых, нравственно: «Слиться, в одном ощущении с массой людей, — писал Панаев, — чувствовать, что ваше сердце бьется в один такт с тысячами сердец — это блаженство, с которым ничто не может сравниться»[[55]](#footnote-56). Панаев называл театр «первой жизненной потребностью»: в этом он был убежден сам и стремился убедить читателя.

Критика возмущало, что сцена не использует и части своих возможностей, для многих оказываясь лишь своеобразной роскошью, прихотью. «… Театр становится иногда внешним развлечением, пустой забавою для толпы, куда стекаются праздные люди для того, чтобы убить как-нибудь время и посмеяться том глупым смехом, который возбуждают кривлянья, переодеванья и фарсы», — писал он в 1857 году[[56]](#footnote-57).

Проблема воздействия искусства на человека живо обсуждалась в конце 1850‑х годов в связи с усилением общих демократических тенденций. Однако Панаев коснулся ее не ради дискуссии. Вопросы взаимодействия литературы и читателя, сцены и зрителя возникали почти в каждой его заметке: слишком важной представлялась ему роль искусства в жизни общества. «Велико значение театра и неоцененна заслуга драматического писателя, понимающего серьезно свое призвание и потребности своей эпохи», — говорил Панаев[[57]](#footnote-58).

Размышляя о проблемах театра, Панаев всегда большое внимание уделял драматургии, зная, что без национального репертуара русский театр будет существовать только «по имени».

На страницах «Современника» он выступал с пространными обзорами драматургических новинок — переделок и посредственных оригинальных сочинений, в изобилии представленных на сценах Петербурга и Москвы. В этой сфере критического творчества панаевская неутомимость может сравниться, пожалуй, лишь с редким энтузиазмом начинающего А. Н. Баженова, который считал своим долгом изо дня в день бороться с «засорением» репертуара. Критика Панаева сводилась обычно к пересказу сюжетов, но даже это он делал с определенным изяществом, что и снискало его обзорам популярность увлекательного чтения.

«Четыре с половиною часа декламировать, терзаться, кричать, сходить с ума, бредить, бросаться в окна, ломать железные {33} прутья и являться с ними на бал — это чего-нибудь да стоит», — участливо заключал Панаев одну из своих рецензий, иронизируя и над публикой, и над исполнителями пьесы П. П. Сухонина «Деньги»[[58]](#footnote-59).

Однако критика Панаева, при ее часто насмешливой интонации, была внутренне не спокойна, далека от благодушно-созерцательного взгляда на взаимосвязь жизни и искусства. «Поэт не сын небес — это вздор, это старая надутая фраза. Он прежде всего сын земли, гражданин своего отечества и человек. Ему много работы на земле…» — писал Панаев в 1856 году[[59]](#footnote-60).

Чтобы сделаться подлинным зеркалом национальной жизни, русской драме необходимо было, по словам Белинского, «развиваться только на почве русского быта». В этих условиях приемы мелодрамы, с отвлеченной необязательностью ее положений и моральными сентенциями, стали для Панаева знаком ремесленничества в искусстве.

«Увы! — восклицал он, — эти так называемые в сию минуту *деревенские* повести с избами едва ли чем-нибудь лучше аристократических повестей старого времени с будуарами и гамбсовскою мебелью, по крайней мере, трудно решить, которые из них ближе к действительности… Разрумянивать крестьян и крестьянок и наряжать их в театральные костюмы, вводить мелодраму в деревенский быт, — этого решительно невозможно выносить. Всякая ложная идеализация в деле искусства — неприятна, ничего не может быть оскорбительнее идеализации крестьянского быта»[[60]](#footnote-61).

Это было сказано в начале 1855 года, то есть в момент, когда после семилетия интеллектуального безвременья началось энергичное размежевание русского общества. Высказываясь более или менее определенно в любой сфере журналистики, критик тем самым заявлял о своей принадлежности к какой-то из основных общественных группировок. Причем «крестьянский вопрос» в этом смысле был как бы «пробным камнем».

Выступив с анализом драматургического дебюта А. А. Потехина и высоко оценив дарование автора, Панаев назвал пьесу «Суд людской — не божий» «чисто французской мелодрамой из крестьянского быта». Стремление Потехина объяснить тяготы крестьянской жизни совпадением несчастных случайностей, разрешить их в сфере этических абстракций вело к дидактике и очевидной фальши. Потехин находился под особым покровительством журнала «Москвитянин», который отстаивал идею патриархальности, непреложности существующих основ крестьянского бытия. Таким образом, выпад Панаева не объяснялся исключительно художественным интересом: разногласие имело мировоззренческий характер.

{34} Не случайно, советуя Потехину отказаться пока от попытки написать народную драму, критик указывал на то, что автор «не нашел еще той точки зрения, с которой действительные явления жизни представляются в настоящем свете»[[61]](#footnote-62).

Чуждый увлечениям крайностями. Панаев неизменно трезво смотрел на вещи. Уравновешенно-здравая интонация его критики исключала рискованные, неожиданные повороты мысли, которые обладают иногда мощью внезапных прозрений. Но его позиция имела определенные достоинства.

Какие бы противоречивые общественные ситуации ни создавало время, Панаев всегда находил в жизни реальные точки опоры, ощущал ее нравственную основу. Поэтому в искусстве он ценил прежде всего естественность, гармоническую полноту мироощущения, «свободу» в смысле восприятия художником действительности и умения «передать жизнь во всей ее истине». Ни злободневность затронутых проблем, ни новизна разрабатываемой темы, ни оригинальный ум автора сами по себе для Панаева интереса не представляли, если не отвечали этому его основному требованию. Причем критическое чутье Панаева было весьма острым.

Любопытен его отклик на пьесы «Чиновник» В. А. Соллогуба и «Свет не без добрых людей» Н. М. Львова. Как известно, появление этих пьес вызвало бурную дискуссию.

Панаев принял в ней участие. Он отдал предпочтение Львову, хорошо знавшему чиновничий быт, перед Соллогубом, который «бросает на этот мало знакомый ему мир только поверхностные взгляды сверху в стеклышко и заложив руку за жилет». Но окончательный приговор критика оказался одинаково суровым для каждого из литераторов: «… Если идеал графа Соллогуба положительно смешон и жалок, то нельзя сказать, чтобы и идеал г. Львова был… удовлетворителен и удачен. В обоих идеалах нет жизни, нет плоти и крови, оба они неудачно составлены и оба говорят громкие фразы, употребляя книжные выражения, непохожие нисколько на обыкновенный живой разговорный язык; за обоими видны их авторы, нашептывающие собственные речи любимцам своей фантазии»[[62]](#footnote-63).

Через два года в статье «Темное царство» Добролюбов, вспомнив Соллогуба и Львова, подвел итог: «Пример этих бездарных фразеров показывает, что смастерить механическую куколку и назвать ее *честным чиновником* вовсе нетрудно, но трудно вдохнуть в нее жизнь и заставить ее говорить и действовать по-человечески»[[63]](#footnote-64).

Вторая пьеса Львова «Предубеждение» получила резкий отзыв Панаева: «… Новая комедия г. Львова “Предубеждение” {35} имела почти такой же громадный успех, как и его первая комедия. Г. Львов пожинает драматические лавры с легкостью изумительною. Так легко не доставались эти лавры никому из драматических писателей, за исключением разве вечной памяти лицемерно-чувствительного и слезливого Коцебу. Г. Львов родился в драматической сорочке, иначе ничем нельзя объяснить нежность к нему просвещенной публики Александринского театра»[[64]](#footnote-65). В следующем номере «Современника» «Предубеждение» подверглось подробному уничтожающему анализу Добролюбова.

Особо следует сказать об отношении Панаева к Островскому. «Заслуги его для нашего театра неисчислимы, — писал Панаев в 1857 году. — Русский театр в настоящую минуту живет, за исключением бессмертных “Горя от ума” и “Ревизора” и некоторых гоголевских пьес, только одними произведениями г. Островского. Если бы не г. Островский (надо быть откровенным), в русский театр почти незачем было бы заглядывать, потому что в театре невозможно пробавляться тремя или четырьмя пьесами, которые уже вся Россия знает наизусть, а с одним драматическим хламом из переделок и так называемых *оригинальных* сочинений театр существовал бы только по имени»[[65]](#footnote-66). Интерес к произведениям Островского не исчезал у Панаева на протяжении всех 1850‑х годов.

Комедии Островского «москвитянинского» периода он критиковал по-своему, весьма оригинально. Восхищаясь отдельно взятыми характерами Русакова, Бородкина, Любима Торцова, Панаев в то же время говорил, что произведения Островского, «всегда задуманные более или менее верно и обнаруживающие в частностях истинный талант, в целом поражают какой-то странною и необъяснимою неоконченностью и небрежностью»[[66]](#footnote-67). Панаев не желал видеть в этих пьесах влияния идей славянофильства. Точнее, он даже не стремился выяснить, к какому лагерю по своим общественным убеждениям принадлежит Островский, так как «эти вопросы — дело критики». Бесспорным же для Панаева оставалось то, что во всех сочинениях драматурга он находил «много правды», «под влиянием каких бы теорий, — как замечал Добролюбов, — они ни писались». «Для меня, — заявлял Панаев, — по крайней мере, очевидно, что вся симпатия автора “Свои люди — сочтемся”, “Бедной невесты”, “Бедность не норок” и, наконец, “В чужом пиру похмелье” на стороне благородных, честных и прямых натур, затертых и забитых окружающею их дикою и грубою действительностью; что автор не проходит равнодушно мимо падшего человека, а поднимает его из позора и показывает, что и в глубоко падшей, в нищем и оборванце может еще таиться под грязными лохмотьями много прекрасного и человеческого и {36} что такого рода бедняки заслуживают не гордого презрения, а теплого участия»[[67]](#footnote-68).

Панаев восторженно встретил «Грозу», потрясенный игрой Мартынова — Тихона в финале.

Главное, что привлекло критика в трагедии Островского, — не мощь протеста, а пафос утверждения, та поэтичность пьесы, которая заставила Добролюбова заметить, что «в “Грозе” есть даже что-то освежающее и ободряющее»[[68]](#footnote-69). Называя Катерину «удачнейшим женским характером», самым поэтичным из всех созданных Островским, Панаев писал: «А отыскать поэзию в том быту, в котором родилась Катя, — нелегкое дело! Для этого, кроме таланта, необходимо глубокое знание народного быта, серьезное проникновение в этот быт, и что важнее всего — любовь к русскому человеку»[[69]](#footnote-70). Индивидуальное в даровании Островского Панаев определил достаточно своеобразно.

Усиление демократических тенденций в середине 1850‑х годов привлекло особое внимание к идейной действенности театра. Поэтому рядом с темой драматургии, связываясь, переплетаясь с ней, возникает в критике проблема художественной независимости театра, творческой самостоятельности сцены, где «могущественная драма облекается с головы до ног в новое могущество».

Для Панаева-критика проблема эта звучит так: без хороших пьес театр, конечно, не существует, но драма, в свою очередь, предназначена не для чтения, а для представления. И успех спектаклю создает не автор, а актер. «Стоит только верно уловить (драматургу. — *Т. З*.) или даже только подметить какой-нибудь тип из русской жизни, и нет сомнения, что русский артист разовьет и воспроизведет его с совершенством», — писал Панаев в 1855 году[[70]](#footnote-71). По существу, он продолжал мысль Белинского о творческом труде актера. Но сама идея «дополнения» художником сцены литературного материала толковалась Панаевым — как, впрочем, многими критиками этого времени — в более широком плане.

Панаев и Баженов восторженно писали об игре Мартынова в драме А. А. Потехина «Чужое добро впрок не идет» и особенно в пьесах И. Е. Чернышева, подчеркивая, что они приобрели популярность во многом благодаря великому актеру. Панаев высоко ценил исполнение Мартыновым роли Брускова, которое противоречило авторской характеристике образа. Даже внешность Брускова — Мартынова мало соответствовала представлению о типе купца. «Мартынов… является в Брускове седеньким, важным, злым старичком, с клинообразною бородкою… и с тростью с богатым набалдашником…»[[71]](#footnote-72) «Взглянув на эту фигуру, — замечал {37} Панаев, — вы так и читаете на ней уверенность, что с деньгами все можно, что деньги все, что перед деньгами все валяются в пыли, и видите перед собой грубое олицетворение этой силы»[[72]](#footnote-73). Позже, увидев «дикого, как будто сорвавшегося с цепи» Брускова — Садовского, Панаев ощутил несоответствие характера, созданного Мартыновым, всему строю пьесы Островского. Однако нельзя не заметить, что Мартынов предвосхитил в Брускове тип фабриканта, купца-капиталиста новой, только возникающей формации.

Актер для Панаева прежде всего самостоятельный художник, творец, а не посредник между драматургом и зрителем. В связи с этим на одно из первых мест в его критике выступает проблема зависимости, существующей между вдохновением и мастерством, человеческой гражданской активностью художника и техникой, профессиональными навыками.

Мысль Белинского о том, что «только изучение, наука, труд делают человека достойным и законным владельцем своего таланта», была близка Панаеву. Всякий раз, когда ему приходилось говорить о гастролях зарубежных актеров в России, он обращал внимание читателей на то, как они выполняли свои роли, с какой тщательностью отделывали каждую деталь. Именно с этой точки зрения Панаев восторженно встретил выступления Рашели в Петербурге, поместив в «Современнике» три большие статьи.

Критик в своих заметках уделял большое внимание сценической культуре, посвящал многие страницы статей размышлениям о русской театральной школе. Приветствуя успехи молодых актрис Е. Владимировой (в 1856) и Ф. Снетковой (в 1860), Панаев в то же время не мог не сказать о чрезвычайно низком уровне их подготовки. Штампы, наигрыши, заученные движения и интонации, которыми располагали «заслуженности», подстерегали и губили начинающие таланты. «Чем более вглядываешься в игру г‑жи Владимировой, тем более убеждаешься, что она обладает (кроме прекрасной наружности, располагающей с первого взгляда в ее пользу) действительным талантом, который при настоящем нормальном развитии должен со временем доставить русской сцене замечательную артистку», — писал Панаев[[73]](#footnote-74). Но для этого необходимо разрушить «устаревшие авторитеты».

Напряженная, общественно активная эпоха 1860‑х годов нуждалась в актере-гражданине, который сумел бы представить грандиозные перемены, совершающиеся в национальном сознании. Однако сила сценической рутины была настолько велика, что лишь такие актеры, как Мартынов, могли освободиться из-под ее власти. Мартынов, по определению Панаева, первым показал на русской сцене настоящего человека, «каков он есть {38} в действительной жизни, в свои комические и трагические минуты»[[74]](#footnote-75). Причем Панаев обращал особое внимание на то, что в «его движениях, в его голосе, в его лице не было ни малейшего признака усилия, никаких заученных сценических выходок, ничего такого, к чему привыкли мы в трагических положениях на сцене»[[75]](#footnote-76).

Вопросы мастерства никогда не имели в статьях Панаева самоцельного значения. Описывая блестящее мастерство Ристори, он отмечал способность актрисы с равным успехом выступать в трагедии, драме, мелодраме, комедии. Панаеву это представлялось противоестественным. «Для Ристори нужна только эффектная канва, — в какой бы форме она ни проявлялась», — писал он[[76]](#footnote-77). Критик считал, что в творчестве каждого художника должны быть темы, которые являются основными, самыми существенными и личными для него. В связи с этим Панаев одним из первых в русской театральной критике объявил войну актерам — эпигонам Щепкина, Садовского, Мартынова. Восприняв естественную театральную форму, найденную великими мастерами, они утратили нравственную, духовную ценность созданных ими образов. Эти актеры, а среди них и такие мастера, как И. В. Самарин, например, добивались успеха, будучи лишь более или менее правдоподобными на сцене или, как говорил Баженов, «тактичными» в выборе средств.

Проблема ремесла в сценическом искусстве все отчетливее и тревожнее звучала в театральной критике 1860‑х годов. Резкую грань между творчеством и ремеслом актера Панаев провел в статье «Садовский в Петербурге». Рассматривая задачи сценического переживания и перевоплощения с позиций типичности, Панаев иронически именовал любителей покрасоваться в эффектных ролях «мастерами на возбуждение рукоплесканий». В творчестве же Садовского каждая деталь приобретала огромную смысловую нагрузку, и потому образы, созданные им, становились необычайно значительными — «монументальными типами». Это свойство дарования актера, у которого, по словам Григорьева, «драматизм натур не исключительных, а дюжинных, не сложных, а простых», по-своему точно определил Панаев. «Роли Русакова, — писал он, — Садовский придает тон спокойный, мягкий, он возводит эту роль до патриархальной простоты и величавости»[[77]](#footnote-78).

Если в игре Садовского Панаева восхищала прежде всего эта укрупненность, то в искусстве Мартынова его привлекал более всего особый внутренний динамизм. Мартынов стремился показать характер в процессе развития. Не случайно Панаев с такой тщательностью воспроизводил рисунок ролей Михаилы («Чужое добро впрок не идет») и Боярышникова («Не в деньгах счастье»).

{39} Панаев писал о Мартынове в роли Михаилы: «Г. Мартынов развил перед нами всю постепенность и последовательность разврата Михаилы в картине, ужасающей простотою и истиною»[[78]](#footnote-79). И в роли Боярышникова: «Он страшен, этот мелкий торгаш, а простодушная публика над ним подсмеивается, не подозревая, что заключается под его внешним комизмом»[[79]](#footnote-80).

Явления искусства Панаев рассматривал с позиций революционно-демократической эстетики. Самые краткие его зарисовки спектаклей представляются очень тщательными и объективно точными, историческая достоверность панаевских рецензий несомненна.

Непредвзятость суждений и неизменная свежесть взгляда отличали критику Панаева. Это качество, кажется, более всего ценили в нем и его современники. «Убеждения его, — писал о Панаеве Чернышевский, — не застывали в неподвижную форму с приближением старости; симпатии его в 50 лет, как и в 25, были на стороне молодого поколения»[[80]](#footnote-81).

## **{****40}** А. А. Григорьев

### 1

С конца 1840‑х по начало 1860‑х годов Аполлон Александрович Григорьев (1822 – 1864) был самым крупным театральным критиком России. Единственно возможные «соперники» его, революционные демократы, занятые общественно-политической борьбой, главное внимание в художественной области уделяли социальным повестям и романам и значительно меньшее — поэзии и драме. Театральные же критики из других общественных и журнальных группировок ни по таланту, ни по уровню мысли не могли тягаться с Григорьевым, который это хорошо понимал и имел право утверждать: «кроме нас никто театром серьезно не занимается»[[81]](#footnote-82).

До настоящего времени отсутствовали какие-либо общие исследования о деятельности Григорьева как театрального критика, хотя его ведущая роль в этой области для середины XIX века не только никем не оспаривалась, но и неоднократно подчеркивалась.

Зато имеются работы[[82]](#footnote-83) об общих чертах мировоззрения и критического метода А. Григорьева, что освобождает нас от необходимости подробно излагать эти вопросы.

В 1840‑х годах Григорьев увлекался утопическими идеями Ш. Фурье, христианским социализмом Ж. Санд, масонством, Шеллингом. Эстетические и этические суждения Григорьева этих лет были противоречивы: похвалы реалистическому направлению и критика романтического индивидуализма сплетаются с религиозными настроениями и проповедью «свободы воли», противопоставляемой «фатализму», который якобы господствовал в «натуральной школе».

{41} Более определенное мировоззрение Григорьев выработал после 1848 года, в так называемой «молодой редакции» «Москвитянина», где он стал ведущим критиком (1850 – 1855). Григорьев возненавидел официальную церковь, но в православии находил «истинный демократизм», считал христианство религией братства, взаимопомощи, милосердия. С ужасом смотрел он на буржуазное развитие Западной Европы и России, но противопоставлял ему романтическую утопию: мечту о патриархальном народе, свободном, щедром, талантливом. В отличие от славянофилов, идеализировавших крестьянство, Григорьев черты такого идеала видел в русском купечестве. Защищая Островского от нападок на узость социального круга выводимых им типов (купечество и мещанство), Григорьев стремился доказать, что ни у крестьянства, ни у дворянства нет свободы и раскованности (в каждом сословии по-своему), а лишь в «свободном сословии» возникают «коренные», «органические типы», поэтому «наша национальность развивалась совершенно свободно» в купечестве[[83]](#footnote-84).

Человек стихии, Григорьев всякую теоретическую систему взглядов воспринимал как догматическую, насильственную, стремящуюся нарушить естественный ход событий, разъять органическое целое жизни. «Теоретиками» он называл и «гегелистов», и славянофилов, и защитников «чистого искусства», и революционных демократов. Исключение составляли воззрения Шеллинга и Т. Карлейля: идея вечной неизменной жизни; преклонение перед стихийностью; стремление к «высокому», к идеалу, к тождеству и «синтезу» бытия; таинственная сложность души человеческой, постигаемая искусством интуитивно и целостно; превосходство искусства над наукой.

Свой метод Григорьев назвал *органической критикой* и подробно охарактеризовал его в программных статьях «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (1858) и «Несколько слов о законах и терминах органической критики» (1859). Основной пафос метода — защита «мысли сердечной» в искусстве и борьба с «мыслью головной». Григорьев считал художественными те произведения, которые представляют синтез мысли и души художника, охватывают значительные явления современной жизни во всей глубине и целостности. И сам критик стремился к широкому, крупномасштабному обозрению художественных и жизненных фактов в их сложных взаимосвязях и противоречиях. Григорьев любил соотносить «цвет и запах эпохи» с «вечными», общечеловеческими идеалами; современных художников — с умершими классиками; русских писателей — с западноевропейскими. Художественное явление, считал критик, может быть по-настоящему понято лишь в связи с подобными и — с другой стороны — противоположными сущностями.

{42} В очерке «Великий трагик» Григорьев устами своего героя Ивана Ивановича излагал любимую методологическую идею: «Понимание трагического у меня идет об руку с пониманием комического. Мне смешны те люди, которые восторгаются Рафаэлем и не понимают фламандцев: по-моему, они и Рафаэля-то не понимают…»[[84]](#footnote-85)

И в художниках, писателях Григорьев больше всего ценил целостность, масштабность «мысли сердечной»; отсюда его увлечение Шекспиром, Пушкиным, Мицкевичем, Гюго. Видя в художнике проповедника высоких истин и открывателя тайн и глубин современной жизни, Григорьев боролся с «искусством для искусства», главное внимание уделял злободневным вопросам эпохи, понимая под ними преимущественно национальные и нравственные проблемы современности. Поэтому, подобно Добролюбову, Григорьев утверждал: «Критика пишется не о произведениях, а по поводу произведений…»[[85]](#footnote-86) Но, в отличие от революционных демократов, Григорьев сосредоточивал свое внимание не на социально-политических, а на нравственных темах современности. Его больше всего интересовали этика, поведение, переживания героев; отношение автора к образам, индивидуальность, «натура», интуиция самого автора.

Свои статьи и рецензии Григорьев писал стихийно, без плана, что приводило часто к некоторой хаотичности, несоразмерности частей, неожиданному обрыву мысли. В стиле ярко отражались и хаотичность, и вдохновенность, страстность критика: эмоциональная приподнятость, «непричесанность» синтаксиса и лексики (статьи были насыщены новыми, необычными терминами: «цветная истина», «растительная поэзия», «живорожденный», «допотопный» и т. д.).

Хотя обрисованные выше черты характерны для критического метода Григорьева его зрелых лет, начиная с «молодой редакции» «Москвитянина», которую он возглавил в 1850 году, все-таки критик проделал значительную эволюцию. В «москвитянинский» период он защищал идею патриархальной самобытности, возводил в культ пьесы Островского той поры с их пафосом «смиренности». Итоговая статья этого периода — «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» (1855).

После 1855 года, в связи с мощным общественным подъемом, Григорьев признал в русском национальном характере не только «смирение», но и бунтарство, поэтому стал положительно отзываться о Лермонтове, Герцене, Тургеневе, писателях, ранее отрицательно им оценивавшихся. Идеалом становится Пушкин, гармонично отобразивший, как считал Григорьев, обе стороны национального характера. Итоговые статьи периода: «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859), «И. С. Тургенев {43} и его деятельность. По поводу романа “Дворянское гнездо”» (1859), «После “Грозы” Островского» (1860).

В начале 1860‑х годов Григорьев вместе с Достоевским и Н. Н. Страховым создает принципы «почвенничества», с попыткой синтезировать положительные стороны западничества и славянофильства (подобно Лаврецкому из «Дворянского гнезда», который, по Григорьеву, сочетал народные, патриархальные черты с индивидуальностью современного европейца). В эти годы усиливается историзм критического метода Григорьева, социальный пафос, растет интерес к правам личности, ее протесту. Именно в это время созданы самые крупные театрально-критические статьи Григорьева.

Идеи «органической критики» естественно вели Григорьева к страстному увлечению театром. Он был восторженным почитателем драматического искусства, активнейшим зрителем (часто до неприличия яростно выражавшим во время представления свои симпатии и антипатии)[[86]](#footnote-87), был актером и режиссером любительских спектаклей, сам писал и переводил пьесы классиков и, наконец, был, как уже говорилось, видным театральным критиком. Театральные рецензии занимают в его наследии одно из самых значительных мест.

Именно в области театральной критики Григорьев был в известной мере продолжателем Белинского, так как здесь он наиболее последовательно проводил принцип проверки искусства действительностью: рассматривал, в первую очередь, насколько жизненны и типичны образы, конфликты драмы. Еще в 1845 году, в весьма противоречивый период своей деятельности, Григорьев утверждал драматургические принципы, которые можно назвать реалистическими[[87]](#footnote-88): требовал свести драму с романтического «пьедестала», так как «повседневные явления […] столько же важны, {44} как исключительности»; театр — «приближение искусства к потребностям жизни»; задача драмы — уловить «ту особенную сторону жизни, которая движет известным веком и известным народом»[[88]](#footnote-89).

Но требование естественности, правдивости, как уже сказано было, Григорьев никоим образом не отождествлял с «копированием» действительности, ибо чрезвычайно большое внимание уделял мировоззрению, идеалам художника: «Без серьезного содержания и без серьезного взгляда на жизнь немыслимо истинно драматическое произведение», — подчеркивал критик, сливая в своей эстетической программе жизненную правду и глубокую творческую идею. «Сцены г. Меншикова — умная, но холодная копия с действительности; прочтя их, скажешь, пожалуй: это могло быть так, но не скажешь, т. о. не почувствуешь, что это непременно должно было быть так. Отсутствие творчества отразилось здесь во всем»[[89]](#footnote-90).

Григорьев любил ссылаться на монолог Макбета после убийства Дункана («Макбет зарезал сон…»), на прыжок в окно Подколесина, на нелепые фразы Хлестакова как на «неестественность», как на события, слова, в реальной жизни невозможные. «Но Шекспир и Гоголь досказывают человеку то, что он думает, что, может быть, зачинается в его душе, и заключают все в литое, медное выражение, которого удачнее и поэтически вернее нельзя ничего придумать… И выходит как-то, что ненатуральность их вернее всякой частной и повседневной натуральности, что в их душе отразилось идеально, общечеловечески — то, что у других отражается неполно или неясно… Типичность образов, типичность чувствований, типичность выражений, доведенная до крайней своей степени!»[[90]](#footnote-91)

Демократические и просветительские черты григорьевской эстетики обусловливали постоянное требование массовости, общедоступности, познавательно-воспитательной роли для народа драматургии и театра. «Театр — училище массы»[[91]](#footnote-92) — подчеркивал Григорьев еще на заре своей деятельности, продолжая ратовать за «демократизм искусства», за расширение сферы деятельности театра и расширение тематики репертуара вплоть до самой смерти.

{45} Очень интересны суждения Григорьева об опере, которая, благодаря усилению драматической своей основы, должна стать доступной широким слоям населения: «Как демократ, я, разумеется, вагнерист, ибо принцип, что опера есть драма […] — принцип вполне демократический, устраняющий наслаждения дилетантские и дающий наслаждение массам»[[92]](#footnote-93).

Мечтая, что в оперном репертуаре Петербурга и Москвы вскоре будут господствовать русские произведения, Григорьев преувеличивал реалистическое начало в творчестве А. Н. Серова и его учителя (в сфере музыкального и драматического новаторства) Вагнера: «Всего менее на свете похожее на создание Вагнера, — близкое уже скорее — если нужны непременно сближения — к Мейерберу, чем к Вагнеру, — создание нашего маэстро тем не менее победа вагнеризма, торжество новой… идеи истинного реализма»[[93]](#footnote-94). Именно в этой рецензии и развил Григорьев свое понимание «истинного реализма»: мы говорим, подчеркивал он, «о реализме истинном, т. е. таком, в котором, при полнейшей жизненности и натурализме формы, — идеал сквозит как подкладка создания или парит над ним». И критик усматривает «истинный реализм» «как в творчестве Вагнера и Серова, так и в “Misérables” Гюго и в драмах Островского»[[94]](#footnote-95). Григорьев расширительно понимал термин «реализм», применяя его и к тем серьезным и значительным романтическим произведениям, которые содержали жизненную основу характеров и конфликтов. Показательно, что критик никогда не зачислял в ранг «истинно реалистических» созданий слабые или эпигонские драмы. Григорьев, иногда ошибавшийся в других родах искусства, ни разу за свою жизнь не обманулся и не похвалил какого-либо ловкого поверхностного драматурга, добившегося временного успеха, или какую-либо слабую пьесу видного автора.

Кумиром и недосягаемым образцом для Григорьева всегда оставался Шекспир. Именно у Шекспира находил критик меру жизненной правды, соединенной с раскованностью, широтой, интенсивностью изображения человеческих страстей и конфликтов. Григорьев был убежден в шекспировской вере в великого, свободного, гармоничного человека.

В обстоятельном очерке Ю. Д. Левина подробно охарактеризованы суждения Григорьева о Шекспире в их общих чертах и в некоторой эволюции[[95]](#footnote-96), что освобождает нас от повторения и дает возможность ограничиться конспективным изложением этой эволюции.

В 1840‑х годах Григорьев подчеркивал антиромантическую обыденность шекспировских драм и в то же время — обобщенные, {46} «вечные» психологические ситуации; много внимания уделяет критик образу Гамлета, трактованному в духе Гете (глубокий ум, высокие идеалы — и бессилие, приводящее к гибели), с подчеркиванием конфликта героя с действительностью.

В «москвитянинский» период Григорьев больше всего говорит о народности и объективности творчества Шекспира; по умению создавать колоссальные обобщенные типы сопоставляет с ним Гоголя; в Гамлете теперь усматривает не только «больное чадо прошедшего», но и «слабую зарю лучшего будущего»[[96]](#footnote-97). Однако Григорьев в свете своих примирительных настроений этого периода обходит дисгармонию, трагизм и протестующий пафос шекспировских драм.

С конца 1850‑х годов Григорьев отказывается от такой односторонности, наоборот, подчеркивает и трагедийность, и силу отрицания шекспировских драм и коллизий. Критик пересматривает прежнюю оценку Гамлета, соглашается с трактовкой Гюго: Гамлет гибнет не от бессилия, а от полного одиночества и трагической безысходности. Снова Григорьев много говорит о правдивости, простоте, величавой обобщенности шекспировских героев, пронизанных светом высокого нравственного идеала драматурга.

Шекспировской масштабности, цельности, объективности Григорьев противопоставлял современную европейскую драматургию, отображавшую измельченность и разорванность буржуазного мира, болезненный рост субъективизма. Характерным, типичным драматургом нового времени Григорьев считал Альфреда де Мюссе, чьи творческие силы «растрачиваются на выражение почти одного своего собственного я; — свой собственный […] скептицизм он вносит в создаваемый им мир, вместо того, чтобы, подобно Шекспиру, освещать его светом положительного разума. В этом, впрочем, виноват не столько сам Мюссе, сколько переходная эпоха, к которой он принадлежит. Мы думаем, что *без твердой и разумной веры в Немезиду* — *невозможен истинно драматический поэт* и невозможно ни одно серьезное драматическое произведение»[[97]](#footnote-98).

Разумеется, Немезида для Григорьева не античный рок, а историческая (точнее — надысторическая) целесообразность, возмездие; представления Григорьева о каре и справедливости были близки к идеям Лермонтова в стихотворении «На смерть поэта»: это была вера в окончательное торжество «божеской» правды на земле. Поэтому те драмы Мюссе, в которых звучала такая вера (например, «Лорензаччо»), высоко оценивались Григорьевым: «вера в трагическую Немезиду, неумолимую и разумную […] ставит чрезвычайно высоко трагедию Мюссе»; далее Григорьев сравнивает «Лорензаччо» с трагедиями Шекспира[[98]](#footnote-99).

{47} Немезида оказывалась, таким образом, весьма емким понятием, включающим и высокий идеал художника, и его веру в торжество справедливости, и даже — построение драматического сюжета как закономерно, необходимо идущего именно к такой, а не другой развязке: «Отнять у драмы Немезиду — значит лишить ее души: […] она все то же неизменное, строгое и вместе примиряющее правосудие, не знающее ни счастливых, ни несчастных развязок, но взамену их знающее развязки необходимые»[[99]](#footnote-100).

У Григорьева была своя концепция истории русской драматургии. Из XVIII века он выделял комедии Фонвизина, но видел в них для своего времени лишь «историческое значение», так как считал, что настоящая русская литература была прервана в своем развитии в Петровскую эпоху (последний писатель — Посошков) и возродилась с Пушкиным[[100]](#footnote-101). Но в области драматургии, считал Григорьев, возрождение, точнее, начало, следует отодвинуть до Островского: «Театр, как дело серьезное и народное, начался у нас тоже недавно, начался настоящим образом с Островского, ибо Пушкин писал свои драмы не для сцены; великие же произведения Грибоедова и Гоголя попали на сцену совершенно случайно и долго высились уединенно над ее пошлым хламом, но во всяком случае театр у нас начался. Представления драм нашего первого вполне народного драматурга показали уже массе неизмеримую бездну, отделяющую то, что представляется на театре “нарочно”, от того, что происходит на нем “взаправду”, что служит выражением жизни к вместе разъяснением и оразумлением жизни»[[101]](#footnote-102).

Достоевский после смерти Григорьева справедливо отметил, что именно творчество Островского раскрыло возможности и Григорьева-критика: «Каждый замечательный критик наш (Белинский, Григорьев) выходил на поприще, непременно как бы опираясь на передового писателя […] Белинский заявил себя ведь не пересмотром литературы и имен, даже не статьею о Пушкине, а именно опираясь на Гоголя, которому он поклонялся еще в юношестве. Григорьев вышел, разъясняя Островского и сражаясь за него»[[102]](#footnote-103).

Начало творческой деятельности Островского почти совпало с организацией «молодой редакции» «Москвитянина», где Григорьев стал ведущим критиком, а Островский — главным писателем. «Примирительные», патриархально-традиционалистские черты в мировоззрении и драмах Островского начала 1850‑х годов оказались очень созвучными идеалам критика той поры. Поэтому он рассматривал драмы Островского как некий символ, как {48} образец, особенно подчеркивая в них «коренное русское миросозерцание, здоровое и спокойное»[[103]](#footnote-104).

Наиболее подробно Григорьев проанализировал «Бедную невесту» — в обзорной статье «Русская изящная литература в 1852 году». Критика мало занимали технические проблемы драмы. Начав анализ с оговорки, что «главный недостаток “Бедной невесты” — отсутствие экономии в плане, в постройке»[[104]](#footnote-105), Григорьев затем переходит к идеологическому и этическому разбору действующих лиц, которые для критика являются сплавом типического, жизненного и — отражением авторского миросозерцания.

В «москвитянинский» период Григорьева больше всего интересует, пожалуй, именно последнее: как в художественных образах проявляется взгляд Островского на мир, точнее, сама типизация, жизненность персонажей прослеживаются критиком сквозь призму субъективного отбора драматургом тех или иных черт, поступков, фраз и — особенно — субъективного *отношения* драматурга к героям. А попутно Григорьев всякий раз не преминет указать, как оценивает данный персонаж или данное драматическое событие сам критик, а то и более широкая категория — читатель вообще.

Вот один из характерных отрывков критического анализа: «Действительность, окружающая Марью Андревну, — материально очень бедная, а нравственно весьма не далекая. На ознакомление нас с этой обстановкою Островский употребил, как мы уже заметили, не драматические, а эпические средства: много лишних подробностей […] вошло сюда. Зато мы знаем хорошо […] замоскворецкий мир мелкого чиновничества, изображенный без малейшей злобы и задней мысли. Нельзя не остановиться с удовольствием на отношении автора к матери Марьи Андревны, с одной стороны, и на отношении его к матери Хорькова, с другой; принимая самое сильное участие в своей героине, автор, однако, ничем не пожертвовал этому участию: вы, например, негодуете на Милашина, пристающего к Марье Андревне с пошлым и приторным участием в тяжкую и решительную минуту ее жизни, но ни разу не негодуете на Анну Петровну — даже тогда, когда она попрекает дочь в неблагодарности, когда она настоятельно требует, чтобы та шла замуж за Беневоленского […] Одним словом, нет возможности сердиться читателю на бедную старуху, когда ни автор, ни сама Марья Андревна на нее не сердятся»[[105]](#footnote-106).

Ценя «патриархальную народность» купеческого быта, Григорьев идеализировал пьесы Островского «москвитянинского» периода, {49} особенно «Бедную невесту» и «Бедность не порок»[[106]](#footnote-107). Даже в другую эпоху, накануне крестьянской реформы 1861 года, уже после статей Добролюбова о «темном царстве», Григорьев продолжал полемически доказывать, что главное достоинство тех драм — поэтизация патриархальной жизни: «“Бедность не порок” — не сатира на самодурство Гордея Карпыча, а опять-таки, как “Свои люди — сочтемся” и “Бедная невеста”, поэтическое изображение целого мира с весьма разнообразными началами и пружинами. Любим Торцов возбуждает глубокое сочувствие не протестом своим, а могучестью натуры, соединенной с высоким сознанием долга, с чувством человеческого достоинства, уцелевшими и в грязи, глубиною своего раскаяния, искреннею жаждою жить честно, по-божески, по-земски. Любовь Гордеевна — один из прелестнейших, хоть и слегка очерченных женских образов Островского — не забитая личность, возбуждающая только сожаление, а высокая личность, привлекающая все наше сочувствие, как не забитые личности ни Марья Андреевна в “Бедной невесте”, ни пушкинская Татьяна, ни ваша Лиза»[[107]](#footnote-108).

Однако нельзя в возвеличивании патриархальности у Григорьева и в пьесах самого Островского «москвитянинского» периода видеть только слабость. Нельзя забывать, что в условиях «мрачного семилетия» 1848 – 1855 годов русский народ находился под чудовищным гнетом и малейшее возмущение немедленно подавлялось. Временное «равновесие» вполне могло создать иллюзию вечности, неизменности, национальной значительности, и внутренней независимости патриархального быта, и Островский с большой художественной силой изобразил этот быт, а Григорьев, один из немногих критиков, оценил эту силу и истолковал патриархальность как коренное национальное свойство, впрочем, невольно склоняясь и к социальной трактовке («купечество»).

Вообще национальная категория оказывалась часто фундаментом для уяснения классовости. Понимание национальной сущности характера — важный шаг в развитии историзма мышления: от идеи обусловленности человека жизнью его страны недалеко и до социального детерминизма. При этом углубленное понимание социального обычно не снимало национальную категорию, а приводило к осознанию сложной диалектики этих двух факторов (Белинский в обстановке европейского накала предреволюционных лет пошел еще дальше: к пониманию сложной взаимосвязи {50} национального и социального с общечеловеческим). Поэтому и творчество Островского «москвитянинского» периода нельзя рассматривать как шаг назад в развитии реализма: драмы о национальном характере, хотя и понимаемом односторонне, подготовили Островского к созданию одного из самых революционных произведений следующей эпохи — «Грозы», где в национальной форме выражен сильный протест личности.

Путь Григорьева был частично сходен с эволюцией Островского. Григорьев признал право личности на протест. Более того, в самом Островском критик станет отмечать недостаточное «протестантство»; в письмах к Н. Н. Страхову в конце 1861 года он будет жаловаться на односторонность Островского в сравнении с Пушкиным, на недостаток у драматурга «африканской крови», «тревожного» духа[[108]](#footnote-109).

Григорьев восторженно приветствовал появление «Грозы» на сцене, но нарочито выделил в драме лишь «поэзию народной жизни»: «Впечатление сильное, глубокое и, главным образом, положительно *общее* произведено было не вторым действием драмы, которое, хотя и с некоторым трудом, но все-таки можно еще притянуть к карающему и обличительному роду литературы, — а концом третьего, в котором (конце) решительно ничего иного нет, кроме поэзии народной жизни, — смело, широко и вольно захваченной художником в одном из ее существеннейших моментов, не допускающих не только обличения, но даже критики и анализа: так этот момент схвачен и передан поэтически, непосредственно. Вы… знаете этот великолепный по своей смелой поэзии момент — эту небывалую доселе ночь свидания в овраге, всю дышащую близостью Волги, всю благоухающую запахом трав широких ее лугов, всю звучащую вольными песнями, “забавными”, тайными речами, всю полную обаяния страсти веселой и разгульной и не меньшего обаяния страсти глубокой и трагически-роковой. Это ведь создано так, как будто не художник, а целый народ создавал тут!»[[109]](#footnote-110)

Григорьев как бы намеренно выделяет в «Грозе» только поэзию, но зато эту поэтическую сторону в драме Островского он описывает вдохновенно. Три года спустя появился и другой аспект. Высоко ценя пьесу Островского того же времени, «Воспитанницу», критик и психологически тонко, и в то же время явно с учетом социальных моментов показал различие «Грозы» и «Воспитанницы». Мир Кабанихи, считал критик, построен на «законе», твердых традициях, мир самодурной помещицы Уланбековой — на «произволе и случайности»; поэтому для разрыва с «законом» Катерина должна была обладать сильной натурой и соответствующим воспитанием в детстве — до «темного царства», а Наде нужно {51} было лишь уяснить, что она по произволу Уланбековой в любой момент может стать женой пьяницы Неглигентова; Катерине еще пришлось преодолевать власть религиозно-этических понятий, перед Надей же не было никакого «нравственного пугала»[[110]](#footnote-111). Любопытно также следующее наблюдение критика: в «Грозе» в протесте и в любви героини главную роль играет бытовое окружение, а в «Воспитаннице» — природа, весенняя соловьиная ночь.

Во всех приведенных суждениях сказывается и косвенная полемика с Добролюбовым (который подчеркивал произвол именно в купеческом мире), и некоторое смыкание с ним: в признании социальной сущности поступков Катерины, в частичном истолковании в «добролюбовском» духе «Воспитанницы».

Из русских драматургов, кроме Островского, большое внимание Григорьев уделял Грибоедову. В 1862 году он выступил с развернутой рецензией «По поводу нового издания старой вещи. “Горе от ума”. СПб., 1862» («Время», 1862, № 8). Неоднократно обращаясь к этой комедии, неоднократно участвуя лично в ее постановках в качестве актера-любителя и даже режиссера, Григорьев в данной рецензии как бы подвел итог своему пониманию классического творения Грибоедова.

Рецензия отличается характерными чертами критического метода Григорьева последних лет жизни: главное внимание рецензента переносится с изучения субъективных аспектов творчества и оценок на анализ объективной сущности персонажей, на анализ их общественно-этического значения. С точки зрения Григорьева, комедия, с одной стороны, — самое полное и фактически единственное произведение русской литературы, где во всей наготе вскрыта «сфера нашего так называемого светского быта», а с другой — противопоставляет этому быту Чацкого, «единственное истинно героическое лицо нашей литературы»[[111]](#footnote-112). Критик с большой любовью анализирует образ Чацкого, обращая внимание на его декабристские черты: «Чацкий, кроме общего своего героического значения, имеет еще значение *историческое*. Он — порождение первой четверти русского XIX столетия, прямой сын и наследник Новиковых и Радищевых, товарищ людей “вечной памяти двенадцатого года”, могущественная, еще глубоко верящая в себя и потому упрямая сила, готовая погибнуть в столкновении с средою»[[112]](#footnote-113).

Противопоставляя Чацкого светскому обществу Москвы, Григорьев был далек от примитивного истолкования «света»; он негодовал, когда актер, игравший Фамусова, «походил гораздо более на департаментского сторожа, о котором пишет Хлестаков», Молчалин «был таким пошляком, в которого не могла бы влюбиться не только Софья, но даже жена портного Петровича гоголевской {52} шинели», а «Скалозуб был скопирован с фельдфебеля, да и то не гвардейского, а армейского, из бессрочно-отпускных»[[113]](#footnote-114).

П. Д. Боборыкин в воспоминаниях о Григорьеве рассказывает, как во время любительской постановки «Горя от ума» критик, игравший там Репетилова, интересно характеризовал этот образ: «Он был непременно декабристом, только из самых плохоньких. Его пускали и на те четверги, где собирался “секретнейший союз”, без таких личностей не обойдется никакой союз и никакой заговор. Он и был краснобаем, пустомелею тогдашнего радикализма, но пустомелею совсем уж не такого низменного типа, какой изображается до сих пор на сцене. Иначе каким же образом Чацкий был бы с ним на “ты”. Чацкий-то очень хорошо раскусил его, но только один Чацкий, а совсем не разные другие светские москвичи того времени. Поэтому-то и следует играть Репетилова гораздо колоритнее. Надо дать почувствовать зрителю, что Репетилов — комическая фигура самого серьезного тогда движения, что он “снобе”, но снобе, якшавшийся с лучшими людьми эпохи, а вовсе не выставлять только карикатурно-пьяную его сторону»[[114]](#footnote-115).

Григорьев не забывает подчеркнуть в статье о «Горе от ума» свое резко враждебное отношение к «свету», как не забывает отметить такое же отношение и Грибоедова.

Оригинальной была трактовка образа Софьи. Григорьев вообще отличался весьма своеобразными оценками женских персонажей (он, например, изумил современников враждебной характеристикой Ольги Ильинской как сухой и расчетливой личности и оправданием «измены» Обломова и выбора им мещанки Пшеницыной, так как, с точки зрения критика, последняя — ограниченная, но настоящая женщина). Григорьев сравнивал Софью с… Дездемоной, зачислив их обеих в тип женского характера «кошачьей гибкости», отличительными чертами которого являются прихотливость, грациозность, любование своей слабостью, ускользание от подчинения даже любимому человеку. Разумеется, Григорьев отмечал и отличие трагической и комической героинь.

Отнеся Софью к кругу ее отца (и по воспитанию, и по мировоззрению), критик в то же время в особенностях ее психологического типа видит своеобразие, даже непохожесть Софьи на персонажей круга Фамусова — Молчалина. Поэтому же Григорьев оспаривает мнение Чацкого, что Софье нужен бы был «муж — мальчик, муж — слуга»: для таких характеров, считан критик, нужен, наоборот, человек большой нравственной силы: «им, как лианам, надобно обвиваться вокруг могучих дубов»[[115]](#footnote-116).

Как и применительно к героиням Островского, Григорьев интересно использует «общечеловеческие» психологические типы при характеристике конкретных персонажей драматургии, и такое наложение {53} крупномасштабных классификаций на частное и обусловленное придает конкретному герою и своеобразие, и историческую значительность. Как и прежде, критик почти не интересуется формальными элементами драмы, художественные образы рассматриваются со стороны характерологии и этики, так что этическая сторона героев и конфликтов как бы возводится в эстетический принцип, переживается критиком эстетически: это же он стремится передать и своему читателю.

Суждения Григорьева о драмах Пушкина, Лермонтова и Гоголя значительно менее систематизированы по сравнению с оценками Грибоедова и Островского. Вот как в общих чертах обрисовал критик драматургию Пушкина в статье «Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены» (1862): «В литературе есть драматические очерки Пушкина, очерки, положим, и без красок, но гениальные. Их вообще не дают (на сцене. — *В. Е*.). Мы не станем говорить о причинах, по которым не дается “Борис Годунов”, хотя признаемся откровенно, что недоумеваем, почему он не дается, разумеется, с выпуском или изменением двух-трех сцен, в которых участвуют духовные лица. Но почему не даются другие его драматические произведения? Скажут нам, что пытались ставить некоторые, как, например, “Моцарт и Сальери”, “Русалка” — и они не имели успеха. Но ведь надобно спросить, почему они не имели успеха? Еще бы ставились они так, как раз ставились *сцены* из “Каменного гостя” (почему же не всего “Каменного гостя”? Ведь это произведение законченное!) […] А другие-то великие очерки? Разве лицо старого барона в “Скупом рыцаре” не одна из благодарнейших ролей для большого артиста? Разве “Пир во время чумы”, поставленный со смыслом и обставленный даровитыми артистами, не способен произвести глубокого, потрясающего впечатления, хоть это и отрывок? […] Ну, а “Сцены из рыцарских времен”, в которых тоже, несмотря на их отрывочность, вырисован вполне великим художником тип Франца, тоже дорогой для хорошего артиста? Нет, мы решительно убеждены, что не Пушкин виноват […], а нравственность, особенным образом понимаемая нашим театром, да такая обстановка и мало осмысленная игра»[[116]](#footnote-117). Любопытно, что главной причиной «неуспеха» гениальных пушкинских пьес Григорьев считает цензурные препоны («нравственность… да такая обстановка»).

В той же статье Григорьев дает общую оценку «Маскарада», как «юношеской попытки Лермонтова»: «Дика она, нескладна своею постройкою, пожалуй, подражательна […] Но ведь тут есть громадное лермонтовское лицо — Арбенин, здесь есть гениальные намеки на типы, из которых хорошие артисты могут досоздать типы: здесь есть игрок Казарин, князь Звездич, баронесса, Шприх. Драма не сценична? Что ж за дело. Ее можно посократить, но с толком. Опять, должно быть, нравственность мешает […] {54} А какие это сцены для настоящего трагика — сцены Арбенина у гроба Нины и Арбенина, узнающего от своего врага свою ужасную ошибку! Недаром покойнику Мочалову так хотелось играть Арбенина — и увы! Не удалось его сыграть ни разу»[[117]](#footnote-118).

Отсутствие в наследии зрелого Григорьева специальных статей или развернутых характеристик гоголевских драм может быть, объяснено следующими обстоятельствами. В 1840‑х и начале 1850‑х годов Григорьев высоко оценивал все, без исключения, творчество Гоголя, особенно за нравственный пафос, за поиск цельного человека. Но во время «москвитянинского» периода произошла переоценка ценностей, на первое место в литературе Григорьев стал выдвигать Островского, а у Гоголя находить изъяны. Особенно резко стал говорить критик о Гоголе после 1855 года, так сказать, в «пушкинский период» своего творчества. Гоголь с его тягой к максималистскому христианскому идеалу, недостижимому, оторванному от действительности, от народа становился для Григорьева все более чуждым. А сатирико-обличительный пафос писателя значительно меньше привлекал внимание критика: и по существу его «идеальной» методологии, и, разумеется, по полемическому отталкиванию от деятелей круга «Современника».

Из современных критику драматургов, если не считать Островского, Григорьев выделял Тургенева, Писемского и Мея.

Впрочем, пьесы Тургенева он ставил значительно ниже его прозы, видя в «Холостяке» и «Нахлебнике» дань «сантиментальному натурализму» 1840‑х годов, а в «Провинциалке» и «Где тонко, там и рвется» — подражание французским «пословицам» Альфреда де Мюссе[[118]](#footnote-119).

А вот оценка Писемского: «Писемский написал две драматические пьесы: “Ипохондрика” и “Горькую судьбину”. Мы думаем, что он не рожден быть драматургом. “Ипохондрик” его весь построен на патологической, а не психической теме: в “Горькой судьбине” дорог только тип Анания да замечательны эпизодические сцены, но во всяком случае живые лица, окружающие патологическую тему в “Ипохондрике”, комические в высшей степени сцены, рельефность языка — все это достоинства, которые могли бы удержать пьесу на русской сцене, — а между тем она тоже “не имела успеха” — и, конечно, тоже по причинам, от нее самой не зависящим. Что же касается до удивительного лица Анания в “Горькой судьбине”, то оно одно, исполненное даровитым артистом, вынесло бы на плечах всю пьесу. Но, вероятно, специальная “нравственность” не допускает представления этой драмы»[[119]](#footnote-120).

Еще более высокую оценку получает Мей: «Покойный Л. А. Мей написал “Царскую невесту” и “Псковитянку”. Та и {55} другая, несмотря на свои недостатки, все-таки после пушкинских “Бориса” и “Русалки”, да Островского “Минина”, единственные по языку и подробностям драмы, где наша былая жизнь не искалечена. “Царскую невесту”, на сцене поставленную, больше не дают. “Псковитянка” вовсе не поставлена, — и как та, так и другая драма имеют несомненные и первоклассные достоинства»[[120]](#footnote-121).

Подробнее и противоречивее охарактеризовал Григорьев «Псковитянку» в специальной рецензии: «Представьте вы огромный холст, натянутый видимым образом для картины с грандиозным содержанием. На этом холсте отделан центр и отделан явно великим мастером… Вдали обрисована великолепная фигура […], а вас живописец хочет насильно приковать к эпизоду, видимо, сочиненному — местами искусно, а местами даже вовсе не искусно, и насильно же приковывает к этому эпизоду колоссальную фигуру, связанную, в сущности, только с центром картины»[[121]](#footnote-122).

Как видно, и в конце жизни Григорьев прежде всего ценил масштабность проблем и типов, созданных художником, значительность их в истории народа и близость к народу. Поэтому Л. А. Мей оказывается для Григорьева значительно более крупным драматургом, чем Тургенев.

Однажды Григорьев мельком, но относительно высоко оценил «Свадьбу Кречинского» Сухово-Кобылина: «пьеса, которая не будучи совершенно художественною, тем не менее составляет едва ли не самое замечательное произведение драматической беллетристики, наравне с “Горькой судьбиной”»[[122]](#footnote-123). Нужно, впрочем, учитывать, что под «беллетристикой» в середине XIX века понималась второсортная, «сниженная» литература — по сравнению с изящной, художественной.

Григорьев ратовал за демократичность театра; оценивал художественные произведения, написанные для сцены, с точки зрения их «умственной и нравственной» насыщенности — идейной содержательности. Так же, как Островский, Григорьев считал, что театр занимает особое место в воспитании чувств нации, в формировании ее духовного облика. А основой национального театра, по мысли критика, является истинно художественная драматургия. Поэтому, посвящая многие статьи вопросам драматургии, Григорьев утверждал, что на сцене должны появляться «только произведения, признанные литературой за литературные». С проницательностью выдающегося ценителя искусства Григорьев отыскивал в драматургическом потоке образцы подлинно театральной литературы и неустанно подчеркивал необходимость их серьезной и тщательной постановки на сцене.

### **{****56}** 2

Вопросы драматургии неотделимы в критике Григорьева от проблем собственно театра. Знаменательны в этом смысле даже заголовки его статей: «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» (1855), «“Доходное место” Островского и его сценическое представление» (1863), «“Воспитанница” Островского на петербургской сцене» (1863).

Театр притягивал критика своей небудничной обстановкой и зрелищной наглядностью. Многие факты современной ему жизни Григорьев осмыслял именно в театре, в творчестве актера. Не случайно имя П. С. Мочалова, например, встречается не только в его искусствоведческих, но и публицистических работах. Игру-актера, идейное содержание сценического образа он рассматривал в ряду исторических явлений времени, как свидетельство духовных исканий общества.

Актер непосредственно выказывает в коллизиях драмы самые затаенные глубины человеческой психики, и он, прежде всего, по мнению Григорьева, должен быть современен и значителен в своем отклике на потребности эпохи.

Считая основой творчества искренность переживаний художника, Григорьев продолжил идеи В. Г. Белинского; по-своему сформулировал вопрос о природе актерского дарования. Белинский указывал, что сценический талант предполагает «организацию огненную; раздражительную, мгновенно воспламеняющуюся». Григорьев ввел и обосновал в театральной терминологии новое понятие — страстность: «Прежде всего, страстность, происходящая от присутствия огня внутри морального существа артиста или артистки, не должна быть смешиваема с сентиментальностью, плаксивостью и вообще так называемою теплотою — свойством, как известно, весьма обыденным и дешевым»[[123]](#footnote-124).

В 1851 году Григорьев откликнулся пространной статьей на выступления К. Н. Полтавцева в ролях классического репертуара. Отметив несомненные способности исполнителя, критик попытался предостеречь его от опасности самовыражения.

Григорьев писал, что трагический актер должен быть наделен страстной организацией — способностью не просто существовать на сцене естественно и правдиво в рамках определенного сюжета, а вскрывать философский смысл драмы. Настоящий актер обладает потребностью творчества, умеет организовывать свои чувства в художественный образ, идею. Но для этого ему необходимо выработать отчетливое миросозерцание. Художник, по словам Григорьева, призван выразить в единичном типическое и более того — общечеловеческое. Искусство его выйдет за рамки обыденного только при наличии самобытного и «страстного» взгляда на мир, «трагического пафоса», который «проявится не одними слезами {57} и рыданиями… часто вспыхнет он в глазах артиста, в судорожном движении и озарит всю фигуру каким-то роковым, зловещим светом»[[124]](#footnote-125).

Григорьевское понятие страстности во многом прояснило отношения между актером и исполняемой им ролью. Оно показало разницу между дилетантством — более или менее точным подражанием натуре — и художеством, которое пытается открыть всечеловеческую суть в фактах окружающей жизни.

О страстности как необходимом условии поэзии писал Ф. М. Достоевский, ученик Григорьева Д. В. Аверкиев. Однако в русской театральной критике 1860‑х годов оказалось немало противников этой идеи. Ее правоту оспаривал прежде всего П. Д. Боборыкин, который и в своей драматургической, и рецензентской деятельности выступил с апологией «золотой середины». Ему был чужд максимализм Григорьева. В противовес ему он выдвинул идею так называемой «порядочности» актера. Боборыкин не принимал искусства трагических контрастов, протестующее, неистовое в утверждении своих идеалов.

При всем различии эстетических взглядов петербургского журналиста Боборыкина и московского рецензента А. Н. Баженова, объективно последний также оказался в оппозиции к григорьевской критике. Баженов подчас довольствовался наличием в спектакле этнографических, верных натуре деталей. Он объяснял постановщикам, как необходимо разместить мебель, построить мизансцены, чтобы они были житейски достоверны. Подобные рассуждения безусловно сыграли свою роль в развитии общей постановочной культуры. Но для Григорьева такой подход к художественному произведению был немыслим. Если он и разбирал отдельные постановочные приемы, то единственно с целью выяснить, насколько атмосфера спектакля соответствует потребностям национальной жизни, выявляет ее неповторимую интонацию.

Первостепенное значение Григорьев всегда придавал идейной стороне творчества. Поэтому статьи его лишены обычных рецензентских оценок и превращаются, по существу, в театральную публицистику; они затрагивают проблемы эстетические, философские. Но, в отличие от публицистов революционно-демократического лагеря, интерес Григорьева был направлен главным образом в сферу человеческих страстей. Его волновал нравственный пафос личности в духе теории Шеллинга. В творческой энергии человека, его эмоциональной активности он ощущал вечный источник развития, обновления всей жизни вообще.

Конкретность эмоциональных порывов наиболее полно может выразить музыка (о чем писал Григорьев) и актер. Именно Григорьев оставил развернутые характеристики русских трагических актеров 1840 – 1860‑х годов. Жанр трагедии, в котором {58} максимально выявляется человеческая природа, был особенно близок ему.

В критике Григорьева возникает галерея образов актеров: Мочалов, Каратыгин, Щепкин, Садовский, Васильев… Фактическая, достоверность этих литературных портретов несомненна. Однако значение их выходит за пределы исторической науки. П. П. Громов, изучая стихотворное наследие Григорьева, отметил биографичность многих его сюжетов, но при этом указал на важную особенность поэтического дара автора: «Вы знаете, что речь идет о конкретных людях и только о них. Вместе с тем изображение конкретных человеческих отношений дано обобщенно-философски»[[125]](#footnote-126).

Аналогичное свойство обнаруживается и в критике Григорьева, воссоздающей черты конкретных актеров и при этом описывающей разные типы сценического действия.

В обозрениях 1840‑х годов, которые в основном посвящены Каратыгину и, Мочалову, Григорьев попытался определить разницу между «творчеством внешним и внутренним». Эти трагики оказались для него выразителями двух направлений. Он называл их «равно великими актерами» и тем очевиднее мог показать специфику каждого из них.

Гамлет — «мститель с вулканическою натурою», «мрачный Мейнау», Чацкий — «благородный Дон-Кихот промежду хамов Фамусовых и Молчалиных»… Одинокая фигура Мочалова приобретает в критике Григорьева особое значение.

«Трагик как Мочалов есть именно какое-то веяние, какое-то бурное дыхание. Он был целая эпоха…», — вспоминал впоследствии Григорьев[[126]](#footnote-127). Разгром журналов «Московский телеграф» и «Телескоп», убийство Пушкина, ссылка и скорая гибель Лермонтова, отъезд Гоголя за границу… События наслаивались друг на друга с безысходной последовательностью. И Григорьев увидел в творчестве Мочалова духовную судьбу не одного поколения русской интеллигенции. Искусство актера отразило величайшую скорбь и вспышки отчаяния, и стихийные, заранее обреченные возгласы протеста. Григорьев считал стихийность мочаловского творчества исторически закономерной. Взлеты и падения его темперамента соответствовали аналогичным моментам в общественной психологии. Творчество его обнажило духовные стремления эпохи, лихорадочный и безуспешный поиск положительного идеала. Григорьев писал о Мочалове: «Минуты его торжества были какими-то френетическими минутами для зрителей»[[127]](#footnote-128).

В связи с этим Григорьев отмечал «первичность» творчества Мочалова. Он видел в нем не исполнителя, а художника, наиболее {59} полно воплотившего романтические «веяния» эпохи. «Факт несомненный, — указывал он в 1859 году, — что не Мочалов создался по данным нашего извне пришедшего романтизма, что не Полевые и Кукольники создавали Мочалова, а сам он творил вокруг себя оригинальный русский романтический мир, что выразитель явился в лице его прежде выражения идеи в слове и поэтическом образе. Факт тоже несомненный, что мир, им созданный, создан им из веяний его эпохи и в свою очередь внес в массу общей жизни свое могущественное влияние»[[128]](#footnote-129).

Искусство Мочалова трактовало человеческое сознание как бы отвлеченно, изолированно от материального бытия. Гамлет, Чацкий, Мейнау… Между ними не наблюдалось ни исторических, ни национальных различий. Это был все один и тот же образ в одной и той же — безвыходной — ситуации.

Каратыгина 1840‑х годов уже начинал интересовать конкретный индивид с его характером, психологией, имеющий определенную социальную окраску.

«Взгляните на него в *Гюге Бидермане*, — писал Григорьев. — Можно ли быть проще, даже веселее его в обыкновенных сценах этой пьесы — самые драматические порывы так естественны, что вы нисколько не удивляетесь, когда перед вами простой, честный ремесленник, с его простодушием, с его неловкими поклонами, встает великим человеком… — вы поймете только, что все великое просто, что на свете нет героев с трагической выступкой, что самые сильные движения души обусловлены все-таки личностью человека»[[129]](#footnote-130).

Однако главное отличие Каратыгина от Мочалова было в стремлении петербургского актера создать на сцене идеальный образ. В «последнем из римлян» Каратыгине Григорьеву дорога гармония цельной личности. Чувство меры, «благозвучия» свойственно «антично-артистической» натуре художника. Пластика, жесты Каратыгина — «верх художнического расчета». В них заключена способность обобщить, передать зрителю свое, авторское понимание совершающегося, свою взволнованность им. Григорьев замечал, что по складкам тоги Велизария — Каратыгина, движениям его рук, ног, головы можно читать актерскую мысль. И он ценил в актере активность художника, могущего сознательно усилить степень воздействия образа. «Дело не в том, — писал Григорьев, — далась ли поза непосредственным вдохновением или наглядным изучением статуй, дело в истине позы, рельефно выставляющей поэтический образ, в энергии, красоте или прелести жеста, поясняющего слово: есть вещи, которым не учит непосредственное вдохновение»[[130]](#footnote-131).

{60} Каратыгин мог с помощью контраста, внезапным жанровым смещением, «когда публика не знала, смеяться ой или плакать», обострить интерес зрителя. Сочетание трагедии с комизмом отличало игру Каратыгина в Лире, позволяло ему предельно выявить ход мысли. Идею человеческого достоинства, обретенного в муках, он утверждал в финале, проведя зрителя через сцены отвратительнейшего, «как пятна чахотки», болезненного шутовства, юродства своего венценосного героя.

Если предметом искусства Мочалова были сложные процессы современного сознания, то объект творчества Каратыгина — непреходящая идея торжества человека, прекрасная в своей художественной завершенности. Единственная роль, в которой Григорьев не мог принять Каратыгина, была роль Гамлета, чуждая этой античной гармонии.

В увлечении Григорьева столь противоположными индивидуальностями сказались парадоксы его собственного сознания. Отразился, с одной стороны, его интерес к проблемам современности, а с другой — к идеальной мысли. Но и кроме различий, в самом отношении искусства Мочалова и Каратыгина к действительности можно усмотреть общее, что позволило впоследствии некоторым исследователям назвать обоих актеров романтиками. Игра их не отразила обыденных сторон современной жизни. Они по-своему перерабатывали, синтезировали материал реальности, достигая на сцене большой степени обобщения. И это качество было дорого Григорьеву в творчестве обоих художников.

Продолжая изучать особенности разных актеров, Григорьев в статье 1851 года предложил читателям еще одну классификацию видов сценического действия. Прежде всего он выделил тип актеров, целиком перевоплощающихся.

«Только что появляется на сцену лицо, созданное таким артистом или артисткою — вы чуть что не с первого появления его ознакомились с ним, знаете его привычки, образ жизни, имеете право гадать о психологических пружинах, движущих его существование. Такие артисты из самых ничтожных данных создадут вам полный, округлый образ, инстинктивно угадают все тончайшие черты, из которых слагается личная особенность известного существа. Создание ролей такими артистами можно сравнить разве только с портретами Брюллова, которые, по суду знатоков, схватывают все то, что в лице есть непеременного, подчиняя все случайное общему, и между тем не опуская никаких оттенков».

У других — наоборот, на первом месте самобытная индивидуальность исполнителя. Сценический образ они «создают чертами, а не целостно… Если же случайно подобная личность воспримет в себя всецело тип великого поэта — она явится уже полным воплощением мысли поэта и неудержимый ужас и слезы или неудержимый смех пробудит она»[[131]](#footnote-132).

{61} К первому типу актеров Григорьев относил Садовского. Ко второму — Щепкина, Мочалова, Мартынова…

В начале 1850‑х годов, в соответствии со своими общественными взглядами, Григорьев склонен был отдавать преимущество искусству Садовского. Он заявлял, что его сценическая манера современнее приемов творчества Щепкина. По словам критика, Щепкин — Городничий, «несмотря на поразительные по необыкновенной верности черты своей игры, еще как будто бы говорит иное для публики, еще позволяет себе иногда некоторую форсировку, впрочем, для того, может быть, чтобы яснее дать понять то, что он сам так глубоко и верно понимает, одним словом, допускает еще лиризм в своей игре». Садовский — Осип «весь отдан роли». «… Везде — это сама истина; ничто не выдается в этой игре особенно». В связи с чем Садовский — актер «более современный, более соответствующий нашим требованиям»[[132]](#footnote-133).

Нравственный пафос искусства Садовского, его типы, с их инертностью, «непеременностью», простотой чувств и мыслей, вполне соответствовали идейным тенденциям драматургии Островского в «москвитянинский» период. И Григорьев восторженно приветствовал выступления актера. «На сердце так тепло, так вольно дышит грудь, Любим Торцов душе так прямо кажет путь», — восклицал он в элегии-оде-сатире «Искусство и правда»[[133]](#footnote-134).

Однако в преддверии социальных реформ взгляды критика постепенно менялись. Григорьев все чаще вспоминал Мочалова. Опубликовал статью «Великий трагик», написанную в форме путевых заметок. Это был первый русский отзыв о мало известном еще Т. Сальвини. Сопоставляя игру Мочалова и Сальвини, Григорьев вывел формулу трагического как выражения неспокойных, лихорадочно-напряженных стремлений жизни. Он мечтал о героических характерах. И вновь обратился к Любиму Торцову.

«А Любим Торцов, спросите вы? О нем-то именно и следует повести речь весьма серьезную — тем более что некогда сам пишущий эти строки в представлении идеала Любима Торцова дальше типа, созданного Садовским, не ходил».

Теперь идеал Григорьева — Любим Торцов Павла Васильева — «одно из немногих героических лиц, созданных нашим искусством»[[134]](#footnote-135).

Садовский и Васильев — полюсы, вокруг которых в 1860‑е годы формируются основополагающие идеи критика. По мысли Григорьева, эти актеры олицетворяют собой два противоположных типа театра — психологически-бытовой и поэтический.

«Садовский… — артист-человек с крепкими, самостоятельно развившимися убеждениями, — писал Григорьев в 1863 году. — Оттого-то, помимо таланта, не простая копия с действительности {62} лица, изображаемые Садовским: они вполне *созданы*, вполне живут, потому что артист-психолог прежде всего имеет в виду моральные пружины, управляющие жизнью известного существа». Но искусство Садовского захватывало лишь бытовые стороны действительности. Григорьев замечал, что когда он играл Лира, «звуки были верны, но тон инструмента был опущен до обыденнейшего житейского и душевного строя. Это был Большов, а не Лир»[[135]](#footnote-136).

Сравнивая выступления Садовского и П. Васильева в роли Краснова («Грех да беда на кого не живет»), Григорьев писал: «В Садовском — главное домохозяин… а тут (у Васильева. — *Т. З*.) главное — Лев Краснов как нервная и сосредоточенная страстная личность: будь он дворянин, купец, мещанин — это вам совершенно все равно — хотя все манеры у П. Васильева — мещанские»[[136]](#footnote-137). Васильев не пренебрегал бытовыми деталями. Но при этом в искусстве его выявлялись духовные закономерности, имеющие широкий общественный смысл.

Григорьев указывал на разнообразие экспрессивных штрихов в стило актера. «Одной наблюдательности, — писал он об исполнении Васильевым роли в пьесе “Однодворец”, — для такого разнообразия было бы слишком мало: наблюдательность захватывает только внешние стороны лица, а П. Васильев всегда раскрывает нам внутреннюю жизнь лиц, им создаваемых. Не для фарсу надел он этот парик деликатного цвета бескрылого насекомого, которое pour pruderie не называется обыкновенно в печати; не шаржировка, а казарма взрастила эти особенные манеры “произошедшего из унтеров” — все тут правда, все тут жизнь»[[137]](#footnote-138).

Степень индивидуализации образа, в его обусловленности средой и субъективных психологических и физиологических особенностях, у Васильева была огромной. По словам Григорьева, в Бальзаминове, например, он доходил до дерзости, минуя все реально допустимые на сцене пределы достоверного. Но при этом детали, приемы, рассчитанные как будто лишь на то, чтобы выделить нечто единственное в своем роде, охарактеризовать, отличить его, приобретали функцию несколько иную.

В комедии ли, драме Васильев всегда показывал человека в состоянии чрезмерного психического возбуждения. Концентрируя индивидуальное в образе, он внезапно потрясал зрителя, открывая в этой чрезмерности, по замечанию Достоевского, «что-то вроде неподвижной идеи»[[138]](#footnote-139). Передавая в резких, «общих» чертах обусловленную средой психологию характера, Васильев сосредоточивал зрительский интерес не на конкретном человеческом характере. Он фиксировал внимание на определенном духовном процессе: страстной убежденности человека в правоте своего взгляда. {63} «Оттого-то, — писал Григорьев о Васильеве в роли Льва Краснова, — в сцене с братом и сестрой он не ругается, как г. Бурдин, не возвышает голоса и не гневается, как Садовский — он по-видимому говорит все тем же тоном, но в нем нервы ходят, у него лицо подергивается, и он уже страшен»[[139]](#footnote-140).

В критике Григорьева Васильев занимает особое место. Григорьев ощутил в творчестве актера те настроения, которые формировались в его поэзии — цикле «Борьба», например. Образы Васильева близки лирическому герою Григорьева. Столь ценимая обоими тема бескомпромиссности человека была наиболее отчетливо воплощена Васильевым в роли Льва Краснова. Так же, как лучшие стихотворения «Борьбы», игру Васильева в «Грех да беда на кого не живет» отличала интенсивная односторонность психологических состояний, взятых в наивысший момент, когда нет места полутонам и весь человек раскрылся в порыве страсти.

«В последней сцене — предшествующей убийству, — писал Григорьев, — тоже ведь, если вы видели Васильева, вы помните, что вы *ждали* убийства, и когда он вышел, по совершении его, мрачный, с зловеще сверкающим взором — вы даже и не ждали от него рыданий: все, даже раскаяние, едва ли не порешено в душе этого человека. От Садовского вы убийства не ждали; он читал мораль своей жене: не любовь, глубокая и безумная, а семейное чувство, чувство порядка и законности было оскорблено в нем — когда же он вышел по совершении убийства, он вышел расслабленный и мог разрешиться только слезами и рыданиями. Убийство совершилось не по трагической душевной необходимости, а совершенно случайно»[[140]](#footnote-141).

И для Васильева, и для Григорьева-поэта важно было представить человека в непримиримом столкновении с объективными обстоятельствами, показать его в трагической ситуации.

У Григорьева понятия трагического и героического, по существу, идентичны и в критике, и в поэзии. По мысли Григорьева, само художественное творчество есть некий духовный скачок, духовный максимализм. Поэтому искусство Садовского, у которого «драматизм чувства, а не страсти, слез, а не судорог», в 1860‑е годы соотносится в его критике с нравственной умеренностью, духовной инертностью, даже резонерством.

Образ Васильева заполнил собой мысли Григорьева, во всяком случае театральные надежды критика целиком связаны с именем этого актера.

В 1860‑е годы, сотрудничая в журналах братьев Достоевских «Время» и «Эпоха», редактируя несколько месяцев еженедельник «Якорь», Григорьев особенно много писал о сценическом искусстве. Все его последние работы посвящены проблемам национального театра. Он подробно проанализировал состояние московской {64} и петербургской трупп, принципы их административного руководства; выдвинул задачи критики и на основе этого анализа показал необходимость реорганизации театрального дела в России.

Изучая составы групп, их творческие ресурсы, Григорьев писал: «… Вся эта (актерская. — *Т. З*.) многочисленность — только “мечтанье пустое” — все это нагнано бог знает для чего… все это… насильственные похищения у канцелярий и разных полезных промыслов — сделанные неизвестно зачем театром»[[141]](#footnote-142). «Театр — не богадельня», а «серьезное дело» — основной тезис выступлений Григорьева. В связи с этим он подробно разбирал вопросы профессиональной оснащенности художника и отрицал современные ему принципы подготовки актеров, построенные на механических, лишенных содержания приемах. Полемически заостряя свою мысль, Григорьев утверждал, что только актеры, благополучно миновавшие стены театральных училищ, становятся впоследствии подлинными мастерами.

«Что же — дескать это — опять, вероятно, возразят, хотя и с презрением, “любители театра” — виртуозность — вздор! прекрасные манеры и умение удержать себя по боку! дикцию к лысому бесу!.. Стало быть, и учиться ничему не надобно в театральном деле?

Надобно, о милейшие гастрономы, да не тому, чему вы думаете — не самому делу, а посторонним, вспомогательным вещам: умственной и физической гимнастике тела вообще или голоса в особенности»[[142]](#footnote-143). Признавая роль техники в сценическом искусстве, Григорьев подчеркивал, что виртуозность — не цель, а средство для полного выражения индивидуальности художника.

Григорьев призывал освободить личность актера от устаревших сценических традиций. Пересматривая проблему амплуа, он показал, что принятое деление сковывает творческие возможности человека. Он был убежден, в частности, что Васильев не только мог, но и должен был играть Гамлета, вопреки установившимся понятиям о внешних данных, необходимых исполнителю этой роли.

Григорьев критиковал определенный автоматизм в действиях администрации Александринского театра, которая придерживалась правил «чередовки» актеров в спектакле. В результате, тот же Васильев чрезвычайно редко играл свои лучшие роли — Льва Краснова и Любима Торцова, вынужденный уступать их другому исполнителю — Бурдину.

Особое место Григорьев уделял теме ремесла в искусстве. Придумав для обозначения рутинерства термин бурдинизм (по фамилии известного актера), он говорил: «Все выученное, вымученное, выдавленное из себя, без участия души и с участием бенгальского {65} освещения — будут ли это страстные порывы г. Нильского или драмы г. Потехина junior — бурдинизм»[[143]](#footnote-144).

Григорьев считал, что в борьбе с административным консерватизмом должна принять серьезное участие критика. Он предлагал выработать единые требования для оценки драматургического материала, актерского творчества, постановки в целом; систематически рецензировать спектакли.

Изучая театральный механизм, Григорьев большое внимание уделял проблеме зрителя. Его интересовала атмосфера, в которой создается спектакль. Сравнивая по традиции, идущей от Белинского, Малый театр с Александринским, Григорьев показал, какую огромную роль играет зрительный зал в формировании общей культуры театра, актерского ансамбля. В статье «Две сцены» он писал: «У нас (в Петербурге. — *Т. З*.) мало и первостепенных талантов, и просто дарований и полезностей. В Москве много и тех и других и третьих… В Москве артисты воспитываются с годами и растут часто изумительно… Вот что значат предания и другая “почтеннейшая”!.. Наша “почтеннейшая” уродует таланты и поощряет посредственности до развития в них необузданного самолюбия». В Москве «предания иные и сфера жизни, окружающей искусство, — иная»[[144]](#footnote-145). Говоря о зрительном зале, Григорьев разделял понятия «публики» и «массы». «Публика» — это «нравственное мещанство», она приходит в театр развлекаться, и только «масса» стремится к художественному потрясению.

Проанализировав состояние русской сцены, Григорьев непосредственно подошел к идее единого руководства в театре: «Знаю, что все, что ни говорю я — пока “толчение воды в ступе”, что все слова бессильны до тех пор, пока какой-нибудь умный и желающий добра театру человек со властию не примется за нашу труппу»[[145]](#footnote-146).

Кроме административных задач Григорьев наметил и художественные вопросы, которые требовали «единовластия» в постановке спектакля.

Свой интерес к внутренней жизни человека, поискам духовного во всех сферах бытия он распространил не только на драму и творчество актера, но и на искусство сцены вообще. В критике его предугадан образ «поэтического» спектакля, в котором и музыка, и «обстановка» не являются лишь реальным фоном действия. Они связаны с существенными мотивами драмы. Они выступают в качестве дополнительных средств, раскрывающих внутренний мир персонажей.

В статье «“Воспитанница” Островского на петербургской сцене» Григорьев подробно разобрал «ночную» картину пьесы. В его {66} трактовке она не обозначает только время и место действия. Критик обнаружил ее метафорический смысл. Так же, как сцена бури в шекспировском «Короле Лире», «соловьиная» чувственная ночь в пьесе Островского «поясняет» душевное состояние героини, ее молодой порыв. Григорьев настаивал, ночь «Воспитанницы» — одно из «значительных» лиц трагедии. И она должна быть воссоздана на сцене.

Григорьева интересовали всевозможные световые, цветовые эффекты, которые он видел в спектаклях иностранных трупп. Он мечтал о том времени, когда при постановке опер «Руслан и Людмила», «Юдифь», пьес Островского будет достигнут с помощью света и декорационного оформления нужный в некоторых эпизодах фантастический колорит.

Большое внимание Григорьев уделял музыке в спектакле. Мысли его развивались в русле эстетических поисков времени. В 1850‑х годах Р. Вагнер заявил о возможном — на основе музыки — синтезе искусств в театре, который позволит выразить наиболее глубинные стороны человеческой жизни. А. Н. Серов писал о видовой эстетической родственности музыки и драмы, их взаимопроникновении и обогащении. Проблемы музыки в их философском плане занимали Ф. М. Достоевского. Он говорил о том, что музыка делает осязаемыми не осознанные еще, не сформировавшиеся в определенные мысли и чувства процессы человеческой психики.

В одной из последних статей Григорьев обстоятельно высказал свои взгляды на место музыки в драматическом театре.

Он искал в спектакле поэтического воссоздания современной жизни, быта в связи с теми полустершимися из памяти, полусказочными ассоциациями, поверьями, обрядами, на которых сформировался тип русского мироощущения. Каждая пьеса Островского соотносилась в его восприятии с определенным эмоциональным образом, настроением. «В драме — кроме ее осязаемых и видимых лиц, — писал он о пьесе “Не так живи, как хочется”, — царит над всем лицо невидимое, жирное, плотское, загулявшая совсем масленица (как в “Бедность не порок” — светлая неделя, как в “Грозе” волжская ночь с вольной гульбой и в “Воспитаннице” — весенняя ночь с потайной “гулянкой”)»[[146]](#footnote-147). И эту особую эмоционально окрашенную атмосферу драмы способнее всего воспроизвести музыка. По своей эстетической сути музыка почти лишена изобразительной конкретности. Но предельно конкретна в сфере страстей, и она позволит перевести коллизии сценического действия в плоскость философскую.

Присутствие музыки в спектакле накладывает отпечаток на все театральное зрелище, и на игру актеров прежде всего. В связи с этим Григорьев говорил о значении актерского ансамбля. Необходимость его он понимал не утилитарно, видел в нем еще одно {67} средство для создания поэтически целого спектакля. Григорьев считал, что ансамбль как таковой может быть художественным образом.

Все элементы сценического представления у Григорьева «одухотворены». Они наравне с актерами принимают участие в утверждении идеи спектакля. Проблема режиссера-постановщика поэтому неминуемо должна была возникнуть в его критике.

Изучая театральные взгляды Григорьева, необходимо обратить внимание на литературные приемы, которыми он пользовался, воссоздавая спектакль, игру актера.

Будучи поэтом-лириком, Григорьев и в своем критическом творчестве великолепно владел искусством интонации. Стремясь передать своеобразие художественной индивидуальности, он не пользовался приемами описательными. Потому что тогда впечатление от игры актера у читателя оказывается раздробленным, а это противоречило бы самой сути его «органической» теории. В основе метода Григорьева ощущается попытка найти литературный эквивалент тому психологическому отклику, который вызвало в нем как в зрителе произведение искусства. Неповторимый образ художника Григорьев воспроизводил интонационно, ритмически, через точно найденный порядок слов в фразе. Это сделало его критику эмоционально насыщенной, убеждающей, страстной в обосновании своих открытий.

Интерес к проблемам сценического искусства сопутствовал Григорьеву на протяжении всей его жизни. В итоге — на рубеже 1850 – 1860‑х годов он оказался, по существу, единственным журналистом, который писал о театре как об эстетическом целом, выявлял его законы и специфически национальные черты. Столь глубокую приверженность теме оценили современники критика: беглая порой григорьевская «хроника спектаклей» в «Якоре» пользовалась такой популярностью среди читателей, какой не знали его большие литературно-критические статьи.

## **{****68}** М. Е. Салтыков-Щедрин

В театральной критике Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин (1826 – 1889) дебютировал крупно. В первой книжке «Современника» за 1863 год (№ 1 – 2) сразу появились первое из его «Московских писем» и первая статья под рубрикой «Петербургские театры».

Театром писатель интересовался смолоду. Еще в Лицее он писал трагедию в стихах «Кориолан», до нас не дошедшую, сыграл главную роль в комедии Н. А. Полевого «Иван Иванович Недотрога», а в 1844 – 1848 годах, после Лицея и до вятской ссылки, исправно посещал петербургскую драму и оперу. Театральные впечатления юности отразились на страницах его книг — от ранних повестей «Противоречия» и «Запутанное дело» до «Пошехонской старины».

К началу 1860‑х годов, когда Салтыков взялся за перо театрального публициста, его драматургическая деятельность заканчивалась. Комедия «Смерть Пазухина», одноактные сцены «Просители» и другие были уже напечатаны, а драматическая сатира «Тени» так и осталась неотделанной в его бумагах. В пьесах, как и в прозе, писатель заявил себя продолжателем заветов Гоголя.

В начале 1862 года известный уже автор «Губернских очерков» вышел в отставку с поста тверского вице-губернатора и целиком отдался литературному труду в близком ему органе — журнале «Современник». С декабря 1862 года Салтыков вошел в состав редакции «Современника» и работал там по ноябрь 1864 года. В этих рамках сложился первый цикл театрально-критических статей писателя. В июне 1868 года Салтыков совсем оставил государственную службу и в сентябре вступил в редакцию обновленных «Отечественных записок»; к исходу десятилетия образовался еще один цикл его статей о театре. Тем наследие Салтыкова — театрального критика и исчерпывается. Театральная критика была лишь одним из жанров журнальной публицистики Салтыкова 1860‑х годов.

{69} «Что, в сущности, может составлять содержание драмы вообще? — писал Салтыков в 1863 году. — Это содержание может составлять исключительно протест, протест, быть может, и не формулирующийся определенным образом, но явственно выдающийся из самого положения вещей, из того невыносимого противоречия, в котором находится действие или требование, послужившее для драмы основой, с его обстановкою»[[147]](#footnote-148). Утверждая, что содержанием драмы является протест, вытекающий из противоречия между должным и сущим, Салтыков определял жизненную природу драматического конфликта вообще, его социальную суть в особенности. Условия самодержавного строя, больной уклад жизни, раздираемой противоречиями, рождали драму, протестующую против бесправия. Но именно поэтому протестующая драма страшила консерваторов, отталкивала либералов.

В противовес ей возник особый сорт «пресмыкающейся» литературы, в частности литературы драматической.

В первые пореформенные годы, когда настала новая полоса правительственной реакции, либералы и ретрограды наперебой спешили изъявить свою полнейшую удовлетворенность установленным порядком вещей.

Комедию Н. И. Чернявского «Гражданский брак», которая защищала брак церковный, поносила нигилистов и искажала вопрос о женской эмансипации, министр внутренних дел Валуев сочувственно читал в Зимнем дворце, после чего она была передана в театр для постановки.

Салтыков разоблачал идиллии «необулгаринского» толка. В рецензии на «Гражданский брак» он писал: «С легкой руки г. Львова (автора комедии “Свет не без добрых людей”) в русской литературе образовалась совершенно новая школа, которая поставила целью своих усилий утверждать утвержденное, защищать защищенное и ограждать огражденное. Школа эта считает ныне в своем составе довольно значительное число композиторов, хотя и слабых талантами, но сильных благонамеренностью дерзновения. Общий характер деятельности этих сочинителей, их внутреннее направление заключается в том, что отрицательное отношение к жизненным явлениям бесплодно, что это занятие фальшивое и невыгодное и что, наконец, ввиду известных данных, громко вопиющих о прогрессе, несвоевременно и несправедливо указывать на какие-то пятна, без которых не может обойтись даже солнце. Сверх того, они проводят ту мысль, что в настоящее время не отрицать и обличать, а “любить” должно. И вот они принялись “любить” и отыскивать в русской жизни так называемые положительные стороны» (IX, 249).

Пьесы самого Львова к 1860‑м годам уже сошли со сцены, но его «необулгаринская школа», как окрестил ее Салтыков, поставляла {70} свои произведения с необыкновенным проворством. То был новый этап либерального пустозвонства и новый этап борьбы с ним передовой демократии. «Необулгаринской школе (за исключением, впрочем, г. Львова, который расцвел и увял гораздо ранее) суждено было возникнуть в 1862 году при зареве пожаров, опустошавших Петербург», — писал Салтыков в той же рецензии. Он прямо связывал, таким образом, утверждение этой школы с началом нового похода реакции против освободительного движения: именно после петербургских пожаров 1862 года, ответственность за которые правительство провокационно взвалило на «нигилистов», произошел арест Чернышевского, был приостановлен «Современник» и т. п. В 1862 году театральная цензура запретила комедию Сухово-Кобылина «Дело», увидевшую свет рампы лишь через два десятилетия. Правительственные гонения усилились после польских событий 1863 года. А «необулгаринская школа» процветала.

Салтыкову она была враждебна органически. Писатель считал отрицательное отношение к современной ему действительности не только не бесплодным, но единственно возможным и насущно надобным. Опознать «пятна» на лице «прогресса» он полагал мерой не только своевременной и справедливой, но и непременной для всякого честного, преданного родине литератора. Он шел от жизни, которая открывалась перед ним совсем другими гранями, нежели перед его идейными противниками.

С этой позицией связана одному Салтыкову свойственная ироничная двуплановость театральной публицистики. Критика театральной фальши велась во имя жизненной правды; но она позволяла уличить в показном «актерстве», в напускной «театральности» и некоторые отчетливо реакционные факты, события, фигуры самой жизни. Театральное позволяло разоблачить жизненное. То и другое намеренно сплеталось в статьях Салтыкова, так что не всегда можно было уловить, где кончалось одно и начиналось другое. Театр нередко выступал прозрачным псевдонимом действительности. Критика театра сплошь и рядом была средством критики социальных неустройств. В первых же книжках «Современника», вышедших после восьмимесячного запрета, Салтыков дал образцы такой двуплановой публицистики — «Московские письма», где отражены разнообразные впечатления от поездки в Москву осенью 1862 года.

Исходный, объединяющий замысел цикла «Московских писем» был вызван, как всегда у Салтыкова, обстоятельствами текущего момента и состоял во всестороннем обсуждении той широко понимаемой «Москвы», которая после краха революционной ситуации 1859 – 1861 годов давала примеры отступничества.

С разоблачением общественной дегенерации Москвы и связана череда иронических намеков в «Московских письмах».

Актеры Малого театра, рядясь в тогу жертвенного и бескорыстного служения чистому искусству («даже денег не берем», — {71} поют они в своем куплете), потчуют публику пошлыми антидемократическими пьесами вроде «Пасынка» Феофила Толстого. Подобно этим актерам, подобно оконфузившимся профессорам Московского университета, подобно ренегату Каткову, и славянофилы принимают позы высокого служения народности, а на деле совершают акты идейного вероотступничества.

Сюита сатирических мотивов организована сквозным приемом. Всюду проходит тема показного священнодействия и всюду же обнажается истинно театральная, чисто водевильная изнанка этой показной видимости. С одной стороны, актеры «совершают какие-то таинства», поклоняются «богине искусства», носят жреческие одежды; реакционный профессор римского права Н. И. Крылов, словно первосвященник, «возлагает руки» на умеренно либерального профессора Б. Н. Чичерина, возразившего против передачи Каткову «Московских ведомостей»; резиденция славянофильского «Дня» на Спиридоновке иронически сравнивается с храмом, где перед богиней Народности преклоняет колена Аксаков, и т. п. С другой же стороны, служители богини Искусства, и богини Народности, и богини Науки одинаково исполняют водевильные куплеты, причем ситуация, в которой М. С. Щепкин предстает «в виде старого причетника, сдавшего дьяческое место дочери», сама по себе парадоксальная, весьма напоминает ситуацию известного водевиля Д. Т. Ленского, где отставной актер Лев Гурыч Синичкин хлопочет о месте на сцене для своей дочери Лизы. Двойные названия несуществующих водевилей также говорят о противоестественном двуединстве мистики и лицемерия. В драматической сатире «Тени» Салтыков нашел крылатую формулу для типического парадокса общественной жизни: «Это какой-то проклятый водевиль, к которому странным образом примешалась отвратительная трагедия» (IV, 401).

Только в этой связи и может быть понята критика Салтыкова, направленная в адрес Малого театра.

Писатель до конца жизни ценил реализм Малого театра и в своей последней книге, «Пошехонской старине» (глава XXIX), благодарно вспоминал этот театр 1840‑х годов, Мочалова, Щепкина. «Запискам и письмам» Щепкина он посвятил в 1864 году специальную рецензию в «Современнике», где показал общественный смысл творчества великого актера (V, 436 – 439). Однако в «Московских письмах» Салтыков не собирался всесторонне характеризовать значение Малого театра, его заслуги перед русской культурой и освободительным движением. Цель здесь была сатирическая — противопоставить славные 1840‑е годы Малого театра (упоминались Мочалов в ролях Шекспира и Гоголь) его тусклым пореформенным будням, когда реакция захватила разные области общественной жизни Москвы, театр в их числе. Не претендовал здесь Салтыков и на оценку творчества Щепкина в целом, а коснулся лишь текущего момента. Недоверие Щепкина к Островскому, к новому этапу развития реализма было {72} воспринято Салтыковым как признак упадка некогда могучего таланта. Вдобавок физическое увядание престарелого актера, об отставке которого толковали в печати и который вскоре, в том же 1863 году, скончался, в контексте статьи олицетворяло общий кризис передовых традиций Малого театра той поры и в более широком плане ассоциировалось с тяжелыми кризисными явлениями в смежных областях социальной жизни Москвы. И сатирическая тема всеобщего «актерства», причем актерства внешнего, водевильного, проходила через статью, распространяясь на характеристику многих участков общественной жизни в годы реакции.

Непосредственный повод для критических обличений дала пьеса Ф. М. Толстого «Пасынок», поставленная Малым театром в бенефис П. М. Садовского. Правая печать встретила постановку сочувственно. С. Д. Полторацкий писал: «“Пасынок” в нашем бедном репертуаре явление отрадное… Исполнение драмы на московской сцене было весьма удачно»[[148]](#footnote-149). Для Салтыкова и сама пьеса, и беспринципный автор — «Феофилка», как называл его писатель в частных письмах и разговорах, — представляли собой явления резко отрицательные.

Реакционность «Пасынка» Салтыков обнажил в своем критическом разборе. Памфлетно-сатирический пересказ делал явной идейную и художественную несостоятельность пьесы. Попутно подвергались насмешкам и актеры Малого театра, ее игравшие.

Критика «Пасынка» содержала, вместе с тем, не только осуждающий материал. Позитивную эстетическую ценность поныне представляют общие суждения Салтыкова о принципах реализма в театре, в актерском искусстве. Салтыков требовал, чтобы сценический образ соответствовал жизненной правде, взятой в ее сложности, в светотенях, в сочетаниях уродливого и человечного. При всех оговорках, вызванных ничтожностью драматургии, Салтыков выделял «даровитого актера» П. М. Садовского, указывал на реалистическую природу его искусства.

Во имя той же правды жизни осмеивалось ремесло актерского внешнего представления. Салтыков презрительно отзывался об исполнителях, полагающих, будто их задача состоит в том, «чтобы исковеркаться так, чтобы живого места не осталось и чтобы как можно меньше дать чувствовать зрителю общечеловеческие основы роли. И зритель понимает это, — с горькой усмешкой добавлял Салтыков, — насильственно воспитанный на водевилях с переодеваниями, он любит, чтоб ему давали пищу легкую и притом знакомую; он хлопает коверкающемуся актеру и кричит: протей!» (V, 150).

Еще в «Губернских очерках» Салтыков писал (а потом повторил устами персонажа «Теней») про актеров, которые «играют {73} кожей, а не внутренностями». В «Московских письмах» он иронически именовал их «протеями» и относил к ним москвича С. В. Шумского, петербуржца В. В. Самойлова и некоторых менее крупных актеров. О сценическом реализме Салтыков высказывался потом неоднократно — в цикле статей «Петербургские театры», в фельетоне «Проект современного балета» и других, разрабатывая критерии демократической эстетики применительно к задачам театра. «Московские письма», как и одновременно начатые печатаньем статьи «Петербургские театры», явились первыми программными выступлениями Салтыкова по этому вопросу. Не следует, однако, упускать из виду, что разработка проблем театральной эстетики не была главной задачей «Московских писем». Обе статьи, объединенные этим названием, как сказано, прежде всего разоблачали мишурную «театральность» эпохи «великих реформ», и театральное обычно выступало лишь псевдонимом жизненного. Неразрывная связь критики театра и критики жизни в статьях Салтыкова определяет главную поучительную ценность этих страниц демократической публицистики.

«Петербургские театры» — всего лишь рубрика в журнале «Современник»; под ней печатались разные авторы. В 1863 году и Салтыков поместил (без подписи) в этом разделе три статьи. Четвертая, снятая в 1864 году цензурой, осталась в гранках. Четыре статьи Салтыкова о петербургских театрах, в отличие от «Московских писем», не связаны единством замысла.

Но, не обладая единством в строгом значении слова, они были близки по идейно-эстетическим и жанровым задачам. Салтыков выступал в них уже как театральный критик, откликающийся на спектакли в форме фельетона, злой пародии, сердитой сатиры.

Как и в «Московских письмах», в первой же статье из цикла «Петербургские театры» впечатления 1840‑х годов служили сравнительным (и чаще всего позитивным) критерием для оценки театра 1860‑х годов, испытавшего на себе натиск реакции.

«Я семнадцать лет не был в Петербурге, — начинал статью Салтыков. — Я оставил этот город еще в то время, когда г‑жа Жулева впервые появилась в “Новичках в любви”, когда г. Самойлов играл иудеев и греков, но в то же время еще старался заслужить расположение публики, когда для русской Мельпомены и русской Талии существовал только один храм — Александринский театр, когда не было обольстительного г. Бурдина, когда г. Каратыгин изображал смешных чиновников, а г. Григорьев смешных помещиков, в то время, наконец, когда о театральном комитете и в помине не было и драматическое искусство ведалось чуть ли не капельдинерами.

Теперь все это миновалось…» (V, 163).

Салтыков чуть вольно обращался с хронологией, но его воспоминания о петербургской сцене 1840‑х годов точны по сути. В «Петербургских театрах» Салтыков с позиций демократии показывал общественную роль театрального искусства, его способность {74} быть по-разному истолкованным и воспринятым людьми разных социальных взглядов. В первой статье он противопоставил два спектакля. Один, оперный («Карл Смелый», то есть «Вильгельм Телль» Россини), в силу своей идейной направленности вызывал пылкие манифестации демократических зрителей и заставлял консервативных «действительных статских советников» резко поворачиваться к публике, выражая ей «неодобрение и даже угрозу». Другой спектакль, драматический («Слово и дело»), осуждался из-за художественной заурядности, а главное, из-за идейной невнятицы: «Занавес опускается просто посреди полнейшей анархии здравого смысла». Благонамеренные думают, что пьеса написана в пику нигилистам, нигилисты — что пьеса направлена против благонамеренных. Автор затевал что-то обширное, а «съехал на полицейскую точку зрения». Салтыков требовал четкой идейной определенности замысла. Он не упускал случая поиздеваться над «чистым искусством» и показать его реакционную сущность, поиронизировать насчет пользы «забав» с полицейской точки зрения, расценить «красоту» как отменное административное средство и все вместе сравнить потом со сковывающим действием мороза. Но «начальство не имеет возможности устраивать мороз по своему усмотрению!»; учреждать же искусство оно пробует то и дело. С искусством, учрежденным в качестве административного средства и только по виду слывущим «чистым искусством», Салтыков вел борьбу.

Он выбрал, комедию «Слово и дело» Устрялова, чтобы рассмотреть ее в ряду других «самоновейших произведений положительного нигилизма». Такую оценку он дал позднее, в 1868 году, пьесе Чернявского «Гражданский брак», но она полностью может быть отнесена и к пьесе «Слово и дело» (1862), поскольку начало «расцвета» всей этой «школы» Салтыков датировал именно 1862 годом. Недаром многие положения рецензии на «Гражданский брак» первоначально были изложены в рецензии Салтыкова на еще одну пьесу того же Устрялова, «Чужая вина», относящейся к 1864 году (V, 443 – 448).

В своей первой пьесе «Слово и дело» Устрялов пробовал «выпрямить» и «улучшить» образ нигилиста, предлагал смягченную версию темы тургеневского Базарова. На это указывала печать перед премьерой Александринского театра: «12 ноября, для бенефиса нашей талантливой и симпатичной артистки г‑жи Жулевой, идет новая пьеса соч. г. Устрялова “*Слово и дело*”. Пьеса эта есть как бы продолжение романа г. Тургенева “Отцы и дети”, в которой автор сделал из Базарова самую симпатичную личность наперекор ярых врагов нигилизма. Искренне пожелаем полного успеха новой пьесе»[[149]](#footnote-150).

Устрялов пытался создать положительный образ представителя современной молодежи и сделал нигилиста Вертяева поборником {75} «скромного», «незаметного» труда или, как насмехался Салтыков, труда ни для кого не подозрительного. Другими словами, Устрялов задумал — и этот замысел сразу разгадал Салтыков — противопоставить «положительного» Вертяева «отрицательному» Базарову.

Салтыков в статье «Петербургские театры» разоблачил фальшь этой попытки, осмеял чуждое демократии понимание проблемы положительного героя, назвал Вертяева новым Молчалиным, «верящим в мыло». И позднее сатирик недобрым словом поминал Вертяева, придавая ему даже некое распространительное значение. Например, в статье «Драматурги-паразиты во Франции» упомянуты «безличные Вертяевы, всласть твердящие о труде скромном, о труде неслышном» (V, 254).

В связи с проблемой современного героя на страницах статьи возникала полемика и о современном актере. Выводы большей частью следовали неутешительные. Салтыкову претила ремесленная игра в рамках привычных амплуа, посредством испытанных штампов. Так появилась характеристика актера П. П. Пронского, который «с помощью верхней губы и указательного пальца правой руки изображает какие угодно чувства» (V, 171). Так появилось развернутое высказывание об актере «переодеваний» В. В. Самойлове, исполнителе главной роли.

«Всем известно, — писал Салтыков, — что г. Самойлов — актер великий, но он актер всех стран и времен, а преимущественно всех костюмов. В штатском платье ему не по себе: тесно […] Смертных, простых, бескостюмных и не старых смертных он играть просто не может, потому что это прямо противно его артистической натуре, потому что простой смертный не представляет никакого наружного сучка, за который можно было бы сразу схватиться, потому что простого смертного надобно еще допрашивать и раскапывать, чтобы допроситься и докопаться до того, что составляет его сущность». Свою оценку Салтыков заключал смешком: «Воображаю я, как был бы хорош г. Самойлов в балете!» (V, 171 – 172).

За упреками, которые адресовал актеру Салтыков, таился главный, не высказанный по цензурным причинам: он был связан с тем, что Самойлов играл Вертяева, загримировавшись под Герцена. Устрялов признавался потом, что облик Самойлова — Вертяева «представлял удивительное сходство с наружностью и чертами лица того знаменитого писателя, о котором в то время можно было говорить лишь втихомолку, — Герцена»[[150]](#footnote-151). Это возмутило Салтыкова и, очевидно, объясняет смысл его слов о том, что Самойлов «и Вертяева играет вяло, хотя и старается к чему-то приурочить его» (V, 172). Очередное «переодевание» талантливого {76} актера волей-неволей приобретало дух антинигилистического пасквилянтства.

Притом Салтыков был объективен к Самойлову и признавал его подлинные, реалистические достижения. В том же номере «Современника» он назвал Самойлова среди лучших исполнителей драмы Островского «Грех да беда на кого не живет»: «В особенности же г‑жи Линская и Снеткова 3‑я и г. Самойлов подарили нас минутами действительного и глубокого наслаждения» (V, 182). С годами Салтыков все лучше относился к Самойлову. Осенью 1868 года, в статье о комедии И. В. Самарина «Перемелется — мука будет», критик писал, что Самойлов — «один из тех немногих сценических деятелей, которые могут украсить любую сцену […] Нам положительно редко случалось видеть на какой бы то ни было сцене игру более умную, изящную и приличную […] Г. Самойлов не позволил себе ни одного резкого жеста; по-видимому, он даже позабыл о том, что актер должен непременно что-то изображать. Он жил на сцене, а не изображал» (IX, 290, 292). Как следует из сути похвал, отношение критика к актеру менялось с внутренними сдвигами в методе творчества Самойлова.

В свете этой критической объективности тем больший смысл получает протест Салтыкова против самойловской версии демократа-разночинца, протест, высказанный в статье об общественной роли и назначении театра.

Борьба за политическую определенность искусства продолжалась и в том разделе статьи, который строился как пародийное письмо некоего провинциала, гостящего в столице. «Нынешний Петербург, против прошлогоднего, мне больше понравился», — простодушно писал благонамеренный провинциал, и это признание было характерно для салтыковского сатирического персонажа. «С половины 1862 года ветер подул в другую сторону», — отмечал Герцен в 1864 году[[151]](#footnote-152), подразумевая момент, когда реакция подняла голову и перешла в контратаку против революционной демократии или, как выражался салтыковский провинциал, — против «нахальства мальчишек».

Провинциал описывал очередное представление оперы Россини «Вильгельм Телль», шедшей в петербургском Большом театре с 1838 года с политически «нейтрализованным» сюжетом и под названием «Карл Смелый» (русское либретто Р. М. Зотова). Как «Carlo il Temerario» она шла и в итальянской опере в Петербурге с 1846 года. Письмо о спектакле содержало «второй план» очевидных иносказаний, где проводились идеи национально-освободительной борьбы: движение швейцарцев за свободу, против австрийского ига, прозрачно уподоблялось революционной ситуации 1859 – 1861 годов в России, борьбе крестьян за землю и волю. Салтыков был не одинок в оценке революционизирующего воздействия оперы на демократических зрителей. В особенности {77} воспламенял сердца «Вильгельм Телль». Герцен пометил в дневнике 29 октября 1843 года: «Есть места в “Вильгельме Телле”, при которых кровь кипит, слезы на ресницах…»[[152]](#footnote-153) Десятилетие спустя, 9 января 1853 года, сходное признание оставил в своем саратовском дневнике Чернышевский: «“Вильгельм Телль” приводит меня в восторженное состояние»[[153]](#footnote-154). А еще через десять лет о том же писал Салтыков.

Снова форма театрального отклика служила прикрытием для острого разговора о жизни, о политических событиях современности. Снова два плана театрально-критической статьи, поминутно смещаясь, давали острейший эффект публицистического воздействия. А то обстоятельство, что разговор велся от лица саморазоблачающегося ретрограда-провинциала, лишь придавало всему особую соль: Салтыков пробовал приемы эзопова письма на почве театральной критики.

Словно для контраста, к этой большой статье была подверстана короткая заметка о первом представлении драмы Островского «Грех да беда на кого не живет» (Салтыков поправлял: «… не живут») в Александринском театре. Салтыков характеризовал эту драму как явление в литературе и особо выделял отчетливость ее сценической трактовки.

Внешняя связь между статьями отсутствовала. И вместе с тем положительная оценка драмы Островского давалась в противовес только что осмеянной пьесе Устрялова. Ненамеренное, на первый взгляд, совпадение не было для Салтыкова случайным.

Из современников Островский был для него наиболее ценимый русский драматург. Книгоиздатель Л. Ф. Пантелеев привел в своих воспоминаниях слова Салтыкова, относящиеся уже к началу 1880‑х годов: «Я знаю две драмы, удивительные как по глубине внутреннего содержания, так и по художественному достоинству. Это — “Ревизор” и “Свои люди — сочтемся” […] Обе как бетховенские симфонии: ни одного слова нельзя ни убавить, ни прибавить»[[154]](#footnote-155).

В статьях 1863 – 1864 годов Салтыков особенно часто писал о силе таланта Островского в изображении жизни и рожденных ею типов, о меткости, юморе, поэзии, «какими, например, отличается язык простого русского человека в комедиях Островского» (V, 197). В это время он постоянно противопоставлял пьесы Островского псевдообличительной драматургии. «Скажите же на милость, отчего нам, москвичам, в течение целого сезона почти ни разу не дали ни одной пьесы Островского, а потчуют все “Пасынками”?..» — спрашивал он в «Московских письмах» (V, 151). И снова указывал на пропасть между Островским и «обличителями» в рецензии на книгу Н. А. Потехина «Наши безобразники»: {78} «Велика должна быть сила таланта Островского, что даже подражательные коверкания, вроде разбираемых нами теперь, не могут подействовать на него губительно» (V, 422).

В критической борьбе Салтыков нередко опирался на словесное мастерство Островского. Его статьи содержат образы и смешные речения, заимствованные у Островского. Обращаясь к своим литературным противникам, он заявлял в декабре 1864 года: «Вы, мм. гг., и острить как-то не умеете своими словами, а все с помощью Гоголя либо Островского, а не то так и у меня позаимствуетесь» (VI, 526). Салтыков имел право поставить свое имя после имен Гоголя и Островского, как продолжатель их дела. В Островского он своих стрел не посылал и дорожил его участием в «Современнике», потом — в «Отечественных записках». Пародируя в апрельской книжке «Современника» 1863 года чуть ли не все произведения из январской книжки журнала «Время», Салтыков намеренно отступил перед напечатанной там драмой Островского «Грех да беда на кого не живет». Он признавался: «Только и не могу сочинить (то есть спародировать. — *Д. З*.) одну драму Островского. Драма! драма! как ты в рощу попала?» (VI, 50). Постановке этой пьесы в Александринском театре он и посвятил специальный отклик. Появление Островского в журнале «Время» Салтыков рассматривал как случайность и не хотел закрывать перед драматургом путь в «Современник». Действительно, следующая пьеса Островского, «Тяжелые дни», печаталась в «Современнике».

О неослабевающем уважении к Островскому свидетельствовали в дальнейшем письма к нему Салтыкова — редактора «Отечественных записок». За время работы Салтыкова этот журнал поместил девятнадцать пьес Островского, не считая переводов и произведений, написанных им в соавторстве с молодыми драматургами.

Заметка о первом представлении драмы «Грех да беда…» была близка по типу заметке Салтыкова «П. М. Садовский в Петербурге» (VI, 75) — в репертуаре гастролей Садовского преобладали пьесы Островского. Много общего у заметки и с откликом Салтыкова на постановку «Воспитанницы» в Александринском театре, содержащемся в обзоре «Наша общественная жизнь» из январской книжки «Современника» 1864 года. Тема везде одна. Разница в том, что, как всегда высоко отзываясь об Островском, Салтыков резко критиковал исполнителей «Воспитанницы»: «Тот же застой и в театре, — писал он, — несмотря на то, что в нынешнем году чаще, нежели прежде, даются пьесы Островского. Лучшие произведения репертуара, как нарочно, исполняются нашею драматической труппой до того меланхолически, что даже совестно смотреть… На днях, например, я видел “Воспитанницу” Островского. Бесспорно, это одно из лучших произведений талантливого автора как по чрезвычайной драматичности развиваемых в ней положений, так и по той поэтической прелести и свежести, которою {79} проникнута вся пьеса. Но что из нее сделали наши протеи! Что это была за жалкая, несчастная игра!» (VI, 253).

Напротив, пьеса «Грех да беда…» удовлетворила Салтыкова и со стороны исполнения. Его высокая оценка игры Линской, Снетковой, Самойлова уже приводилась. Весть о предстоящем уходе Снетковой со сцены заставила писателя сожалеть о незаменимой потере. Ф. А. Снеткова принадлежала к немногим любимым актрисам Салтыкова — он принял ее даже в пьесе Устрялова «Слово и дело». Самое признание незаменимости было редким в устах сатирика. Так он отозвался только о А. Е. Мартынове и А. М. Максимове (IX, 290).

Салтыков убежденно отстаивал общественное значение писателя, актера, художника вообще. «А какое же и может быть у него иное значение?» — спрашивал он в третьей статье цикла, посвященной «Горькой судьбине» А. Ф. Писемского. И главный упрек, предъявленный этой пьесе, шел в развитие мыслей предшествующих статей. Писемский «положительно не знает, что он хочет сказать и в какие отношения может стать к предмету […] Отсутствие идеала выходит полное, миросозерцания никакого и в результате — страшная духота» (V, 184). Борьба за идейность искусства велась последовательная и неуступчивая.

В связи с критическим разбором пьесы Писемского и ее постановки на Александринской сцене Салтыков сформулировал важнейшие принципы реализма. Страницы разбора могут служить классическим образцом эстетики шестидесятников. Здесь развернута концепция критического реализма, показана взаимная зависимость мировоззрения и творчества, четко поставлен вопрос о художественном идеале и идеальном герое. «Да не подумает, однако ж, читатель, — писал Салтыков, — что мы требуем от писателя изображения людей идеальных, соединяющих в себе все возможные добродетели; нет, мы требуем от него совсем не людей идеальных, а требуем идеала. В “Ревизоре”, например, никто не покусится искать идеальных людей; тем не менее, однако ж, никто не станет отрицать и присутствия идеала в этой комедии». И тут же Салтыков формулировал свое понимание идеала: «Сознательное отношение к действительности уже само по себе представляет высшую нравственность и высшую чистоту» (V, 185).

Обогащая принципы гоголевской эстетики идеями демократов-шестидесятников, Салтыков именно в этой статье утверждал, что содержанием драмы может стать исключительно протест, выражающий себя в самой сути драматического конфликта, в природе характеров и связей. Соответственно в концепции реализма, развернутой Салтыковым, важную роль получала проблема индивидуального и типического, задача исследования внутреннего мира человека в его противоречивой сложности, художественного анализа характера «со всеми его определениями», во всем многообразии борющихся там низменных порывов прошлого и светлых проблесков будущего.

{80} Критический реализм к тому времени уже не нуждался в защите от других литературных методов и направлений предшествующих эпох. Благодаря достигнутой им высоте он завоевал себе прочное признание, оттеснив последние всплески романтизма, а заодно и поздние идеалистические отголоски в виде концепций чистого искусства. Салтыков решительно, как об истине для всех очевидной, и писал в этой статье, что «реализм есть действительно господствующее направление в нашей литературе». Защита реализма у Салтыкова была защитой его от ранних тенденций натуралистического метода, от эмпиричной описательности без утверждающей цели, без гражданского и эстетического идеала, обнаруживавшей бессилие там, где возникали задачи типизации, художественного приговора. В таком смысле и надо понимать слова Салтыкова о том, что «Писемский является реалистом весьма сомнительным».

Критика натурализма, которую Салтыков продолжил потом во многих своих выступлениях, впервые с большой полнотой была развернута именно в этой статье, что сделало ее новаторским вкладом в теорию критического реализма. Как справедливо отмечает В. Я. Кирпотин, статья появилась «накануне всеобщего воинствующего наступления натурализма в литературе и на Западе, и у нас в России. Теоретическая проницательность, проникновенность эстетического мышления, проявленные в ней Салтыковым-Щедриным, поразительны […] Когда Салтыков-Щедрин разбирал творчество Писемского, ни общественная мысль, ни эстетическая литература не проводили еще разграничения между реализмом и натурализмом»[[155]](#footnote-156). Таков общетеоретический смысл статьи.

В этом плане Салтыков критиковал «Горькую судьбину», попутно касаясь и истоков крестьянской темы в русской реалистической литературе, и творчества Писемского в целом.

Салтыков вовсе не отрицал крупного мастерства Писемского. О «Горькой судьбине» он высказался не сразу после того, как она была напечатана (в ноябре 1859 года), а несколькими годами позднее — вслед за тем, как 18 октября 1863 года ее впервые показали на сцене Александринского театра. Высказался критически, хотя пьеса, опубликованная до отмены крепостного права, не успела утратить протестующий пафос. Как правило, актеры средствами своего искусства вносили моменты идейного и поэтического обобщения в последующие постановки «Горькой судьбины», и пьеса, в результате, получила долгую и содержательную жизнь на русской дореволюционной, в особенности провинциальной сцене. Как сказано, главная причина несогласий Салтыкова заключалась в особом понимании задач реализма. Имелись и другие причины. Подобно пристрастным выступлениям Салтыкова по поводу тургеневских «Отцов и детей», его критика {81} «Горькой судьбины» в 1863 году вызывалась конкретными политическими мотивами: борьбой между Писемским, перешедшим в «Русский вестник» Каткова, и лагерем «Современника», лагерем всей передовой демократии.

С последовательно демократических позиций, с позиций «мужика» рассматривались в «Петербургских театрах» вопросы народности искусства, национального своеобразия русской культуры, психологии, языка в соотношении с общечеловеческой сутью этих понятий и категорий. Проблему народности искусства Салтыков ставил в «Петербургских театрах» настолько остро, что четвертая статья цикла — о балете Жюля Перро на музыку Цезаря Пуни «Наяда и рыбак» — не была пропущена цензурой. Особенно крамольным показался диалог «мужика» и «искусства» в этой статье, объясняющий эстетический смысл проблемы социальных «низов» для критического реализма.

Дойдя до четвертой статьи, тогдашний читатель догадался бы (если бы статья появилась), что имел в виду Салтыков, когда замечал: «Балет, как и спиритизм, как и философские упражнения г. Юркевича, как и бездонное словоизвержение “Московских ведомостей”, есть в некотором роде “средство”». Автор не договаривал, но это была все та же система понятий: разумеется, речь шла о средстве административном, применяющем искусство «в видах отвлечений». Читателю опять-таки легко было бы догадаться, от чего именно отвлекать призвано испытанное административное «средство».

Театральная критика Салтыкова, — как свидетельствовал и цикл «Московские письма», — включала в себя многочисленные публицистические отступления, полемические выпады и намеки на злобу дня. Заботы искусства обсуждались вместе с вопросами текущей современности, поскольку в этой связи отражались настроения общества. По сути дела, все проблемы творческого порядка рассматривались в статьях о театре с общественной точки зрения. Одно было неотделимо от другого. Общественными мотивами были вызваны и насмешливые атаки на П. Д. Юркевича, на его идеалистическую философию, проведенные с помощью балетных аналогий — в развитие сатирического приема «Московских писем».

Салтыков продолжал здесь вести борьбу за реализм «на два фронта»: как с адептами «искусства для искусства», так и со сторонниками примитивного утилитаризма и натурализма. В утверждении критического реализма состоял основной позитивный смысл статьи о «Наяде и рыбаке», провозглашенный в первых же ее фразах: «Нет сомнения, что самую характеристическую черту современного искусства составляет стремление его к реализму. Искусство начинает сознавать, что, отрешенное от жизни, гадливо взирающее на ее подробности (как на что-то деловое, прозаическое и, следовательно, не входящее в область поэзии), оно не может обстоятельно выполнить даже ту задачу, выполнение которой {82} издревле считалось первейшею и священнейшею его обязанностью: *не может возбуждать благородных чувств*» (V, 199).

Центральное место в статье занял своеобразный диалог о назначении искусства между самим *искусством* и *мужиком*. Искусство выставляло зыбкие доводы в защиту своей независимости от жизни. «Но мужики, — писал Салтыков, — несмотря на свое невежество, очень сообразительны. Они говорят искусству: “Погоди! хотя ты и правду говоришь, но ты врешь! Это правда, что искусство, как и всякая другая истина, должно опираться на общечеловеческие основы. Но ведь эти общечеловеческие основы надобно еще отыскать, а для того, чтобы их отыскать, нужно, между прочим, принять в счет и нас, мужиков, — потому что только тогда эта основа будет невыдуманная и только тогда ты, искусство, не впадешь в то бесстыдное вранье, которому ты до сего времени предавалось!”» (V, 200).

Отношение к народу, к *мужику* выставлялось как пробный камень правды в искусстве. Подлинная, «мужицкая» народность или, как писал Салтыков, национальность искусства определяет меру его общечеловеческой содержательности и ценности.

По верному определению В. Я. Кирпотина, реализм в глазах Салтыкова «переставал быть реализмом внешних приемов и становился великой эпопеей правды только при условии, если художник не упускал из виду положения “мужика”, народа в стране»[[156]](#footnote-157). Эти слова, сказанные по общему поводу, полностью относятся и к направленности статьи Салтыкова о «Горькой судьбине», и к концепции «балетной» статьи. Такая подлинно демократическая постановка вопроса о зависимости искусства от интересов народной жизни и сделала эту последнюю статью опасной в глазах цензуры.

«Отечественные записки» сохранили рубрику «Петербургские театры», унаследованную от «Современника». Под ней помещали статьи различные авторы, порой далекие от основных демократических позиций журнала. Например, музыкальные обзоры писал тот самый Н. Ростислав — Феофил Толстой, которого Салтыков высмеял еще в «Московских письмах». Но главную направленность отдела определяли, как и в «Современнике», деятели демократии. В. А. Слепцов выступил (без подписи) с критической статьей «Тип новейшей драмы». На нее, в частности на разбор постановки «Расточителя» Лескова в Александринском театре, уважительно ссылался Салтыков (IX, 280). Об александринской постановке комедии И. А. Манна «Говоруны» высказался в «Отечественных записках» П. М. Ковалевский, и Салтыков воспользовался отдельным изданием «Говорунов», чтобы заострить и дополнить отрицательную оценку антинигилистической комедии.

{83} Рецензий на отдельно изданные пьесы Салтыков напечатал в «Отечественных записках» немало. Объектами его критики были образчики мнимообличительной драматургии «необулгаринской школы» и примыкавшие к ним поделки ходового репертуара. Перечень открывала уже неоднократно цитированная рецензия на «Гражданский брак». Комедия Н. И. Чернявского отличалась «от прочих композиций этой категории лишь особенно малою степенью талантливости ее автора и крайнею запутанностью предположенных им к разрешению задач» (IX, 255). Такими задачами были нападки на людей мыслящих, сомневающихся, а также стремление «подать руку помощи церковному браку». Цель бесспорно похвальная, иронизировал Салтыков, да «нуждается ли еще церковный брак в защите его?» В подробный разбор скверной пьесы критик не вдавался. Рецензия характеризовала весь вообще «положительный», «несомневающийся нигилизм», жаждущий защитить защищенное и оплевать демократию. Борьба с мнимым «обличительством» и составила пафос насмешливой рецензии. Жизнь, соответствие действительности выступали решающим критерием в эстетике Салтыкова. Салтыков обличал «обличителей» и просто ремесленников пера в рецензиях на «Говорунов», на комедию П. П. Штеллера «Ошибки молодости», трагедию Н. П. Жандра «Нерон», «народную драму» Д. И. Лобанова «Темное дело». Эти пьесы рецензировались обычно как факты литературного процесса, вне связи со сценическими постановками.

Между тем их резонанс весьма заботил Салтыкова, и к оценке пьес этого сорта как фактов театра и общественной жизни он обратился в двух статьях, принадлежащих к собственно театральной критике. Обе статьи появились в «Отечественных записках» в связи с новинками Александринской сцены — комедией И. В. Самарина «Перемелется — мука будет» и комедией М. В. Авдеева «Мещанская семья». Не ограничиваясь анализом названных постановок, Салтыков, как строгий летописец, дал попутно исчерпывающий обзор трех сезонов Александринского театра. Все мало-мальски заметные пьесы, показанные с осени 1866 до весны 1869 года, получили его оценку, то более, то менее подробную.

Статья о комедии Самарина и начиналась как обзор минувшего сезона. «В прошлый театральный сезон, — писал Салтыков, — мы имели драму г. Стебницкого, комедию г. Чернявского и, наконец, комедию г‑жи Себиновой “Демократический подвиг” — три произведения, в которых вполне выразился наш положительный нигилизм, тот нигилизм, который учит мыслить затылком и кричать: “пожар!” — при малейшем сознательном движении жизни вперед» (IX, 280). Салтыков ограничился суммарной характеристикой этих пьес. Он несколько задержался на «Демократическом подвиге»: комедия Т. Себиновой (псевдоним Е. В. Новосильцевой), в отличие от двух остальных, еще не была оценена журналом. Салтыков мимоходом посвятил ей уничтожающие строки: «Она свидетельствует только о том, к каким тенденциозно-наругательным {84} подвигам может быть способна мысль, доведенная до совершенной неурядицы и споспешествуемая при этом крайним недостатком самых простых сведений о свойствах человеческого разума и совершенным отсутствием таланта. Более говорить об этой пьесе не стоит» (IX, 280 – 281). Сходным образом отозвался обо всех этих пьесах и Слепцов в «Женском вестнике»[[157]](#footnote-158). В резких словах Салтыкова отразились общие взгляды демократической критики.

По ходу театрального обзора упоминалась другая примечательная новинка — оперетта Жака Оффенбаха «Прекрасная Елена». «Это ли не примирительная пьеса, на которой, по-видимому, должны сойтись все партии, как литературные, так и политические!» — восклицал Салтыков, подразумевая, однако, и многие сопутствующие признаки театрального и не только театрального времени.

Заканчивая статью о «Мещанской семье», он вновь касался этой же темы. «Вот какого рода нехитрою стряпнею накормил г. Авдеев свою публику. Мне скажут, может быть, что если стряпня эта такова, то не стоило и говорить об ней. Это так. Но не надо забывать, что мы не можем выбиться из этой стряпни, что когда бы мы ни заглянули в театр, мы ни под каким видом не разминемся либо с “Пробным камнем”, либо с “Фролом Скобеевым”, либо с “Прекрасной Еленой”. Этот факт сам по себе достаточно обременителен, чтобы поговорить о нем. И в самый этот вечер, когда шла “Мещанская семья”, все-таки не обошлось без “Прекрасной Елены”: хоть один акт, а дали […] В ту минуту, когда я дописываю эти строки, “Прекрасная Елена” выдерживает тридцатое представление, независимо от тех, которые были даны в бенефисы. И это в продолжение каких-нибудь двух месяцев с половиной!» (IX, 318). Спектакль рассматривался как типический факт в обзоре признаков времени, театральная критика звала на подмогу публицистику.

Две театральные статьи Салтыкова из «Отечественных записок» обладали известным внутренним единством: последовательно рассматривали новинки репертуара как отзвуки застоя в общественной жизни конца 1860‑х годов. Такие отзвуки Салтыков находил повсеместно и сдвигал приметы безвременья в выразительный ряд.

Сквозной, генеральный прием театральных памфлетов Салтыкова публицистичен. В плоских сценических персонажах критик ловил отблески текущих событий и нынешних лиц: сравнивая и сопоставляя, уподобляя и сталкивая лбами, осмеивал одних, развенчивал других.

В такие гротескные взаимосвязи с персонажами комедии Самарина «Перемелется — мука будет» попеременно вступали у Салтыкова {85} то либеральные профессора Московского университета и их гонители из Министерства народного просвещения, то московские меломаны и полиция, то редакторы реакционных газет, то поставщики антинигилистического и полупорнографического чтива, небрежно прикрывающие срам фиговым листком «учения о безделице».

Сама по себе пьеса Самарина, казалось бы, особых поводов для этого не давала. В описательно-бытовой манере она пыталась доказать целительную пользу науки и просвещения, счастливо уберегаясь от сколько-нибудь тревожащих вопросов жизни. Ее автор, известный актер, уже свыше тридцати лет играл первые роли в московском Малом театре, но не был значительным драматургом и писал для собственных бенефисов. Говоря о пьесе, Салтыков ограничился ироническим пересказом сценического действия: гораздо больше интересовал критика объективный общественный смысл театрального факта. А так как пьеса была московского происхождения, это позволило вернуться к некоторым персонажам «Московских писем».

Салтыков пародийно излагал характеристику главного «положительного нигилиста» пьесы: «Ганя Решетов — малый самый отличный, скромен, с дамами вежлив, с старшими почтителен, с сверстниками обходителен, на лекциях исправен, г‑же Оноре в “Жизни за царя” не аплодировал, а потому и мировым судьею Нероновым ни к какому наказанию приговорен не был» (IX, 282). Снова театральное выплескивалось в повседневность, давая иронический эффект. Речь шла о действительном трагикомическом происшествии, имевшем место в Москве. Певица И. И. Оноре (точнее Онноре) пела 14 ноября 1867 года в Большом театре одну из своих коронных партий — партию Вани в «Жизни за царя». За неумеренные вызовы восемь ее поклонников, среди них трое студентов, были сданы в полицейский участок, где провели ночь; судья Неронов приговорил каждого к 25 рублям штрафа с заменой трехсуточным арестом. 18 марта 1868 года съезд московских мировых судей рассмотрел кассационную жалобу обвиненных, оправдал их и присудил полиции уплатить по 25 рублей потерпевшим «за оскорбление, беспокойство и убытки». Ситуация была вполне «щедринская». И писатель усмехнулся над еще одним колоритным сплетением театрального и жизненного, над куцым фрондерством меломанов, над посрамлением полиции, над «победой правды».

Поводом для новой атаки на «учение о безделице» явилась комедия М. В. Авдеева «Мещанская семья», сыгранная на Александринской сцене в январе 1869 года.

Статья о «Мещанской семье» содержала резкую критическую характеристику Авдеева. Салтыков развенчал его как эпигона, высмеял его заверения в преданности великим реалистам Бальзаку, Тургеневу, Островскому и вывел в совершенно другой литературный ряд: поставил его вровень с французским драматургом Ожье, {86} о котором уже успел сказать немало горьких истин в статье «Драматурги-паразиты во Франции».

Пьеса Авдеева в приемах бескрылой натуралистической описательности изображала мещанина-дельца, мещанина-стяжателя, выходящего на арену общественно-экономической деятельности. Тема была не лишена актуальности, но драматург, по оценке Салтыкова, дал «ряд сцен, которые ничего не объясняют и следуют одна за другой иногда даже без видимой нужды» (IX, 316). В натуралистическом подходе к острым процессам жизни Салтыков и усматривал близость Авдеева к Ожье. Мало того, саму тему свою Авдеев, как устанавливал критик, заимствовал у французского буржуазного писателя: тему эту, «по всем видимостям, внушила ему комедия Ожье “Le gendre de monsieur Poirier”». Эта комедия («Зять господина Пуарье»), написанная Эмилем Ожье в сотрудничестве с Жюлем Сандо (1854), подтрунивала над «выскочками»-буржуа и все же отдавала им предпочтение перед разорявшейся, терявшей историческую перспективу и жизненные силы светской аристократией. Русская переделка пьесы — «Зять любит взять, а тесть любит честь» (1855) была хорошо знакома московской и петербургской публике, видевшей в ней Щепкина и Мартынова.

Но не в одной подражательности было дело. Натуралистический метод в искусстве терпел еще одно поражение с «Мещанской семьей», и Салтыков, разъясняя причины поражения, считал важным засвидетельствовать самый этот факт. «Занавес падает среди громаднейшего шиканья», — заключал он рассказ о спектакле (IX, 318), и в его словах не было ни малейшего преувеличения. О том же писал Островскому Бурдин 24 января 1869 года.

Пьеса Авдеева наглядно дискредитировала ложное художественное направление. Ее провал был закономерен. Пьеса лишний раз выдавала идейный разброд в литературе и театре времен реакции. И перечень репертуарных новинок, приведенный в статье Салтыкова, позволял прочно вдвинуть ее в ряд сходных явлений.

В борьбе за подлинный реализм, народность, одухотворенную идейность искусства сложились принципы театральной критики Салтыкова-Щедрина. Театр рассматривался в связи с его общественным назначением, театральное и жизненное представали нераздельно, критика театра служила формой критики жизни.

## **{****87}** Н. С. Лесков

Николай Семенович Лесков (1831 – 1895) известен истории русского театра прежде всего как автор драмы «Расточитель» (1867), имеющей богатую сценическую историю. Сохранился перечень пятнадцати действующих лиц с краткими характеристиками другой, задуманной, но не написанной пьесы Н. С. Лескова[[158]](#footnote-159). На первом месте в этом перечне стоит «Марья Никифоровна Шеврон, отставная балерина в захудалости, 40 лет, веселая женщина с чувством и следами большой красоты». Лесков оставил свидетельство и о своей третьей пьесе, текст которой пока не найден. Осенью 1869 года он писал: «В нынешний же сезон будут представлены в комитет новая пьеса г. Дьяченко и трехактная шутка a propos “Голь, Шмоль, Ноль и Комп, банкирский дом на взаимном доверии” г‑на Стебницкого (Н. С. Лескова). Ответственную женскую роль в последней пьесе придет на себя В. А. Лядова. Рассказы о том, что в новой пьесе г. Стебницкого выведены некоторые из наших крупных биржевых лиц, положительно несправедливы: в пьесе действительно есть один настоящий банкир, англичанин Пайкрофт, лицо вымышленное и имеющее разве только типическое сходство с биржевыми тузами, но ни с кем в исключительности […] Первое действие пьесы происходит в одной гостинице, второе в заведении минеральных вод Излера, а третье — в конторе банкиров “Голь, Шмоль, Ноль и Комп”»[[159]](#footnote-160). Судя по этому описанию и по перечню действующих лиц пьесы с «отставной балериной» Шеврон, оба эти драматические произведения, так же как и «Расточитель», должны были быть посвящены злободневным темам.

Интерес к сцене был у Лескова устойчивым. Он писал статьи о петербургском театре в «Отечественных записках» 1866 – 1867 годов {88} и в газете «Современная летопись» 1871 года. Многие анонимные театральные фельетоны в газете «Биржевые ведомости», где в 1869 – 1871 годах сотрудничал Лесков, также принадлежат его перу[[160]](#footnote-161). «Я могу писать рецензии, много их писал и чувствую любовь к этому занятию», — признавался Лесков[[161]](#footnote-162).

Вторая половина 1860‑х и начало 1870‑х годов — время наибольшего интереса Лескова к театру и его практической деятельности в нем — были сложным временем в биографии писателя и в жизни русской сцены. Автор экономических трактатов и статей, публицист и фельетонист, выступавший в 1860 – 1862 годах против административного произвола в защиту жертв «общественной испорченности», Лесков в последующие годы отошел от шестидесятников-разночинцев, передовых, либеральных кругов, с которыми был связан. Сотрудничество в «Северной пчеле», нашумевшая статья Лескова о петербургских пожарах, его антинигилистический роман «Некуда» (1864), полемика с Н. Г. Чернышевским отбросили его в лагерь реакции. Имя Стебницкого (псевдоним Лескова 1860 – 1870‑х годов) стало одиозным в петербургских литературных кругах.

В 1865 году Д. И. Писарев писал: «Меня очень интересуют следующие два вопроса: 1) Найдется ли теперь в России — кроме “Русского вестника” — хоть один журнал, который осмелился бы напечатать на своих страницах что-нибудь выходящее из-под пера г. Стебницкого и подписанное его фамилиею? Найдется ли в России хоть один честный писатель, который будет настолько неосторожен и равнодушен к своей репутации, что согласится работать в журнале, украшающем себя повестями и романами г. Стебницкого?»[[162]](#footnote-163)

Как всякая крупная личность, Лесков не может быть оценен однозначно, даже применительно к небольшому отрезку времени. В тот год, когда Писарев так жестко отозвался о Лескове, писатель создал одно из самых крупных своих произведений — «Леди Макбет Мценского уезда». «Гроза нигилистов», человек, занимавший в накаленной политической атмосфере 1860‑х годов открыто реакционные позиции, создал потрясающую картину домостроевского уклада.

В Александринском театре, о котором писал в эти годы Лесков, был пестрый, многожанровый репертуар. Исторические пьесы сменялись современными «проблемными» драмами, картины крестьянской жизни чередовались с выпадами против «новых людей». Пьесы Островского соседствовали с легкой комедией. И над всем {89} этим беззаботно гремел канкан — символ расцветающей на императорской сцене оперетты.

Одной из главных тем Лескова-публициста второй половины 1860‑х годов была тема «нигилизма». О чем бы ни писал Лесков, почти всюду содержались выпады против «новых людей». В театрально-критических статьях писателя, так же как в его прозе, эта тема выступает крупным планом. В 1860‑е годы полемика о нигилистах захватила русский театр. На сцене появилось много противников «новых людей». Модная тема о нигилистах нашла отражение в творчестве многих писателей. Зимой 1863/64 года Л. Н. Толстой написал сатирическую комедию «Зараженное семейство», в которой современные исследователи правомерно усматривают пародийные намеки на роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?».

Антинигилистические пьесы усиленно насаждались театральным начальством. В Александринском театре шли комедии В. А. Дьяченко «Нынешняя любовь» и «Светские ширмы», где автор пытался разоблачить представителя молодого поколения — разночинца. Антинигилистическая направленность отличала и комедию Н. И. Чернявского «Гражданский брак». В этой пьесе действуют эмансипированные женщины и нигилисты. В образе нигилиста Новоникольского, проповедующего «гражданский брак», автор стремился осмеять «новых людей», а показанная на сцене петербургская коммуна, организованная по методу Фурье, карикатурно изображала подобные начинания в столице. В комедии были выведены два лакея — старик ретроград Демьян и молодой нигилист Алешка. Поставленная в Александринском театре пьеса пользовалась громким успехом и получила широкий отклик в прессе. Салтыков-Щедрин отозвался о ней отрицательно. Иным был отзыв Н. С. Лескова. «Велико или невелико теперь число людей, признающих петербургский гражданский брак, — писал Лесков, — но все-таки люди эти вредны и жертв их учения в наше время немало, а потому пьесу г. Чернявского нельзя не признать пьесой весьма благонамеренной. Это первая попытка послужить со сцены “открытию глаз”, быть может, не одной готовой погибнуть овце великого стада»[[163]](#footnote-164).

Большой художник, Лесков не мог не видеть слабость «ученической», как он ее позже назовет, пьесы, но он поддерживает ее антинигилистическую сущность. Через несколько месяцев, в марте 1867 года, он вернется к этому спектаклю в программной театрально-критической статье «Русский драматический театр в Петербурге». В конце 1860‑х — начале 1870‑х годов Лесков печатался в изданиях консервативного характера («Русский вестник», «Русский мир» и др.). Статья «Русский драматический театр в Петербурге» была опубликована в «Отечественных записках» незадолго до перехода журнала в руки Н. А. Некрасова и М. Е. Салтыкова-Щедрина. {90} После того как журнал стал органом революционных демократов, доступ туда Лескову был закрыт.

В развернутой статье Лескова нашли отражение различные стороны жизни Александринского театра тех лет. Здесь и вопросы исторической драматургии, сценическая судьба пьес Островского, современный репертуар, новые актерские имена. В конце статьи Лесков вновь возвращается к «Гражданскому браку» Чернявского. Почувствовав, что он перехвалил эту пьесу, Лесков исправляет допущенную им ошибку. Не отказываясь от поддержки комедии за тему, он пишет: «Огромный и вполне незаслуженный успех “Гражданского брака” везде, где только до сих пор была дана эта пьеса, доказывает лишь, как наболели у общества раны, нанесенные ему извращением человеческих понятий об обязанностях человека к семье»[[164]](#footnote-165).

Статья Лескова обращает на себя внимание одной особенностью. Хотя в ней речь идет о наиболее крупных явлениях сезона (исторические пьесы Островского, «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого), больше половины статьи отведено поставленному в Александринском театре отрывку из комедии А. А. Потехина «Виноватая». Название этой комедии даже не упомянуто Лесковым, что лишний раз свидетельствует о малой заинтересованности его в этой пьесе в целом.

В «Виноватой» Потехин отразил одну из излюбленных своих тем — семейный гнет. «Верный своей манере, — писал А. И. Вольф, — он вывел в “Виноватой” деспотическую мать (Бородавкину) и деспота мужа (Кутузкина) и изобразил их самыми черными красками. По заведенному порядку в противоположность им выставлены: дочь — робкое существо, пассивно покоряющееся своей горькой участи (Катерина Ив.), и влюбленный в нее наиблагороднейший молодой человек (Шабров), горячо протестующий против совершаемого зла»[[165]](#footnote-166). Проблематика пьесы мало интересует Лескова, его внимание привлекает второстепенный персонаж — брат героини — молодой человек Федор Иванович, «весьма рельефно выступающий, современный тип» (X, 33).

Образ Федора Ивановича нужен Лескову для того, чтобы поговорить о главной проблеме, занимавшей его в то время, — проблеме «нигилизма». Лесков делает значительные отступления, исторические экскурсы, он развенчивает бунтовщиков, революционеров, резко нападает на «безнравственное учение, известное у нас под именем учения нигилистов». В современных молодых передовых людях он видит карьеристов, стремящихся нажить на «нигилизме» «капитал», не брезгующих десяткой, которую они готовы «замотать» из денег, «собранных для изготовления специально-демократических прокламаций». «Нам этот Федор Иванович, — {91} возвращается Лесков к пьесе “Виноватая”, — рисуется впереди очень большим лицом, и мы думаем, что в этом лице автор, несомненно, может показать одну из самых больных язв нашего века» (X, 38).

Так, воспользовавшись потехинской пьесой, Лесков в рамках театрального обзора продолжал борьбу с образами «новых людей» в жизни и литературе. Даже когда острота полемики о нигилистах пропала, Лесков не упускает случая уколоть авторов пьес, которые выражали хотя бы незначительное сочувствие людям нового поколения, противопоставляя их «старикам». «Неглупых людей зрелого возраста современные драматурги не выводят», — пишет он в 1871 году[[166]](#footnote-167).

О либерально-проблемных пьесах П. П. Штеллера и Д. Д. Минаева Лесков отзовется как о «расписанных на лица статейках благонамеренно-нигилистических листков»[[167]](#footnote-168). Это опубликовано в «Современной летописи» — воскресных прибавлениях к «Московским ведомостям», которая издавалась М. Н. Катковым и П. М. Леонтьевым. Именно к этому времени относится сближение Лескова с Катковым. Писатель отметил в марте 1871 года: «Мих[аил] Никиф[орович]… обласкал меня, как никогда не ласкивал»[[168]](#footnote-169).

Влияние Каткова было сильным и заметным. Антинигилистический роман «На ножах» (1870 – 1871), говоривший о перерождении шестидесятников в уголовников, по словам Б. М. Другова, был выполнен «по рецептам Каткова»[[169]](#footnote-170). Передовая критика увидела в романе злобную клевету. Даже автор «Бесов» считал, что у Лескова «нигилисты искажены».

В начале 1871 года, когда Лесков дописывал «окаткованный» роман «На ножах», он начал сотрудничать в «Современной летописи». Там печатались его сатирические очерки «Смех и горе», там же он начал публиковать корреспонденции из столицы — обзоры петербургского театра. «Современная летопись» публиковала материалы об искусстве. Музыкальную хронику здесь вел Г. А. Ларош, с критическими статьями выступал П. И. Чайковский.

О чем же писал Лесков в «Современной летописи»? Главная тема его обзоров — нападки на современную проблемную драматургию, связанные с его общими антинигилистическими воззрениями.

В театральных обзорах «Современной летописи» Лесков тенденциозен. Его статьи страстны, напряженны, писатель активно утверждал свою позицию и свои взгляды. Лесков яростно выступал {92} против проблемной драматургии, не понимая, очевидно, что его собственная пьеса «Расточитель» (1867), призывавшая к моральному самоусовершенствованию и смирению, была накрепко связана именно с этой драматургией. Но Лескову всюду мерещился страшный враг — нигилисты. И в современных пьесах, в которых была только видимость злободневности, критической направленности, спекуляция на новых идеях, Лесков усматривал критику, новые идеи, исходящие из лагеря нигилистов. Кроме того, его справедливо раздражала низкосортность многих подобных пьес. И он со всей силой своего темперамента критиковал эти пьесы.

В 1870 и 1871 годах на Александринской сцене были поставлены пьесы молодого офицера П. П. Штеллера «Ошибки молодости» и «Приданое современной девушки» — типичные либерально-проблемные произведения. Лесков писал о «пресловутой», как он ее назвал, пьесе «Ошибки молодости»: «Расхваленная в Петербурге комедия “Ошибки молодости” прежде всего принадлежит к числу пьес весьма неискусных и слабых, в чем нехотя проговорились даже и некоторые из более осторожных ее хвалителей […] Родители и вообще старшие по возрасту люди в этой пьесе или смешны и глупы, или злы и глупы». Пьеса «утомляет, нелепостью нескладного вымысла, и вы, конечно, не усомнитесь, что все это превознесено и расхвалено единственно за “благие намерения”, что, впрочем, и не скрывается почтенными рецензентами, желающими обратить императорские театры в кафедры для проповеди фикций, нужных для их “благих намерений” […] Какой бы взгляд человек ни имел на задачу театра, то есть требовал ли бы от него проповеди или наслаждения искусством, как при том, так и при ином взгляде он не найдет в этой плохой пьесе никакой пищи ни для ума, ни для чувства, и вот ею-то с легкой руки начат наш сезон 16 августа 1871 года»[[170]](#footnote-171).

Лесков часто употреблял слова «благие намерения», «благонамеренный», вкладывая в них совсем не тот смысл, к которому мы привыкли сейчас. «Благие намерения» для Лескова — это комплекс идей, который пропагандировала ненавистная ему современная «проблемная» драматургия 1860‑х годов.

Еще более резко отозвался Лесков о пьесе Штеллера «Приданое современной девушки». Пьеса эта и спектакль Александринского театра имеют свою историю.

За два года до премьеры, в 1869 году, в Театрально-литературном комитете рассматривалась комедия Ф. М. Толстого «Нигилисты в домашнем быту», в которой воспроизводились отдельные эпизоды «Что делать?» Чернышевского с целью скомпрометировать роман. В постановлении Театрально-литературного комитета от 31 августа 1869 года отмечалось: «Пьеса эта переделана из романа {93} Чернышевского “Что делать?”, в котором автор старался развить социалистические, мечтательные теории. Переделыватель, по-видимому, намеревался выставить в драматической форме и сколь возможно рельефнее несостоятельность этих теорий, не достиг, однако, предположенной цели»[[171]](#footnote-172). Пьеса не была пропущена Комитетом.

«Приданое современной девушки» сильно напоминает «Нигилистов в домашнем быту». Штеллер заимствовал некоторые образы и сценические ситуации. Казалось бы, пьеса, близкая другой пьесе, которая, в свою очередь, была задумана как развенчание нигилистов, должна была вызвать поддержку Лескова. Но этого не случилось. Дело в том, что Ф. М. Толстой «не достиг предположенной цели», а пьеса Штеллера уж вовсе отходила от пародийности, развенчания и воспринималась как произведение, идущее из лагеря «новых людей». И Лесков обрушился на новую пьесу Штеллера: «Не знаешь даже, чему более дивиться, мизерности ли авторского творчества господ этой возобладавшей на нашей сцене литературной партии или легкости суждений печати, или, наконец, неразборчивости самой публики, рукоплещущей бреду. Этот вздорный бред модными магазинами, бессильный и смешной для человека, искушенного опытом жизни, сплошь и рядом не проходит безвредно для молодых девушек, подвигаемых такою пропагандой не к миру и уживчивости дома, а к воинственному раздражению, поддерживаемому самонадеянностью на свой труд в алюминиевых палатах и развеселых магазинах, куда стекаются молодые козыри в виде героев пьесы г. Штеллера»[[172]](#footnote-173).

Осенью 1871 года в Александринском театре была поставлена пьеса Д. Д. Минаева «Либерал». Талантливый поэт и литератор Минаев был представителем радикальных общественных кругов, сотрудником сатирических журналов демократического лагеря. В агентурном донесении от И мая 1866 года (после выстрела Каракозова) читаем: «Удивляются, как литератор Минаев, крайний нигилист и либерал, до сих пор не арестован»[[173]](#footnote-174). Удивлялись напрасно: в это время Минаев сидел в Петропавловской крепости. Еще в 1867 году в прессе промелькнуло сообщение о том, что Минаев написал комедию в стихах «Либерал», в 1871 году пьеса была поставлена на сцене, но успеха не имела.

До премьеры Лесков сообщил читателям «Современной летописи» о готовящейся постановке. Писатель рассказал, что видел экземпляр пьесы с цензурными пометками. Лесков иронизирует над цензурным ведомством, которое заботится о словах и бессильно «перед необузданным безначалием смысла».

{94} После премьеры Лесков писал: «Сыграна у нас наконец пьеса г. Минаева “Либерал”, и сказать о ней нечего или почти нечего. Утомительно скучная в чтении, на сцене она вышла плоха до крайности […] Пьеса действительно казалась публике скучною, длинною и плохою во всех отношениях, но в ней все-таки нашлось нечто по вкусу петербургского зрителя: это нечто есть “направление”, отвечающее тенденциям журнала “Дело”, направление, как видно, уже прочно водворяющееся на русской сцене […] Мелодраматическая мать возвращается в дом мужа для того только, чтобы жить вместе со своим дитятей, и не хочет подводить мужа под уголовный суд, ее корят, над ней орут: “Женщина ты или тряпка?”

Этому концу и рукоплещут столичные зрители, довоспитавшиеся до того, что, по их мнению, супруга, хранящая свои обеты, несмотря на нарушение их другою стороной, и жертвующая своим личным счастьем счастью и спокойствию своих детей, есть уже “не женщина, а тряпка”»[[174]](#footnote-175).

Последовательно критикуя «современно-проблемные» пьесы, Лесков должен был найти для себя те произведения, которые, по его мнению, заслуживают быть поддержанными. Таким драматургом для Лескова стал В. А. Крылов. Крылов — самый репертуарный драматург конца XIX века. За период с 1865 года, года дебюта Крылова-драматурга, по 1890 год, то есть за двадцать пять лет, на Александринской сцене было поставлено около сорока пьес Крылова и почти каждая выдержала значительное количество представлений. Островский говорил о «бездарной стряпне» Крылова, называл его «поставщиком драматических изделий», а Чехов, мучившийся над своим «Ивановым», зло иронизировал: «Надо в Крыловы поступить […] Пьесы надо писать скверно и нагло»[[175]](#footnote-176).

Путь Крылова-драматурга — характерный путь многих либеральствующих молодых людей. В первой его пьесе «Против течения» (1865) в либеральном духе изображена трагическая судьба крепостного музыканта, талантливого и образованного человека, которого по капризу барина возвращают в деревню и подвергают гонениям. В 1900 году Крылов был одним из авторов черносотенной пьески «Контрабандисты». Таковы крайние точки этого пути.

В 1870‑е годы, когда Лесков писал о Крылове, последний, по существу, начинал свой творческий путь. Во многих его пьесах содержались отклики на общественные вопросы. Говоря о крыловской пьесе «На хлебах из милости», Лесков отмечает, что «пьеса смотрится с большим интересом и с удовольствием», и хвалит ее за приметы современной жизни.

«Досталось от него (В. А. Крылова. — *Ан. А*.) и еще кое-кому, — продолжает Лесков, — так, например, в длинном и несколько {95} напыщенном монологе герой пьесы, присяжный поверенный (нынче это модный элемент комедии), в ответ на сделанное ему кем-то замечание, вскипев гневом, ораторствует на старую тему, что “дуракам-де везде счастье”, и публично уверяет, что будто таковых у нас на Руси нередко “выбирают в мировые судьи”, и они‑де после избрания еще требуют к себе уважения, которого, как легко можно видеть, эти избранники мало заслуживают… Публика преклоняет свой слух к этому сладостному сказанию и восторженно рукоплещет… Значит, автор нечто нащупал и во что-то не мимо попал»[[176]](#footnote-177).

Лесков противопоставляет Крылова «тенденциозному» автору «Ошибок молодости». Все симпатии критика на стороне Крылова.

Восторг перед Крыловым дошел у Лескова до такой степени, что, сравнивая его пьесу «По духовному завещанию» с комедией Островского «Лес», он безоговорочно отдавал предпочтение крыловской поделке.

Вот что писал Лесков в отчете о первом представлении двух пьес — «По духовному завещанию» В. А. Крылова и «Леса» А. Н. Островского: «Смотря пьесу г. Александрова (псевдоним В. А. Крылова. — *Ан. А*.), публика смеется и постоянно заинтересована происходящим на сцене движением, а слушая бесконечные диалоги в Лесу г. Островского, зрители утомляются, становятся безучастными к этим речам и наконец вполне равнодушными к выходу того или другого лица»[[177]](#footnote-178).

Лесков не принимает сатирического направления Островского, он критикует комедии «Горячее сердце» и «Лес» и потому примыкает к тем, кто говорил об упадке таланта драматурга. «Если г. Островский после “Шутников”, “Тяжелых дней” и “Воеводы” не напишет вновь ни одной вещи столь глубоко задуманной, художественно выполненной и цельной, как “Гроза”, “Бедность не порок” и “Свои люди — сочтемся”, то мы не сочтем преступлением стать на стороне решительных людей, утверждающих, будто лучшее время таланта г. Островского прошло», — писал Лесков в статье «Александринский театр в Петербурге», скрывшись под псевдонимом NN[[178]](#footnote-179).

Из всех пьес Островского Лесков выше всего ставил «Грозу», в частности образ Катерины. За что же он его так высоко ценил? «Светлая фея, гений хранитель г. Островского несомненно одна она, лучезарная Катерина Кабанова, летящая перед ним в ореоле своей чистоты, незлобия и непорочности; с мокрых тканей ее утопленнической одежды сеется на пыльные тропы российской словесности та осаждающаяся роса, по которой литературные вихри пролетают, не бросая в г. Островского ни одной пылинки»[[179]](#footnote-180).

{96} В романе «Некуда» (1864) два героя спорят о возможности существования русской народной драмы. Лесков на стороне того, кто видит в «Грозе» подлинно народную драму, в которой отражены коренные столкновения народной жизни, выражена национальная нравственная стихия. Мысли Лескова о народной драме близки соображениям А. А. Григорьева, высказанным в том же году на страницах «Эпохи» (1864, № 1 – 2). Сотрудничая в еженедельнике А. А. Григорьева «Якорь», Лесков воспринял некоторые театральные идеи творца «органической критики».

В театральной критике Лескова большое место занимают вопросы административно-правового положения русской сцены и народного театра. Лесков резко критиковал государственную монополию на представления в столицах, указывал на необходимость увеличения гонорара драматическим писателям и т. д. «Полная безнадежность на всякое сколько-нибудь капитальное улучшение в делах сцены, доколе существует монополия казенных театров, — пишет Лесков. — Репертуар отходящего сезона был плох, в чем, конечно, отчасти виновата и малопроизводительность наших писателей, а отчасти и бедный авторский гонорарий и тягость цензурных условий при постановке драматических произведений на сцену»[[180]](#footnote-181). В 1866 году Лесков писал, что публика надеялась увидеть на русской сцене «Смерть Иоанна Грозного», «Псковитянку», «Бориса Годунова». Эти надежды высказывались устно, высказывались и печатно: петербургские газеты писали, что названные три пьесы, вероятно, непременно пройдут на сцену; но потом эти же самые газеты на днях известили, что надежды эти тщетны, что ни одна из этих пьес представлена не будет: «Смерть Грозного» и «Псковитянка», по словам газет, «встретили большие препятствия к постановке их на сцену, а что касается до “Бориса Годунова”, то он решительно игран не будет»[[181]](#footnote-182). Желание увидеть на сцене пьесы исторического репертуара объясняется интересом Лескова к национально-историческим темам. Поэтому он высоко ценил «Фрола Скобеева» Д. В. Аверкиева. «Мы не запомним на нашей сцене такого колоритного воспроизведения русской старины и такого живого изображения русских людей допетровской эпохи, — писал Лесков. — Пьесы, в которых выводились у нас до сих пор бояре, стольники-воеводы, все как-то сделаны на один покрой и от всех их более или менее веяло чем-то условным и вследствие этого мертвенно-холодным. В комедии г. Аверкиева мы видим, напротив того, проникновение народным духом, и потому вся она дышит жизнью и правдою, а юмор в ней прямо вытекает из характера русского народа и через это приобретает замечательную яркость и силу»[[182]](#footnote-183).

{97} Так же как Островский, Л. Толстой и другие корифеи русской культуры, Лесков проявлял большой интерес к проблемам народного театра. Народные театры в России возникли в 1870‑е годы, годы революционного народничества. В 1870 году был организован Народный театр в Одессе — первый коллектив такого типа. Через два года, в 1872 году, при ближайшей поддержке А. Н. Островского в Москве создан Народный театр на Политехнической выставке. Но оба эти начинания были недолговечными. Однако уже тогда были сформулированы теоретические предпосылки, которые служили основанием для организации народных театров.

Обсуждение в прессе вопросов народного театра началось в 1860‑е годы. Н. С. Лесков был среди тех, кто уже в эти годы ратовал за создание народного театра. Проблема народного театра, репертуар для народных театров интересовали Лескова всегда. Когда в столице в 1887 году состоялось открытие Василеостровского театра для рабочих, организаторам которого помогал Л. Толстой, Лесков написал развернутую корреспонденцию — «Открытие народного театра» — об этом событии. «Тут находились не только рабочие, но их жены и дети, даже грудные младенцы на руках у матерей. […] Простолюдины занимали большую часть просторного, поместительного зрительного зала. […] Давали драму А. Н. Островского “Не так живи, как хочется” и одноактную сцену М. А. Стаховича “Ночное”, предшествовавшую драме. Нужно было видеть, с каким глубоким интересом смотрели рабочие драму Островского»[[183]](#footnote-184).

Но говоря о народных театрах, следует иметь в виду противоречивость этих начинаний. С одной стороны, развитие народных театров знаменовало приобщение широких трудящихся масс к искусству, с другой — само правительство нередко поддерживало такие народные театры, стремясь превратить их в организации, которые отвлекали бы рабочих от политической борьбы.

Так и на открытии Василеостровского театра были градоначальник, городской голова, члены управы. Председатель комиссии по устройству театров Г. К. Струкгоф коснулся «в своей речи, — как писал Лесков, — того сочувствия, той заботливости, какую обнаруживают фабриканты и заводчики в отношении к своим рабочим и доказательством которой является открытый сегодня и сооруженный на средства фабрикантов народный театр»[[184]](#footnote-185).

В этих лесковских словах о «заботливости» фабрикантов и заводчиков следует усматривать не только взгляды самого писателя, но и диктат суворинской газеты.

Проблемы актерского искусства занимали Лескова значительно меньше, чем проблема репертуара и организационная сторона театрального искусства. Здесь его голос звучит слабее, писатель хотя и имеет свои пристрастия и симпатии, не отстаивает их {98} с такой силой, с какой отрицал неугодный ему репертуар. Так же, как и многие театральные деятели 1860‑х годов, он критикует состав драматической труппы в целом.

«Личный состав нашей драматической труппы, — писал Лесков в 1867 году, — самый печальный и заставляет желать для него капитального ремонта. У нас очень мало талантливых актеров и из большого числа состоящих на жалованье дирекции артисток, за исключением г‑жи Линской, нет почти ни одной такой даровитой актрисы, чтобы о дарованиях ее можно было сказать что-нибудь выходящее вон из ряду… Мы бедны наличными силами нашего русского персонала; бедны ужасно, несказанно. […] Этой ужасающей бедности нужна скорая помощь, и не эфемерная помощь. В чем же должна состоять эта помощь? Ответ ясный и простой: в привлечении к театру новых, свежих сил»[[185]](#footnote-186).

Интересные отзывы оставил Лесков об актере московского Малого театра С. В. Шумском, часто гастролировавшем в столице. Из всех актеров казенных театров Лесков больше всех ценил Мартынова и Линскую, выдающихся представителей сценического реализма. Он ценил Линскую за бытовой колорит ее творчества, за умение жизненно точно показать людей разных сословий. Некролог «Ю. Н. Линская» Лесков закончил так: «Память о Линской еще слишком свежа, и жаль будет, если люди, знающие театральное дело, ограничатся двумя-тремя фельетонными статейками о ней. Ведь будет же когда-нибудь писаться хорошая, новая история русского театра, и нужны же будут материалы, и натолкнется будущий историк на тот плохой период состояния нашей сцены, который имеет место теперь и не проносится перед глазами, но держится со свинцового неподвижностью, и тогда почти единственной личностью, при знакомстве с которою можно будет отвести душу, — это будет Линская»[[186]](#footnote-187).

В 1860‑е годы в сценическом искусстве Александринского театра существовала острая проблема: В. В. Самойлов — П. В. Васильев. Преемник мартыновской гуманистической традиции Васильев не принимал изощренного, холодного искусства, Самойлова. К моменту прихода Васильева в Александринский театр Самойлов ровно двадцать пять лет играл в нем. Он не только хорошо знал все тайны сложного театрального механизма, но и умело использовал слабые стороны противника. Творческая полемика перешла к неприязнь, а вскоре в открытую вражду. Самойлов отказывался играть с Васильевым в одних пьесах, некорректно относился к нему во время вынужденных редких совместных выступлений — специально затягивал паузы, ломал ритм сцены, допускал отсебятины, стремясь сбить партнера.

{99} О враждебном отношении друг к другу ведущих мастеров Александринского театра знал весь Петербург. Лесков выступает против этой неприязни, оказывающей на публику «столь раздражающее впечатление»[[187]](#footnote-188). Особенно резко критикует Лесков Самойлова: «Самойлов — эта, избалованная бестактным обществом и слабою дирекцией, Катерина Строптивая»[[188]](#footnote-189).

Следил Лесков за французской труппой, выступавшей в Петербурге, в Михайловском театре. Он отзывался о постановке пьес Мюссе, Сарду, Скриба и других французских писателей. Он не мог принять пьесу, которая не задевает зрителя, не возбуждает в нем «какую-либо мысль или душевное движение». Пьесы Сарду, считал Лесков, «можно смотреть с минутным интересом, но после них ничего другого не остается, кроме воспоминания о приятно проведенном вечере»[[189]](#footnote-190).

В театральной критике Н. С. Лескова отозвались его общие политические и эстетические взгляды. Катковско-буренинские путы, от которых Лесков освобождался как прозаик, большой мастер слова, часто мешали ему свободно и широко смотреть на многие явления русского театра.

## **{****100}** А. Н. Баженов

Александр Николаевич Баженов (1835 – 1867) — основатель и редактор первой московской театральной газеты «Антракт» (1864 – 1868) — был одним из тех, кто сблизил театральную критику непосредственно со сценической практикой. Этим в значительной степени определяется его влияние на искусство своего времени. А. Р. Кугель назвал Баженова и А. И. Урусова «первыми специально театральными критиками» и отметил, что «самое направление деятельности театра довольно часто определялось влиянием этих критиков, особенно Баженова»[[190]](#footnote-191).

Баженов обладал широкой образованностью, литературным талантом и независимостью суждений. Он публиковал обычно статьи под своим именем, хотя многие рецензенты, во избежание объяснений с актерами, авторами и дирекцией театров, предпочитали скрываться под псевдонимами.

Критик видел в театре учреждение, призванное воспитывать нравы и развивать вкусы широких слоев общества, он стремился к очищению русской сцены от низкосортных переводных мелодрам и утверждению на театре лучших пьес современной ему русской драматургии и высокой классики. Баженов был по преимуществу критиком, писавшим о московском театре, однако в его статьях намечена программа укрепления и развития всего русского театра. Программа эта была демократична в своей основе и имела ярко выраженный просветительский характер. Критик преданно верил в живую, преобразующую общество силу театра. «Дайте образоваться национальному театру, и он перевернет по направлению к лучшему всю общественную жизнь! Веруя в великую воспитательную силу театра, мы горячо, от всей души желаем учреждения русского народного театра», — этими словами Баженов призывал к созданию народного театра в высоком значении этого слова. В актуальном для своего времени вопросе демократизации {101} сцены он выступил как продолжатель традиций Белинского.

Его рецензии, помимо обстоятельного разбора игры исполнителей, касались культуры актерского ансамбля, планировки мизансцен, соответствия сценического оформления, костюмов и гримов изображаемой эпохи, искажения текста в русских классических пьесах, качества переводов и т. д. Однако в центре внимания критика всегда находился актер. Баженов был тонким и вдумчивым ценителем актерской игры; он умел не только обнаружить пробелы и ошибки в исполнении роли, но и указать пути их устранения. Ценность статей Баженова была отмечена А. П. Ленским. В автобиографических записках Ленский с большим теплом вспоминал «баженовские прочувствованные и полные любви к искусству и к его жрецам статьи»[[191]](#footnote-192).

Отзывы Баженова, написанные с хорошим знанием дела, были подчас суровы, но доказательны; в них проявлялась горячая заинтересованность автора в будущем русской сцены. Он предъявлял серьезные требования к ее деятелям: «Актер прежде всего — толкователь человека перед человеком. Пусть же помнит и сознает он всю великость своего призвания»[[192]](#footnote-193). В другой статье он называл актера «не низкопоклонником публики, а одним из вожаков ее». Обращаясь в своих статьях одновременно и к зрителям, Баженов стремился повлиять на развитие вкусов публики, подготовить ее к восприятию сценических произведений.

В работах Баженова есть свидетельства критического отношения к окружающей его пореформенной действительности. Характерна в этом смысле его настоятельная рекомендация читателям ознакомиться со статьей М. Е. Салтыкова-Щедрина: «Щедрин правду говорит: “Россияне так изолгались в какие-нибудь пять лет, что решительно ничего нельзя понять в этой всеобщей хлестаковщине”. Прочтите во 2‑м № “Современника” его последнюю статью “К читателю”! Многое из нее, я уверен, каждому из нас придется намотать на ус» (I, 204). Статья Салтыкова «К читателю» — острый политический памфлет против либеральных общественных деятелей, прикрывавших трескучими речами свою верноподданническую сущность. Солидаризируясь с ним, Баженов выступает как бы в едином строю с передовыми людьми своего времени.

Биография Баженова небогата событиями. После окончания словесного факультета Московского университета в 1859 году он начинает преподавать русскую литературу и теорию словесности во 2‑м Московском кадетском корпусе. Но смыслом и целью жизни для него становится театр и театральная критика. Еще в студенческие годы он написал четыре водевиля и две одноактные комедии. {102} Все эти пьесы с успехом были играны на московской, петербургской и провинциальных сценах. Однако Баженов не придавал значения своим драматургическим опытам — в дальнейшем он к ним не возвращался.

Сразу по выходе из Университета Баженов пробует свои силы в театральной критике. В петербургском журнале «Театральный и музыкальный вестник» стали появляться его корреспонденции о новостях московского театра (своих театральных изданий Москва еще не имела). Однако журнал этот вскоре прекратил существование, и Баженов начал помещать свои статьи во вновь возникшем и столь же недолговечном петербургском журнале «Искусства».

Начиная с 1861 года критик переносит свою деятельность в московские периодические издания — газету «Московские ведомости» и журнал «Развлечение». Однако и тогда ему казалось, что «Московские ведомости» не проявляют серьезного интереса к театру. После же перехода газеты в руки М. Каткова и П. Леонтьева Баженов не поместил в ней ни одной статьи. Во втором номере только что основанного «Антракта» было помещено стихотворение «К редактору», где среди конкретных советов, как вести дело, был и такой: «Не берите шрифт Каткова».

Баженова всегда заботило и огорчало то обстоятельство, что москвичи в те годы получали известия о своих театрах «из вторых рук», то есть из петербургских художественных журналов. Почти весь 1863 год Баженов употребил на подготовку интересно задуманного им издания — общедоступной газеты, целиком посвященной театру. Его хлопоты в Петербурге увенчались успехом. Выпуск газеты был разрешен с одним непременным условием: «чтобы театральная хроника, — предварительно печатанья, просматривалась г. управляющим московскими театрами»[[193]](#footnote-194).

1 января 1864 года «Антракт» — первенец московской театральной периодики — появился на свет. Для начала Баженов поместил материалы «Антракта» в конце текста «Театральных афиш», выпускаемых московской конторой императорских театров. Казалось, что критик, решившийся публиковать свои рецензии в органе театральной дирекции, ставит себя в зависимое от нее положение. Первые же номера газеты прекратили разговоры об отсутствии самостоятельности у «Антракта» и его редактора. Был выдержан и принцип общедоступности — подписчики на «Афиши» доплачивали за «Антракт» (двести с лишним номеров в год) всего один рубль серебром. Удачно найденный издательский прием привлек к газете внимание читателей. Убедившись в этом, Баженов решает выпускать ее (начиная с 1866 года) отдельно от «Афиш» еженедельными тетрадками (в виде журнала большого формата объемом в один печатный лист). К этому времени {103} «Антракт» становится единственным в России изданием, посвященным исключительно театру.

Страницы газеты заполняли рецензии о новых пьесах, спектаклях, бенефисах и дебютах, театральные обзоры, оценки выступлений гастролеров на московской сцене, разбор любительских спектаклей, статьи и переводы по теории актерского искусства, комментарий к той или иной классической пьесе, выдержки из мемуаров известных актеров, хроника русского и зарубежного театра, аннотации новых книг по сценическому искусству и т. п.

Помимо этого Баженов помещал в «Антракте» юмористические стихотворения и острые, подчас гротесковые сценки на театральные темы (за подписью «Не поэт»); в разделе «Смесь», под псевдонимом «Обскуранты», он регулярно выступал с сатирическими «Письмами темных людей», ведя в них полемику с беспринципными театральными критиками и едко высмеивая дешевую конъюнктурность их рецензий. Все эти материалы как бы дополняли его статьи о московском театре.

Полемист по природе, Баженов бросал прямые обвинения своим противникам: авторам ремесленных пьес, плодовитым переводчикам мелодрам, легковесным критикам-фельетонистам и власть имущим, из числа театральной дирекции; одновременно критик стремился воздействовать на вкусы публики. Отрывок из сцены «Драматический шабаш» заключался словами:

В жизнь проводим смело ложь  
Средствами искусства.

Быт и нравы театральных кругов того времени изображались Баженовым достаточно остро. Многие противники назывались им в открытую или без труда угадывались читателями. Неудивительно, что в периодической печати не раз намеренно распространялись слухи о прекращении «Антракта».

Московские актеры относились с большим вниманием к советам и замечаниям критика. Помимо глубокой и тонкой оценки игры, большого числа чисто практических указаний работы Баженова содержали немало ценных сведений теоретического характера. Он перевел и опубликовал выдержки из «Гамбургской драматургии» Лессинга, «Советы актерам» Гете, регулярно помещал в своей газете фрагменты из работ современных немецких искусствоведов.

После отделения от «Афиш» «Антракт» получил широкое распространение не только в Москве, но и среди иногородних подписчиков. Тираж газеты достиг внушительной по тем временам цифры — 1300 экземпляров. А. Р. Кугель назвал «Антракт» изданием, «примерного которому не было в истории русской журналистики ни по форме, ни по содержанию, ни по издательским приемам»[[194]](#footnote-195).

{104} В начале 1867 года Баженов тяжело заболел. Но даже прикованный к постели, он не расставался со своим любимым детищем — «Антрактом». Он умер в возрасте тридцати двух лет. Московский театр потерял в лице Баженова одного из вернейших своих друзей и наставников.

Баженова, как и большинство критиков его времени, глубоко волновала проблема русского национального репертуара. В первую очередь он направил свои рецензии против засилья на сцене переводной мелодрамы. В 1861 году он утверждал, что произведения подобного рода «положительно вредны искусству, растлевают вкус публики и оскорбляют драматическую литературу и искусство, являясь на одних подмостках с произведениями Шекспира, Гоголя, Грибоедова» (I, 71). Позже, в 1864 году, он продолжал свою мысль: «Что находим мы во французской современной мелодраме? Бессмысленное сцепление, череду самых невероятных эффектов. […] Жаки, Клоды, Эверары, капралы Симоны, Марки-бродяги и прочая мелодраматическая сволочь — бог знает что такое; к какому времени, к какой нации ни приурочьте их, везде и всегда они будут куклами самой топорной работы. […] Понятно, что пьесы с героями такого свойства заслоняли от нас не только нашу общественную жизнь, но и жизнь вообще» (I, 232).

Баженов обращается к актерам с призывом во имя любви к искусству быть разборчивыми в выборе пьес для бенефисов. Стремясь повлиять на публику, он с иронией описывает поведение зрительного зала на представлениях французских мелодрам, полных нелепостей и ужасов.

В то же время критик горячо поддерживает произведения, отвечающие требованиям передового искусства. Он сосредоточивает внимание на проблемах, связанных с постановкой русских классических пьес, снова обращается к актерам, призывая их свято хранить лучшие образцы отечественной драматургии — пьесы Грибоедова, Гоголя, Фонвизина: «Эти немногие пьесы составляют вклад, сделанный авторами их на вечные времена […]; поэтому их право на постоянное место в репертуаре русской сцены несомненно» (I, 684).

Баженов выступил со статьями, доказывающими настоятельную необходимость обновления постановки «Горе от ума» — пьесы, где, по его выражению, «нам, русским, должно быть дорого каждое слово». С гневом писал он о возмутительных цензурных сокращениях, которым подверглись бессмертные строки комедии.

Баженов спешит в 1866 году известить читателей о снятии цензурного запрета с гениального творения А. С. Пушкина «Борис Годунов». Называет «отрадным явлением сезона» 1862 года постановку «Маскарада» М. Ю. Лермонтова; с удовлетворением встречает включение в репертуар «Каменного гостя» Пушкина, «Лакейской» Н. В. Гоголя, но тут же отмечает, что «ни одна {105} из этих пьес, к сожалению, не удержалась на репертуаре», чему виной «непозволительно небрежное исполнение».

Уделяя много внимания классическим пьесам, Баженов пристально следит за современным репертуаром. Критик с радостью пишет о премьере «Горькой судьбины» А. Ф. Писемского (сыгранной силами Кружка любителей драматического искусства), сетует по поводу слишком редкого исполнения «Свадьбы Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина и тут же выражает надежду на постановку пьесы «Дело». Приветствуя новые пьесы А. Н. Островского, он в 1860 году пишет, что в них «так много поэзии, идеальной правды, жизненной свежести, что на них заглядываешься невольно» (I, 55). Пьесы его, повторяет Баженов по поводу драмы «Грех да беда на кого не живет», — «самая жизнь, художественно воспроизведенная» (I, 263).

После появления на сцене комедии «Свои люди — сочтемся» Баженов отмечал: «Наконец в состав русского драматического репертуара вошла лучшая комедия г. Островского “Свои люди — сочтемся” после девятилетнего существования ее в печати. […] Странно было бы говорить о том месте, которое давно уже оставлено для этой комедии чуть не наряду с комедиями Гоголя и Грибоедова» (I, 76). Но вместе с тем он бросает автору упрек в «эскизности» и «бездейственности» («Шутники») или «неполноте отделки» («Старый друг лучше новых двух») и приходит к мысли о пристрастии Островского к одной теме и самоповторяемости. Неудачным кажется ему и первый опыт драматурга в жанре исторической хроники («Козьма Захарьич Минин-Сухорук»). Далее он уже решительно не принимает «Воеводу» и готов обвинить Островского в сознательном отходе от тем современности. «И ты, Брут!» — так начинает и заканчивает критик свой отзыв о постановке «Воеводы».

И все же, не раз возвращаясь к оценке творчества Островского, критик постоянно выделяет его произведения из общей массы современных ему пьес. Именно поэтому Баженов с тревогой пишет о том, что Островский, талантливейший из всех современных драматургов, в последние годы не находит в себе былой силы для создания произведений, могущих стать «кормилом в жизни» общества. Баженов упрекал Островского в том, что он «с странной легкостью скользит по поверхности современной жизни […] или просто отворачивается от нее и обращается к жизни прошедшей» (I, 495). Но наряду со справедливыми упреками в адрес Островского, в статьях Баженова легко обнаружить и некоторую прямолинейность требований. Рассуждая о простоте, естественности, натуральности в искусстве, критик порой сам термин «реализм» толкует упрощенно, как достоверность, видимое правдоподобие.

В середине 1860‑х годов на смену переводным мелодрамам появилось множество «оригинальных» пьес, представляющих собою переделки с французских образцов. Подражательный характер {106} этих сочинений маскировался при помощи какой-нибудь модной общественной проблемы того времени. Баженов не замедлил выступить против сочинений этого рода: «Когда кончатся, желали серьезно знать мы, нелепейшие, ни с чем не сравнимые по своей дикости попытки переделывать на русский лад французские пьесы […] переносить на русские нравы то, что в этих нравах невообразимо? […] Можно поражаться чужим безобразием, но желание позаняться им для себя, привить его к себе — всегда будет необъяснимым желанием» (I, 689).

В то же время драматурги «необулгаринской школы», как их зло и метко окрестил Салтыков-Щедрин, отказываясь от мелодраматических приемов и явной ориентации на французские образцы, как бы примыкали к фаланге передовых художников, реалистически изображавших современную русскую жизнь. Но это была лишь своеобразная мимикрия ловких драматургов-ремесленников. Баженова глубоко возмущали такие псевдонародные пьесы: «Иной господин, выживший век свой в одной из русских столиц, увидит одного, другого разносчика, поприслушается к его разговору, вообразит, что он познакомился с русским народом, и задумывает подарить сцену народной пьесой […] А народного как-то в пьесе ничего не оказывается, и зрителя или берет зевота, или даже тошнит […] Мудрено ли же, что, подметив только какое-нибудь оканье да уменье ловко выбранить, да чесанье в затылке, да что-нибудь еще в этом роде, не домыслившись до содержания, эти господа думают видеть народность русского человека только в грубой форме, которою спешат поделиться с публикой, воображая, что дело делают. Пьесы подобного рода возмущают нас до глубины души той ложью, которая взводится в них на нашу народность» (I, 378).

Баженов писал об авторах этих пьес, что они «в большинстве художники-самозванцы, только и делают, что тратят силы и способности свои на голое списыванье жизни, являются простыми докладчиками ее пошлости, которая пресерьезно возводится ими в перл создания; пустота и бесцельность их произведений поражают и отталкивают» (I, 495). Однако он неправ, когда говорит о бесцельности их усилий.

Реально оценив положение с репертуаром, Баженов выступил на страницах своей газеты с предложением ставить зарубежную классику. Рекомендуемые им высокие образцы драматической литературы должны были, по мысли критика, вытеснить со сцены пьесы драматургов-ремесленников, воспитывать вкусы зрителей, развивать силы актеров и в то же время «подготовлять надежную почву для состоятельных и зрелых произведений русской драмы». Позиция критика ясна: «Введением в репертуар классических пьес должны будут устраниться из него, разумеется, только бездарные, пустые и антихудожественные новости; всякая сколько-нибудь состоятельная, оригинальная новая пьеса всегда легко найдет себе место в нем; а классики наши, Гоголь и Грибоедов, {107} не должны сходить с репертуара, точно так же, как не сойдет с него и большая часть пьес Островского» (I, 311 – 312). Так писал Баженов летом 1864 года. И тогда же предлагал и другие пьесы для постановки, имея в виду актеров-бенефициантов: «Классическая иноземная драма — у нас почти непочатый угол. Перед ними, прежде всего, Шекспир во всем его величии и разнообразии, вечно живой и правдивый, а потому всегда общедоступный и занимательный (из шекспировских пьес расчетливей начать с комедий); перед ними весь Шиллер, любимейший поэт русской публики, более других читавшийся ею; перед ними Лессинг; […] перед ними плодовитейшие испанские священники — драматурги Лопе де Вега и Кальдерон, перед ними старый знакомец Мольер» (I, 311).

Годом позже Баженов настоятельно рекомендует к постановке «Фауста» Гете; надеется, что в связи с передачей театральной цензуры из III Отделения в ведение Министерства внутренних дел будет снято запрещение с «Женитьбы Фигаро» Бомарше и «Коварства и любви» Шиллера. Из этих примеров видно, что для критика далеко не безразлично, какая из пьес того или иного автора-классика появится на сцене. В постановке классических произведений Баженов искал путей обновления духовной жизни русского общества.

Призывая ставить пьесы Шекспира, Баженов открыто выражал надежду на то, что «вечно присущая этим произведениям свежесть сообщится удушливой атмосфере современной жизни» (I, 455). В другой статье, сообщая о новых постановках классических пьес, критик восклицал: «Все-таки несколько лишних глотков свежего воздуха, несколько меньше удушья и смрада» (I, 651). Редактор же издававшегося одновременно с «Антрактом» петербургского театрального журнала «Русская сцена» Н. В. Михно предлагал совсем приостановить исполнение лучших отечественных и зарубежных драматических произведений, пока не изменится состав русских драматических трупп.

Баженов, сознавая трудности, связанные с постановкой классических произведений, был убежден, что работа над пьесами мирового репертуара, требующая от актеров большого напряжения творческих сил и умения, будет способствовать повышению исполнительского мастерства и формировать их как художников.

Баженов деятельно проводит в жизнь намеченную программу. Не надеясь на поддержку дирекции императорских театров, критик обращается непосредственно к актерам с призывом брать в свои бенефисы классические пьесы: «Не забывайте, что вы некоторым образом держите в руках своих участь русской сцены и вашего искусства!» (I, 654). Он помещает в своей газете комментарии к рекомендуемым им классическим пьесам и другие материалы, облегчающие их постановку.

Вскоре критик с удовлетворением отметит, что крупнейшие мастера Малого театра откликнулись на его призыв. На протяжении {108} трех лет (1865 – 1867) в бенефисы Г. Н. Федотовой, Н. А. Никулиной, А. И. Колосовой, С, В. Шумского, И. В. Самарина и других было поставлено много классических пьес — произведения Шекспира, Мольера, Кальдерона. Баженов добился ощутимого результата. Ценным было я то, что бенефисы содействовали очищению репертуара, воспитывали вкусы актеров; лучшие произведения мирового репертуара становились достоянием зрителей. Как остроумно пишет А. Р. Кугель: «Может быть, иной раз Баженов загонял, так сказать, палкой в рай. Но с исторической точки зрения мы должны признать, что Малый театр, как хранитель лучших традиций и заветов русского театра, весьма многим обязан упрямству Баженова и его борьбе с репертуарным эклектизмом»[[195]](#footnote-196).

В наследии Баженова нет ни одной работы, специально посвященной проблемам эстетики. Однако эти проблемы постоянно оказываются в поле зрения критика при разборе новых пьес и спектаклей или игры исполнителей. Обосновывая свои эстетические принципы, Баженов обращается к истории отечественного и зарубежного театра. Он внимательно изучает Пушкина, Гоголя, Белинского, знакомится с трудами Лессинга, Гете, Шиллера.

Лессинг, писал он, «повел драматическую литературу и искусство новым, прямым путем, с которого едва ли уж когда собьются они, хотя время от времени и будут уклоняться в сторону. Словом и делом, “Драматургиею” и драмами своими указал он цели, к которым должны стремиться драматические писатели и актеры. Последним он дал новый завет: он завещал им тесно соединить на сцене искусство с природой» (I, 86).

Эти слова принадлежат двадцатипятилетнему Баженову, совсем недавно вступившему на поприще театральной критики, однако он уже умел оценивать явления искусства в их исторической связи. Он писал, что вслед за возникновением новой драмы явились и ее истолкователи, актеры: в Германии это были Шредер, Иффланд, Зейдельман, у нас — Мочалов, Щепкин, Мартынов и другие. Он видит в них не только талантливых исполнителей, но и выдающихся художников, призванных воспитывать нравы и вкусы общества.

Обращаясь к творческому наследию Лессинга, Гете, Шиллера, Баженов использует их мысли в области теории театра и множество конкретных советов и указаний, сохранивших свое значение и для развития русского театра 1860‑х годов.

Баженов считает способность к перевоплощению вершиной актерского мастерства. «Нам нужно на сцене больше простоты, больше правды, больше жизни! Это — условия, без которых немыслимо художественное исполнение» (I, 58). К наиболее высоким актерским достижениям он причисляет сценические образы, полные «правды, типичности и целостности» (I, 114). К примеру, {109} описание игры А. Е. Мартынова в комедии «Жених из долгового отделения»: «Несмотря на весь комизм обстановки и самой личности Ладыжкина, он заставил зрителя невольно сострадать ему, и нужно было видеть, как, ожидая заключительных слов безневестного жениха, весь театр притаил дыхание. И действительно, в этих словах вылилась вся душа забитого судьбою человека, и глубокую, непередаваемую грусть унес он с собою за сцену» (I, 45 – 46). Вместе с тем он понимал и другое. «Теперь, — писал критик, — мы требуем от драматургов и артистов наших одного: воспроизведения жизни, но не такою, какою она есть, бывает или может быть, а такою, какою должна быть в отвлечении от всего случайного. Вследствие этого на актера давно уже перестали смотреть как на губку, которая должна выпускать из себя краски такими, какими их вбирает; а видят в нем художника полноправного и глагол “играть” по отношению к актеру и роли его чаще заменяют глаголом создавать» (I, 87). Так формулирует Баженов требования обобщения и типизации при создании художественного образа.

Мысль справедливая, однако в конкретном анализе актерской игры Баженов не всегда следовал ей. В поисках простоты и естественности на сцене он иногда забывал, что театр — не жизнь, здесь действуют иные законы — образности, обобщения. Не случайно некоторые актеры полемизировали с Баженовым, указывая, что его требования противоречат эстетике театра, правда жизни и правда художественная — понятия неидентичные. Ведь театральные идеи А. А. Григорьева получили тогда распространение. В то же время критика Баженовым аффектации, ходульности в актерской игре имела свое прогрессивное значение.

В этом смысле интересна статья, посвященная В. В. Самойлову в роли Кречинского. Под пером критика возникает образ умного и хитрого авантюриста, сквозь светский лоск которого зритель видит подлинную «личность этого шулера, ловко прикидывающегося человеком хорошего тона». Но Баженов решительно осуждает актера за привнесение в роль Кречинского польского акцента. Он вскрывает идейный смысл этой, казалось бы, незначительной детали образа, приобретавшей в атмосфере разжигания реакционными кругами антипольских настроений (в связи с подавлением польского восстания 1863 года) особый политический акцент. «Почему г. Самойлов находит, что поляк скорее русского может быть шулером, — писал Баженов, — что это за угловатый патриотизм такой? Смею уверить г. Самойлова, что и без этого неуместного и вовсе ненужного полякованья Кречинский в его исполнении был бы очень хорош, даже еще лучше» (I, 171). В игре того же Самойлова критик фиксирует отход от требований реализма: «Всякий внимательный зритель, я думаю, заметил, что простое, безэффектное, правдивое, большей частью, исполнение г. Самойлова нередко неприятно перерывается, исполнитель вдруг впадает в ложную аффектацию, делает самое резкое отступление {110} от разговора к надутой декламации, берет слишком не в тон роли, становится приторно искусственным» (I, 165).

Баженов объясняет этот разнобой в исполнительской манере артиста столкновением двух направлений, оказавших влияние на его талант: «Воспитанный в удушливом воздухе отживавшей лжеклассической школы, упитанный ее традициями, заставший еще на русской сцене не одного даровитого представителя лжеклассицизма, г. Самойлов между тем скоро почувствовал все обаяние новой школы, девизом которой стало: простота и истина. […] Как артист даровитый и умный, г. Самойлов не мог не принять стороны нового направления и поспешил освободиться от лжеклассических вериг; но сбросить их оказалось нелегко […] видно, они успели слишком всосаться в плоть и кровь его» (I, 165 – 166).

Горячая приверженность Баженова к требованиям новой школы актерского искусства прослеживается во многих его работах. Особенно высоко он ценит игру П. М. Садовского. В манере исполнения этого актера проявились последние завоевания реалистической школы. Они были связаны с появлением нового репертуара — пьесами Островского. История постановки этих пьес дает необходимый материал для выявления борьбы новых приемов актерского исполнительского искусства со старыми. То, что было еще недавно высоким образцом, не удовлетворяло более ни актеров, ни зрителей. Баженов был очень чуток к этим новым веяниям. Неудивительно поэтому, что в пьесах Островского он отдает предпочтение игре П. М. Садовского перед самим Щепкиным.

Образы, созданные Островским, обретали в исполнении П. М. Садовского подлинную художественную законченность. Баженов в своих рецензиях почти всякий раз восхищается его игрой: «г. Садовский жил всею полнотою, всем разнообразием жизни Подхалюзина. С необыкновенною правдою и художественностью истолковал он нам личность Лазаря Елизарыча, не упустил ни одной черты, нужной для обрисовки его характера. […] Нечего и говорить, что строгий, нимало не утрированный комизм проходил решительно через все исполнение и придавал ему особенную живость и силу» (I, 80 – 81).

Глубокое признание, как уже было сказано, находит у Баженова талант А. Е. Мартынова, в совершенстве владевшего даром перевоплощения. Заслуженно высокую оценку получает в работах критика исполнительское мастерство С. В. Шумского: «Игра его всегда проста и в духе роли, типична и жива до последней возможности». Немало теплых слов адресует Баженов замечательному комедийному актеру тех лет Н. М. Никифорову, в связи с тем, что он, как никто другой, умеет передавать и воспроизводить характеры с редкой полнотой и живостью.

Характеризуя игру другого блестящего комедийного актера того времени, В. И. Живокини, Баженов вплотную подходит к проблеме, которая в наше время получила наименование «отношение {111} актера к изображаемому персонажу». Основными чертами таланта Живокини, по мнению критика, являются «беспримерная веселость, живой, умный и заразительный смех, находчивость, с которою он выставляет все отысканное им в роли в смешном свете до удивительной рельефности, иногда даже до художественной карикатуры» (I, 558). Баженов оттеняет в игре Живокини особое свойство, в равной мере присущее еще двум исполнителям комических ролей — С. П. Акимовой и Н. М. Никифорову; он пишет, что они смеются «не ролью, а над ролью», чем усиливают сатирическую силу образа.

Вместе с тем Баженов в своих работах непримирим ко всем отступлениям от требований сценической правды. Именно поэтому его не совсем устраивала ни игра Н. М. Медведевой, где было «мало простоты и немало эффектировки», ни выступления А. И. Шуберт, слишком кокетливой и жеманной, ни та эволюция, которую проделала Л. П. Никулина-Косицкая, утратившая постепенно «грациозную простоту, задушевность, жизненную силу, откровенность чувства и милую наивность» и заменившая их сентиментальностью и «классической певучестью».

Интересны отзывы Баженова о первых ролях Г. Н. Федотовой. Сразу угадав в ней одаренного художника, он внимательно следит за формированием ее творческой индивидуальности. Он стремится уберечь молодую актрису от влияния старой, уходящей манеры исполнения, дававшей себя знать в ее игре.

В работах Баженова содержится немало указаний «по режиссерской части». Он четко разделяет понятия постановки и исполнения пьес. Для него важна, прежде всего, постановка, наличие целостного в художественном отношении решения спектакля. Только после этого он обращается к анализу игры отдельных исполнителей, оценивая ее с точки зрения наличия в спектакле единого творческого ансамбля. Он уделяет внимание планировке мизансцен и соответствующей им расстановке мебели, упоминая при этом о существовании воображаемой, так называемой «четвертой стены» между сценой и зрительным залом.

Статьи Баженова содержат немало конкретных замечаний относительно сценического оформления спектаклей. Он рекомендует отказаться от живописных занавесов, заменив их занавесом из одноцветной материи нейтрального тона (сорок лет спустя такой занавес появится в зрительном зале Московского Художественного театра). В спектаклях исторического плана критик внимательно следит за тщательным и точным воспроизведением обстановки, быта, уклада жизни и материальной культуры, соответствующие изображаемой эпохе.

Нет почти ни одной области практической деятельности Малого театра, которую Баженов оставил бы без внимания. Здесь и дельные соображения по поводу формирования и обновления труппы, а следовательно — необходимости серьезной профессиональной подготовки молодых актеров; и выступления на страницах {112} «Антракта» с защитой московских театров от угрозы снижения дотации, выплачиваемой городской думой; и вопрос о неуместности выходов актеров на вызовы зрителей после окончания своей сцены, а также публичных подношений бенефициантам при их первом появлении, и многое другое.

Как всегда, страстно и до конца отстаивая свои взгляды, Баженов не останавливается перед тем, чтобы бросить прямое обвинение в адрес театрального начальства. Подвергая уничтожающей критике либеральные пьесы с мнимопередовыми социальными тенденциями и так называемые «антинигилистические» произведения, он пишет об их «искусственно подогреваемом и потому насильственном успехе». В оценках этих пьес он во многом перекликается с Салтыковым-Щедриным.

В статьях Баженова нашли выражение общественные позиции критика. «Любопытно по собранным ныне статьям, — писал рецензент газеты “Современная летопись”, оценивая посмертное издание сочинений Баженова, — наблюдать, как талант его, его требования, взгляды, оценки становятся все цельнее, выше и независимее, как от полуслов, стесненных двойною цензурой […] он постепенно доходит до смелой и энергической речи»[[196]](#footnote-197).

Создание первой в Москве общедоступной театральной газеты, выступившей с широкой программой обновления репертуара московской сцены, во многом способствовавшей развитию театральной теории в ее практических связях с театром, — вот реальный вклад Баженова в дело становления русского театра. Он отлично сознавал, что усилия его не напрасны, что они тесно смыкаются с устремлениями других передовых деятелей его времени: «Скажем еще раз: силы материальной за нами нет, — писал Баженов незадолго до смерти, — а если нас кое в чем слушают, то за нами, стало быть, есть сила нравственная. Эта нравственная сила наша заключается, как нам кажется, прежде всего в том, что дело, защищаемое нами, — дело правое, что наши симпатии вторят симпатиям тех театральных деятелей, которые дорожат своим делом и значением театра» (I, 801 – 802).

## **{****113}** А. И. Урусов

«Князь Урусов посвящал свои досуги журналистике и литературе; он писал в “Библиотеке для чтения” Боборыкина, в “Русских ведомостях”, в газете “Новости” и пр., в газете г. Стасюлевича “Порядок” под псевдонимом “Александр Иванов”, во все время издания заведовал отделом “театр” и писал критические статьи о драматической литературе», — читаем в автобиографии Урусова[[197]](#footnote-198). Свою литературную и театрально-критическую деятельность адвокат Урусов расценивал как «досуги». Между тем он сыграл заметную роль в истории русской театральной критики второй половины XIX века[[198]](#footnote-199).

Александр Иванович Урусов (1843 – 1900), окончив юридический факультет Московского университета (1866), поступил на службу в Московский окружной суд кандидатом на судебные должности. Начало его практики пришлось на 1860‑е годы — время реформ и пробуждения гражданских надежд, которое А. Ф. Кони назвал «медовым месяцем» русской адвокатуры.

Преданный демократическим идеям, которые он серьезно воспринял и последовательно развивал в своей практике, Урусов выступил защитником народных интересов, подвергался преследованиям правительства. В 1860 – 1870‑е годы он, по словам современников, являл собой тип нигилиста. Его нигилизм видели прежде всего в оппозиции к официальному режиму, в способности угадать {114} истинно прогрессивное. В одном из писем 1867 года он сообщал, что копит деньги для поездки за границу, чтобы увидеть «Герцена воочию», что он мечтает об этой встрече. К Герцену он испытывал благоговейное чувство.

В донесении Московского жандармского управления от 25 марта 1872 года приводятся данные о кружке студентов Московского университета, которые распространяют вредные книги среди «учащихся и народа». Здесь же сообщалось о «собраниях и сходках студентов, посещаемых присяжным поверенным кн. А. Урусовым, на которого “неблагонадежные” студенты возлагают большие надежды»[[199]](#footnote-200).

«В мае 1872 года у меня был обыск, — отмечено в записной книжке Урусова. — Странно, заметил при дознании товарищ прокурора Рынкевич, что пишут вам политические ссыльные, деньги берут политически неблагонадежные» (I, 7 – 8).

А. И. Урусов, знаменитый в России адвокат, со студенческих лет и до конца жизни любил театр и писал о нем. Увлечение театром вышло за рамки любительства. И хотя писал не постоянно, откликался на немногие явления сцены, он придавал своим мыслям обобщающий характер, отражал существенные театральные события.

Работы Урусова о театре не имеют характера систематических, изо дня в день публикуемых рецензий. Его театрально-критические выступления могут быть разделены на три этапа. Первый — статьи 1862 – 1865 годов в журнале «Библиотека для чтения» и в газете «Московские ведомости»; второй — статьи 1881 года в газете «Порядок»; третий — несколько рецензий середины 1880‑х и 1890‑х годов, напечатанных в различных периодических изданиях. Его деятельность отразила далекие друг от друга эпохи культуры. Он был знаком с М. С. Щепкиным и дружил с А. П. Чеховым.

Любовь к театру привили Урусову в гимназические годы. Словесность он изучал в Первой московской гимназии под руководством Н. С. Тихонравова, известного историка драматургии и театра. Школьным театром и литературными чтениями в гимназии руководил А. А. Григорьев. От первого молодой Урусов воспринял научный подход к явлениям театрального искусства, от второго — страстно заинтересованное отношение к живой сценической практике. Связям с театром способствовала близость Урусова к семье М. С. Щепкина.

Первая театральная статья студента-юриста Урусова («Московский театр и г‑жа Познякова», 1862) посвящена никому не известной молодой актрисе Малого театра Г. Н. Позняковой, будущей знаменитой Федотовой. «Ваше имя было знаменем, под которым я выступил», — писал он Федотовой в конце своей жизни. {115} Непосредственным поводом для рецензии послужил дебют Позняковой в драме П. Д. Боборыкина «Ребенок» и ее последующие выступления в 1862 году. Статья эта имела характер декларации, она выдвигала принципы, которых всегда придерживался Урусов-критик. Развернутая статья Урусова не ограничивается обстоятельной передачей игры актрисы. Автор выступает не просто как рецензент. Урусов имел высокую цель — изменить нравы театральной критики, вернуть ей принципы В. Г. Белинского. «Белинский и в театральной критике был и остался первым», — писал А. И. Урусов (I, 31). Первая же театральная работа Урусова определяла задачи критики, роль театра, положение драматического и сценического искусства.

Состоянию современной театральной критики дана уничтожающая оценка. Урусов требует, чтобы рецензент руководствовался не успехом актера у публики, а тем, вызваны ли факты искусства «развитием эстетических потребностей своего времени, стоят ли они в связи с движением вперед, с прогрессом общественного вкуса, верно ли служат они выражением этого движения — или эти явления только подделываются под господствующую моду» (I, 23). По мнению Урусова, критик не должен ограничиваться передачей содержания пьес и оценкой игры актеров. Если признать, что критика — показатель высокого уровня цивилизации, то и требования, к ней предъявляемые, должны быть на уровне большой литературы. Верный прогрессивным идеям своего времени, Урусов говорил о необходимой связи театральной критики с наукой, которая готовит новую плодотворную почву для развития искусства и его понимания. Вот почему законом для пишущего о театре он считал изучение истории и необходимость опираться на факты. «Критика театра должна иметь общее основание с исторической критикой искусства, а не должна стоять совеем особняком, — пишет Урусов. — Мы ставим себе задачей изучение театра как исторически живущего организма, управляемого общими законами с развитием литературы и образованности вообще» (I, 67). Нельзя «отчуждать театр, драматургию от процесса общественного роста», — такова исходная позиция критика (I, 68).

Так определив свои социальные и эстетические задачи, начал деятельность театрального критика А. И. Урусов.

Любой спектакль, любого актера Урусов рассматривает с точки зрения интересов современности. Он не был последовательным сторонником ни одного из существующих в русской критике лагерей. Увлечение западным искусством, позитивистской философией, дружба с П. Д. Боборыкиным, сотрудничество в журнале «Библиотека для чтения» — все это, казалось бы, должно было закрепить за Урусовым репутацию либерального журналиста. Но по существу он был верен Белинскому и потому в своей практике был выше и значительнее представителей либерального направления. Урусов не соглашался с добролюбовской оценкой Островского, {116} его толкование Гоголя имело обобщенно-символический характер, но общее настроение работ Урусова в 1860‑е годы близко к статье Н. Г. Чернышевского «Не начало ли перемены?» (1862). Урусов не уставал повторять мысль Чернышевского о трезвом, всестороннем исследовании действительности, о необходимости показывать документальную правду жизни.

Урусов нередко выступал против публицистичности, тенденциозности в искусстве и критике. Проблема эта для художественной критики того времени представляется очень непростой. Многие публицисты 1870 – 1880‑х годов хотели видеть в искусстве, театре в частности, не инструмент формирования духовного мира человека, а непосредственное отражение современной общественно-политической борьбы, хотели извлечь из искусства сиюминутную, утилитарную пользу. Ратуя за открытую тенденциозность в литературе и искусстве, многие критики, стоявшие на передовых политических позициях (П. В. Шелгунов, например), отрицательно отзывались о великих произведениях, не видя в них прямой связи с сегодняшними запросами жизни. Урусов понимал, что верность Белинскому и Чернышевскому оборачивалась для ряда критиков неумением наследовать этим высоким традициям, отрицанием лучших достижений искусства. Высоко ценя истинно художественные создания, Урусов не амнистировал слабые произведения только потому, что в них содержалась верная идея.

Работы Урусова 1860‑х годов посвящены в основном искусству Малого театра. Самым ценным наследием этого художественного организма критик считал щепкинские традиции. Для Урусова великий актер-демократ знаменует глубокую народность русского театра. «Сценическая деятельность Михаила Семеновича Щепкина и его общественная обстановка неразрывно связаны между собою, — писал Урусов, — и только из взаимодействия различных сторон его характера и деятельности можно разъяснить себе художественное, общественное и нравственное значение этой личности» (I, 147 – 148). Гениальное истолкование Щепкиным таких образов, как Фамусов, Городничий, имело, по мнению Урусова, «невыразимое влияние на общественное развитие».

В течение трех лет Урусов внимательно следил за жизнью Малого театра, создавал его летопись. Заслугой театра он считал его духовную связь с публикой, которой актеры достигают, отрекаясь от старых традиций и идя навстречу современности. В актерской игре Урусов ценил простоту и искренность чувств. «Грудь, надорванная мелодрамою, чувство, поднятое на дыбы с подтряскою (как в петровских застенках) […] все это смерть для молодого дарования», — пишет он (I, 49). В его статьях о Малом театре содержатся развернутые, точные характеристики Г. Н. Федотовой, Н. А. Никулиной, С. В. Шумского, П. М. Садовского и других актеров.

Развитие сценического искусства Урусов ставил в прямую зависимость от состояния литературы. «Когда нет драматической {117} литературы, тогда актеры становятся гистрионами и роняют достоинство искусства перед обществом, — пишет Урусов. — Когда является замечательное драматическое произведение или направление в литературе, оно создает замечательных актеров» (I, 24). Поэтому анализу репертуара критик отводит в своих статьях главное место. Репертуар 1860‑х годов он называл «удушливым», видя в нем засилие французских и отечественных мелодрам, а также пьес, которые несут в себе «начала лжи и эффекта». Урусов предлагает современным актерам искать опору в пьесах Гоголя, Грибоедова, Тургенева, Островского, Писемского, Сухово-Кобылина. Главным мерилом драматургии критик называл ее отношение к современности. С этих позиций он относил к новому направлению пьесы П. Д. Боборыкина, А. А. и Н. А. Потехиных, В. А. Дьяченко, А. Ф. Погосского и др.

В качестве образца среднего, но «нужного» драматурга Урусов нередко обращается к творчеству Боборыкина, который был для него не только другом, но и литературным авторитетом. В драме Боборыкина «Ребенок» дебютировала Федотова, позже играла Стрепетова. Пьеса эта появляется в статьях Урусова и как объект самостоятельного анализа. Конфликт личности со средой составляет, по мысли Урусова, главную заслугу этого произведения. Интрига уступает здесь место психологическому анализу. Говоря о драме А. Ф. Погосского «Легкая надбавка», шедшей в 1862 году на сцене Малого и Александринского театров, Урусов отмечал, что автор «представил нам картину петербургского рабочего пролетариата, который составляет население “доходных домов”. Мы думаем, что перенесение на сцену таких вопиющих жизненных условий достойно сочувствия, как попытка придать театру нравственно-юридическое значение, придать ему карательную силу относительно таких проступков, которые не входят в сферу закона» (I, 88 – 89). За профессиональной терминологией юриста Урусова ощущается стремление поддержать право театра на решение жизненно важных вопросов современности.

Полемика о «нигилистах» в начале 1860‑х годов, развернувшаяся после выхода романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» (1862), перекинулась со страниц газет и журналов на театральные подмостки. Одной из таких пьес была комедия Ф. Н. Устрялова «Слово и дело» (1862). М. Е. Салтыков-Щедрин с убийственной иронией критиковал комедию Устрялова. Статья Щедрина появилась в «Современнике» за 1863 год (январь – февраль). Но еще до этой статьи в газете «Московские ведомости» Урусов резко отозвался об этой драме, показав ее антидемократическую сущность, направленность против тургеневского романа «Отцы и дети», которому «суждено занять высокое место в истории нашей современной литературы» (I, 127).

Обширная судебная практика, участие во многих громких процессах в качестве защитника и обвинителя не давали возможности Урусову постоянно писать о театре. В 1878 году он был переведен {118} товарищем прокурора в петербургский окружной суд, где обвинял по известным уголовным делам Гулак-Артемовской, Юханцева и других, а в 1881 году вернулся в сословие присяжных поверенных и практиковал в Петербурге до 1889 года, когда вновь переехал в Москву.

Одной из центральных фигур в общественной жизни 1870 – 1880‑х годов становится народник, главным общественным движением — народничество. Урусов сочувствовал народникам, и это сочувствие отразилось в его литературно-театральной критике.

Статьи Урусова 1881 года лишены пафоса первых его театральных работ. Налицо разочарование в реформах 1860‑х годов. Сейчас критик, не задаваясь вопросами социального прогресса, стремится лишь помочь усовершенствовать театральное дело. Это было и данью теории «малых дел», и молчаливым признанием отсутствия ближайшей перспективы прогресса. Определенную роль в пониженном тонусе его работ этого периода сыграло и то, что его личные симпатии всегда принадлежали московскому Малому театру, дому Щепкина. А живя в Петербурге, он вынужден был смотреть иных актеров, рецензировать спектакли нелюбимых театров — Александринского, Михайловского, Немецкого. Все эти театры были для него порождением казенного порядка. Одна из статей Урусова 1881 года направлена против изжившей себя казенной монополии. Многие деятели театра в течение десятилетий выступали против театральной монополии, убедительно доказывали вред, который она приносит. Урусов нашел свой аспект в этой проблеме.

Он говорит о монополии с точки зрения права, рассматривает практику частных театров в Москве, разрешенных еще до отмены монополии. Превосходное знание Урусовым, с одной стороны, правовых проблем, с другой — непосредственной театральной практики делает эту развернутую статью одним из самых сильных и интересных выступлений о монополии. Существующая система государственного надзора за театрами подрывает их жизнеспособность, считает Урусов. Интересы «порядка» охранены цензурой и судом. Рассматривать театр как некую доходную статью нельзя, ибо «чистый доход его — это этические и эстетические элементы» (I, 233). Следовательно, «театральное дело — едва ли государственное дело, а потому отправление его посредством бюрократического государственного учреждения — едва ли целесообразно» (I, 233).

Да и сама практика частной антрепризы утверждает ее фактическое право на существование. Урусов анализирует работу московских частных театров — «Оперы-буфф» М. В. Лентовского и театра А. А. Бренко. В последнем расцветают таланты В. Н. Андреева-Бурлака, М. И. Писарева, П. А. Стрепетовой. Частный театр в России — свершившийся факт. Уничтожить его можно, только поправ общественные интересы. Таков категорический и справедливый вывод Урусова.

{119} В поле зрения критика — крупнейшие современные драматурги — А. Н. Островский и А. Ф. Писемский. За анализом их творчества ощущается желание провести свою мысль, проследить характерную для театра последних лет закономерность, обобщить то новое, что появилось на сцене.

Урусов дает периодизацию творчества Островского, говорит о борьбе критики вокруг его пьес, но остается равнодушным к самому существу таланта драматурга, упрекая его в отсутствии фантазии, в общественной инертности. Лозунгом Островского критик считает: «Я не протестую против действительности, я ее изображаю». Существо же протеста Урусов усматривает в самом воспроизведении действительности. Способность обнажить безнравственность жизни критик ценит в драматурге выше всего. Урусов ополчается против тех, кто упрекает Островского в «изображении безнравственности». «Яркое и правдивое изображение действительности само по себе заключает в себе урок», — пишет он (I, 268). Ту же смелость в показе самых неприглядных сторон жизни приветствует Урусов в творчестве Писемского. Пересказав содержание «Горькой судьбины», Урусов писал в 1881 году: «Заметьте, в заключение, что все это напечатано в 1859 году, до освобождения крестьян… За Писемским остается неоспоримою слава — сильного протеста против крепостного права» (I, 330 – 331).

От статьи к статье, по крупицам собирает Урусов черты нового в драматургии и актерской игре. Наиболее совершенно, на его взгляд, исповедует это новое П. А. Стрепетова.

1870‑е годы — время громадных сценических успехов Стрепетовой — были временем расцвета революционного народничества. Подъем общественного движения вылился в революционную ситуацию 1879 – 1881 годов, которая, однако, после убийства народовольцами в марте 1881 года Александра II вскоре сошла на нет. Это был период участившихся волнений крестьян, роста самосознания русского пролетариата.

Идеология революционного народничества оказала воздействие на искусство. Обострился интерес к жизни простого народа. Произведения Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Глеба Успенского, посвященные крестьянству, разоблачавшие капиталистическое хищничество, служили делу освободительной борьбы. Горькую судьбу русской крестьянки с невиданной до того трагической силой и проникновенностью изобразила Стрепетова — любимая актриса Репина, Стасова, передвижников и кучкистов. «Ее среда, — писал А. Н. Островский, — женщины низшего и среднего классов общества; ее пафос — простые, сильные страсти»[[200]](#footnote-201).

Урусов много писал о Стрепетовой. Это не было случайностью. П. А. Стрепетова являла собой проблему общественную. Прежде всего это касалось ее творческой темы. Еще в 1867 году адвокат Урусов выступил в Московском окружном суде защитником бедной {120} крестьянки Мавры Волоховой, обвинявшейся в убийстве мужа. Речь Урусова произвела громадное впечатление, имела всероссийский резонанс. Волохова, о деле которой писал в «Колоколе» Герцен, была оправдана. Сочувствие Урусова к трагедии Лизаветы из «Горькой судьбины» А. Ф. Писемского, горячая поддержка им народной сущности таланта Стрепетовой перекликаются с фактами его судебной деятельности. Не есть ли это еще одно доказательство слияния творчества Стрепетовой с русской жизнью?

За эпизодическими выступлениями Стрепетовой в Петербурге 1876 – 1881 годов внимательно следила столичная пресса. Многие газеты помещали большие восторженные статьи, посвященные актрисе, и с недоумением спрашивали, когда же, наконец, она будет приглашена в Александринский театр. Народное искусство Стрепетовой не подходило императорской сцене. Актрису в казенный театр не приглашали. То была явная несправедливость. Против этой несправедливости восстает рыцарь правды адвокат князь Урусов. «Первая драматическая актриса в России вынуждена играть на крошечных сценах!» — восклицает Урусов (I, 343).

Урусову принадлежит подробнейшее описание игры Стрепетовой в роли Лизаветы. Говоря о Стрепетовой. Урусов затрагивает некоторые общие вопросы актерского искусства. Он различает два типа актеров. Речь идет об искусстве представления и переживания. Стрепетова — сторонница последнего. Исполняя драматическую роль Марьи Андреевны в «Бедной невесте» Островского, Стрепетова находила множество оттенков трагического для передачи полноты и достоверности трагедии героини. Эмоции, вызываемые ее игрой, тяжелы, но восторг и признательность публики неизменны. «Вероятно, есть же что-то отрадное в этом искреннем горе, вызываемом призраками, если толпа ломится смотреть на них еще больше, чем на смехотворные зрелища, — писал Урусов. — Лучше, добрее, что ли, становится человек?» (I, 312).

В «Горькой судьбине» Писемский не сочувствовал Лизавете, этой «шельме-бабе», как он говорил о ней, и по размеру роли сделал ее не центральным персонажем. А Стрепетова заставляла смотреть и слушать именно Лизавету, заслонив собой и раба-мужа, и барина-любовника. Урусов изучает причины этого переосмысления пьесы, раскрывает новые принципы актерской игры. Для Стрепетовой в пьесе нет правых и виноватых. Понимание актрисой правды Анания и правды помещика сделало Лизавету образом многоплановым и сложным. Стрепетова верно угадала психологию героини, развитие ее характера. Финал спектакля она проводила не в трагически-восторженном тоне, как это делали другие актрисы, а показывала полный упадок сил Лизаветы.

Для Урусова Стрепетова становится выразительницей того направления, которое критик назвал натурализмом. Объясняя смысл этого термина, Урусов ориентируется на историю хорошо известной ему французской культуры.

{121} Но дело не в терминологии. Важно, что критик отметил в Стрепетовой черты нового этапа реализма: разрушение привычных жанровых признаков пьесы и роли, углубление в сущность человеческой натуры, показ ее психологической сложности. Соотнося творчество Стрепетовой с современной литературой, Урусов старается охарактеризовать его через законы и принципы французского искусства. Но даже определенная общность развития искусства разных наций дает к тому очень слабые основания.

Объяснить громадные успехи Стрепетовой можно было, обратившись к русской действительности, к тем процессам, которые происходили в жизни и в искусстве. Хорошо знавший эту жизнь, Урусов не всегда связывал ее с явлениями, наблюдавшимися в театре. Особенно это заметно в 1880‑е годы. Он стремился оставаться в рамках эстетических понятий.

Но термин «натурализм» лишь в очень малой степени мог соответствовать происходившим в русском театре переменам. Для Урусова он был абсолютным. Критик переносил его на русскую почву в полном объеме. Шесть больших статей в газете «Порядок» (1881) посвятил Урусов анализу вышедшей в том же году книги Э. Золя «Натурализм в театре». Все шесть статей Урусова объединены общим заголовком «Натурализм и драматическое искусство».

В конце 1870‑х – начале 1880‑х годов имя Золя не сходило со страниц русской печати. Вокруг его творчества и теоретических высказываний шла полемика. Известны резко отрицательные отзывы о Золя людей различных взглядов и литературных направлений (М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. К. Михайловский и др.). Среди пропагандистов Золя был Урусов. Новое направление в искусстве Урусов связывал с успехами естествознания, антропологии, этнографии. «Умственное движение, вызванное успехами естественных наук в настоящее время, — пишет Урусов, — свидетельствует о неудовлетворительности романтических приемов в литературе и стремится к замене их натурализмом. Романтическая риторика упраздняется, как была упразднена риторика классицизма» (I, 381). Для Урусова существует «три стадии литературы» — классицизм, романтизм, натурализм. Другими словами, для него натурализм Золя равен реализму. «Реализм, как школа, во Франции не имел успеха и распался. Название натурализма в настоящее время во Франции общепринято для направления, которое в литературе романа признает главными представителями Гюстава Флобера, братьев де-Гонкур и Эмиля Золя. “Натурализм” я считаю более удобным термином потому, что он точнее» (I, 384).

Теоретические вопросы натурализма Урусов связывает с практикой французского и русского театра. Он стремится показать необходимость перемен на современной русской сцене (в драматургии, актерском искусстве, декорационном оформлении).

После 1881 года, продолжая государственную службу, а затем частную адвокатскую практику, Урусов печатал статьи об искусстве {122} в газетах «Русские ведомости», «Новости и Биржевая газета», «Новости дня», «Курьер», в журнале «Мир искусства». Некоторые из них посвящены театру. Это короткие рецензии, не преследующие своей целью полный анализ спектакля. Урусов касается вопросов перевода, с одобрением отзывается о появлении «Норы» Ибсена на русской сцене, отмечает приезд Э. Дузе в Россию.

В 1893 году П. И. Вейнберг, редактировавший вновь созданную в Петербурге «Театральную газету», предложил Урусову быть постоянным обозревателем московских театров. Урусов согласился. В газете опубликовано несколько интересных его рецензий о Малом театре. Резко отзывался он о текущем мнимопроблемном репертуаре («какие-то пародии на жизнь, пьесы без атмосферы жизни, без поэзии, то есть без художественной правды»), радовался Островскому («увидеть, услышать Островского — праздник»), пропагандировал Ибсена и Бьернсона («ветер дует с севера»).

Урусов рекомендовал Вейнбергу своего помощника по адвокатским и литературным делам, исключенного из Московского университета за участие в студенческих беспорядках, начинающего поэта Константина Бальмонта. Именно Урусов приобщил Бальмонта к театру, а первая театральная рецензия молодого поэта (на спектакль «Спорный вопрос» Вл. Александрова в Малом театре) написана под явным влиянием его патрона.

Последние годы жизни он тяжело болеет, глохнет. Правда, и в таком состоянии он иногда выступает в суде. Физические недуги не единственная причина, заставившая, по существу, умолк-путь интересного и глубокого критика.

В одном из писем 1897 года он говорил, что его приглашают сотрудничать многие газеты и журналы. «Но я не верю в плодотворность такой работы, а без веры нельзя ничего делать… журналистика у нас может просветить, только торгуя вразнос пикантным либерализмом… Чем меньше истинной свободы в нравах и учреждениях, тем более потребность лакомиться пикулями протеста» (II, 374 – 375).

Почувствовав, как и Чехов, бесполезность теории «малых дел», мизерность критической, просветительской работы при отсутствии подлинного общественного прогресса, Урусов мог лишь подвести черту под своей прошлой деятельностью. Увлечение искусством стало для Урусова делом личным, удовлетворением своих художественных стремлений. В его письмах, разговорах мелькают новые имена художников, различные оценки, но все это лишено последовательности взглядов. То была лишь попытка заполнить образовавшуюся в жизни пустоту. Вероятно, он понимал, что эта бессистемность не может быть позицией для серьезных критических выступлений. И поэтому молчал.

В молодости его спрашивали: «Вы нигилист?» В старости — «Вы декадент?» Урусов не был ни тем, ни другим. Он, по словам одного из мемуаристов, придерживался направления, требовавшего {123} «широкой свободы для мысли и для искусства, но не замыкавшегося ни в какие догмы» (II, 422). И все-таки эти парадоксальные вопросы, которые ему задавали и над которыми он сам посмеивался, не лишены смысла. В 1860‑е годы молодой Урусов высшим авторитетом признавал В. Г. Белинского. Спустя тридцать лет он поздравил А. Л. Волынского с «походом против догматического богословия русской критики, которая уже с Белинского стала псевдокритикой, то есть замаскированной публицистикой, выродившейся до последней степени упадка в лице Михайловского» (II, 345 – 346).

Пытаясь идти в ногу со временем и по-прежнему увлекаясь западной литературой и искусством, Урусов интересуется символизмом, переводит Шарля Бодлера, приветствует Ибсена, Стриндберга, Гауптмана.

Последние десять лет жизни Урусов дружил с А. П. Чеховым, который его любил и ценил за «изящный ум, художественный вкус, доброе сердце»[[201]](#footnote-202). «Был у меня вчера кн. Урусов, сидел от 7 ч. до 12 1/2 ночи и рассказывал про французских литераторов», — писал Чехов Суворину в 1891 году[[202]](#footnote-203). Урусов настаивал, чтобы Чехов напечатал комедию «Леший», эту «превосходную, глубоко оригинальную вещь». Он написал интересную рецензию на второе представление «Чайки» в МХТ (1898), сравнив этот спектакль со спектаклем Александринского театра.

Урусов сопоставлял М. Д. Роксанову и В. Ф. Комиссаржевскую в роли Нины Заречной, К. С. Станиславского и Н. Ф. Сазонова в роли Тригорина. Тонкий психолог и критик, он уловил в образе Треплева, созданном В. Э. Мейерхольдом, «кричащие ноты», черты надлома и внутренней тревоги.

С юношеских лет влюбленный в искусство мастеров Малого театра, Урусов критиковал многих из них за неприятие новой драматургии, в частности Чехова и Ибсена.

И все-таки перемена взглядов Урусова к концу жизни так заметна, что современники имели даже некоторые основания отнести его в разряд почитателей «чистого искусства», отрешенного «от нравственных и общественных задач» (II, 486). Но Урусов отказался от печатной проповеди этих новых взглядов.

В истории русской театральной критики А. И. Урусов остался автором страстных статей о Федотовой, Стрепетовой, Малом театре, о высоком общественном назначении сценического искусства. Он был одним из первых пропагандистов Ибсена, критиком, почувствовавшим в молодом Чехове новатора драмы.

## **{****124}** В. А. Крылов

Виктор Александрович Крылов (1838 – 1906) вошел в историю русского театра как драматург, породивший целое направление, известное под презрительным наименованием «крыловщины». Так называли бесчисленные переводы и переделки пьес иностранных авторов, более или менее ловко пригнанные к отечественным нравам, длительный период наводнявшие русскую сцену. В 1870 – 1890‑е годы «крыловщина» была настоящим бедствием русского театра, оказывавшим свое отрицательное воздействие на публику и на развитие отечественной драматургической школы. Перелицованные с французского и вследствие этого сохранившие некоторую элегантность конструкции, «хорошо сделанные» пьесы Крылова формировали примитивно-потребительские вкусы публики, прививали актерам искусственную, фальшиво-театральную манеру игры. Естественно, что «крыловщина» вызывала отпор со стороны прогрессивных деятелей отечественного театра, прежде всего — А. Н. Островского.

Однако крыловские пьесы бывали порой остры и злободневны, с ними оказались связаны многие выдающиеся актерские работы. И в своей рецензентской практике Крылов представал человеком, близким к театру, наблюдательным и острым, хотя и лишенным в своих выступлениях масштабности и подлинной художественной зоркости.

Интерес к искусству В. Крылову прививали с детства в семье, связанной с кругами московской художественной интеллигенции. В юности он был близок с П. А. Каратыгиным, П. Н. Араповым, Т. А. Стуколкиным, Ц. А. Кюи, для опер которого даже сочинял либретто. Рецензентская деятельность В. Крылова началась в 1860‑е годы, когда он сочувствовал передовым идеям времени и даже отражал их в своей ранней художественной практике. Его первая пьеса «Против течения» (1865) обличала ужасы крепостничества и под каким-то незначительным предлогом была снята {125} со сцены. Тем же антикрепостническим духом был проникнут его перевод «Натана Мудрого» Г. Лессинга и документальная повесть «Столбы» (1869), рассказывавшая о злоупотреблениях помещиков в пореформенную эпоху и вызвавшая судебный процесс, а затем и тюремное заключение автора.

Осенью 1862 года Крылов отнес П. С. Усову в «Северную пчелу» рецензию на спектакль «Горе от ума» в Александринском театре. Она понравилась и была напечатана. Автор попросил издать его первую статью в виде отдельной книжечки, которая и послужила ему рекомендацией, когда он предложил свои услуги только что вступившему на пост редактора «Санкт-Петербургских ведомостей» В. Ф. Коршу. Последний по достоинству оценил предъявленный ему «аттестат» и поручил Крылову театральный отдел в газете. В это время возник известный псевдоним Крылова — В. Александров. Два года (1863 – 1864) В. Крылов — Александров вел отдел театральной хроники в крупнейшей столичной газете.

Уже первое выступление В. Крылова — статья «Некоторые из лиц комедии “Горе от ума” в сценическом отношении. По поводу бенефиса г‑жи Левкеевой» имела принципиальный характер и в достаточной мере проявила особенности подхода критика к своему делу.

Это был не рецензентский отчет об увиденном спектакле, с перечислением участников и расстановкой оценок, а такая интерпретация «Горя от ума», которая, по мысли Крылова, должна была вдохнуть жизнь в унылое, традиционное сценическое истолкование пьесы. В эти годы вставал вопрос о современном звучании пьесы Грибоедова, о том, что может значить образ борющегося молодого человека в эпоху 1860‑х годов. Ап. Григорьев в отклике на жандровское — полное — издание комедии называл Чацкого «прямым сыном и наследником Новиковых и Радищевых», и указывал на него как на «единственное героическое лицо нашей литературы»[[203]](#footnote-204). В отличие от григорьевского — идеологического и литературно-критического, — крыловский анализ в первую очередь режиссерский, сценический. Однако общественный смысл пьесы, гражданский пафос образа Чацкого, конфликт Чацкого и фамусовской Москвы — все это осталось за пределами разбора молодого критика. В. Крылов был внимателен прежде всего к любовной коллизии пьесы, старался понять драму героя Грибоедова как драму нынешнего обманутого молодого человека, хотел сделать его достойным сочувствия и сопереживания. В этом плане журналист проявил себя тонким и наблюдательным критиком. Он высказал немало верных суждений о психологии персонажей комедии, {126} о жизненности их образов. Он сумел ясно и конкретно говорить об исполнителях.

Достаточно сказать, что А. А. Григорьев, упоминая о том же спектакле в обзоре, опубликованном позже рецензии Крылова, в основном согласился с его оценками исполнителей. Только требования к А. Л. Нильскому — Чацкому оказались различными. Молодой актер изображал своего героя не резонером-обличителем, а мечтательно-влюбленным юношей, страдающим от неразделенного чувства. Для Григорьева же в Чацком главное — борьба, его активное, непримиримое отношение к действительности.

Для Крылова важно иное. Самое обращение к рядовому спектаклю позволило молодому рецензенту показать, насколько обветшала привычная манера исполнения. «Горе от ума» все еще шло по старинке. О молодости Чацкого почти забыли. В главной роли продолжали выступать И. В. Самарин, через несколько лет перешедший на роль Фамусова, сорокалетние А. М. Максимов и Л. Л. Леонидов. Для Крылова конфликт молодого А. А. Нильского — Чацкого с фамусовским миром — это столкновение пылкости, мечтательности, юношеского идеализма со зрелостью и цинизмом.

Таким образом, трактуя конфликт «Горя от ума» достаточно современно, как борьбу «отцов и детей», В. Крылов в то же время подчеркивал в нем «возрастные» мотивы. Он объяснял поведение Чацкого юностью и неопытностью и этим оправдывал пылкие монологи героя. Исходя из текста комедии, Крылов доказывал, что герой лишь немногим старше Софьи и именно в силу своей молодости так безрассудно влюблен в дочь Фамусова, так наивно не видит соперника в Молчалине. Из молодости героя Крылов и выводил все столкновения Чацкого с фамусовской Москвой: «Допустивши один раз, что Чацкий юноша, нам делаются понятны все его промахи […] начиная с первого и главного промаха: любви к Софье»[[204]](#footnote-205).

В. А. Крылов искал психологическую достоверность характера, давал внутреннюю мотивировку каждой ситуации. В соответствии с этим он отмечал достоинства и недостатки игры А. А. Нильского. Актеру, по мнению Крылова, в первых актах не хватало пылкости, хотя он точнее, чем другие, передавал увлеченность своего героя Софьей, «неуменье сдерживаться», и «неразборчивость в словах». Лишь постепенно его радужное настроение начинало пропадать, а «обморок Софьи и сцена с Молчалиным прогоняют и последнюю веселость Чацкого»[[205]](#footnote-206). Герою, как его представлял Крылов, не были нужны общения со зрительным залом, зато каждый его монолог, каждая вспышка должны были быть оправданы отношениями с Софьей. Так, например, рецензенту казалось, {127} что монолог о французике из Бордо Чацкий не может произносить на пустой сцене. Он должен был сначала поделиться с Софьей потрясшим его фактом. Постепенно он разгорячался, а когда девушку уводил какой-то подоспевший кавалер, он обращался к зрительному залу.

Софью в спектакле играла Ф. А. Снеткова, сумевшая, по мнению Крылова, достаточно точно представить влюбленную девушку и светскую красавицу. Критик весьма правдоподобно обосновал ее увлечение Молчалиным. Ей, оставленной на время Чацким, скучно в пустом доме, нужен поклонник, а по складу властного характера лучше, если «вздыхатель зависим, покладист и безропотен». Наиболее удачной сценой у Снетковой Крылов считал ту, где приводят Молчалина с разбитой рукой. Здесь в героине отчетливо проступают самодурство и мечтательность, избалованность и искренность чувства: «Волнение ее после обморока и уменье прикрыть его изяществом, хладнокровием и даже насмешками, когда она видит, что возлюбленный ее жив, были выражены превосходно»[[206]](#footnote-207).

В других образах Крылов также искал жизненной правдивости. Его не устраивают ни Молчалин — В. Р. Шемаев, ни Скалозуб — В. И. Васильев. Они не нарушили тех прочно укоренившихся традиций, когда «гг. артисты обыкновенно играют эти роли так, что в Скалозубе мы видим фронтовика, рядового», а Молчалин выходит «гнусною, лакейскою личностью»[[207]](#footnote-208). Крылов не хотел видеть в Молчалине простого подхалима, традиционно изображаемого в театрах. Он, по мнению Крылова, изящен, красив, практичен и отлично сознает свое превосходство над Чацким, хотя и проявляет его, смягчая подобострастием. Он просто лучше, чем Чацкий, понимает реальную природу сложившихся общественных отношений и умеет этим пользоваться.

Крылов возражал против «офранцуживания» образа Лизы в исполнении М. А. Споровой. Вместо грибоедовской горничной актриса играла субретку из мольеровского «Тартюфа», а рецензент требовал, чтобы она вывела характер Лизы из русской крепостнической действительности.

Уже в этой статье определились качества В. Крылова-рецензента: чувство спектакля, умение описать его, понять актерские работы. Его анализ образов «Горя от ума» был по сути дела режиссерски-вспомогательным разбором комедии. Но вместе с тем здесь же сказалась его тяга к несколько упрощенным трактовкам, дробность наблюдений, погоня за частностями.

В своей повседневной рецензентской практике В. Крылов показал себя рецензентом, умеющим репродуцировать спектакль, разобрать мизансцены, оценить актерские работы, дать дельные указания. {128} Как свидетельство очевидца, такие статьи важны и полезны. В сопоставлении с отзывами другой части прессы они помогают осветить картину развития русского театра 1860 – 1870‑х годов.

Став еженедельным театральным обозревателем, В. Крылов пересказывал в своих заметках содержание новых пьес, давал отзывы об актерской игре, касался особенностей постановок. В своих оценках он старался исходить из кредо, заявленного в одной из первых рецензий: пьесы должны отражать злобу дня, а актерам следует «изучить роль до тонкости, провести свой жизненный сценический идеал в каждом проявлении ее»[[208]](#footnote-209). Как и в случае с «Горе от ума», он хотел быть чутким к современности, точным в анализе актерской игры, но его интересовала не большая правда, а обличение частностей, нападки на отдельные отклонения от жизненных норм.

Верность сиюминутной жизни служит для Крылова мерилом художественного достоинства пьес. Он справедливо считает безнадежно устаревшими «Гувернера» В. А. Дьяченко («Мораль у г. Дьяченко всегда запаздывает, потому что автор имеет обыкновение черпать ее из чужих произведений, притом и не очень близких нашему времени»)[[209]](#footnote-210), «Чужую вину» Ф. Н. Устрялова и другие пьесы, подобные им.

Однако в то время, когда Островский бьет тревогу по поводу репертуара, ищет причины, препятствующие развитию драматического искусства в России, В. Крылов пишет об этом лишь с легким укором. И пьесы Островского он даже как будто не выделяет из общего потока драматургии, не замечает их масштаба. А годы работы Крылова в газете давали возможность для анализа драматургии А. Н. Островского: его пьесы широко шли на Александринской сцене. Однако В. Крылов не уделил особенного внимания ни «Тяжелым дням», ни драме «Грех да беда на кого не живет», ни другим. О сатирической бальзаминовской трилогии он заметил, что это — «только картинка московской жизни», которая «заставляет смеяться от души»[[210]](#footnote-211). Серьезную критику высказал он в адрес «Шутников», упрекнув автора в излишности второго акта с его вводными лицами, состоящего «из мелких сцен, не идущих к общему ходу комедии»[[211]](#footnote-212). Косвенно этот упрек содержал полемику с Н. А. Добролюбовым и как бы предвосхищал будущие нападки на драматурга за нарушение избитых драматургических канонов. В. Крылов, всю жизнь придерживавшийся их, был их последовательным защитником.

В актерском искусстве В. Крылов был сторонником и пропагандистом достоверности. Однако за этим не скрывалось ни апологетики {129} бытовой правды, ни призыва к реалистическому укрупнению образов. Он просто требовал грамотного, конкретно-психологического рисунка, ясного и четкого. Он приветствовал простоту и естественность Ф. А. Снетковой в роли Татьяны («Грех да беда на кого не живет»), особенно в сценах с Бабаевым, где «полно высказалось… и желание любви, и страх перед последствиями ее, и гордость оскорбленного чувства, когда возлюбленный и слышать не хочет о любви без объятий»[[212]](#footnote-213). Более придирчивый П. Д. Боборыкин, в целом тоже положительно отзываясь о Снетковой — Татьяне, находил в ее облике недостаток бытового элемента. Интересно замечание В. Крылова в адрес Н. Александровой 2‑й, исполнявшей роль Софьи. Он высоко оценил изящество актрисы, с которым ее героиня столь искренне хвалила Чацкому Молчалина, и замечал: «Пылкая натура Софьи должна быть для зрителя так же симпатична, как и пылкая натура Чацкого, и в том-то, между прочим, великое достоинство комедии…»[[213]](#footnote-214) Поскольку это было сказано задолго до статьи И. А. Гончарова, то делает честь наблюдательности автора.

Жизненная достоверность, по В. Крылову, вовсе не должна переходить в достоверность натуралистическую. В связи с этим он не принял В. В. Самойлова в роли Лира, где актер забыл о величественности своего героя и сделал гнев Лира похожим на «бессильную злость капризного старика», а монологи о сострадании «бредом»[[214]](#footnote-215). В то же время, сопоставляя игру В. В. Самойлова и немецкого актера Ф. Гаазе в «Испорченной жизни» И. Е. Чернышева, он отдавал бесспорное предпочтение русскому артисту именно за умение реалистически раскрыть психологическое состояние своего героя, тогда как Гаазе лишь нагнетал ужас: делал страшные глаза, судорожные движения и в конце концов, «вдруг взвизгнув, ринулся он в двери» и остановился «в самой рутинной позе»[[215]](#footnote-216).

Большая статья В. Крылова о постановке «Гамлета» также содержит немало интересных наблюдений и вместе с тем выдает явные просчеты рецензента. Отвергнув прежнюю романтическую трактовку образа Гамлета, В. В. Самойлов выбрал для своего бенефиса новый перевод шекспировской трагедии — М. А. Загуляева. Тяжеловесный и достаточно буквалистский, он более других был близок к подлиннику и удобен для того, чтобы покончить с романтизмом. В. Крылов точно оценил достоинства и недостатки работы Загуляева, сравнил ее с предшествующими и заметил, что этот перевод, «замечательный стремлением […] приблизиться к подлиннику, лишен […] творческого огня»[[216]](#footnote-217). «Стремление к естественности было главным достоинством исполнения», — такова {130} общая оценка спектакля Крыловым. Однако если другие критики видели современный смысл Гамлета — Самойлова, его близость к русскому интеллигенту середины XIX века, бессильному в борьбе с несправедливостью, то Крылов не мог подняться до таких обобщений и заинтересовался необычным внешним обликом Гамлета. Критик подробно описал этого немолодого человека с бородкой, занятого своими тоскливыми мыслями. Так же и в Офелии — А. А. Снетковой рецензент находил это внешнее преодоление традиционных штампов. В сцене сумасшествия актриса, по словам Крылова, «не надела обыкновенной ливреи театральных умалишенных (белого платья с черным кушаком и т. п.), а явилась в том же костюме, несколько попорченном; она даже не распустила волос в правильном беспорядке, как делали, бывало, другие артистки, а только спутала немного прежнюю прическу».

В. Крылов мог увлечься какой-нибудь самой «проходной» сценой или начать делать мелкие, придирчивые замечания крупнейшему актеру. Он с увлечением описывал, например, дуэт А. Л. Яблочкина и Е. П. Струйской, которые в комедии «Было да прошло!» О. О. Новицкого и В. И. Родиславского изображали молодых супругов: «Муж глазами и жестами просит у жены разрешения вместе с прочими гостями подойти к водке, а молодая, кокетливая женщина легким пожатием плеч и полуулыбкой запрещает ему»[[217]](#footnote-218).

П. В. Васильев был вынужден выслушать от В. Крылова немало придирок по поводу исполнения им роли Кузовкина в «Нахлебнике». Рецензенту не нравилась и «дряхлость» Кузовкина, он не слышал в рассказе Кузовкина о сельце Ветрове «усиленной радости», «жара отрывочной торопливости», за частностями исчезало существо трактовки.

Став уже признанным драматургом, в 1874 году В. Крылов снова на несколько месяцев вернулся к рецензентской деятельности. Его взгляды принципиально не отличались от прежних. Но в суждениях сквозила большая резкость и определенность, что явно снижало их ценность. Развивая упреки, ранее высказывавшиеся им в адрес Островского, В. Крылов еще более откровенно нападал на пьесы Островского. В частности, он почти совсем уничтожил комедию «Не было ни гроша…» за вялость действия, за то, что сцены здесь «нанизаны в ряд», за никчемность «веселой» развязки[[218]](#footnote-219).

В суждениях о сценическом искусстве стало еще больше проявляться его намеренное равнодушие к идейно-художественному смыслу. Внимание его стало совсем дробным, направленным на частности; его рассуждения были лишены желания по-настоящему {131} обобщить сделанное актером и понять современный смысл созданного характера.

Он одним из первых приветствовал на сцене молодую М. Г. Савину и, узнав, что она получила ангажемент, поздравлял Александринский театр с «прекрасным приобретением»[[219]](#footnote-220). В апологетике начинающей актрисы была не только известная чуткость Крылова к таланту, но и симпатии к той, которая уже в своих дебютах обещала стать блестящей исполнительницей его пьес. Именно в связи со своей комедией «По духовному завещанию» критик говорил о самобытности актрисы, о ее стремлении детально разработать роль: «Если она не все выражала так, как следовало, то все-таки выражала по-своему, и заметно было, что она думала, соображала, что сделанное явилось не бесцельной случайной выходкой, а было результатом работы и мысли»[[220]](#footnote-221). Он был увлечен лирической стороной дарования Савиной, психологическим, а не социальным аспектом образа, созданного ею в «Воспитаннице»: «Лучше всего была исполнена сцена возвращения после катания на лодке по пруду, это полузабвение, равнодушие ко всему окружающему, кроме охватившей все существо ее страсти, было выражено артисткой прелестно и правдиво»[[221]](#footnote-222).

Значительным событием в театральной жизни Петербурга весной 1874 года были гастроли знаменитого актера Малого театра С. В. Шумского. Актер привлек Крылова не своими коронными ролями — Крутицким («Не было ни гроша, да вдруг алтын») и Счастливцевым («Лес»), а в первую очередь ролью одряхлевшего штатского генерала Ивана Ивановича Сапожкова («По духовному завещанию»). Образ Крутицкого казался Крылову слишком «эффектным и патологическим». Счастливцев также представлялся лишь комедийным персонажем, оживляющим и веселящим действие, и от этого выигрышным для исполнения. Зато как играл Шумский роль Сапожкова в его, крыловской комедии, было рассказано подробно и обстоятельно. «Переливы тона, то торжественного, громкого, медленного, то торопливого, то какого-то задыхающегося, то снова спокойного, так и выдавали всю внутреннюю драму почтенного чиновника в эту решительную минуту», — заключал рецензент[[222]](#footnote-223).

В последний, третий период своей критической деятельности Крылов почти исключительно занимался зарубежным театром. Только один раз он нарушил свой обычай, сводя с А. С. Сувориным старые счеты и уничижительно отозвавшись о его «Татьяне Репиной»[[223]](#footnote-224).

Отзывы В. Крылова о зарубежном театре в 1880‑е годы чаще всего имели информационный характер. Критик ограничивался {132} пересказом содержания пьес, поверхностными сведениями о природных данных того или иного актера, беглыми замечаниями об игре. Большие статьи были посвящены описанию народного немецкого представления («Вестник Европы», 1881) и состоянию театра в Европе («Русская мысль», 1893). Изредка В. Крылов сопоставлял исполнительскую манеру русских и зарубежных артистов. Некоторая статичность исполнителей в ролях отечественного репертуара кажется критику вполне закономерной и объяснимой русским национальным характером. Французы усиливают впечатление от диалога жестами, а англичане не могут обойтись без многообразия движения. В качестве примера Крылов приводил игру одного из английских гастролеров. Исполняя сцену, где его герой — знаменитый Гаррик представляется пьяным («Давид Гаррик»), актер «делает крайне смелые переходы и движения», «но за этим разработанным метанием» — душевный мир человека[[224]](#footnote-225).

От иностранных пьес, как и от русских, В. Крылов требовал, чтобы они вызывали в зрителях «добрые размышления, отклики честных чувств, любви или негодования, общий подъем духа»[[225]](#footnote-226) и не были тенденциозными и подчиненными предвзятым идеям.

В 1890‑е годы Крылов совсем прекратил театрально-критическую деятельность. В печати появилось только несколько его отзывов на первые тома «Ежегодника императорских театров» и «Архива дирекции императорских театров» («Исторический вестник», 1892, № 4, 6; 1894, № 6; 1895, № 7; 1897, № 5; псевдонимы: В. К., К. Р. Л., А. В., Л‑ов). Тогда же он написал большую, построенную на обширном материале и личных впечатлениях, статью о семье Самойловых («Сестры Самойловы» — «Исторический вестник», 1898, № 1). В историю русской театральной критики В. А. Крылов вошел прежде всего как рецензент 1860‑х годов.

## **{****133}** Театральная критика в провинции

В 1860‑е годы в провинции усиленно развивается театральное дело. Формируется много трупп, увеличивается количество актеров, строятся и реконструируются театральные здания. К концу 1860‑х годов около ста городов видели у себя спектакли профессиональных трупп. В крупных городах (Киев, Одесса, Саратов, Тифлис) театральные представления давались в течение всего года. Театр рассматривался как важнейший элемент культурной жизни новой эпохи.

Одновременно расширялось газетное дело. Возникали первые частные газеты: «Киевский телеграф» (1859 – 1876), «Киевлянин» (1864 – 1918), астраханские «Волга» (1862 – 1865) и «Восток» (1866 – 1867), «Воронежский листок» (1862 – 1868), воронежский «Дон» (1868 – 1915), «Черниговский листок» (1861 – 1863), «Архангельский городской листок» (1862 – 1866), «Справочный листок Саратова» (1863 – 1865), «Справочный листок Казани» (1867), иркутские «Амур» (1860 – 1862) и «Сибирский вестник» (1864 – 1868). Многие «губернские ведомости» отклонились от официальной программы, расширяя круг публикуемых материалов. В Харькове в 1859 – 1865 годах выходили «Прибавления» к «ведомостям», представлявшие собой по существу самостоятельную газету. И в Нижнем Новгороде неофициальная часть выходила отдельно, с передовыми по примеру частных газет.

Все это обусловило бурное, по сравнению с предшествующим периодом, развитие театральной критики.

Обзоры деятельности театров, рецензии на спектакли занимали многие страницы неофициальных разделов «губернских ведомостей», «прибавлений» к ним и частных провинциальных газет. Корреспонденции из провинции о делах театральных помещались в столичных театральных журналах и общественно-политических газетах. Кроме присяжных рецензентов свои мнения о театре излагали в печати разные представители образованных групп населения.

{134} Провинциальная печать неустанно писала о просветительной и нравственно-воспитательной миссии театра. О театре как средстве нравственного образования говорили педагоги, молодые чиновники, студенты, актеры[[226]](#footnote-227). В частности, как об одном из «могущественных образовательных средств» писал о театре в «Харьковских губернских ведомостях» Н. Н. Мазуренко — деятельный корреспондент Герцена, сотрудник «Современника», в 1858 году уволенный из Харьковского университета за участие в студенческих волнениях[[227]](#footnote-228). Театр, указывали местные критики и публицисты, развивает эстетическое чувство, без которого правила нравственности не сделаются для человека потребностью и он не станет истинно гуманным. При этом обнаруживается толкование «эстетического» в революционно-демократическом духе. Астраханский критик писал: «Эстетическое наслаждение, правильно понятое, непременно должно иметь разумную цель и наводить на практически применяемые к жизни выводы»[[228]](#footnote-229). Некоторые, например издатель и основной критик «Киевского телеграфа» А. А. Юнк, говоря о театре как учителе нравственности, возлагали на него и задачи «вместилища науки», требуя, чтобы он знакомил с историей народов и государств, прежними обычаями и т. п.[[229]](#footnote-230)

Театр призывали пропагандировать все лучшее, что дает художественная литература. Подчеркивалось, что он делает литературу доступной тем, «кто не привык еще читать», не имеет нужных книг, и вовсе неграмотным, что в театре истолкование берут на себя актеры, разъясняя и те произведения, идея которых может быть не вполне понятна рядовому читателю.

Одна из наиболее демократических газет провинции тех лет — астраханская «Волга» особенно настойчиво требовала общего внимания к театру, как к школе для развития народа, который на сцене «в лицах может читать все, что доступно только для грамотного». Газета предлагала создать в провинции театральное общество, объединяющее все города, чтобы составить общий капитал (из пожертвований и сбора с благотворительных спектаклей) для вознаграждения артистов, добросовестно послуживших провинциальному театру[[230]](#footnote-231).

{135} В этой газете была напечатана одна из первых в провинции рецензий подчеркнуто добролюбовского направления — статья участницы революционного движения Г. И. Тетюшиновой о «Бедной невесте». Тетюшинова писала по поводу этой пьесы о ненормальностях семейных отношений, душной атмосфере, в которой гибнет много светлых личностей. Комедия Островского, говорила она, «беспощадно верно» изображающая «будничную жизнь», заставляет пристальнее вглядеться в окружающую действительность, главная ценность ее в том, что она представляет не исключительные события, «а жизнь как она есть, со всеми ее темными сторонами»[[231]](#footnote-232).

О театре как общественной школе, о его особом значении в малограмотной России говорила не только демократическая пресса. Роли театра были посвящены две передовые статьи 1866 и 1867 годов в «Киевлянине» — опоре консерватизма и реакции. Лекция профессора, журнальная статья, писала газета, имеют ограниченный круг воздействия. Влияние их может отозваться только на образованном обществе, влиять на которое, однако, весьма трудно, «потому что образованность заключает в себе силу, сопротивляющуюся постороннему влиянию». Театр же действует на массы, «публика его повсюду, куда бы мы ни посмотрели — в гостиных, в кабинетах, в лакейских, за прилавком; публика эта собирается в театр не для того, чтобы выслушать урок, а чтобы приятно провести время — условие, бесконечно много содействующее нечувствительному, как будто крадущемуся влиянию сцены». «Век, когда формула “искусство для искусства” царила в общепринятых суждениях, миновал, — заявлял “Киевлянин”, — в наше время все более или менее служит практическим целям — политическим или экономическим»[[232]](#footnote-233). Разрешая открывать театры, государственная администрация пыталась подчинить эту «кафедру» целям охранительным.

В демократической и либеральной критике неоднократно высказывалась мысль о том, что содержание пьесы и идейная ее направленность важнее степени художественности и качества ее сценического исполнения: пусть пьесы будут слабы — «лишь бы они имели в виду правду, лишь бы поднимали серьезные вопросы», пусть неудовлетворительно сыграны — содержание, если оно из современной русской жизни, все равно увлечет зрителя. Аналогично относились к театру и те, кто хотел использовать его в борьбе с передовой общественной мыслью.

Почти повторяя друг друга, многочисленные критики провинции писали о том, что нужны пьесы на темы современности, что зрителя не удовлетворяет старый репертуар из переводных мелодрам и водевилей.

{136} В «Харьковских губернских ведомостях» второй половины 1850‑х годов новые вкусы, новые требования к репертуару выразил И. И. Дмитриев — литератор-демократ, исключенный с последнего курса Харьковского университета за неблагонадежность, позже сотрудник «Современника», «Русского слова», «Искры». Есть основания считать, что ему принадлежит напечатанный в «Харьковских губернских ведомостях» цикл статей на общественные темы, в том числе о театре, подписанных двумя буквами алфавитного ряда (АБ, ВГ и т. д.). Дмитриев сообщал, что он печатал в этой газете «обличительные заметки» и театральные рецензии, подписывая их псевдонимом «и даже постоянно переменяя его»[[233]](#footnote-234). Театр для Дмитриева — «зеркало действительности». Не «поэтической истины» искал он в театре, а реалистических картин современной жизни. «Свадьбу Кречинского» Дмитриев определял как пьесу, которая никогда не устареет, потому что ее герои — это мастерски нарисованные типы из действительной жизни; он сопоставлял ее по значению с «Ревизором» и «Горе от ума». В связи с инсценировкой пушкинского «Станционного смотрителя» он заявлял, что даже самая посредственная пьеса, содержание которой взято из русской жизни, из русских нравов, несравненно более занимательна, чем «потехи с герцогами, маркизами, синдиками, итальянским кинжалом, английским сплином и французским остроумием». «Пусть обвинят нас в наклонности к квасному патриотизму», — полемически восклицал Дмитриев, — но даже фарс из отечественной жизни лучше французского водевиля. Он жалел, что редко ставятся комедии из украинского быта, в которых отличался актер Дрейсиг, громил ходульно-риторические, квазиисторические патриотические драмы «Параша-Сибирячка», «Смерть Ляпунова», безнадежно устаревшие, как все произведения, в которых «не жизнь, не действительность»[[234]](#footnote-235).

Прошло время неистовых трагедий и драм, писал фельетонист «Одесского вестника», новой публике нужна драматическая литература, которая берет сюжеты из обыденной жизни и, «затрагивая живые ее вопросы, язвы, производит на общество больше впечатления, нежели кинжал и яд и все ужасы мелодрамы». Хотя современные русские произведения имеют недостатки, продолжал он, они все же изображают личности и ситуации, близкие зрителю[[235]](#footnote-236). А. А. Юнк заявлял в 1861 году, что антрепренер должен избирать пьесы, которые бы «не отставали от повсеместного движения к прогрессу»: «Теперь мы требуем пьес с современным направлением и с большим удовольствием будем смотреть на старые {137} пьесы Островского, Потехина и других, нежели на новую, с огненной обстановкой и великолепным спектаклем»[[236]](#footnote-237). Позже он настаивал, что лучше двадцать раз дать пьесу Островского, чем один раз Полевого, и обращал внимание театра на пьесы Сухово-Кобылина, Чернышева. «Воронежский зритель хочет видеть на сцене себя, соседа, знакомого, хочет сверить искусство с натурой, желает видеть в игре жизнь и чувство, и поэтому давайте ему Гоголя, Островского, Потехина и т. п.» — развивал те же мысли провинциальный актер и режиссер А. М. Максимов в «Воронежском листке»[[237]](#footnote-238). Автор ряда театрально-критических статей, директор воронежской публичной библиотеки П. А. Исаев требовал: «Знакомьте нас или, вернее говоря, указывайте нам нашу многостороннюю жизнь со всеми ее многообразными проявлениями». Он восторженно писал о «Грозе», назвав драму картиной приволжской русской народной жизни «с ее прошедшим и будущим», и о других пьесах Островского из современного быта говорил, что действующие в них лица «взяты с натуры настолько, что очертить их рельефнее почти невозможно»[[238]](#footnote-239). С большой статьей выступил в журнале «Русская сцена» орловский корреспондент, прикрывшийся псевдонимом Р. Темный. Он призывал исключить из репертуара «Клар д’Обервилей», «Детских докторов», «Парижских нищих» и прочую «дребедень французской кухни», повторять в течение сезона пять-шесть раз такие пьесы, как «Воспитанница» или «Гроза». О задаче театра показывать настоящую жизнь, «развивая таким образом наше самопознание», писал театральный обозреватель газеты «Кавказ», перечисляя как лучшие, имеющие «образовательное» значение, пьесы Островского, Потехина, Королева, Чернышева[[239]](#footnote-240). Высказывалось желание увидеть на сцене кроме Островского еще Некрасова, Якушкина, Марко Вовчка, Шевченко, Левитова, Успенского[[240]](#footnote-241).

Творчество Островского пропагандировалось преимущественно в добролюбовском его толковании. Такого характера рецензии известного педагога, деятеля народного образования Н. Ф. Бунакова в «Вологодских губернских ведомостях» и «Воронежском листке», воронежского учителя приходского училища, впоследствии популярного беллетриста А. А. Шкляревского, упомянутого выше П. А. Исаева. Горячо одобрял изображение «темного {138} царства» в постановках пьес Островского харьковский критик первой половины 1860‑х годов Г. Цветков (В. А. Кандауров).

Значение классики усматривалось прежде всего в ее актуальности. Киевский критик предлагал играть «Ревизора» в костюмах, современных каждому данному представлению, дабы обратить внимание на живучесть гоголевских типов[[241]](#footnote-242).

Просветительское направление критики вело к отрицанию оперы, в первую очередь итальянской, и балета. «Голодному нужен хлеб и здоровая пища, а его угощают пастилой и черствыми пряниками», — возмущался харьковский корреспондент «Русской сцены» по поводу приглашения в Харьков итальянской оперы. «Голодного кормят сытным хлебом, а не воздушными пирожными», — вторил тифлисский критик, утверждая, что при самом плохом исполнении русская пьеса принесет более «нравственных результатов», чем опера и самый блистательный балет[[242]](#footnote-243). «Харьковские губернские ведомости» писали, что итальянские спектакли — только зрелище и потому роскошь в общественной жизни города, а русские — народная школа и, значит, насущная потребность[[243]](#footnote-244).

Требование «правды» и «естественности» от актера в 1860‑х годах постоянно звучало со страниц провинциальной прессы.

О новом стиле актерской игры много писали критики «Харьковских губернских ведомостей» конца 1850‑х – начала 1860‑х годов. И. И. Дмитриев обращал внимание на талант П. В. Васильева, укоряя публику, что фантастические пьесы с волшебными превращениями собирают больше зрителей, чем комедии с его участием. Об обязательной сдержанности на сцене, о том, что «наружное увлечение чувством», крик, злоупотребление жестикуляцией и мимикой ослабляет впечатление, писали Н. Н. Мазуренко, поэт-революционер И. И. Гольц-Миллер и другие[[244]](#footnote-245). В критике шел разговор о наблюдательности актера, о точном воспроизведении черт реального быта, об «одушевленности», как натуральности, естественности сценического поведения.

Новые тенденции актерского искусства критика связывала в первую очередь с творчеством Островского. Об этом писал В. А. Средин еще в 1854 году. Критики 1860‑х годов настойчиво заявляли, что в представлениях «раздирательных драм французской кухни» благополучно применяются «трагические приемы, {139} издревле пущенные в ход для раздирания сердец человеческих», а герои Островского — типы определенного социального слоя, и чтобы их понять и передать, нужно знакомство актера с этой средой[[245]](#footnote-246). Необходимость верного изображения социальных типов при исполнении пьес Островского утверждали критики не только «добролюбовского» и «писаревского» направления, но и другие — близкие к славянофилам (например, рецензент «Киевлянина» Ф. Э. Ромер)[[246]](#footnote-247).

Примечательно, что большинство провинциальных критиков 1860‑х годов в рецензиях на постановки пьесы Островского сверяли сценическое толкование с трактовкой образов Добролюбовым (кроме уже упомянутых имен можно назвать еще редактора и критика «Волынских губернских ведомостей» А. В. Братчикова)[[247]](#footnote-248).

Отношение к театру как к фактору общественной жизни, призванному отражать современность и вмешиваться в нее, в первую очередь характерно для демократов-просветителей. Применительно к провинции это легко проследить на критическом наследии таких известных общественных деятелей, как П. П. Сокальский и И. И. Гольц-Миллер.

Композитор, музыковед, журналист Петр Петрович Сокальский (1832 – 1887) был в 1859 – 1863 годах основным автором статей «Одесского вестника» на политические и экономические темы, местных фельетонов, журнальных обозрений, театральных и музыкальных рецензий (подписи: В. Чибисов, В. Ч., П. С, Фагот). Позже он писал преимущественно о музыке; уже после его смерти было издано ценное для своего времени исследование «Русская народная музыка в ее строении мелодическом и ритмическом» (СПб., 1888).

Сын профессора политической экономии Харьковского университета, П. П. Сокальский в 1852 году окончил естественный факультет того же университета, специализировавшись в химии и сельском хозяйстве, в 1855 году получил степень магистра химии. Некоторое время он был преподавателем гимназий, служил в Ученом комитете Министерства государственных имуществ, а в 1856 году уехал в Соединенные Штаты Америки как личный секретарь русского генерального консула. Вернувшись в конце 1858 года в Россию, он стал ближайшим помощником брата, Н. П. Сокальского, по редактированию «Одесского вестника». Несколько лет П. П. Сокальский жил в Петербурге, где сблизился {140} с кружком Достоевских, сотрудничал в их журналах «Эпоха» и «Время», посещал собрания у известного историка Н. И. Костомарова. В Одессе Сокальский был одним из руководителей созданного по его инициативе Одесского музыкального общества, читал публичные лекции по истории и теории музыки.

В мировоззрении Сокальского и его взглядах на искусство прослеживаются различные влияния революционных демократов, «почвенников», английских мыслителей-позитивистов. Ближе всего его взгляды к просветительской позиции Благосветлова и Писарева начала 1860‑х годов. Общественное назначение искусства для Сокальского настолько очевидно, что он полагал надуманными самые споры об искусстве «для искусства» и «для пользы». Если искусство не служит практическим целям, то все-таки оказывает свое влияние на общество даже помимо воли художника, «оставляет нравственное впечатление, которое воспитывает мысль и чувство в массах». В противоположность формуле «искусство само себе цель», Сокальский писал, что прекрасное не имеет цели, оно только форма, которая в зависимости от содержания может быть применима к добру и злу.

То, что театр — важный элемент общественной жизни, для Сокальского «старая истина». Он говорил, что драма на сцене помогает разобраться в ситуациях действительной жизни и жизнью проверяется правдивость театрального представления.

Из этого восприятия театра вытекало и его отношение к театральной критике. Отзывы о спектаклях и концертах, по его словам, могут быть только тогда интересны, когда сам по себе концерт или спектакль имеет общественное значение и когда рецензент обладает достаточным критическим талантом и знаниями[[248]](#footnote-249). Он сам писал обширные статьи «по поводу» театра и драматургии. Так, например, «Бедная невеста» и «Не в свои сани не садись» вызвали разговор с читателем о семейных отношениях, о браке, о задачах воспитания.

Представление о задачах театра и его общественной роли ясно выражено, в частности, в статье Сокальского о постановке «Горя от ума». Нужно, чтобы борьба двух миров, старого и нового, была «не просто исторической игрушкой, а истинной драмой», захватывающей зрителя, считал Сокальский. Для этого Чацкому следует придать черты «живого современного прогрессиста в благородном значении этого слова».

Важное значение Сокальский придавал исторической драматургии. «История дала силу и почву для юриста, законодателя, политико-эконома, финансиста, мыслителя, ученого, литератора, словом, для всех тех, кому необходимо было привести в ясное сознание прошедшие судьбы нашего народа для того, чтобы с верностью судить о его настоящем и, уяснив его нужды, стремления {141} и желания, поспешить навстречу будущему». Знание исторических событий помогает бороться со злом и содействовать прогрессу: «устраняйте причины зла, и следствия исчезнут сами собою»[[249]](#footnote-250).

Гастроли в Одессе А. Е. Мартынова в 1860 году вызвали большую статью Сокальского, в которой он сформулировал свое понимание принципов нового сценического искусства.

«Чтобы иметь успех во всех классах общества, чтобы приобрести патент на звание истинного артиста, недостаточно одного инстинктивного понимания жизни, одного умения передать “действительность” в отдельных выражениях или сценах; для этого необходимо обладать тем художническим тактом, который умеет группировать все однородные явления жизни в одном отдельном образе, легко узнаваемом всеми, словом, возводить его до степени типа»[[250]](#footnote-251). Этим даром создавать типы и обладал, по его словам, Мартынов. «Каждую мелкую личность пустого водевиля он пересудит по-своему, делает из нее живой действительный образ, сосредоточивает в нем отдельные явления, разбросанные в характере и свойстве лиц одинаковой породы и одинакового общественного положения, и таким образом передает зрителям целиком одного из общественных героев, одну из отдельных сторон действительной жизни». Рецензируя коронные роли Мартынова в пьесах Чернышева «Не в деньгах счастье» и «Отец семейства», Сокальский восхищался безукоризненной художественностью исполнения. «В нем почти не слышалось игры, то есть механизма искусства; артист явился перед нами как сама природа, простая, истинная, в которой нет ни одного лишнего жеста, звука, дыхания». А. Е. Мартынова он находил не только выдающимся талантом, но и талантом «исключительно русским».

Поэт-революционер Иван Иванович Гольц-Миллер (1842 – 1871) выразил взгляды на искусство революционно настроенной молодежи, воспринявшей учение Чернышевского и Добролюбова.

В 1865 – 1866 годах И. И. Гольц-Миллер был постоянным критиком «Одесского вестника». Большинство «Театральных заметок» Гольц-Миллера подписаны полным именем. И. Г. Ямпольский справедливо называет Гольц-Миллера автором еще одной статьи, подписанной «—М—»[[251]](#footnote-252). Но по-видимому, ему же принадлежат две статьи 1866 года под псевдонимом «Человек толпы». Статьи выражают те же взгляды и в некотором отношении являются прямым продолжением известных статей Гольц-Миллера. Кроме того, С. Н. Южаков в воспоминаниях свидетельствует, что Гольц-Миллер писал еженедельные фельетоны со своими стихами, в то {142} время очень популярные среди одесской публики[[252]](#footnote-253). Но в статьях, подписанных именем Гольц-Миллера и «М», совсем нет его стихов, встречаются только подлинные или пародированные строки из других поэтов. И лишь в статье, подписанной «Человек толпы», есть авторские пародийные стихи об актере Милославском, получившие широкую известность и распространение[[253]](#footnote-254). Псевдоним «Человек толпы» связан с содержанием статей, в которых автор выступал против отрыва искусства от общественной борьбы, против того, чтобы ставить «призрачные интересы» искусства выше общественных интересов так называемой толпы[[254]](#footnote-255).

Гольц-Миллер писал, что искусство — пища для духовной, нравственной жизни человека, столь же необходимая, сколь нужна обычная пища для поддержки его физического существования. Но речь шла при этом не об отвлеченном нравственном усовершенствовании личности, а о том, что искусство помогает познать действительность и, соответственно, пути ее улучшения. «Искусство ценится постольку, поскольку производительно действует на ум и чувство человека, снабжая их свежими, здоровыми частицами и способствуя таким образом укреплению нравственной природы человека; нравственным же укреплением человека я называю сознание им своих истинных прав и обязанностей, вытекающих в первую очередь из правильного понимания сущности своей природы»[[255]](#footnote-256). Эту мысль повторяли другие провинциальные критики[[256]](#footnote-257).

Следуя положению Чернышевского о том, что искусство — орудие перестройки мира, Гольц-Миллер писал, что искусство, которое не ведет прямо или косвенно к осознанию «истинных прав и обязанностей», не может считаться настоящим искусством. «Искусство в его широком развитии восполняет только науку и далеко не случайно сходится с нею в своей конечной цели».

По существующим условиям общественной жизни, утверждал Гольц-Миллер, искусство доступно не всему народу, а лишь ограниченному кругу людей. Популяризатором его, притом единственным, является театр, который приносит искусство в массы; этим и определяется значение театра и его «гуманизирующее влияние». Театр, существующий лишь как «прихоть богатого безделья», — «безнравственное явление». Как учреждение общественное, театр {143} прежде всего должен иметь в виду требования той многочисленной части публики, у которой нет возможности пользоваться другими средствами для своего развития; для нее театр мог бы принести несомненную пользу как единственный доступный ей проводник цивилизации. А для всей вообще молодежи театр «как зеркало действительности мог бы служить регулятором в ее стремлении к идеалам».

Задача драматургии и театра, писал Гольц-Миллер, — быть «верным отражением нашей действительности», учить «познавать самих себя и условия нашей общественной жизни». Естественно, что критик при этом выступал против либерально-тенденциозных пьес, авторы которых предлагали читателям и зрителям неживые фигуры, кое-как объединенные придуманной «идейкой».

В высказываниях Гольц-Миллера об актерском искусстве обращают внимание два положения: артист для него только исполнитель роли, написанной драматургом, а не ее создатель; призывая отражать действительность, он требовал от артиста предельной искренности чувств.

В рецензии на выступление популярной провинциальной актрисы Е. А. Фабианской он отмечал, что актриса в патетических местах впадает в декламацию, что опытность может сослужить службу, но никогда не в силах заменить талант, который «искренним чувством живет и поддерживается». Хорошо поступает тот актер, который предпочитает оставаться самим собой, а не подражает великим образцам[[257]](#footnote-258). Это не было признанием некоего «наития». В той же статье поэт отмечал у артиста Л. Н. Самсонова добросовестное изучение роли как признак совершенствования таланта.

Гольц-Миллер не принял творчества великого негритянского трагика Айры Олдриджа. Он не увидел в искусстве знаменитого гастролера простоты и искренности. Положительно оценивая самый факт гастролей Олдриджа в шекспировском репертуаре, Гольц-Миллер отказывал его выступлениям в причастности к истинному искусству. Талант истощился, «осталась наконец одна лишь (изумительная, правда) сценическая опытность, добытая тридцатилетней с лишком практикой. Чувство, увлечение, то есть дух — исчезли; осталась привычка — то есть рутина». Искреннее увлечение, писал он, прорывается в роли Отелло, но так редко, что в основе все-таки остается декламация, мастерская мимика, многочисленные, обдуманные и рассчитанные эффекты. Эти эффекты являются кстати и некстати, «торжественность и величие не покидают его ни на минуту». Те, кого играет Олдридж, с первого появления на сцене не простые люди, а герои, готовящиеся к совершению подвигов; между тем у Шекспира они простые смертные, и только в изображаемых им особых обстоятельствах {144} страсти их развиваются до предела, так что пороки кажутся чудовищными, а добродетель героической[[258]](#footnote-259).

Критика творчества Олдриджа Гольц-Миллером отнюдь не была исключением для провинции. В многочисленных откликах на гастроли трагика отозвались новые вкусы, новые требования к актерской игре[[259]](#footnote-260).

В 1861 году редактор «Одесского вестника» Н. П. Сокальский как бы полемизировал с переизданной в это время в Одессе брошюрой петербургского критика К. И. Званцова, почти безоговорочно восхищавшегося Олдриджем. Званцов писал, что Олдридж в «Венецианском купце» «скорее напоминает высоко поэтическое изображение Агасфера или так называемого Вечного жида, чем жида Шейлока»[[260]](#footnote-261). Именно это и осуждал Н. П. Сокальский: «Г. Альдридж страдает многими недостатками классической школы: выступая на сцену, он с первой же минуты придает своей роли тяжелое значение, отрешается от обыкновенной жизненной правды, впадает в преувеличение и дикцию и, словом, с первого же шага на сцене заявляет, что он разыгрывает трагедию»[[261]](#footnote-262). В Харькове в 1862 году студенты провожали Олдриджа от театра до дома с зажженными факелами и с криками «браво, Олдридж» после каждого почти спектакля, но местная газета писала, что время торжества Олдриджа прошло невозвратно, искусство двинулось вперед и выработало новые требования, что гастроли губительно повлияли на вкусы публики и на актеров, которые только-только начинали отвыкать от рутины. Ростовский рецензент писал о выступлениях Олдриджа: «Артист может назваться истинным артистом, в полном значении этого слова, только тогда, когда является на сцену такой личностью, какую мы встречаем в действительности». Чувства грусти, отчаяния, ненависти, любви, гнева, злобы и радости трагик передавал «изумительно верно» и понятно, но «нам хочется, чтобы все внешние действия его последовательно переходили из внутренних духовных потребностей актера и видоизменялись сообразно его душевному настроению; мы хотим, чтобы актер на сцене был человеком, и таким, каким мы {145} его видим в жизни»[[262]](#footnote-263). В 1866 году другой критик, «Одесского вестника», заявил, что «художественной передачи шекспировских типов у г. Альдриджа нет», что он дает «фальшивое понятие о величайшем из поэтов», его «неистовые восклицания, страшная жестикуляция и прочие резкости неприятно поражают»[[263]](#footnote-264).

Внешние эффекты Гольц-Миллер отмечал и у Н. К. Милославского. Но главный порок актерской деятельности Милославского критик усматривал в его репертуаре, чуждом интересам современного общества. Приезд этого артиста, писал он, изгнал с одесской сцены пьесы Островского, в которых местные актеры нередко доставляли удовольствие публике. Единственное условие, при котором «сила, данная природой Милославскому», была бы полезна обществу, это коренное изменение его любимого репертуара.

Протест против переводных мелодрам и водевилей и квазиисторической драматургии ради жизненно правдивых пьес, отражающих современную действительность, заполнял периодическую печать. Сам по себе этот протест еще не был показателем безусловно прогрессивных устремлений критики. В общих формулировках и в отношении к некоторым отвергаемым пьесам можно найти сходство у демократов-просветителей, у либеральных публицистов и выразителей консервативных взглядов. Различие позиций проявлялось в том, какой именно современный репертуар критики требовали. В этом плане показательны выступления нижегородского историка, общественного деятеля и публициста Александра Серафимовича Гациского (1838 – 1893).

Гациский известен как один из наиболее видных культурных деятелей Нижегородского края. О нем весьма благожелательно отозвался Короленко, памяти его заслуг как общественного деятеля и краеведа посвящено два местных сборника. Но (кажется, более всего под влиянием отзыва Короленко) в литературе несколько преувеличивается прогрессивность его убеждений. Со времени студенчества Гациский сблизился с кружком казанских областников, в который входили и революционно настроенные люди. Однако у Гациского демократические идеи, которыми жил этот кружок, сказались лишь интересом к народному быту. В воспроизведении национального быта Гациский видел смысл искусства. Общественное значение искусства, театра он признавал только в дидактическом, морализаторском смысле.

У Островского Гациский высоко ценил пьесы, воспринимавшиеся как нравственный урок («Не в свои сани не садись») и бытовые картины («Тяжелые дни»). Подобно другим критикам либерального лагеря, он не принял «На всякого мудреца довольно простоты». Критик называл образ Глумова фальшивым, а болтун {146} Городулин воспринимался им как поклеп на людей новой формации, на которых зиждется преобразование России. Островский представлялся ему перешедшим в стан реакционеров. Сатира вообще не по вкусу Гацискому. Он непременно хотел видеть положительного героя, какие-либо противопоставления изображаемому злу.

«Честность направления» Гациский усмотрел в пьесах В. А. Дьяченко. Это либеральное направление заставляет зрителя, по его словам, прощать и «поверхностность идей» и «белые нитки», которыми пьесы сшиты. Публика «и любит теплее и понимает яснее не политические и социальные интересы, а то, что к ее собственной рубашке ближе». Одобрял Гациский традиционную сценичность пьес Дьяченко, увлекающих зрителя самим ходом сюжета.

В суждениях об актерской игре Гациский проявил себя как сторонник скрупулезного воспроизведения быта. Идею реализма на сцене он свел к бытовизму, к натурализму. Его привлекали главным образом жизненно достоверные детали. Он прямо советовал артистам искать оригинал и его копировать.

Его восхищал актер Н. В. Самойлов (сын В. В. Самойлова), названный им одним из «первых бойцов» за новое направление. «Ни одного эффекта, ни одного липшего движения, ни одного лишнего повышения или понижения голоса, словом, как можно менее так называемой “театральности” — вот, мне кажется, задача г. Самойлова». С восхищением говорил он, что роли князя Тугоуховского из «Горя от ума» Самойлов «придал столько новизны своей замечательно прекрасной гримировкой, неподражаемо старческими звуками и по временам не то кашлем, не то предсмертной хрипотой»[[264]](#footnote-265).

В статьях некоторых провинциальных критиков 1860‑х годов проповедовалось искусство, которое не должно вмешиваться в современную жизнь.

Эти взгляды проводили члены старого воронежского культурного кружка П. В. Малыхин и М. Ф. Де-Пуле, тамбовский критик, воспитанник Московского университета 1840‑х годов А. И. Стрешнев, рецензент «Владимирских губернских ведомостей» инженер путей сообщения М. М. Ранг, для которого вершиной театрального искусства оставался Александринский театр 1837 – 1844 годов, когда он учился и служил в Петербурге.

Преподаватель воронежского кадетского корпуса, историк края, издатель и редактор местных периодических изданий М. Ф. Де-Пуле наиболее полно, из этой группы лиц, определил свои позиции. Он печатался в «Русском слове» Г. А. Кушелева-Безбородко, а с приходом в журнал Г. Е. Благосветлова стал сотрудником славянофильской газеты «День» И. С. Аксакова и «Русского вестника» {147} М. Н. Каткова, с конца 1865 года был редактором шовинистического «Виленского вестника». Как театральный критик Де-Пуле выступал в «Воронежских губернских ведомостях» главным образом в 1861 – 1863 годах, позже писал о русском театре на страницах редактируемой им виленской газеты.

Де-Пуле с большим одобрением встретил постановку «Маскарада», высказывал желание увидеть на сцене произведения Пушкина, Гоголя, Островского, Тургенева, Писемского, горячо выступал против водевилей. Но целью искусства он считал изображение наиболее совершенных человеческих качеств, и «представление жизни не такою, какова она на самом деле, а такою, какою она может и должна быть». Де-Пуле заявлял, что искусству нечего делать с обыденной жизнью, «оно погибло бы в ее омуте, если бы не было возможности ее подкрашивать»[[265]](#footnote-266).

Прекрасное, поэтическое обнаруживается, по словам Де-Пуле, «во всем, что возвышает нашу духовную деятельность […], где проявляется борьба духа с материей, где человек хоть на мгновение является героем, во всем том, наконец, что составляет нравственно-высокое, трагическое». Поэтому критик восторженно принял Айру Олдриджа в трагедиях Шекспира, который «поднял дух человеческий до недосягаемого величия»[[266]](#footnote-267).

Еще в 1840‑е годы Де-Пуле писал о народности литературы. Тема народности искусства стала одной из главных в его театральной критике 1860‑х годов. Русский зритель, говорил он, «рад без памяти, если предстоит возможность посмотреть на что-нибудь свое, — так надоела антинародность нашей сцены»[[267]](#footnote-268).

Народности, национальности искусства Де-Пуле требовал и от актеров, призывал их к общению с широкими массами зрителей. «Чем актер хочет быть национальнее, тем чаще он обязан являться перед всей отечественной публикой: Москва и Петербург перед целой Россией — капля в море»[[268]](#footnote-269).

Как и Де-Пуле, М. М. Ранг требовал изображать прекрасное, которое будет отталкивать человека от грязи и пустоты обыденной жизни, призывал противопоставлять пороку добродетель, разврату целомудрие и т. п. Он одобрительно отозвался о постановке драмы Дюканжа «Тереза, женевская сирота» (которую впервые видел около тридцати лет назад), заявляя, что до того приелись пьесы «с самодурами, водкой и приказными», что зрители готовы смотреть переводные мелодрамы.

Ранг в 1864 году писал о падении сценического искусства, главнейшая причина которого — «материализм, проникающий во {148} все слои общества». «Философия изгнана из литературы; авторы изображают будничные сцены и гостинодворские страсти в самом узком их значении. Вся забота современного писателя, за немногими исключениями, — верность картины, доведенная до цинизма»[[269]](#footnote-270).

В целом театральная критика в провинции 1860‑х годов отразила существовавшие направления критической мысли. Но заметна и особенность. Провинциальная интеллигенция, из среды которой выходили критики, была преимущественно демократической и по происхождению, и по самому положению своему. Демократический характер имела вся общественная жизнь проснувшейся в эту эпоху периферийной России. Поэтому в провинции было особенно велико влияние революционно-демократической мысли.

# **{****149}** Театральная критика последней трети XIX века

## **{****150}** Театральная критика 1870‑х – начала 1890‑х годов

Бурный процесс капитализации России, расцвет буржуазного предпринимательства, характерные для второй половины XIX века, сказались на развитии культуры, ее характере и распространении. В области общественной мысли это была пора господства народнической идеологии, подъема героической борьбы с царизмом, приведшая к революционной ситуации рубежа 1870 – 1880‑х годов. 1870‑е годы — время революционного народничества, с одной стороны, и общего падения нравов и идеалов, беззастенчивой погони за наживой — с другой. 1880‑е годы вошли в историю как годы политической реакции.

«Сын Рудина стал расписываться в получении жалованья в тридцати правлениях, сын Лаврецкого стал председателем пароходного общества, Марк Волохов поступил в кассиры… Александр Иванович Хлестаков (сын Ивана Александровича) издает газету и врет не меньше знаменитого своего папеньки… Райский… принужден был открыть на Невском маленькую лавку», — так характеризовал буржуазный ажиотаж 1870‑х годов К. М. Станюкович[[270]](#footnote-271).

Поиски путей к народу, апелляция к народу, связи с народом — все, что входит в широкое понятие «народничество», выступило на первый план и наложило отпечаток на весь рассматриваемый период. При всей противоречивости теории народнического движения, именно народники вели в 1870‑е годы активную революционную борьбу. «Ясно, — писал В. И. Ленин, — что марксисты должны заботливо выделять из шелухи народнических утопий здоровое и ценное ядро искреннего, решительного, боевого демократизма крестьянских масс»[[271]](#footnote-272). В. И. Ленин считал революционеров 1870‑х годов предшественниками русской социал-демократии. Общее движение социалистической мысли неодолимо вело к марксизму.

{151} В 1870‑е годы демократические публицисты во многом определяли направление общественного сознания.

Традиции журнала революционной демократии «Современника» продолжал журнал «Отечественные записки» (1868 – 1884), во главе которого стояли Н. А. Некрасов и М. Е. Салтыков-Щедрин. Большая группа писателей, сотрудничавших в «Современнике», перешла в «Отечественные записки». «Отечественные записки», крупнейший русский журнал, последовательно боролся с правительственной реакцией, поддерживал, пусть эзоповым языком, революционное подполье, вставал на защиту крестьянских интересов. В журнале выступали многие литераторы, интересовавшиеся театром и многие годы жизни стоявшие близко к нему, — Н. А. Некрасов, М. Е. Салтыков-Щедрин, В. С. Курочкин, Д. Д. Минаев, А. М. Жемчужников, В. А. Слепцов, П. Д. Боборыкин, А. Н. Плещеев, Д. Н. Мамин-Сибиряк, П. М. Ковалевский и др. Постоянным сотрудником журнала стал А. Н. Островский, печатавший здесь свои пьесы. В «Отечественных записках» Островский опубликовал «На всякого мудреца довольно простоты», «Горячее сердце», «Бешеные деньги», «Лес», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Волки и овцы», «Последнюю жертву», «Бесприданницу», «Таланты и поклонники» и другие произведения. Почти каждая новогодняя книжка журнала открывалась новой пьесой знаменитого драматурга. В журнале были опубликованы пьесы «Рыцари нашего времени» и «Вакантное место» А. А. Потехина (1869), «Либерал» Д. Д. Минаева (1870), «Просветители» А. И. Пальма (1871) и др. Но постоянного театрально-критического отдела журнал не завел. Рубрика «Петербургские театры» значилась лишь в 1868 и 1869 годах. Несколько критических статей о театре и драме написал в первые годы существования журнала М. Е. Салтыков-Щедрин. Театрально-критическая деятельность Салтыкова-Щедрина в «Отечественных записках» явилась продолжением этой же его работы в «Современнике». Уже в первый год издания «Отечественных записок» Салтыков-Щедрин выступил с программной статьей о комедии Н. И. Чернявского «Гражданский брак».

В 1870 – 1880‑е годы Салтыков-Щедрин и руководимый им журнал «Отечественные записки» мало пишут о русском театре. Это можно объяснить тем, что в начале 1870‑х годов Салтыков-Щедрин отошел от постоянной критической и библиографической работы в журнале. Критическим отделом руководил известный публицист-народник Н. К. Михайловский, создавший свою теорию прогресса, в которой театр не занимал, по существу, никакого места. Все внимание, все силы, весь пафос критического отдела журнала были отданы литературной критике. О различных задачах литературной и театральной критики говорилось на страницах журнала. В отзыве «Отечественных записок» на изданную в 1880 году комедию А. И. Пальма «Наш друг Неклюжев» читаем: «Комедия г. Пальма имела, как известно, на сцене очень {152} значительный успех — и недаром; с другой стороны, собственно в литературе она прошла почти совершенно незамеченного — и тоже не беспричинно. Дело в том, что пьеса г. Пальма, как говорится, сценична, но нисколько не художественна. Требования сцены и требования искусства, положим, нисколько друг другу не противоречат, но несомненно, однако же, что эти требования самостоятельны, не тождественны между собою. В пьесе г. Пальма есть все, что требуется для успеха на подмостках: быстрота движения, эффектные положения, недурные монологи, ловкая обработка целого — недостает безделицы: хорошо выдержанных и проанализированных характеров […] Талантливый актер явится в комедии г. Пальма не истолкователем типов автора, а их настоящим создателем. Театральным рецензентам предоставляется тут широкое поле для суждений. Литературной критике, очевидно, с комедией г. Пальма делать нечего»[[272]](#footnote-273).

И все-таки редакция «Отечественных записок» нашла форму для выражения своих театральных взглядов. Речь идет о постановке ряда принципиальных проблем русского театра — об его общественном назначении, свободе развития, связи с передовой мыслью и др. — в корреспонденциях о театре французском. В 1870‑е годы участились публикации о культурной, театральной жизни Франции.

«В точение около полувека, примерно с 40‑х и до 90‑х годов прошлого века, — писал В. И. Ленин, — передовая мысль в России, под гнетом невиданно дикого и реакционного царизма, жадно искала правильной революционной теории, следуя с удивительным усердием и тщательностью за всяким и каждым “последним словом” Европы и Америки в этой области. Марксизм, как единственно правильную революционную теорию, Россия поистине выстрадала полувековой историей неслыханных мук и жертв, невиданного революционного героизма, невероятной энергии и беззаветности исканий, обучения, испытания на практике, разочарований, проверки, сопоставления опыта Европы»[[273]](#footnote-274). Это положение В. И. Ленина имеет широкое методологическое значение, оно относятся к поискам демократической критикой путей развития культуры.

В течение шестнадцати лет (1868 – 1884) на страницах руководимого Н. А. Некрасовым и М. Е. Салтыковым-Щедриным журнала «Отечественные записки» выступал французский публицист Шарль Шассен. Его корреспонденции появлялись почти в каждом номере журнала. Свои пожелания сотрудничавшему ранее в «Современнике» французскому критику Некрасов и Щедрин изложили еще в 1865 году. От их имени А. Н. Пыпин писал Шассену: «Нас особенно интересует внутренняя жизнь общества и {153} общественные события в Париже (и во Франции), разумея под этим литературу, нравы и даже театр — этот последний лишь в том случае, если театральная пьеса имеет серьезное отношение к общественному движению и основным интересам общества»[[274]](#footnote-275). Однако вскоре «Современник» был закрыт.

В 1868 году Шассен начал сотрудничать в «Отечественных записках». Хроники Шассена дают представление о театральных взглядах руководителей журнала. В. В. Перхин, подробно проанализировав материалы Шассена, пришел к выводу: «Через театральные хроники Ш. Шассена руководители демократического журнала говорили о том, что русский театр должен стать местом активного общественного воспитания зрителей»[[275]](#footnote-276).

Кроме «Отечественных записок» в этот период выходят крупные журналы — в Петербурге «Вестник Европы» (1866 – 1917), «Дело» (1866 – 1888), в Москве «Русская мысль» (1880 – 1918) и другие.

Издававшийся под редакцией М. М. Стасюлевича «Вестник Европы» особого интереса к театру не проявлял. Правда, на его страницах было напечатано несколько пьес (в том числе «Снегурочка» А. Н. Островского и «Дикарка» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева), знаменитая статья И. А. Гончарова «Мильон терзаний» («Вестник Европы», 1872, № 3), написанная в связи с бенефисным выступлением И. И. Монахова в спектакле «Горе от ума» на сцене Александринского театра. «Парижские письма» Золя публиковались в «Вестнике Европы» с 1875 по 1880 год, то есть в то время, когда их автор регулярно выступал в Париже как театральный критик, так что русский читатель знакомился с теорией Золя одновременно с французским.

Критика Э. Золя современного ему французского театра — теоретическое обоснование натурализма, в которое великий писатель вкладывал широкую программу борьбы за обновление драмы и театра, полемика с театральным критиком Ф. Сарсэ, пропагандировавшим драматургическую систему Скриба, Дюма-сына, Ожье, — все это не могло не отозваться на театральной критике и сценической практике в России.

Эстетическая мысль Золя выросла из успехов естественных наук и была связана с философией позитивизма О. Конта. Многие мысли Золя находили в России преданных сторонников и пропагандистов. Требования Золя изображать народные массы, его призывы к воспроизведению бытовых деталей и подробностей повседневной жизни подхватываются театральной печатью России. Пропагандистами Золя в России были, с одной стороны, — Н. В. Шелгунов и публицисты журнала «Дело», с другой — П. Д. Боборыкин. На страницах русской прессы печатались статьи, {154} не только развивавшие теории Золя, но и поддерживавшие его драматургическую практику, а также деятельность последователей французского писателя («Вороны» А. Бека и др.).

Развитие золяистских идей в русском театре имело разные побудительные мотивы. У Шелгунова и публицистов «Дела» они были связаны с интересом к жизни простого народа; у Боборыкина — с его приверженностью к жанризму и бытовой правде.

Но если журнал «Вестник Европы» не имел театрально-критического раздела и по существу не писал о современной театральной практике, то журналы «Дело» и «Русская мысль» постоянно следили за отечественной сценой.

Журнал «Дело» был прогрессивным изданием, резко выступавшим против пережитков крепостничества и гнета самодержавия. В отчетах Главного управления по делам печати журнал «Дело» наряду с «Отечественными записками» и «Искрой» был причислен к тем печатным органам, которые «желают изменения самих основ общественного быта и государственного управления». Фактическим руководителем «Дела» был известный публицист Г. Е. Благосветлов. В начале 1880‑х годов журнал редактировали Н. В. Шелгунов и К. М. Станюкович, который был тесно связан с театром. В «Деле» сотрудничали А. К. Шеллер-Михайлов, Г. И. Успенский, Ф. М. Решетников, В. А. Слепцов, Д. Н. Мамин-Сибиряк, Д. Д. Минаев, в критическом отделе ведущее место занимали Н. В. Шелгунов и П. Н. Ткачев.

Многие публицисты «Дела» хотели видеть в художественном творчестве не инструмент формирования духовного мира человека, а непосредственное отражение современной общественно-политической борьбы, думали извлечь из искусства практическую, сиюминутную, утилитарную пользу. Литература и публицистика говорили о социальных несправедливостях, тяжелом положении крестьянства, но, как писал в 1870 году Д. Д. Минаев:

Все та же бедность мужиков,  
Все так же в лютые морозы,  
В глухую ночь, под вой волков  
Полями тянутся обозы…  
Хлеб не растет от нашей прозы,  
Не дешевеет от стихов.

Выступая за открытую тенденциозность в литературе и искусстве, за прямую их связь с сегодняшними, утилитарными запросами жизни, критики «Дела» не признавали прогрессивными таких писателей, как Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев, И. А. Гончаров.

С односторонними и крайними суждениями критического отдела журнала и его идеологов связана статья Н. В. Шелгунова «Бессилие творческой мысли» («Дело», 1875, № 2, 4), явившаяся откликом на начавшее выходить в 1874 году собрание сочинений А. Н. Островского. «Г. Островский, — писал Н. В. Шелгунов, — […] берет жизнь, какою она ему представляется, но критическое {155} его отношение к этой жизни стоит вне новых идеалов, потому что действительная новая жизнь, с ее порывами и стремлениями, с ее надеждами и желаниями, г. Островскому неизвестна и новой тенденции он не прочувствовал […] Г. Островский положил все свои молодые и свежие силы, всю свою творческую энергию на изображение былого быта, изучению которого он посвятил и все средства своей памяти. Он сослужил свою службу былому, а на иное служение у него уже не осталось сил […] Если г. Островский в состоянии встать в сферу более широких идеалов и понятий, он даст новое направление и русской комедии, если же он не в состоянии выйти из своего насиженного места, он останется только последним звеном в старой цепи и не сделает ни одного шага вперед. Конечно, все это покажет время, но из того, что мы знаем, и из того, что мы читаем в комедиях г. Островского, шага вперед мы от него не ожидаем и не предусматриваем. Свое дело он сделал, но двух дел не сделает»[[276]](#footnote-277).

Последовательный шестидесятник, требовавший от литературы и искусства отражения современных острых, больных проблем, Шелгунов резко критиковал литературу и театр 1870 – 1880‑х годов за отступления от революционно-демократических идеалов. «Вы говорите, что семидесятые годы вышли из шестидесятых, — писал он, — отчего же молодежь, ищущая ответы на свои вопросы, читает журналы шестидесятых, а не семидесятых годов»[[277]](#footnote-278)? Друг и сторонник Чернышевского и Добролюбова, пропагандист «гоголевского периода» в русском искусстве, Шелгунов в конце 1870‑х годов неправомерно говорил о том, что русские писатели (И. А. Гончаров, И. С. Тургенев и др.) не «растолковали наш грех», как это сделал в свое время Гоголь.

Сравнение современного состояния любой области художественного творчества, будь то 1870‑е или 1880‑е годы, с эпохой 1860‑х годов — постоянный публицистический прием Н. В. Шелгунова. Этот прием нужен ему для того, чтобы еще раз сказать об общем упадке идейной жизни 1870 – 1880‑х годов по сравнению с 1860‑ми годами. Шелгунов видит этот упадок в литературе, драматургии, актерском искусстве. «Было время, и даже недавнее время, когда сценическое искусство изображалось у нас плеядой замечательных талантов. Где этот золотой век русской сцены, когда в одно время скопилась целая масса таких артистов, как Мочалов, Каратыгин, Брянский, Щепкин, Орлов, Сабуров, Садовский, Самарин, Шумский, Степанов, Мартынов? Что же дает театр теперь? Чуть не всякий идет теперь в актеры. Петербург кишит “любительскими” спектаклями, артисты считаются тысячами, но где же Мочаловы, Каратыгины, Мартыновы? — писал {156} Шелгунов в 1883 году […] — Считаю не бесполезным показать на конкретном примере, какого великого воспитательного влияния лишено наше серенькое время даже по одному тому, что у нас нет даровитых актеров. Думаю, что читатель признает свидетельство Белинского и достаточно авторитетным и достаточно правдивым, чтобы на основании его можно было бы сделать безошибочную параллель между тем, что есть, и тем, что было»[[278]](#footnote-279). Подробно пересказав статью Белинского о Мочалове — Гамлете, Шелгунов приходит к выводу, что «сотни теперешних театров не в состоянии дать того, что давал один Мочалов»[[279]](#footnote-280).

В год, когда писались эти слова, русский театр располагал выдающимися актерами и одерживал серьезные победы. Но новые имена и события проходили мимо Шелгунова. Критик не хотел замечать ни героических спектаклей Малого театра, в которых искусство Ермоловой говорило о высоком человеческом достоинстве, о чести гражданина и его долге перед родиной, ни громадной бытовой правды искусства Савиной и Давыдова, ни страданий отчаявшейся русской женщины, сильно показанных Стрепетовой.

Верность Некрасову, эпохе Белинского и Чернышевского оборачивалась неумением следовать их высоким традициям, отрицанием лучших достижений современного искусства, также связанных с освободительным движением.

В 1878 году, через три года после статьи «Бессилие творческой мысли», Шелгунов писал: «Вырождение русского купечества можно наблюдать, между прочим, на тех комедиях Островского, которые писаны им в последние годы. По поводу этих комедий наша критика не раз высказывала мысль, что Островский исписался, талант его пал и т. д. Это мнение нам кажется решительно ошибочным. Островский никогда не был мыслителем и, не мудрствуя лукаво, давал только художественные картины той жизни, которую он наблюдал и изучал. Но прежде эта жизнь имела широкие размеры, и при всей своей чудовищной бестолковости такие типы, как Тит Титыч, были в своем роде чрезвычайно крупными явлениями […] и не вина Островского, если ему теперь приходится изображать их выродившееся и окончательно бестолковое потомство, какое выведено, напр[имер], в его новой комедии “Последняя жертва” […] Подобных людей в последнее время более и более появляется на скамье подсудимых […] Таких выродков можно встретить на каждом шагу […] и в литературе»[[280]](#footnote-281).

Можно не согласиться с некоторыми положениями Шелгунова, но нельзя не увидеть серьезной эволюции в его отношении к творчеству Островского.

{157} Н. В. Шелгунов был далек от живой театральной практики тех лет. В редакции «Дела» был человек, серьезно интересовавшийся театром. Это известный писатель-маринист К. М. Станюкович, начинавший как театральный критик еще в 1860‑е годы.

В полемике о нигилистах, которую вела пресса 1860‑х годов, Станюкович принял участие на стороне революционно-демократического лагеря. Он резко отозвался о пьесах Т. Себиновой «Демократический подвиг» и В. А. Дьяченко «Современная барышня», в которых авторы спекулировали на новых идеях[[281]](#footnote-282).

К. М. Станюкович активно сотрудничал в «Деле» около пятнадцати лет (1872 – 1887). Именно в этом журнале была напечатана его сатирическая комедия «На то и щука в море, чтобы карась не дремал» (1872), разоблачавшая хищничество железнодорожных воротил. Узнавшие себя в героях комедии Станюковича влиятельные железнодорожные тузы сделали все, чтобы комедия не появилась на сцене. Репетировавшаяся уже в Александринском театре пьеса была запрещена к представлению.

К. М. Станюкович не писал в журнале специальных театрально-критических статей. Он вел отдел «Картинки общественной жизни», где попутно затрагивал темы, связанные с театром. Станюкович выступал против засилья пьес В. А. Крылова, остро критиковал шаблонную пьесу Б. М. Маркевича «Чад жизни» («Ольга Ранцева»). Большой интерес представляет отзыв Станюковича на выступления П. А. Стрепетовой в петербургском клубе художников. Эти гастроли состоялись в 1878 году, за три года до принятия Стрепетовой в труппу Александринского театра. «В настоящее время в Петербурге гостит г‑жа Стрепетова и привлекает в клуб художников массу публики, — писал К. М. Станюкович. — Стрепетова — замечательно талантливая актриса. Я видел ее в двух пьесах: в “Не в свои сани не садись” Островского, в глупейшей пьесе “Свет и тьма”. Эта артистка на сильные драматические роли. Она обладает удивительно симпатичным голосом и такою искренностью речи, которая производит обаятельное впечатление. Все сильные страсти передает с правдивостью, доводящей до иллюзии, и с самыми тонкими, художественно отделанными подробностями. Игра ее задушевна, правдива и потрясающа. Она щемит ваше сердце, наводит на вас какой-то ужас, при виде несчастной девушки, сходящей с ума, как это она сделала в сцене сумасшествия в пьесе “Свет и тьма”, потрясает вас и во все время игры держит ваши нервы в страшно напряженном состоянии […] Когда она играет, вы думаете, что это в самом деле; она заставляет вас забывать, что вы в театре… Если я прибавлю, что фигура ее и наружность не особенно счастливы, {158} то вы поймете, каков талант у этой актрисы, способной производить такое сильное впечатление. Голос у нее прекрасный; что в ней слабо, так это мимика, и не всегда уменье соблюдать меру в сценических эффектах. Такие таланты встречаются не часто»[[282]](#footnote-283). Статья К. М. Станюковича вместе с другими отзывами, приветствовавшими Стрепетову в Петербурге, готовила почву для приглашения актрисы на казенную сцену.

В журнале «Дело» кроме Станюковича о театре эпизодически писали И. Н. Захарьин-Якунин и П. А. Каншин. Захарьин-Якунин критиковал Александринский театр, противопоставляя ему Московский Малый театр. «В то время, когда в Петербурге на русской драматической сцене происходит оскудение в исполнителях, когда репертуар Александринского театра “обновляется” “Гибелью фрегата Медузы”, “Испанским дворянином”, “Воровкою детей”, “Жидом” и т[ому] под[обными] пьесами, когда во всей петербургской прессе настойчиво утверждается мнение о “падении русского театра”, — в это самое время в Москве, в этой театральной Мекке, на сцене миниатюрного Малого театра, небольшой кружок “избранных жрецов” продолжает доставлять публике высшее эстетическое наслаждение своею игрой, и труппа этого театра, по всей справедливости, все еще считается одною из лучших драматических трупп в Европе. Здешние артисты, изредка приезжая в Петербург и появляясь на Александринской сцене, производят целую эпоху в тамошнем театральном мире и встречают такие овации, к каким актеры Александринского театра не привыкли. Тем более при этом является какою-то необъяснимой аномалией следующее обстоятельство: об Александринском театре вы встречаете постоянные рецензии и фельетоны во всех петербургских газетах и иногда серьезные статьи в больших журналах; между тем о московском драматическом театре, кроме мелких отрывочных сведений, появляющихся по преимуществу в петербургских же газетах, не печатается почти ничего и нигде»[[283]](#footnote-284).

И. Н. Захарьин-Якунин высоко оценивает творчество начинавшей тогда М. Н. Ермоловой: «Такая даровитая артистка могла бы составить честь и гордость любого театра, могла бы развиться в яркий и хорошо образованный талант, пройдя через хорошую школу и дельную критику, но ее, надо полагать, долго еще будут держать в разряде подставных актрис до тех пор, пока откроется “вакансия”. И дай бог, конечно, чтобы г‑жа Ермолова терпеливо дождалась этого времени, не повернув на путь мелодрам или опереток и не погубив, таким образом, свой крупный талант задаром»[[284]](#footnote-285).

{159} Летом 1876 года И. Н. Захарьин-Якунин выступил с большой статьей «Итоги сценической деятельности минувшего сезона», в которой анализировались репертуар и актерское искусство Александринского театра, рассказывалось о частном театре в Павловске и др.

Снова речь шла о «падении Александринской сцены». «Начавшись с смертью Мартынова (1860 год. — *Ан. А*.) и позднее Брошель, Линской и Зуброва, оно дошло до последней степени с выходом в отставку Самойлова и Васильева», — писал он[[285]](#footnote-286). О репертуаре автор статьи говорил: «Будь у нас побольше новых пьес, талантливо и сценично написанных, русский театр в Петербурге и не пришел бы, может быть, в то бесцветное положение, в каком он находится теперь. Но вопрос: кому писать эти новые талантливые пьесы? С одной стороны, мы видим массу бездарных театральных хищников, эксплуатирующих кассу дирекции, с другой стороны, мы видим несколько талантливых драматических писателей, очень мало пишущих для театра. Исключением служит один неутомимый А. Н. Островский, талант и легкость которого мы глубоко чтим и уважаем. Но мы не можем не согласиться с общим мнением театральной критики за последнее время, что яркий талант этого даровитого писателя видимо гаснет и клонится к закату. За ним первое место принадлежит автору многих комедий общественных характеров и нравов […] А. Ф. Писемскому»[[286]](#footnote-287).

Особенный интерес имеют рассуждения о режиссуре. Автор статьи критикует режиссеров Александринского театра А. А. Яблочкина и П. А. Ленина. «Главную руководящую силу каждой нашей труппы представляет собою режиссер», — утверждает автор[[287]](#footnote-288). Следует иметь в виду, что это написано в 1876 году, когда вопрос о профессиональной режиссуре в театре только ставился.

В конце 1880‑х годов на страницах журнала «Дело» с «Театральными заметками» выступал П. А. Каншин.

Переводчик Шекспира, Мопассана, французских пьес, знаток зарубежного театра, Каншин часто в своих статьях обращался к опыту французской сцены. Обзоры Каншина не выходят из круга обычных театральных проблем и распространенных критических сопоставлений. Он тоже критикует текущую практику Александринского театра, противопоставляет ему Малый театр. «Спрашивается, что было бы, если бы на долю г‑жи Ермоловой выпала необходимость поступить на сцену не в Москве, а в Петербурге? А вышло бы то, что повторялось и до сих пор повторяется десятки раз: молодой талант увял и зачах бы, не успев {160} расцвесть среди удушливой атмосферы Александринского театра»[[288]](#footnote-289).

Настойчивые сравнения Александринского — Малого театров в пользу последнего, приводимые на страницах «Дела», имели под собой определенные основания. В этих сравнениях виделось, с одной стороны, развитие традиций критики В. Г. Белинского, с другой — стремление поддержать романтико-героическое искусство Малого театра 1870 – 1880 годов, имевшее и революционизирующее влияние на жизнь русского общества.

Поклонник французской сцены и иностранного репертуара, Каншин хорошо понимал значение творчества Островского для современного театра. После смерти драматурга он писал: «В лице Островского Россия лишилась лучшего и, по правде говоря, единственного своего выдающегося драматурга, действительного основателя нашего национального театра»[[289]](#footnote-290).

Обзор театральных материалов, помещенных в журналах рассматриваемого периода — «Отечественные записки», «Вестник Европы», «Дело», — показывает, что внимание к театральной критике проявлялось со стороны этих органов эпизодически. Повседневные театрально-критические впечатления находили себе место на страницах газетной периодики. Об этом писал П. А. Каншин в журнале «Дело»: «Доказательством все более и более возрастающего интереса русской публики к театру служит еще тот несомненный факт, что за последние года все печатающееся о театре находит себе несравненно больший круг читателей, чем прежде. Если бы публика видимо не нуждалась в чтении такого рода, ежедневные газеты не завели бы у себя постоянного театрального отдела. Лет двадцать тому назад о таком отделе и помина не было. Тогда театральным известиям и разборам отводилось два‑три столбца в конце еженедельных фельетонов, где таковые имелись; теперь же театральной хронике посвящается довольно много места. Ежемесячные же журналы, за весьма редкими исключениями, почти совсем обходят театр, предоставляя, таким образом, рецензентам мелкой прессы роль руководителей общественного мнения в деле выдающейся отрасли искусства, которая и должна бы, и может иметь плодотворное воспитательное значение […] Все это люди, взявшиеся за роль театральных рецензентов, как взялись бы за какое угодно другое, не особенно головоломное, по их мнению, дело, без настоящего призвания, без надлежащей подготовки, зачастую черпая необходимые сведения из вторых да из третьих рук […] Замена дельной театральной критики беглыми и легковесными ежедневными заметками и за границей принесла уже значительную долю вреда, особенно во Франции, хотя там ежемесячные или выходящие два раза в месяц журналы не так безучастно относятся к театру, как наши, и {161} в них время от времени попадаются дельные и интересные статьи о театре»[[290]](#footnote-291).

Необходимость театрального отдела в толстом журнале ощущалась многими деятелями театра, журналистами, писателями. В 1885 году редакция московского журнала «Русская мысль» решила открыть специальный театральный отдел. В связи с этим издатель В. М. Лавров получил письмо от актера М. И. Писарева, в котором были следующие слова: «Благо тому из Вас, кто это выдумал! Давно пора образумиться толстым журналам и перестать смотреть с высоты олимпийского величия на драматическое искусство, о котором в доброе старое время не стыдились писать даже такие большие люди, как Белинский. Оттого-то стоял тогда театр на подобающей ему высоте, и ничего нет удивительного, что в наше время, отданный на растерзание шантажистам мелкой прессы, он опустился так низко»[[291]](#footnote-292). М. И. Писарев рекомендовал поручить театральный отдел А. И. Урусову. Однако этого не произошло. Театральную хронику в «Русской мысли» вел один из редакторов журнала М. Н. Ремезов.

«Русская мысль» выходила с 1880 года. Во главе редакции стояли В. М. Лавров, В. А. Гольцев, М. Н. Ремезов. После закрытия в 1884 году «Отечественных записок» журнал принял 4500 подписчиков ликвидированного издания. В «Русской мысли» печатались произведения возвратившегося из ссылки Н. Г. Чернышевского, работы Г. В. Плеханова, серию «Очерков русской жизни» публикует Н. В. Шелгунов. В журнале выступали Л. Н. Толстой, В. М. Гаршин, Г. И. Успенский, Д. В. Григорович, В. Г. Короленко, А. П. Чехов.

О театрально-критической деятельности М. Н. Ремезова следует сказать особо.

Митрофан Нилович Ремезов (1835 – 1901) — член тамбовского губернского комитета, участвовал в подготовительных работах по освобождению крестьян, мировой посредник, участковый мировой судья. Автор повестей, рассказов, очерков, работ по тюрьмоведению, истории, переводчик Доде, Мопассана.

М. Н. Ремезов был человеком идеи, верившим в силу искусства и труда. Он был одним из тех, кто настаивал, чтобы А. П. Чехов бросил газетную поденщину, перешел в большую литературу.

М. Н. Ремезов вел в «Русской мысли» летопись «Современное искусство» с 1885 года. Одно из главных положений, которое проходит сквозь многие статьи Ремезова, — это отход настоящих литераторов от театра. «Немногие имеющиеся в наличности крупные литературные силы почему-то отвернулись от театра и предоставили русскую сцену в полное распоряжение профессиональных драматургов, “знатоков сцены” […] Печальные последствия {162} таких недоразумении не замедлили сказаться на нашем современном репертуаре, переполненном изделиями “сценических дел мастеров”, очень искренне воображающих, что они “знают” по своей части что-то такое, неведомое всем другим беллетристам»[[292]](#footnote-293).

Близко стоявший к редакции «Русской мысли» артист П. М. Свободин писал М. Н. Ремезову 19 февраля 1888 года: «Только что прочитал прекрасную февральскую книжку “Русской мысли”. Все мне нравится в ней, а шелгуновская статья — просто прелесть… Странная, однако, книжка: кроме специальных статей, вся — театр! “Грезы” — театр, “Вторая от воды” — тоже, затем прекраснейшая статья Юрьева и даже Шелгунов в своей статье немало говорит о театрах. Это немного удивило меня и много порадовало. Вижу я в этом какой-то намек, хоть может быть и случайный, на лучшее будущее театра, на лучшее отношение к нему литературы и общества, общества, которое совершенно разучилось отличать его от кафешантанов и цирков… Беда в том, что все хорошее отвернулось от театра. Пьесы пишут бессовестные бездарные люди, рецензии в газетах — мальчишки и богема. Крупные таланты или вовсе не пишут ни для, ни о театре или же, при первой неудаче, вроде неприятия к постановке, махают рукой. Лучшие органы печати молчат или, как это до сих пор бывало, обмолвятся фразой “не стоит, мол, говорить” — не больше. Вот в этом смысле и порадовала меня февральская книжка, в которой, точно сговорившись, поместилось столько статей о театре. Не уродится ли чего от этого зерна?»[[293]](#footnote-294)

Свободин выразил общее настроение передовых деятелей театра. Отрыв сценического искусства от большой литературы не мог сулить театру настоящих побед. Необходимо было привлечь к театру крупные литературные силы. И потому так горячо приветствовал тот же Свободин первые драматургические опыты Чехова («Иванов», «Леший»). В своих театрально-критических обзорах Ремезов постоянно ратует за нравственную позицию, за ясность стремлений драматурга. «Всякое литературное и сценическое произведение должно в основе своей содержать идею, мысль, ясную, определенную, честную, ведущую к сознанию, что добро превосходнее зла, — писал Ремезов в 1890 году. — Дело совсем не в том, чтобы добродетель непременно торжествовала и была награждаема, а порок был бы наказан так же наглядно, как наказывают неблаговоспитанных кошек […] Добрые могут страдать и хорошие гибнуть, дурные могут торжествовать. […] Вся задача в том, чтобы зритель, выходя из театра, сказал бы себе: “Так страдать и даже гибнуть — хорошо, а такого дрянного благополучия я никому не пожелаю”. Зато никуда не годится произведение, могущее в ком-нибудь вызвать обратные чувства или {163} оставить зрителя совершенно равнодушным к добру и злу, к хорошим людям и к дурным»[[294]](#footnote-295).

Постоянно напоминая о назначении театра — воспитателя нравов, о необходимости таких произведений, из которых «публика выносила бы некоторое для себя поучение», Ремезов критикует многие пьесы текущего репертуара: «Раннюю осень» Е. П. Карпова, «Старую сказку» И. Н. Потапенко, «Смерть Агриппины» В. П. Буренина. «Неужели такие писания, как “Трудная доля”, “Ранняя осень”, “Сестры Саморуковы”, приходится ставить поневоле, за неимением совсем в виду иных новых пьес, более достойных принятия на лучшую сцену России? — писал он в 1891 году. — Мы этого не думаем, но если бы и было так на самом деле, то в распоряжении заведующих репертуаром имеется немало старых пьес Островского, давным-давно не игранных на сцене Малого театра, превосходных пьес, совсем незнакомых ни нынешней публике, ни молодым актерам»[[295]](#footnote-296).

«Русская мысль» часто выступала с пропагандой произведений Островского. Здесь играла роль, по всей вероятности, близость редакторов журнала к актерам М. И. Писареву и П. М. Свободину, творческим сторонникам великого драматурга.

В 1896 году в декабрьском номере «Русской мысли» была опубликована пьеса А. П. Чехова «Чайка». А через два года в связи с премьерой МХТ Ремезов отметил «выдающееся значение пьесы Чехова». Критик писал: «Общее настроение разрозненности, неудовлетворенности, душевного одиночества, доходящего до крайних пределов томления, прекрасно передано артистами Художественного театра […]. Пьеса имела огромный успех, благодаря тому, что самое существенное в ней — “настроение” — уловлено артистами правильно и передано совершенно верно, в надлежащем тоне. Мы вышли из театра восхищенными небывалою у нас пьесой и необыкновенной стройностью ансамбля у исполнителей. Ни в пьесе, ни в ее исполнении ничего нет шаблонного или рутинного. Здесь все ново и талантливо чрезвычайно, все изображено настолько тонко, что “сделать” такую пьесу нельзя, ее можно только прочувствовать скорбною душой, крайне чуткой к недугам и страданиям, изводящим известного круга людей нашего общества»[[296]](#footnote-297).

Признание «Чайки» — закономерный итог театрально-критической деятельности М. Н. Ремезова. Он, жаждущий обновления театра, на шестьдесят пятом году жизни сумел увидеть и оценить пьесу, стоявшую у истоков нового искусства.

Вместе с П. Д. Боборыкиным, Д. В. Аверкиевым, С. А. Юрьевым, Вл. И. Немировичем-Данченко и другими поборниками театрального {164} образования М. Н. Ремезов обоснованно выступал за необходимость обучения драматическому искусству. В 1885 году он писал: «До сих пор и в публику и в среду самих актеров еще не проникло сознание полной необходимости основательной выучки»[[297]](#footnote-298). Требование театрального образования дало свои результаты: именно в 1880 – 1890‑е годы русская театральная школа переживает пору своего расцвета.

Одним из излюбленных приемов Ремезова было сравнение разных актеров в одной и той же роли. Известный театральный критик С. В. Флеров-Васильев считал, что не следует прибегать к таким сравнениям. Между тем именно этот метод дает возможность наиболее выпукло, зримо передать своеобразие актерской трактовки. Это своеобразие, характерное для творчества Ермоловой и Савиной в целом, передал Ремезов, когда писал об исполнении ими роли Елены Протич в драме М. И. Чайковского «Симфония».

В эти годы театральная критика часто связывала вновь созданные сценические образы с их классическими литературными интерпретациями. Так, бытовали выражения об игре «по Белинскому», «по Добролюбову», «по Гончарову». Подобная ориентация актеров вела к нивелировке исполнения, отказу от самостоятельной мысли и творчества. В 1891 году М. Н. Ремезов писал: «Нам не раз приходилось замечать, что г. Южин внимательно прислушивается к мнениям критики и принимает к руководству те ее замечания относительно его игры, которые представляются ему основательными и правильными. Это превосходная черта в артисте, но вместе с тем, мы думаем, что далеко не безопасно для актера слишком много полагаться на мнения критиков и следовать их указаниям, кто бы ни были эти критики. Вообще играть по указаниям и толкованиям нельзя достаточно сформировавшемуся и талантливому артисту. Такое воспроизведение с чужих слов, хотя бы и весьма авторитетных, ведет иногда к самым плачевным результатам, чему мы видели яркий и поучительный для артистов пример на сцене нашего Малого театра. Артист сам, изнутри себя должен создать цельный образ, который он хочет воплотить на сцене»[[298]](#footnote-299).

В целом же близкий к передовым театральным кругам журнал «Русская мысль» и развернувшаяся на его страницах деятельность М. Н. Ремезова сыграли заметную роль в развитии театрально-критической мысли.

Крупнейшим театральным журналом рассматриваемого периода был выходивший в Москве «Артист» (1889 – 1895). Здесь сотрудничали А. П. Чехов, Н. Е. Эфрос, В. И. Немирович-Данченко, {165} Н. С. Лесков, П. Д. Боборыкин, И. И. Иванов, И. И. Стороженко, С. С. Голоушев. Журнал выступал в защиту театра Островского, критиковал ремесленную драматургию. Из других специальных театральных изданий в 1870 – 1880‑е годы должны быть названы «Театральная газета», «Суфлер», «Зритель», «Театральный мирок». Но все они не поднимали сколько-нибудь серьезных творческих проблем, ограничиваясь текущей рецензентской практикой, информацией, театральными анекдотами, эпиграммами и т. д.

В эти годы статьи о театре печатались в газетах «Санкт-Петербургские ведомости», «Московские ведомости», «Русские ведомости», «Голос», «Новое время», «Петербургский листок», «Петербургская газета», «Русская правда», «Новости и Биржевая газета» и др. Здесь названы газеты только Петербурга и Москвы.

В книге И. Ф. Петровской «Источниковедение истории русского дореволюционного драматического театра» (Л., 1971) дана краткая характеристика газетной периодики в свете развития театральной критики. Здесь лишь отметим, что в этот период, наряду с критиками, начинавшими в предшествующие десятилетия (А. Н. Плещеев, П. Д. Боборыкин, А. С. Суворин, А. И. Урусов, Н. А. Потехин, Л. Н. Антропов и др.), выступают Вл. И. Немирович-Данченко, Н. Е. Эфрос, А. Р. Кугель и другие критики, деятельность которых развернулась в XX веке.

Кроме названных лиц, оставивших заметный след в истории русской культуры, театральной критикой занималось множество газетчиков, журналистов, репортеров. В 1880‑е годы, когда коммерция ворвалась в издательское дело и возросло количество периодики, в качестве театральных рецензентов нередко выступали люди, далекие от театра и от искусства вообще.

Низкий уровень театрального рецензентства подвергался постоянному осуждению со стороны многих видных деятелей театра, литературы, журналистики. Ощущался разрыв между общими задачами, которые возлагались на театр, высокими достижениями русских актеров и повседневной театральной журналистикой, театральными статьями, заполнившими газетные полосы. Об этом писали в журналах «Дело», «Русская мысль», об этом подробно написал А. Н. Кремлев в специальном развернутом очерке, опубликованном в народническом журнале «Русское богатство». Кремлев отмечал, что за последнее время критика драматических произведений и сценического искусства стала монополией газет. Театральные рецензенты судят об искусстве, не зная и не понимая его. «Вместо разбора игры или разбора пьесы, основанного на известных научных и философско-критических принципах, они твердят в каждой рецензии об успехе или неуспехе актера и пьесы»[[299]](#footnote-300). Автор писал о недобросовестности рецензентов, о предвзятости {166} и голословности их мнений, о беспринципной полемике, приводил много примеров из практики «Нового времени», «Петербургского листка», «Суфлера» и других изданий. Театральные столичные рецензенты наносят большой вред провинциальному театру, — считал Кремлев. Статьи эти в провинции пользуются авторитетом, мнение столичных рецензентов является для провинциального театра и зрителя законом. Большинство антрепренеров опиралось на отзывы рецензентов, доверяло их оценкам, чем наносило вред актерской профессии, сценическому искусству.

Театральная критика должна развивать эстетические вкусы публики, не потворствовать ее стремлению «развлечься» в театре. В заключении статьи Кремлев писал: «К чему же приведут все разобранные мною результаты современной критики и презрение к ней актеров, и ее упадок и извращенные понятия о задачах искусства, и пошлые, глупые требования общества, и, наконец, извращение самой идеи театра, его уродливое искажение?»[[300]](#footnote-301) Все это может привести к гибели искусства.

Вместо серьезных эстетических тем, которые поднимала пресса 1860‑х годов в связи с театром, «мелкая пресса» 1880‑х годов то и дело пользуется печатью для выступлений бульварного, сенсационно-скандального характера при освещении театральной жизни. Политическая реакция и буржуазно-предпринимательский дух отразились на общем характере прессы. А. В. Амфитеатров писал: «Кто же создал-то эту гнусную прессу, столь характерную для восьмидесятых и девяностых годов России, как не он — Константин Петрович Победоносцев […] Кто загасил политическую мысль шестидесятых и семидесятых годов, убил грубою силою журнал и серьезную газету и бросил в публику как суррогат общественного мнения органы безразличной информации (“большая пресса”) и органы просто сплетни и кафешантанной грязи? Кто вырвал периодическую печать из рук Станюковичей, Салтыковых, Михайловских, Елисеевых, чтобы обратить ее в наложницу сутенеров, сидельцев питейного дома, молодцов кафешантанных, сыщиков или лакеев, угодивших Каткову либо самому Победоносцеву искусным подаванием шубы?»[[301]](#footnote-302) Эту общую нравственную атмосферу в журналистике надо иметь в виду, говоря о театральной критике 1880‑х годов. С коммерческой атмосферой газетного дела была связана театрально-рецензентская практика многих журналистов. Большое количество имен театральных рецензентов так и осталось забытым на страницах периодической прессы. Лишь немногий удалось вырваться из этого круга.

{167} Одним из типичных представителей коммерческой журналистики, деятельность которого вышла за эти рамки, был В. О. Михневич. За его хлесткой, фельетонно-иронической манерой письма обнаруживается определенная позиция и требования к театру.

В. О. Михневич (1841 – 1899) с 1877 по 1899 год был основным театральным рецензентом петербургской газеты «Новости» (с 1880 года выходила под названием «Новости и Биржевая газета»), где он выступал под постоянным псевдонимом «Коломенский Кандид». В молодости — сотрудник «Искры» и «Будильника», он усвоил юмористическую фельетонную манеру письма, которая характерна для большинства его статей. Его рецензии отличались резкостью суждений, определенностью взгляда, меткостью наблюдений. Он знал, как привлечь внимание, «чтобы вас читали, чтобы вашими статьями интересовались, хотя бы даже с враждебным чувством». Так же как большинство театральных критиков 1880‑х годов, Михневич выступал против засилья низкопробного репертуара: «Современный фельетонно-водевильный банальный и по преимуществу салонно-мещанский репертуар не дает артистам материала и толчка для развития их сил и дарований во весь рост, опошляет их, и, доставляя им легкое достижение успехов, не требует от них напряженной творческой работы»[[302]](#footnote-303). Но подобно многим современникам, он не понял позднего Островского и новаторства Чехова-драматурга. Не обладая широким взглядом на проблемы театра, он оставил точные зарисовки актеров в ролях. Его рецензии дают большой материал для изучения творчества Савиной, Давыдова, Далматова.

В московском юмористическом журнале «Развлечение» много писал о театре в 1870‑е годы П. Г. Акилов. В поле зрения критика главным образом спектакли Малого театра и любительских трупп. Акилов, как и Михневич, хорошо чувствовал актера, умел живо и точно передать его игру. Акилов одним из первых заметил талант молодой Ермоловой. Он подробно описал первую роль Ермоловой в Малом театре после выпуска ее из Театрального училища. Это была роль Лидочки из «Свадьбы Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина. «Судя по такому художественному исполнению мало очерченной, совершенно почти бледной, сравнительно с другими, личности, можно без боязни предсказать г‑же Ермоловой громадный успех на сценическом поприще, — писал П. Г. Акилов об актрисе, которой не исполнилось еще восемнадцати лет. — В ней теперь таится такой талант, который ярко пробивается в самых ничтожных ролях. Можно вполне надеяться, что священная искра дарования […] разгорится в яркий, блестящий пламень, который озарит нашу сцену давно невиданным светом»[[303]](#footnote-304).

{168} У Акилова можно найти развернутые отзывы об игре Федотовой, Стрепетовой и других актеров.

Одним из острых вопросов театральной критики 1870 – 1880‑х годов был вопрос об отношении к драматургии Островского. Известно критическое отношение к Островскому в эти годы со стороны публицистов, журналистов, рецензентов разных направлений. Речь шла об «устарелости» Островского по сравнению с 1850 – 1860‑ми годами. В качестве примеров, которые должны были подтвердить эту мысль, приводили такие шедевры Островского, как «На всякого мудреца довольно простоты», «Бешеные деньги», «Лес», «Волки и овцы», «Последняя жертва», «Бесприданница». Но в этом хоре отрицания Островского звучали и иные голоса.

В 1869 году Е. И. Утин, брат известного революционера Н. И. Утина, опубликовал большую статью о пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты»[[304]](#footnote-305). Молодой адвокат, критически настроенный к самодержавию, Утин выступил со статьей об Островском в то время, когда критика повела речь об упадке таланта драматурга. Статью Утина пронизывала мысль о творческой силе драматурга, о связи различных периодов его творчества.

Характерно, что эпиграфом к статье Утин взял слова Добролюбова из «Темного царства» о критике, которая должна «разъяснять смысл, скрытый в созданиях художника». Критик рассматривал образ Глумова как развитие образа Жадова из «Доходного места». Сравнительная характеристика Жадова и Глумова как героев двух эпох позволила Утину сделать вывод о значении драматургии Островского для понимания современного общества. По его выражению, «На всякого мудреца довольно простоты» — «градусник современного общества».

Статья Утина вызвала ответ В. П. Буренина. Суть спора заключалась в понимании современного значения пьесы. «Можно ли анализировать подобную жалкую фигурку, — писал Буренин о Глумове, — как современный характер, можно ли комедию, скомпонованную столь слабо и, очевидно, на скорую руку, считать за художественное произведение, воссоздающее действительность»[[305]](#footnote-306).

Отрицание современного значения Островского Буренин вел последовательно и настойчиво. О «Лесе» он писал, будто события этой пьесы являются «случайными и, следовательно, к современной действительности не имеющими ни малейшего отношения»[[306]](#footnote-307).

Высказывания Буренина лежали в русле заявлений тех многочисленных критиков, которые считали, что значение Островского {169} в прошлом. Так, например, И. В. Андреев писал об Островском в связи с комедией «Не все коту масленица»: «Он решительно разошелся с жизнью или, говоря точнее, отстал от нее ровно на все время реформ и переустройства нашего социального быта». «Каким же образом вдруг теперь оказывается, что дикое и тупое безобразничанье не только […] не сгладилось, не прикрасилось, не облагородилось, но обратно — еще более одичало и отупело, сделалось чудовищем. И это-то чудовище считается типом, выдается за высокохудожественное произведение, полное современности! Да ведь это и против логики и, наконец, против самой жизни»[[307]](#footnote-308).

С откровенно консервативной критикой реализма Островского соседствовали выступления, в которых делалась попытка «уравновесить» суровую правду «светлыми» сторонами пьес драматурга, отметив при этом слабость этих светлых сторон: «В пиесах г. Островского зло, по большей части, еще не побеждено»[[308]](#footnote-309). Этой тенденции подчинился даже такой тонкий критик, как С. В. Флеров-Васильев. Он не принял «Бесприданницу» именно потому, что зло в ней не было наказано. С. Васильев считал ошибочным переносить драму «из ее несколько идеальной области на чисто реальную почву». Он полагал, что театр должен «отрешить зрителя от сознания действительности, представляя чувства и мысли в “идеальном” ореоле»[[309]](#footnote-310). Естественно, что многие пьесы Островского 1870 – 1880‑х годов нельзя было подвести под эти критерии.

В 1878 году в журнале «Слово» появилась большая статья П. Д. Боборыкина «Островский и его сверстники». Статью эту пронизывала полемика с Добролюбовым, которая велась с позитивистских позиций. В те же годы Боборыкин писал о необходимости психологически оправдывать поступки действующих лиц в пьесе. Он предлагал оценивать пьесу с точки зрения верности ее «в психологическом отношении»[[310]](#footnote-311).

В конце 1870‑х годов Д. В. Аверкиев при анализе «Дикарки» Островского и Соловьева рассматривал психологизм как качество, противостоящее натурализму. Аверкиев приветствовал Островского и за то, что он упростил завязку комедии, лишив ее всякой ложно понимаемой театральности. Тем, кто обвинял Островского в простоте сюжета, он отвечал: «Но разве это не достоинство? […] Чем же хотят заменить эту простоту? Запутанностью интриги. Но ради каких благ? Неужели потому, что интрига господствует во французской комедии? Правда, это придает парижской комедии некоторую определенность формы, делает более {170} легкими суждения о произведении, но не следует забывать, что та же интрига делает комедию искусственною, что она мешает развитию действия по законам необходимости или вероятия. Вот почему осуждающие недостаток запутанности как в “Дикарке”, так и в других произведениях, проглядывают ход действия, его развитие и видят или недостаток действия, или растянутость там, где просто нет любезной им запутанности»[[311]](#footnote-312). Критик утверждал мысль о сценичности трагедий Пушкина и пьес Островского, он утверждал новаторство Островского как важный этап становления самобытной русской драматургии.

В полемике вокруг драматургии Островского был свой пик — 1875 год, когда в связи с выходом в предшествующем году шести томов «Сочинений Островского» (все издание — в десяти томах) появилось много статей о творчестве писателя. Крупные статьи касались, как правило, лишь драматургии Островского и не касались ее сценической интерпретации. Но они оказывали свое влияние на текущую театральную критику постановкой общих эстетических и теоретических проблем, анализом связей, традиций Островского с предшествующей литературной традицией. О статье Н. В. Шелгунова «Бессилие творческой мысли» (1875) говорилось выше. С большой статьей об Островском выступил в двух номерах «Отечественных записок» за 1875 год А. М. Скабичевский, который, так же как Шелгунов, доказывал, что Островский отстал от требований времени.

Развернутые статьи Шелгунова и Скабичевского, опубликованные в передовых столичных журналах, не могли не вызвать откликов. С ними соглашались, полемизировали, выдвигали свою концепцию творчества Островского и трактовки его отдельных пьес, привлекая подчас факты их сценического истолкования.

Принципиально важной статьей, пропагандировавшей в 1870‑е годы добролюбовское понимание творчества Островского, была статья передового публициста М. К. Цебриковой «Критики Островского»[[312]](#footnote-313). Цебрикова, поддерживая Островского, следовала традициям революционно-демократической критики. Совсем с иных позиций поддерживали драматурга Аверкиев, Антропов и другие критики неославянофильской ориентации. В споре между Добролюбовым и Григорьевым об Островском эти критики были на стороне Григорьева — пропагандиста национального начала в его пьесах и развивали его театральные идеи.

В эти годы с теоретико-критическими статьями выступают {171} многие видные ученые — литературоведы и философы. В 1870‑е годы печатает ряд работ о Шекспире известный русский ученый Н. И. Стороженко (1836 – 1906). Профессор Московского университета, неутомимый пропагандист Шекспира, Стороженко создал крупные работы о великом английском драматурге, а также писал рецензии на шекспировские спектакли. «Макбет» и «Юлий Цезарь» — трагедии, которые наиболее интересуют Стороженко. К. И. Ровда, связывавший этот интерес Стороженко с русской историей 1880‑х годов, пишет: «Возникает законный вопрос: не был ли особый интерес исследователя к самой мрачной трагедии Шекспира — к “Макбету” — продиктован его душевным состоянием, вызванным мрачной реакцией его времени, когда в душной атмосфере угнетения задыхались и гибли люди, а честолюбцы строили свое счастье на несчастьях миллионов?..

И рядом с этим восхищение Шекспиром как автором “Юлия Цезаря”, в котором поэт, по словам критика, выразил “не только страстную любовь к свободе и не менее страстную ненависть к деспотизму”, но и “античный взгляд на тираноубийство как на великий акт гражданской доблести”, а в политическом убийце изобразил “идеал человека”. Не забудем, что подобные мысли высказываются вскоре после убийства русского царя революционерами-террористами»[[313]](#footnote-314).

Н. И. Стороженко был вдохновителем актеров при их обращении к пьесе Шекспира и вообще к зарубежной классике. Член Театрально-литературного комитета, член Общества любителей русской словесности и председатель его в 1894 – 1901 годах, Стороженко был близко связан с актерами Малого театра. Друг Ермоловой, он оказал сильное воздействие на ее духовное развитие. «Малый театр — это второй университет», «Молодежь училась в университете и Малом театре» — эти и подобные им фразы часто можно было слышать в передовых кругах московского общества. Московский университет и Московский Малый театр часто упоминались рядом. Среди тех, кто практически осуществлял эту связь и в какой-то степени олицетворял ее, был Н. И. Стороженко. К университетским кругам был близок и С. А. Юрьев (1821 – 1888) — известный театральный деятель и переводчик. Сторонник воспитательной функции театра, героического репертуара, который был бы проникнут освободительными, гражданскими тенденциями, Юрьев горячо ратовал за обновление театра.

В годы реакции Юрьев мечтал о действенном, идейном театре, о планомерно-театральном образовании. Цикл его статей «Значение театра, его упадок и необходимость школы театрального искусства» («Русская мысль», 1883) привлек внимание остротой и бескомпромиссностью суждений. Юрьев явился инициатором постановки на сцене народно-героической драмы Лопе де Вега {172} «Овечий источник» (1876), которая в исполнении актеров Малого театра во главе с М. Н. Ермоловой явилась эпохальным явлением в истории отечественного театра.

Н. И. Стороженко, С. А. Юрьев, Н. С. Тихонравов и другие видные ученые Москвы, оказывая определенное влияние на ход театрального дела, все-таки редко выступали в качестве театральных критиков.

Среди литературоведов и театроведов, связанных с Московским университетом, выделялся И. И. Иванов (1866 – 1928), видный специалист в области западноевропейских литератур. С 1889 года Иванов печатается во многих журналах и газетах либерального направления. Статьи критика появлялись в «Русских ведомостях», журналах «Артист», «Мир божий», «Северный вестник».

Наиболее ценное в области театральной критики Иванов создал в 1890‑е годы. Так же как Стороженко, он был пропагандистом героического общественно значимого репертуара. Важной стороной его театрально-критической деятельности была попытка связать историю философии с историей театра.

Народническая концепция с ее прославлением деяний отдельных героических личностей отозвалась на театрально-критической позиции Иванова. В зарубежных гастролерах (Сальвини, Муне-Сюлли) он видел прежде всего носителей высокой героической стихии. Героями человечества Иванов считал Лютера и Джордано Бруно, Гамлета и Чацкого, Фигаро и Бранда. Над ними могут смеяться и издеваться, их могут унижать и убивать, но, как писал критик, на сцену выходит один из них, и смех умолкает, прекращается всякое «движение вражды», и остается глубокая симпатия к поступкам и делам этих людей.

«“Миф о Прометее”, — писал И. И. Иванов, — будет повторяться пред глазами людей в действительной истории до тех пор, пока будет существовать род людской. В бессмертных актах этого мифа гениальным чутьем эллинского народа заключены все черты будущих творцов и мучеников цивилизации»[[314]](#footnote-315). Одним из «мучеников цивилизации» был, по мнению Иванова, Гамлет. Критик много писал об этом шекспировском образе, сравнивал разных исполнителей этой роли.

Если сравнить театральную прессу 1870 – 1880‑х годов с прессой 1860‑х годов, то первое, на что обращаешь внимание, это значительно более сильная критическая струя в материалах позднейшего времени. Неудовлетворенность театром, его положением, состоянием, репертуаром, труппой высказывалась многими критиками 1870 – 1880‑х годов разной политической и художественной ориентации. Много нареканий было в адрес организации сценического дела, которое не обеспечивало согласованности всех компонентов спектакля. Другими словами, речь шла о необходимости {173} режиссера — подлинного руководителя сценического действия. Еще в 1871 году П. Д. Боборыкин писал: «Нам привелось видеть несколько спектаклей в Московском Малом театре после пятилетнего почти отсутствия. Малый театр считался, да и до сих пор считается образцовой русской сценой […] Общий колорит усталости, пресноты, рутины и скуки повеял на нас с подмосток, где когда-то развивались крупные таланты, где раздавался веселый смех, где тонкий юмор и бойкая наблюдательность соперничали между собой. Мы не узнавали игры тех, кто прежде стоял во главе исполнителей. Отсутствие темперамента, тусклость жестикуляции и дикции, старомодность приемов, бледность творческих замыслов, вялость совокупного действия — все это так и кидалось в глаза»[[315]](#footnote-316).

Обращает на себя внимание финал этой тирады, в которой отразилась серьезная неудовлетворенность практикой Малого театра. «Вялость совокупного действия» — это отсутствие взаимодействия, другими словами, слабость режиссуры. Пьесы А. Н. Островского, А. В. Сухово-Кобылина, А. Ф. Писемского, А. Л. Потехина требовали ансамблевого исполнения. В 1881 году А. Н. Островский писал: «Эффект исполнения зависит от совместного единовременного участия нескольких сил»[[316]](#footnote-317). О необходимости повысить уровень режиссуры в казенных театрах писали часто и много.

«В каждой мало-мальски благоустроенной труппе, — писали “Санкт-Петербургские ведомости” в 1879 году, — будет ли она находиться под ведомством дирекции или антрепренера, режиссер является если не полноправным распорядителем, то одним из главных участников в составлении репертуара и в выборе пьес для представления, чем определяется художественное направление дела и дается видимая окраска сценической деятельности всякого театра. Распределение ролей в выбранной пьесе безусловно принадлежит режиссеру, как лицу более всех знакомому с характером, особенностями, пошибом художественных сил и дарований каждого члена управляемой им труппы. Внешняя обстановка пьесы, по отношению к костюмам, декорациям, аксессуарам или, иначе говоря, во всем, что известно под названием “монтировки”, исключительно подчинена ведению режиссера. Что же касается mise en scène, то есть постановки пьесы, в смысле назначения мест актерам во время самого представления, указания им “переходов” и различных технических приемов, что практикуется всегда на репетициях, — режиссер является диктатором, и его требованиям в этом случае должны беспрекословно подчиняться все исполнители от “примачей” до “выходных”. Назначение репетиций, количество их, внутренний распорядок сцены, ее деятелей и простых служителей, как то костюмеров, парикмахеров, бутафоров, сценариусов, суфлеров, машинистов, декораторов, {174} газовщиков и т. д., все непосредственно зависит от режиссера. Он является ответственным лицом перед публикою за ансамбль исполнения, за рачительность, так называемой “срепетовки”, за осмысленность и благообразие внешней обстановки, до мельчайших деталей, не исключая даже актерской гримировки, одним словом, за возможную художественность исполнения пьесы»[[317]](#footnote-318).

Здесь приведена лишь небольшая часть из газетной статьи, посвященной проблемам режиссуры. Статья эта характерна. Недовольство «режиссерской частью» высказывалось многими критиками и органами печати в 1870 – 1880‑е годы. В отзыве на спектакль «Горе от ума» рецензент «Петербургской газеты» писал: «В заключение мне остается приложить палец удивления к устам моим, на которые я, впрочем, не желаю накладывать печать молчания по поводу чересчур бесцеремонного обращения режиссерской части к бессмертному произведению нашего лучшего драматурга […] “Горе от ума” игралось с пропусками, и с такими, притом, пропусками, которые были цензурою давно пропущены и разрешены на сцене»[[318]](#footnote-319).

В 1877 году Н. А. Потехин восклицал: «Мы обратимся к вам, тайный, незримый наиверховнейший жрец Александринского капища, г. режиссер. Скажите, отчего все ваши аристократические салоны, бальные залы, великосветские будуары и кабинеты обстановкою своею напоминают средней руки столичные трактиры, кухмистерские и парадные комнаты мелочных лавочников? Вы ответите: ничего не дают, декораций новых не делают, мебели не подновляют и расходоваться на обстановку не хотят. Это нам известно, это старая история и почему-то неисправимая»[[319]](#footnote-320).

В 1885 году в Россию впервые приехала на гастроли немецкая труппа герцога Мейнингенского. Во главе ее стоял крупный режиссер Л. Кронек. Спектакли мейнингенцев поразили русскую критику. Дисциплина, ответственность за каждую, пусть даже самую маленькую роль, ансамбль, детальная разработка массовых сцен — все это было внове русскому театру. В связи с приездом мейнингенцев Д. В. Аверкиев опубликовал специальную статью[[320]](#footnote-321).

В конце 1870‑х – начале 1880‑х годов Аверкиев много пишет о значении режиссуры в современном театре. Те же темы поднимают в статьях П. Д. Боборыкин, Н. А. Потехин, А. Н. Плещеев и другие критики. Эти выступления подготовили ту реформу, которую в конце 1890‑х годов осуществили К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко.

{175} Разговоры о режиссуре, об организационно-творческом состоянии театра почти всегда соседствовали с критикой монополии императорских театров. В начале 1870‑х годов русскую прессу обошли сведения, взятые из широко известных тогда статистических таблиц О. Гюбнера. В 1871 году Гюбнер насчитывал 1500 театров на всем земном шаре. Наибольшее число театров, конечно, приходилось на долю Европы. В Италии — 360 театров, во Франции — 340, в Испании — 170, в Великобритании и Ирландии — 160, в Австрии — 160 театров.

В России в начале 1870‑х годов существовало 44 театра. Из них 4 казенных в Петербурге (Мариинский, Большой, Михайловский, Александринский), 2 казенных в Москве (Большой и Малый), 3 театра в Варшаве, Вильно и Тифлисе, получавших государственную субсидию, и 35 театров в провинции.

Очевидно, что 44 театра в России по сравнению с 360 театрами в Италии — число незначительное. Следует иметь в виду еще и количество населения, тогда эти цифры будут иметь реальное значение. Тогда получается, что в Италии один театр приходится на каждые 75 000 зрителей, во Франции на 110 000 человек, а в России на 1 500 000. Другими словами, «обеспеченность» театрами в России была в 20 раз ниже, чем в Италии.

Отсюда острая критика существовавшей до 1882 года монополии казенных театров. Выступления печати против монополии начались еще в 1850‑е годы. В течение 1860 – 1870‑х годов критика монопольной системы звучала все сильнее и сильнее. Поддержка частных трупп была одним из проявлений этой критики. «Мы редко говорим о частных драматических труппах, подвизающихся на подмостках разных петербургских клубов, — писали “Санкт-Петербургские ведомости”. — Между тем труппы эти в последние годы настолько организовались и окрепли, что разреши у нас частные театры — мы не нуждались бы в наборе на скорую руку актеров и актрис, а имели бы их достаточно подготовленными. Театральные зрелища существуют теперь почти во всех клубах, не исключая и немецкого, где даются русские представления […] В числе драматических частных трупп почетное место занимает труппа гг. Раминых (псевдоним), исполняющая почти все пьесы нашего репертуара, иногда с замечательным ансамблем […] Давали пьесу г. Писемского “Ваал” и оперетку “Любовное зелье”; сбор был полный, так что многим пришлось отказывать в билетах. Пьеса г. Писемского исполнена была с таким ансамблем, какой редко приходится встречать на Александринской сцене»[[321]](#footnote-322).

Но любительские театры не решали проблемы. Народ в широком понимании этого слова, по существу, был лишен возможности посещать театры. Борьбу за народный театр вели различные {176} представители интеллигенции — от А. Н. Островского, Л. Н. Толстого, Н. С. Лескова до безвестных актеров-любителей, педагогов, журналистов. Крестьянские народные театры, фабричные театры, получившие распространение во второй половине XIX века, находят поддержку со стороны прессы[[322]](#footnote-323).

В 1880‑е годы А. П. Чехов настойчиво говорил об упадке театра: «Жаль русский театр»; «Я слишком сердит на театр»; «Москвичи не симпатизируют серьезной драме. Для чего им драма, ежели им и без драмы хорошо?»; «Видели мы и обоняли “Чад жизни” — драму известного московского франта и салонного человека Б. Маркевича… Драма написана помелом и пахнет скверно»; «Современный театр — это сыпь, дурная болезнь городов»; «Современный театр — это мир бестолочи, Карповых, тупости и пустозвонства». А. П. Чехов считал, что «спасение театра в литературных людях».

Еще при жизни А. Н. Островского репертуар был наполнен пьесами третьеразрядных писателей, авторов «хорошо сделанных» драм. Островский болезненно ощущал на себе тиски Шпажинского — Крылова. «Майорша» заслоняла «Бесприданницу», «Призраки счастья» вытесняли «Без вины виноватых». «От дирекции я получил предложение, — писал Островский, — отдать пьесу в бенефис Давыдову, который назначен 8 или 10 января [1884 года], так как в настоящее время ставится к праздникам написанная директором вместе с Крыловым пьеса “Призраки счастья” и моей ставить некогда […] Странное распоряжение о постановке двух пьес рядом не предвещало для моей пьесы хорошего; так и вышло. Пьеса моя поставлена была очень небрежно, репетирована мало; режиссерская постановка — рутинная и неумелая; декорации все старые […] Надо было сделать и для моей пьесы то же, что обязательно делается и теперь для каждой пьесы Крылова»[[323]](#footnote-324).

Великий драматург, слава и гордость отечественной культуры, претендует лишь на то, чтобы к его произведениям дирекция относилась так же, как к пьесам Крылова.

«Призраки счастья» принадлежали перу В. А. Крылова и И. А. Всеволожского. Содружество поставщика «ходового товара» и директора императорских театров было в некотором смысле символическим. Каждый поодиночке тянул драматический театр назад, а их совместная пьеса преграждала путь драме Островского.

«Публика наша слишком привыкла к шаблону и крыловщине, и нового, нерутинного не любит», — писал А. Н. Плещеев.

То, что В. А. Крылов, олицетворявший весь драмодельческий цех отечественного театра, являл собой фигуру, уводившую театр {177} от его высоких задач, было очевидно всем. Критика в адрес пьес В. А. Крылова и подобных им изделий раздавалась со страниц ряда печатных органов. Кроме критических статей они породили множество эпиграмм, стихотворных пародий и т. д.

В конце 1870‑х – 1880‑х годах стала остро ощущаться необходимость обновления театра. Неудовлетворенность актеров и передовой части зрителей критика отмечала постоянно и настойчиво. Бывали случаи, когда актеры отказывались выступать в той или иной пьесе. Все артисты, которые должны были участвовать в спектакле Александринского театра «В водовороте страстей», отказались от своих ролей после первой же считки. Актеры считали, что пьеса не могла «удовлетворять требованиям критики и серьезной части публики»[[324]](#footnote-325).

Поэтому, когда в конце 1886 года стало известно о том, что Л. Н. Толстой написал пьесу из народного быта (речь шла о «Власти тьмы»), критика проявила к ней громадный интерес. Высоко ценили драму Толстого «Власть тьмы» А. П. Чехов, Г. И. Успенский, И. А. Гончаров, В. М. Гаршин, В. Г. Короленко, И. Е. Репин, В. В. Стасов. В книге «Из прошлого» В. И. Немирович-Данченко, в то время драматург и театральный критик, писал: «Нельзя забыть, какое ошеломляющее впечатление произвела на нас маленькая книжечка — народное издание “Власти тьмы”. Без преувеличения можно сказать, что я дрожал от художественного восторга, от изумительной обрисовки образов и богатейшего языка». В обращении Л. Н. Толстого к театру видели хороший знак. От великого писателя ждали «спасения театра». А через год — в конце 1887 года — А. П. Чехов написал свою первую крупную пьесу «Иванов». Близкие к театру люди (Н. А. Лейкин, Н. С. Лесков, В. А. Тихонов, А. С. Суворин, И. Л. Щеглов) сразу же высоко оценили это новаторское произведение. «Петербургская газета» писала: «Просмотревши вчера в Александринском театре новую пьесу Антона Чехова “Иванов”, сразу скажешь, что эта драма вышла из-под пера человека, не погрязшего еще в рутине писания сценических произведений. Нет ничего шаблонного, писаного, как бы по заказу для возбуждения нравов толпы в “сем или оном” месте; нет ничего приноровленного к мерке таланта того или иного артиста. “Иванова” написал не присяжный “закройщик” пьес, а свежая сила, чувствующая под собою прочную почву […]

Г‑на Чехова единодушно вызывали после каждого действия. Это был успех полный и торжество истинного, крупного таланта. Все в пьесе свежо, ново и проникнуто тонким психическим анализом. Успех был колоссальный, такой успех, который редко случается на нашей драматической сцене. Из артистов выдающийся успех имели гг. Свободин и Давыдов. Первый из них явился истым художником, создавшим вполне жизненный и правдивый тип.

{178} Не меньший успех имел и г. Давыдов, особенно после монолога в последнем действии. Женские роли стоят в пьесе на втором плане. Вообще смотреть драму эту составляет глубокое наслаждение по ее правдивости и по мысли, вложенной автором в ее основу»[[325]](#footnote-326).

Уже первые драмы Чехова — «Иванов» и «Леший» диктовали необходимость создания нового театра, с иными представлениями о театральности, с пересмотром прежних основ актерской техники и сценического мастерства. Драмы Чехова оказались «не театральны» для тех, кто считал «театральными» Крылова и Шпажинского.

Чеховская любовь к людям со всеми их слабостями и противоречиями, отсутствие дилеммы «хороший» и «плохой», замена ее куда более важным вопросом — как ощущает тот или иной человек моральные проблемы своего времени, глубокие раздумья о жизни, тема гражданской ответственности человека перед обществом и самим собой, обличение пошлости, фарисейства, лжи и лицемерия — все это не только было близко людям нового взгляда на театр, но и формировало театральную мысль.

Многие театральные деятели, начинавшие свой путь в 1880‑х – начале 1890‑х годов, испытали на себе воздействие первых пьес Чехова.

Талант или мастерство, душа или школа — подобные противопоставления часто встречаются в театральной критике тех лет. Образ гениального Мочалова, превратно понимаемый многими провинциальными трагиками середины XIX века, вдохновлял на «нутряную» актерскую игру, лишенную анализа и самоограничений. Мочаловская традиция представала в искаженном виде.

П. Д. Боборыкин писал о «романтической фальши» Мочалова, потому что представление о мочаловской игре имел лишь через многочисленных провинциальных трагиков, напрасно считавших себя последователями великого артиста.

Гастроли великого итальянского трагика Э. Росси в 1877 и 1878 годах в России заставили критику вспомнить о Мочалове, заговорить о вопросах мастерства и вдохновения в актерском искусстве. Передовая публика и критика ценила гуманистическую направленность творчества Росси, его осуждение деспотизма в таких ролях, как Макбет, Ричард III, Нерон, Людовик XI и др. Но в то же время нарочитый, искусственный пафос Росси, его приверженность к аффектации не могли не обращать на себя внимания. «Ненатуральность» Росси, как было точно замечено критикой, включала в себя и натуралистические приемы игры. «В созданиям его видны замечательные штрихи, но его картинам недостает художественной цельности, — писал критик “Русского мира”, — стремясь к естественности, он нередко доходит до крайности непозволительной {179} в художественном отношении, иногда же, очевидно, вразрез со своими убеждениями, он становится на ходули, прибегая к рутинным, часто весьма ложным театральным эффектам»[[326]](#footnote-327).

Стихийное начало в игре Росси сочеталось со строго обдуманными приемами. Что превалировало — «душа» или «разум», сказать было трудно. Но когда в 1881 году Россию впервые посетила знаменитая французская актриса Сара Бернар, этот вопрос не стоял. Было ясно — перед судом русской критики явилась типичная представительница французской школы (именно школы), в которой «нельзя было не увидеть замечательного “искусства” отделки в игре […] Видно было, что ею изучены все позы, все малейшие жесты и повороты головы»[[327]](#footnote-328). Даже молодой А. П. Чехов, отрицательно относившийся к выступлениям С. Бернар, писал: «Мы завидуем и почтительнейше преклоняемся пред ее трудолюбием. Мы не прочь посоветовать нашим перво- и второстепенным господам артистам поучиться у гостьи работать. Наши артисты, не в обиду будь им сказано, страшные лентяи! […] Поработай они так, как работает Сара Бернар, знай столько, сколько она знает, они далеко бы пошли! К нашему великому горю, наши великие и малые служители муз сильно хромают по части знаний, а знания даются, если верить старым истинам, одним только трудом»[[328]](#footnote-329).

О высокой технике С. Бернар писали А. С. Суворин, П. Д. Боборыкин, С. В. Флеров-Васильев и другие критики. Но наиболее существенные проблемы актерского искусства в связи с гастролями С. Бернар были подняты В. И. Немировичем-Данченко. Все, чего добилась Бернар, считает Немирович-Данченко, она добилась трудом, высокой сценической культурой, техникой.

Отзывы о первых гастролях Сары Бернар были связаны с всегда волновавшим русскую критику вопросом об актере «представления» и актере «переживания». В театральном обиходе не было таких терминов, но критика искусства Бернар велась с позиций искусства переживания.

В декабре 1881 года, когда П. А. Стрепетова выступала на Александринской сцене, проходили гастроли Сары Бернар. Ее приезд в столицу вызвал ажиотаж. Тургенев писал Савиной 15 декабря 1881 года: «Сержусь на своих соотчичей, которые так дурачатся по поводу этой несносной Сары Бернар, у которой только и есть что прелестный голос — а все остальное: ложь, холод, кривляние — и противнейший парижский шик»[[329]](#footnote-330). Может {180} быть, Тургенев несколько преувеличил недостатки Бернар. Но, сторонник «задушевнейшего» искусства Мартынова, он не мог принять творчество Бернар.

Сравнения Бернар и Стрепетовой выявляли разный подход критики к искусству театра. «Сара Бернар или Стрепетова? Школа или игра по вдохновению? […] Существует ли русское искусство или искусство не имеет отечества и одинаково принадлежит всем народам? Стрепетова — гений или только талантливая актриса с весьма ограниченным репертуаром?» — такие вопросы задавал журнал «Нувеллист»[[330]](#footnote-331). Н. А. Лейкин, А. И. Урусов, Д. В. Аверкиев отдавали предпочтение молодому русскому таланту прежде всего потому, что Стрепетова была актрисой чувства, страсти, глубоких переживаний.

«У г‑жи Стрепетовой нет ни школы, нет искусственной обработки, ни сценической наружности, ни бархатного, симпатичного голоса, но есть великая сила таланта, заставляющая забывать весь мир, потрясающая даже зачерствелые души, не способные к сильным ощущениям», — писал критик «Петербургской газеты»[[331]](#footnote-332).

Грандиозный успех стихийного таланта Стрепетовой путал карты. Зачем же тогда школа? Наиболее прозорливые критики понимали, что отсутствие школы ограничивает возможности Стрепетовой. Ведь не случайно триумфы Стрепетовой были связаны с подъемом народнического движения конца 1870‑х годов. Уже во второй половине 1880‑х годов имя Стрепетовой не вызывало того интереса, как перед поступлением в театр и в первые годы службы в нем. Зрители, ее зрители, которые еще так недавно боготворили любимую актрису, перестали воспринимать трагедию ее героинь как что-то близкое, личное. Безраздельно преданная своей теме, Стрепетова не могла увидеть новые веяния и настроения эпохи. А подлинной школы актерского мастерства у нее не было. Блестящее мастерство Бернар всегда придавало интерес ее выступлениям.

Но не только вопросы актерской школы обсуждались при сопоставлении искусства Стрепетовой и Сары Бернар. «Тут самым нелепым образом замешались патриотизм и политика, — писал В. О. Михневич. — Тенденциозные противники Сары Бернар и ее поклонников вздумали противопоставить ей г‑жу Стрепетову как представительницу нашего русского “самобытного” национального гения и искусства… От такого странного смешения эстетики с политикой артистка стала вдруг знаменем “самобытной” русской партии. Пришли чуть не к установлению такого чудовищного ценза: “Вы за Сару Бернар — значит вы отщепенец-"западник", принципиальный изменник родине”. “А вы за {181} г‑жу Стрепетову — прекрасно! Вы, значит, несомненный патриот и вполне человек русский!”»[[332]](#footnote-333)

«Если в критике видеть оценку — будет бессмыслица, если видеть понятное толкование — будет великий смысл», — утверждал Л. Н. Толстой. Сила критики — в интерпретации. Но толкование искусства начинается с определения позиции того, кто толкует об этом искусстве. Отношение к наследию 1860‑х годов — главная тема, вокруг которой шла полемика среди театральных критиков, не раздававших оценок, а стремившихся к постижению сущности сценического искусства.

Внутри демократического лагеря были серьезные разногласия в понимании современности искусства театра, героя драмы, общественного характера сценического творчества. Эти разногласия отозвались, в частности, при анализе драматургии Островского. Народнической критике был присущ утилитарный подход к театру, что проявилось в невнимании к специфике сценического творчества. На развитие естественных наук опирался натурализм в театре, который имел своих стойких приверженцев и противников. Вместе с тем в сфере оценок профессиональной работы деятелей сцены, в борьбе за режиссуру, за отмену монополии на представления, за воспитательные и просветительские функции театра нередко сходились критики разной общественной ориентации. В эти годы создаются предпосылки для подлинно научной теории актерского и режиссерского искусства. Отныне движение театрально-критической мысли вело к крупным реформам театра, которые в конце XIX века воплотились в деятельности К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

## **{****182}** А. Н. Островский

Александр Николаевич Островский (1823 – 1886) не был театральным критиком в прямом смысле этого слова. Его пером не создавалась хроника русского театра пятидесятых — восьмидесятых годов прошлого столетия. Он не был летописцем современной ему театральной жизни, не выступал в периодической печати с рецензиями на спектакли, не принимал участия в обсуждении на страницах газет и журналов вопросов, связанных с развитием театрального дела в России. Оценка Островским современного ему состояния русского театра, отзывы об актерах, многочисленные критические суждения и идеи содержались главным образом в деловых заметках, в докладных записках, подаваемых официальным лицам, в речах и приветствиях, обращенных к тому или иному корифею русской или зарубежной сцены, наконец, в обширной переписке. Большинство из этих выступлений Островского не приобрело широкой известности при его жизни, многие из них так и остались в бумагах писателя, в делах соответствующих учреждений и были найдены и опубликованы исследователями творчества Островского позднее.

Но было бы ошибкой на этом основании недооценивать серьезного влияния театральных идей Островского на современное ему искусство[[333]](#footnote-334). Только нужно учитывать, что это влияние распространялось иными путями, нежели влияние рецензентов, имевших перед собой широкую читательскую аудиторию. В отличие от них, взгляды Островского на состояние театра, его обобщающие идеи оказывались, в первую очередь, внутренним достоянием {183} театральных организмов и непосредственно воздействовали на русскую сцену.

В деловых бумагах Островского выделяются такие театрально-критические и теоретические вопросы, как отмена театральной монополии, формирование репертуара, состав трупп, оформление спектаклей и т. п., неизменно дискутировавшиеся в ту пору театральной критикой. Однако подход Островского к этим вопросам принципиально иной. В то время как театральные рецензенты чаще всего лишь затрагивают те или иные темы, Островский ищет путей их разрешения. В то время как для театральных критиков каждый вопрос более или менее самостоятелен, для Островского все они — отдельные, но взаимосвязанные стороны одной большой проблемы — создания русского народного театра, могучей силы народного просвещения и самосознания. Идея национального народного театра — центральная, обобщающая идея театральной эстетики Островского, вбирающая в себя все положения и проблемы. И к осуществлению этой идеи Островский подходит как настоящий исследователь, стремящийся к глубокому и всестороннему анализу «театрального дела в России», путей его радикального преобразования. «Я работаю день и ночь […], — писал Островский в 1881 году Ф. А. Бурдину, — я стараюсь выяснить и изложить театральное дело в России во всех отношениях и во всех подробностях»[[334]](#footnote-335). Плодом такого всестороннего исследования и явился проект перестройки русского театра, разработанный Островским в 1880‑х годах. Проект этот во многом предвосхитил будущую реформу русской сцены К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, оказавшись в чем-то даже шире и демократичнее.

Обобщающая идея национального народного театра, вобравшая в себя такие сложные проблемы, как взаимоотношения между драматургией и художественным уровнем труппы, между публикой и репертуаром, между высокой просветительской миссией театра и коммерческими соображениями, складывалась в театральной эстетике Островского постепенно и обрела свою конечную форму сравнительно поздно, уже в 1880‑х годах. Она явилась как бы итогом рассмотрения Островским причин, препятствующих развитию театра в России.

В 1850‑х годах, в начальный период своего творчества, Островский эту причину видел прежде всего в отсутствии талантливых отечественных пьес. Русский драматический театр того времени, по мысли Островского, обладал «бесподобной труппой», «отлично сформированной, отлично подготовленной», которая только и ждала «возможности изображать жизнь, доступную ее личному наблюдению, — изображать более яркие, более характерные национальные типы; для изображения их у нее все было готово» {184} (XII, 204). Однако эти ожидания театра русские драматурги не могли удовлетворить вполне. В то время как в жанрах рассказа, повести и романа новое реалистическое направление добилось серьезных успехов, в драматургии оно пробивало себе путь с большим трудом. Поэтому для Островского в ту пору было важно уяснить для себя и поддержать это направление, и он обратился к литературной критике[[335]](#footnote-336). В незаконченной рецензии на роман Ч. Диккенса «Домби и сын», в статьях о повести Е. Тур «Ошибка» и повести А. Ф. Писемского «Тюфяк» Островский отстаивает принципы критического реализма, развивает идеи народности и общественно-воспитательного значения искусства. Впрочем, эта деятельность Островского оказалась непродолжительной. Ему не удалось возглавить журнал, что он имел в виду, занимаясь литературной критикой. В критическом отделе «Москвитянина» ведущее место заняли А. А. Григорьев и другие члены «молодой редакции». Островский же целиком отдался драматургии. Возвращение, только уже не к литературной, а к театральной критике состоялось для Островского почти десять лет спустя.

Казалось бы, не было серьезных оснований для беспокойства о положении театра. Его репертуар, хотя и крайне медленно, но пополнялся талантливыми пьесами, прежде всего пьесами самого Островского, которые сближали русскую сцену с жизнью, с современными общественными проблемами. Русские драматические актеры наконец обрели такие пьесы, в которых в полной мере могли раскрыть свое дарование.

Наступил период, о котором Островский впоследствии писал как о счастливом периоде русской сцены. Совершенное мастерство «бесподобной труппы» позволяло ей с такой высокой художественной правдой воплощать написанное драматургом, что, оценивая исполнение, Островский избегает слов «игра», «играл» и говорит о «жизни» в данном образе, в данном типе. Особенно выделяет Островский двух выдающихся актеров — А. Е. Мартынова и С. В. Васильева, каждому из которых он посвящает по небольшой речи (соответственно в 1859 и 1861 годах) на торжествах в их честь. Обе речи были тогда же опубликованы в петербургской и московской прессе. Мартынов и Васильев, по словам Островского, много сделали для утверждения на русской сцене отечественной реалистической драматургии. С начала 1850‑х годов они связали свою творческую судьбу с судьбой нового, критического направления в русской литературе и всемерно помогали формированию национального репертуара. «Ваша художественная душа всегда искала в роли правды и находила ее часто в одних намеках. Вы помогали автору, вы угадывали его намерения, {185} иногда неясно и неполно выраженные; из нескольких черт, набросанных неопытной рукой, вы создавали оконченные типы, полные художественной правды», — говорил Островский на обеде в честь Мартынова (XII, 7 – 8).

Сходным образом оценивает Островский и общественно-эстетическое значение творческой деятельности Васильева, опять-таки выделяя его огромную роль в деле создания национального русского репертуара. «Каждая новая пьеса, — говорил Островский, — более и более убеждала меня, что я нашел в вас самого желанного исполнителя, одного из тех исполнителен, которые редко выпадают на долго драматических писателей и о которых они мечтают как о счастии. Общий успех нашего общего дела еще более сближал нас» (XII, 11).

Почему же, радуясь «счастливому периоду» и «общему успеху в общем деле», тем решительным сдвигам, которые произошли на русской драматической сцене, Островский в то же время больше занят не ими, а мыслями о скудости репертуара, о бедности сценической литературы? Дело в том, что истекшее десятилетие не пополнило ряды русских драматургов. Островский отчетливо сознавал, что формирование народного репертуара по-прежнему в основном ложится на его плечи. Почему так происходит? Почему бедны ряды русских драматургов? Ответ на этот вопрос Островский прежде связывал с молодостью идей критического реализма и сложностью их воплощения в сценической литературе. Теперь такой ответ для него недостаточен.

Дело не в специфике драмы и, разумеется, не в отсутствии драматических и комических талантов в русском народе. «Как отказать народу в драматической и тем более в комической производительности, когда на каждом шагу мы видим опровержение этому и в сатирическом складе русского ума, и в богатом, метком языке […] Сверх того, было бы не в порядке вещей предполагать, чтобы нация, способная производить гениальных исполнителей, лишена была способности производить писателей для них», — отмечал Островский в статье «Обстоятельства, препятствующие развитию драматического искусства в России», опубликованной в 1863 году в петербургской газете «Северная пчела» (XII, 14).

Но если нет оснований считать причиною бедности репертуара «драматическую неспособность» народа, то, следовательно, есть какие-то внешние условия, общественные обстоятельства, «стесняющие драматическую производительность». Таких условий, по Островскому, три: «1) отдельная, совершенно особая цензура для драматических произведений; 2) Театрально-литературный комитет и 3) недостаточность вознаграждения авторам и необеспеченность авторских прав» (XII, 14 – 15). Островский подробно разбирает каждое из этих обстоятельств, характеризует некомпетентность членов Театрально-литературного комитета, незначительные вознаграждения драматургов и придирчивость {186} театральной цензуры, заставляющей авторов «укорачивать» свои мысли и идеи.

В конце 1860‑х годов литературно-критическое творчество Островского все теснее сближается с его организационно-практической деятельностью. По его инициативе в 1865 году в Москве открывается Артистический кружок, одна из задач которого состояла в том, чтобы «приподнять нравственный уровень артистов», помочь им «в дальнейшем образовании и духовном развитии» (XII, 26). Нуждами кружка обусловлен ряд публицистических выступлений Островского в это время («Записка об Артистическом кружке», «Об Артистическом кружке», «Докладная записка об Артистическом кружке» и др.). Одновременно он все глубже входит во внутреннюю жизнь театра, ставит пьесы, учит актеров, постепенно завоевывая репутацию и авторитет неофициального главы русского драматического театра. Характеризуя впоследствии эту свою деятельность, Островский, в общем, вполне справедливо писал в «Автобиографической заметке»: «Моя задача — служить русскому драматическому искусству. Другие искусства имеют школы, академии, высокое покровительство, меценатов […] у русского драматического искусства один только я. Я — все: и академия, и меценат, и защита […] я — прибежище для артистов; я им дорог, как глава; я поддерживаю единство между ними, потому что у меня святыня, палладиум, — старые заветы искусства» (XII, 246 – 247).

Углубленное знакомство с внутренними основами императорских театров 1870‑х годов, с их репертуаром, составом и управлением трупп, уровнем актерского мастерства и режиссуры привело Островского к новым выводам. В условиях театральной монополии казенный театр, по мысли Островского, переживает упадок. Он утратил цивилизующее значение, отрицательно влияет на развитие драматургии, не удовлетворяет возрастающих народных стремлений к подлинному искусству.

Этот упадок одинаково распространяется как на петербургскую, так и на московскую сцену. Обе они, по мысли Островского, в эти годы теряют свои лучшие качества. Там воцарились разброд, игра «на публику», желание каждого исполнителя сорвать побольше аплодисментов. Актеров больше не увлекает ни стройность ансамбля, ни единство постановки, ни целостность спектакля. Заинтересованная лишь сюжетом публика не хочет смотреть пьесы дважды. Это толкает дирекцию на все новые и новые постановки, актеров на репетиционную спешку, что влечет за собой новые небрежности и гонку. «Театр перестал отвечать самым скромным художественным требованиям, и общество перестало им интересоваться и отвернулось от него», — к такому печальному выводу приходит Островский в записке «О причинах упадка драматического театра в Москве» (1881; XII, 134).

Единственным выходом из этого положения, по Островскому, является создание подлинно народного театра, который будет обслуживать {187} все слои нового приобщающегося к культуре общества, высоко поднимет уровень драматического искусства, удовлетворит «развитым людям» и направит «вкус молодежи и остальных классов московского народонаселения» (XII, 340).

Идея создания народного театра во всех звеньях — репертуаре, режиссуре, актерском мастерстве, взаимоотношениях театра и публики — центральная в статьях, заметках и записках Островского в последние годы его жизни. В соответствии с ней он разрешает все некогда ставившиеся им проблемы, и в первую очередь проблему отечественного репертуара.

Раньше сам Островский, как и театральная дирекция, был склонен считать «причиною охлаждения публики к театру бедность репертуара» (XII, 199). Теперь такого объяснения оказывается для него явно недостаточно. Он рассматривает репертуар русской сцены в теснейшей связи с ее общим состоянием и приходит к выводу о том, что «не бедность драматической литературы — причина упадка сцены, а, наоборот, плохое состояние трупп и управления ими — причина бедности русской литературы» (XII, 245). Драматурги, видя провал своих лучших творений, начинают сочинять безделки и веселенькие пустячки. Неполнота трупп, невозможность верно и интересно распределить в пьесах роли остерегает авторов от создания полнокровных произведений, в частности, столь нужных народу исторических драм, в которых после смерти К. Н. Полтавцева ведущие трагические роли замещаются в Москве как попало.

Такое состояние современного театра не позволяет развиться и окрепнуть школе отечественной драматургии. Новый театр требует, по мысли Островского, большого количества современных пьес, близких и понятных народу, развивающих его самосознание и интересы. А русскую сцену по-прежнему наводняют бойкие переделки с французского или псевдонародные пьесы сомнительного достоинства, откровенно охранительная или мнимообличительная драматургия. Поэтому проблема отечественной школы драматургии — одна из важнейших в размышлениях Островского последнего десятилетия.

В конце 1850‑х годов Островскому казалось, что основа для создания подобной школы заложена деятельностью Гоголя и можно с уверенностью надеяться на скорый расцвет самобытной русской драматургии. Значительно трезвее и печальнее размышления Островского на этот счет в статьях и записках последних лет его жизни. Главный и грустный итог этих размышлений в том, что национальной школы драматургии в России все еще нет. Она не утвердилась даже после того, как в ее активе наряду с произведениями Пушкина, Грибоедова и Гоголя появилось около сорока оригинальных пьес самого Островского. По-прежнему русскую театральную сцену наводняет безликий переводной и подражательный репертуар, далекий от основных проблем русской жизни.

{188} В «Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время» (1881) Островский подробно разбирает обстоятельства, препятствующие образованию русской школы драматического искусства. Это неразвитость вкусов буржуазной публики и «бестолковость, пристрастность и озлобленность» театральной критики, скверная организация самих театров и испорченность актеров штампами водевильно-развлекательной литературы. Это, наконец, низкое вознаграждение драматическим писателям за их труд и постоянная конкуренция отечественной драматургии со стороны переводного репертуара.

Последнее обстоятельство особенно занимает мысль Островского. Засилие бесталанных зарубежных пьес на русской сцене — отрицательное явление уже само по себе. Но главное в том, что эти пьесы уводят молодую русскую драматургию с верного пути, мешают ее становлению. Под воздействием западной русская драматургия теряет свою самобытность, делается все более легковесной по содержанию и изысканной по форме. Лишенная подлинного интереса к национальной и социальной проблематике, предназначенная для сравнительно узкого и пресыщенного круга зрителей, она расстается с такими важнейшими качествами всякого настоящего искусства, как национальная самобытность и народность.

Основные черты национальной школы драматического искусства для Островского определяются именно противостоянием этим тенденциям. «Мы должны начинать сначала, должны начинать свою родную, русскую школу […], — писал он. — Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы. Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии — для всего народа; драматические писатели должны всегда это помнить, они должны быть ясны и сильны. Эта близость к народу нисколько не унижает драматической поэзии, а, напротив, удваивает ее силы и не дает ей опошлиться и измельчать» (XII, 122 – 123).

Из приведенных слов видно, что репертуар народного театра должен быть, по Островскому, прежде всего близок и доступен демократическому зрителю. С потребностями молодой части новой публики он связывал необходимость бытования на сцене драмы: «Драма — душа театра; тонкости комизма понятны и ценны образованным людям, а для молодой публики нужно другое: ей нужен на сцене глубокий вздох, на весь театр, нужны непритворные теплые слезы, горячие речи, которые лились бы прямо в душу» (XII, 135). Особое значение придавал Островский исторической драматургии. Именно с ней он связывал задачу формирования национального самосознания, качеств гражданина и патриота. Проблемы истории, ее движущих сил, взаимоотношений между народными массами и их вождями должны были, по мысли Островского, воплотиться в жанре исторических пьес. С горечью писал он о том, что такие пьесы почти совсем выпали {189} из репертуара и зритель лишен возможности познать свою историю и приобщиться к ней.

Желание демократизировать театр вызывало порой у Островского прямолинейность в суждениях о драме. «Идеалы должны быть определенны и ясны, — писал он, — чтобы в зрителях не оставалось сомнения, куда им обратить свои симпатии или антипатии» (XII, 255). Или: «Жизнь вообще производит на разных людей различные впечатления, а драматическое произведение должно производить одно. Этого оно достигает ясностью и единством мыслей и стройностью формы» (XII, 321). Однако следует помнить, что эти высказывания родились в пылу известной полемики с пустым, развлекательным репертуаром. В своем же творчестве Островский не предлагал готовых рецептов исправления человечества и удерживался от однолинейности идей и образов.

Другая сторона проблемы отечественного театра — это судьбы русского актерства. Высказанное еще в 1860‑е годы положение — «автор и актер помогают друг другу, их успехи неразлучны» — Островский в дальнейшем конкретизировал на многих примерах. Он не раз вспоминал о той роли, которую сыграло его собственное творчество в становлении таланта А. Е. Мартынова, С. В. Васильева, Л. П. Никулиной-Косицкой, П. М. Садовского, Н. А. Никулиной, Е. В. Бороздиной, О. О. Садовской, А. П. Ленского и многих других. Встретив известное сопротивление в начале своего творческого пути со стороны актеров старшего поколения, столкнувшись с неприятием своей художественной манеры, он на всю жизнь сохранил к ним, в том числе и к М. С. Щепкину, холодноватое почтение и настороженность. Молодые же актеры 1850 – 1860‑х годов были для него подлинными друзьями-соратниками. А актеры следующего поколения вырастали на его драматургии.

Критерии, предъявленные Островским русской драматургии, обусловили и его высокую требовательность по отношению к сценическому искусству. Он хотел от актеров жизненной правдивости исполнения, без натурализма, фарса или утрировки. Со сдержанным презрением писал он о тех, кто ломался и паясничал в угоду буржуазной публике, кто ради успеха не пренебрегал никакими средствами. Особенно беспокоила Островского в 1870 – 1880‑х годах петербургская труппа, где узаконились «распущенность», «небрежность исполнения», погоня за «выигрышными ролями» и игра «на вызов». На сцене, по Островскому, должен господствовать реализм сильных страстей и ярких глубоких характеров. Настоящая художественность достигается не простым сходством с жизнью, а верностью «идеально-художественному представлению действительности»: «Радость и восторг происходят в зрителях оттого, что художник поднимает их на ту высоту, с которой явления представляются именно такими» (XII, 167). В актере Островский хотел видеть сознательного и культурного деятеля.

{190} Но способность перевоплощаться, полностью проникнуть в суть изображаемого лица невозможна без высокого мастерства, без техники, без постоянного тренажа. Поэтому в публицистике Островского 1880‑х годов такое большое место занимают вопросы театрального образования, всестороннего обучения актеров. В специальной статье «О театральных школах» Островский говорил, что только пройдя систему правильного и строгого обучения, актер станет подлинным служителем искусства и получит заслуженное признание. Можно иметь склонность к этому виду искусства, но только упорным трудом можно стать подлинным художником.

Художественное творчество, по Островскому, очень сложный процесс. Природу актерского мастерства он объяснял материалистически, во многом исходя из учения И. М. Сеченова о рефлексах головного мозга. По своим природным данным актеры, писал Островский, более восприимчивы к окружающему, чем другие люди. Их жизненные впечатления, эмоции легко закрепляются в определенности физических действий: «При таких способностях у человека с самого раннего детства остаются в душе и всегда могут быть вызваны памятью все наружные выражения почти каждого душевного состояния и движения», — писал Островский (XII, 165).

Приобретя навыки исполнительства, овладев техникой, актер может воспроизвести сложные движения внутреннего мира людей, их духовного состояния и, более того, посредством аналогии «во всех внешних проявлениях и жизнь чуждой ему народности и веков минувших» (XII, 165). Для этого ему нужны лишь известные импульсы, которые в набросках, сделанных при чтении книги Сеченова «Элементы мысли», Островский называет «теми же рефлексами». Они влекут за собой «соответственный жест, соответственный тон». Именно эти движения и тон определяют правду существования актера на сцене. Он начинает «вполне и целостно» жить «жизнью того лица, которое он представляет» (XII, 166).

Но каждый актер существует на сцене во взаимодействии с партнерами, его внутреннее самочувствие зависит не только от правды внутренних ощущений, но и от партнеров, декораций, даже от характера освещения. Поэтому такое большое внимание, особенно в последние годы, уделяет Островский режиссуре в целом. Следует сразу же оговорить, что представления того времени о режиссуре имеют мало общего с современными. Говоря о ней, Островский имел в виду прежде всего организационную сторону спектакля. Режиссер занимается вопросами дисциплины, состава труппы, ее единства, верного замещения вакансий. Однако такая, казалось бы, чисто организационная деятельность режиссера, по мысли Островского, является в то же время творческой и непосредственно влияет на художественный уровень спектакля. Без дисциплины нет подлинного ансамбля — «без дисциплины сценическое {191} искусство невозможно; оно перестает быть искусством и превращается в шалость, в баловство» (XII, 141). Неверно, неполно укомплектованная труппа не позволяет хорошо распределить роли, что обусловливает невозможность отдельных постановок или их провал. Поэтому в каждой своей пьесе Островский так тщательно оговаривал состав исполнителей. С горечью он вспоминал о том, как его совместное с П. М. Невежиным «Старое по-новому» не имело успеха в Петербурге из-за того, что дирекция поручила роль бабушки не Е. Н. Жулевой, а случайной актрисе.

По сути дела Островский требовал от режиссера стать главой театра, отвечающим за каждый спектакль, чутким и умелым руководителем. По мысли Островского, он должен использовать артистические силы для «достижения полного эффекта» постановки, следить за ансамблем, отводить каждому исполнителю «ту именно долю участия, какая требуется для того, чтобы произвести цельное впечатление» (XII, 142). Сам режиссер, постоянно указывал Островский, обязан быть специалистом в своем деле: «Если дирижер оркестра не знает музыки и не умеет махать палочкой, — как бы он ни был строг, оркестр слушаться его не станет» (XII, 141).

Одним из первых Островский высказал мысль об ответственности режиссера за каждую новую постановку. Он выбирает пьесы, назначает нужных исполнителей, проводит репетиционный период. Он должен быть умным и тонким наставником актеров, и нее участники спектакля, от главных исполнителей до осветителей и костюмеров, безоговорочно подчиняются ему. Сходные мысли вслед за Островским отстаивал в начале XX века А. П. Ленский. Большое значение придавал Островский и авторской режиссуре, когда драматурги сами становились и сценическими интерпретаторами пьес. При этом, однако, по мысли Островского, драматург-режиссер должен быть очень осторожен в руководстве актерами, не подавлять их индивидуальности.

Со взглядами Островского на режиссуру связана и его оценка мейнингенской труппы, гастролировавшей в России в 1885 году с пьесами Шекспира и Шиллера. В «Соображениях и выводах по поводу мейнингенской труппы» Островский предлагал извлечь поучительные уроки из опыта Л. Кронека, «человека образованного и со вкусом», показавшего себя прекрасным режиссером. Он высоко оценил постановочные приемы Кронека: умение создавать мизансцены, организовывать статистов, использовать декорации, освещение и т. п. О массовых сценах в «Юлии Цезаре» он писал: «Толпа расположена группами очень красиво и естественно. В движении толпа еще лучше» (XII, 280). Поэтому публику «увлекла жизнь толпы на сцене, умело поставленная и отлично разыгранная» (XII, 282). Однако Островского пугало, что режиссер достигал нужного ему эффекта чисто постановочными средствами, почти без поддержки со стороны актеров. Например, актер, {192} исполнявший роль Цезаря, в сценах с народом произносил свои речи вяло, без должного одушевления, но толпа волновалась и бурлила так, словно они были исполнены подлинной силы.

Островский в соответствии с общим состоянием русского театра своего времени не сумел за некоторыми издержками мейнингенцев по достоинству оценить тот далеко идущий переворот в искусстве театра, который они совершили, разглядеть подлинный смысл их художественных исканий. Особенно не понравился Островскому примат режиссера над актерами. Как позднее, во второй приезд мейнингенцев в Россию в 1890 году К. С. Станиславский возражал против обезлички их актеров, так и ранее Островский видел известную слабость артистических сил труппы.

Ряд интересных соображений высказал Островский по поводу оформления спектаклей мейнингенцев. Здесь были эффектны бегущие облака, блики лунного света, дождь, появления тени Цезаря. Но Островского коробила излишняя скрупулезность постановки, ненужные детали: «Подлинность античных предметов дорога только для антиквария […], — писал Островский. — Для зрителей совершенно достаточно, если внешняя обстановка не нарушает исторической и местной верности, а точность — уж педантизм» (XII, 281 – 282).

Сам Островский мечтал о таком оформлении спектаклей, которое помогало бы точно отразить авторский замысел и способствовало самочувствию актеров. На русской сцене пьесы чаще всего игрались в сборных, случайных декорациях. И где уж было говорить об их соответствии общему стилю спектакля, когда в комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше» бенефицианту после долгих пререканий с дирекцией пришлось на свои деньги покупать беседку, без которой было бы нельзя играть второй акт. Когда в «Поздней любви» художник П. А. Исаков создал маленькую бедную комнату, С. В. Шумский, по воспоминаниям Островского, горячо благодарил его: «Тут и играть не надо, — говорил он, — тут жить можно. Я как вошел, так сразу напал на настоящий тон» (XII, 233).

Творчество отдельных актеров Островский оценивал в зависимости от их вклада в дело становления русского национального театра. Наибольшие претензии предъявлял он петербургской труппе. Московская была ему ближе, здесь удавалось чаще непосредственно участвовать в постановках и во многом достигать желаемого.

В «Записке по поводу проекта “Правил о премиях императорских театров за драматические произведения”» Островский дал характеристику ведущих актеров Александринского театра. Казалось бы, его суждения были порой слишком придирчивыми и субъективными. Естественно, что за долгие годы общения между драматургом и актерами иногда возникали сложности, обиды, трения и размолвки. М. Г. Савину не устроил возраст Евлалии в «Невольницах», которая оказалась старше самой актрисы {193} на два года, и она отказалась от роли. В драме Островского и Н. Я. Соловьева «Светит, да не греет» ей показалась более привлекательной Оля, чем Ренева. К. А. Варламов долго сомневался, играть ли ему в комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше». Н. Ф. Сазонов предпочел какую-то роль в водевиле Карандышеву в «Бесприданнице». Но в суждениях Островского звучала не личная обида, а тревога за будущее русского театра. На актеров Александринского театра возлагал он ответственность за состояние петербургской сцены.

Признанная Островским как актриса большого природного дарования, умная и энергичная М. Г. Савина, но его мнению, «сама хорошо знает свои недостатки и не возьмет роли, в которой тон хоть сколько-нибудь поднимается выше обыкновенной, будничной естественности или которая требует подвижности более, чем позволяет последний модный покрой платья» (XII, 206), что влечет за собой на сцену произведения В. А. Крылова, Н. А. Потехина и других, способных угодить премьерше. Все это приводило Островского к безрадостным выводам о том, что Савина «своим пристрастием к слабым, бессодержательным пьесам не дает возможности подняться тону исполнения на петербургской сцене» (XII, 209 – 210).

Сходные упреки адресовал драматург и Н. Ф. Сазонову, который, по его словам, «лучше всех сумел воспользоваться небрежным, неумелым управлением в театре и упадком в нем искусства» (XII, 218). Он стал играть только «выигрышные роли» в бездарных поделках, отказываясь от «писанных по его средствам» в пьесах Островского. Идя на поводу у публики, он пользовался «антихудожественными приемами в исполнении». Островский с иронией писал о «триумфе», который сопутствовал Сазонову в ролях простачков и наивных героев.

Резкий тон Островского был вызван тем, что этих лучших актеров он и хотел в первую очередь видеть своими союзниками, а не противниками. С сожалением вспоминал он о покинувших ранее сцену Ф. А. Снетковой и Е. В. Владимировой. Они прошли хорошую школу, были «исполнены изящества» и умели воплотить намерения автора. К этому оказались неспособны многие актрисы более позднего периода. Е. П. Струйская, например, по словам Островского, просто не могла внятно произносить текст, где уж было ей вникать в смысл роли. А. М. Дюжикова, бесцветная и невыразительная, была «лишена способности оживить созданное автором лицо» (XII, 215).

Множество нареканий вызывали у Островского провинциальные актеры, которые с 1866 года, после закрытия драматических классов Театрального училища, стали основным резервом столичных сцен. Вместе с ними проникли туда многие недостатки их исполнительства: игра под суфлера, незнание и небрежность в обращении с текстом пьесы, развязность жестов, неотчетливость дикции.

{194} Русской сцене нужен, по Островскому, новый тип актера, способный выразить современные мысли и чувства зрителей. Таким актером мог бы стать Сазонов, чьи «фигура, лицо, голос и даже тон — чисто русские». Его слава началась с Андрея Белугина, затем он мастерски, «по-русски» сыграл молодого Редикова («Тушино») и Платона Зыбкина («Правда — хорошо, а счастье лучше»). Но, захваченный общим потоком, Сазонов предпочитал роли другого плана и не содействовал утверждению нового репертуара.

Во многом отвечала новым идеалам русской сцены П. А. Стрепетова. «Ее среда, — писал Островский, — женщины низшего и среднего классов общества; ее пафос — простые, сильные страсти; ее торжество — проявление в женщине природных инстинктов, стихийных сил, которые в цельных, непосредственных натурах мгновенно преображают весь организм…» (XII, 214). Но ей нет места на современной сцене из-за отсутствия сильных и правдивых пьес и общего упадка труппы Александринского театра. Столь же инородным выглядит там В. Н. Давыдов, игра которого «обдуманна и методична», который «крепко держит раз созданный тип», а не впадает после премьеры в «обычный, рутинный тон», свойственный его партнерам.

Процесс демократизации театра Островский связывал с необходимостью отмены театральной монополии. Он проделал целое социологическое исследование по изучению современного зрителя и, исходя из результатов своей работы, доказывал в «Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время» (1881), представленной в Комиссию для пересмотра законоположений по театру, вред и бессмысленность монополии. К театру потянулись новые слои общества. Это не только старое купечество, которое никогда не отличалось благотворным влиянием на искусство, но и средние и мелкие торговцы, учащаяся молодежь, образованные люди небольшого достатка и простой рабочий люд. Все они вследствие различных причин — дороговизны билетов, отдаленности Малого театра от окраин и просто невозможности единственного театра в Москве вместить всех желающих — остались лишенными культурного досуга.

Отмены монополии требовали и интересы самого Малого театра. Попав в привилегированное положение, он стал, по словам Островского, чем-то вроде «монополиста или откупщика», которого «нельзя убедить торговать хорошим товаром», если у него и «всякая дрянь сойдет» (XII, 147).

Островский отстаивал право на существование Артистического кружка, поддерживал новые театральные начинания, самим своим появлением доказывавшие назревшую необходимость отмены монополии, особенно Театр на Политехнической выставке А. Ф. Федотова и Пушкинский театр А. А. Бренко. О первом он писал в специальной записке «Клубные сцены, частные театры и любительские спектакли» (1880) как об одном «удавшемся предприятии», а во втором видел, как он «удачно соперничает с московским {195} Малым театром и составляет подспорье для драматических писателей» (XII, 107).

Но уже до отмены монополии Островского тревожила возможность вырождения частных театров в коммерческие предприятия, как это случилось с преемником Театра на Политехнической выставке — Общедоступным театром, ставшим бойкой и выгодной антрепризой, рассчитанной на пошлые вкусы обывателей. После 24 марта 1882 года — отмены театральной монополии, — как и полагал Островский, «спекуляция, которая давно ждала этого момента, была разнуздана и жадно кинулась на добычу» (XII, 250). Это заставило Островского заняться укреплением Малого театра, явившегося колыбелью его таланта и спутником всей его жизни.

Вытекавшие из длительной художественной практики, из многолетних размышлений над проблемами развития национального театра взгляды Островского во многом подготовили реформу театра, осуществленную К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко. И они, говоря в «Славянском базаре» о своем новом театре, решили, что это будет «*народный* театр — приблизительно с теми же задачами и в тех планах, как мечтал Островский»[[336]](#footnote-337).

## **{****196}** А. Н. Плещеев

Известный поэт Алексей Николаевич Плещеев (1825 – 1893), друг Добролюбова и Чернышевского, Достоевского и Некрасова, автор стихотворения, ставшего призывным гимном революционной молодежи, — «Вперед без страха и сомнения, на подвиг доблестный, друзья!», в течение многих десятилетий был тесно связан с театром и писал о нем. Плещеев всегда верил в силу сцены. «Театр может иметь еще более благотворное влияние на развитие общества, чем всевозможные романы, повести и ученые статьи», — писал он[[337]](#footnote-338).

А. Н. Плещеев принадлежал к старинной дворянской фамилии. Родился в Костроме, детство провел в Нижнем Новгороде, получив хорошее образование. В 1839 году его определили в школу гвардейских подпрапорщиков в Петербурге, в которой несколько лет назад учился Лермонтов. Но военная служба не увлекла юного Плещеева. Через полтора года он ушел из школы и вскоре поступил в Петербургский университет. Он думал, что с военной службой покончено, и не мог предположить, что пройдет немного времени, и он в течение семи лет будет носить шинель солдата и подпрапорщика.

Студент Университета Плещеев в начале 1840‑х годов стал печатать стихи. Они появлялись в различных изданиях, в том числе на страницах «Современника». В 1846 году в Петербурге вышел первый сборник стихотворений Плещеева. К этому же времени относится его сближение с кругом петрашевцев, интерес к идеям утопического социализма. Молодой поэт становится деятельным участником общества петрашевцев, увлекается революционными событиями 1848 года во Франции.

Многие петрашевцы, участники тайного революционного общества, живо интересовались театром: писали пьесы, рецензии, переводили драматические произведения.

{197} С сентября 1846 года до января 1848 года, то есть больше года, Плещеев вел отдел «Петербургской хроники» в столичной газете «Русский инвалид». В «Петербургской хронике» речь шла о погоде, концертах, литературе, живописи, пригородах Петербурга и почти всегда о театре. В этих первых своих отзывах о театре Плещеев выступал не как профессиональный критик или рецензент, а как хроникер петербургской жизни, откликающийся на различные общественно-культурные явления. Такая форма выступлений о театре бытовала и позже, достаточно вспомнить «Заметки Нового поэта» И. И. Панаева.

Критическая деятельность Плещеева в области театра началась тогда, когда С. Т. Аксаков, Н. И. Надеждин и В. Г. Белинский уже заложили основы профессиональной театральной критики. В статьях петрашевца Плещеева отчетливо проявлялся его демократизм, защита передовых явлений русского театра. Плещеев резко отзывается о водевилях, «поражающих своей нелепостью», о ложнопатриотических драмах, ратует за естественность в актерской игре. «Г. Мартынов, — писал Плещеев, — имеет над французскими комиками то преимущество; что он реже их прибегает к фарсам. В его игре столько простоты, естественного комизма! Жаль, что русская литература часто заставляет этого превосходного артиста играть в пьесах, недостойных его таланта. Он это чувствует и иногда как бы неглижирует знанием роли. Это нехорошо, потому что может обратиться в привычку. Но, несмотря на это, он все-таки на своих плечах выносит все эти пьесы. Авторы должны очень ценить г. Мартынова»[[338]](#footnote-339). В этих строчках сказано многое. О естественном комизме Мартынова, об отсутствии пьес, достойных его таланта, об опасности творческого спада, которая подстерегает Мартынова, нередко выступавшего в плоских ролях.

В другой рецензии Плещеев соотносил созданные Мартыновым сценические образы с жизнью. «Все — от разговора, голоса, жестов до наружности, одежды — все в нем изумительно верно лицу, которое он исполнял. Если вы бывали в дороге, то узнаете в ямщике Калистратке старого знакомого»[[339]](#footnote-340).

Оценка Плещеевым творчества Мартынова близка оценке Белинского. Во второй половине 1840‑х годов к деятельности замечательного актера-демократа было привлечено внимание передовых кругов общества, видевших в артисте своего сподвижника.

В статьях Плещеева содержится разговор о технологии актерской игры — о дикции, жестах, походке актера. В отзыве о знаменитой актрисе французской труппы в Петербурге Арну-Плесси Плещеев писал: «Еще нам не удавалось видеть ее ни в одной роли, которой бы она глубоко не обдумала, которая была бы {198} небрежно сыграна ею. Это обличает в ней страстную любовь к своему искусству, что встречается довольно редко в артистах с таким огромным талантом, как талант г‑жи Арну-Плесси: они, обыкновенно, надеясь на свои способности, пренебрегают изучением»[[340]](#footnote-341).

Проблема таланта и мастерства в актерском творчестве занимала в те годы многих деятелей сцены и критиков. Провозглашенная Белинским необходимость тщательного труда при подготовке роли поддерживалась рядом критиков того времени, в том числе и Плещеевым. Много позже, уже в 1870‑е годы, Плещеев в связи с гастролями Э. Росси писал: «Мы привыкли всего более ценить в артисте искренность, страсть, увлечение, и какой он ни будь виртуоз, но если он лишен этих качеств […] мы остаемся холодны к игре его. Мы даже нередко впадаем в другую крайность. Мы вовсе не ценим школы, выработки, техники голосовой игры: наши требования “естественности, простоты” также подчас грешат преувеличенностью или неопределенностью […] Выработки у г. Росси бездна: все у него обдуманно, эффектно, почти всегда красиво и очень редко реально»[[341]](#footnote-342).

В самом конце 1840‑х годов не достигший еще двадцати пяти лет А. Н. Плещеев был известной фигурой в Петербурге: поэт, очеркист, театральный критик, человек, связанный с передовой молодежью. Но в 1849 году его жизнь круто изменилась. В апреле 1849 года его арестовали «за участие в преступных замыслах, происходивших на собраниях у Буташевича-Петрашевского». Приговор был сформулирован так: «Плещеева за распространение письма Белинского к Гоголю лишить всех прав состояния и сослать в каторжные работы на четыре года». Приговор был заменен отдачей Плещеева «на службу в отдельный оренбургский корпус рядовым». Потянулись тяжелые годы солдатчины, жизни политического ссыльного. Только в 1858 году он смог вернуться к литературной работе. Но убеждения и симпатии Плещеева были устойчивыми: уехав в ссылку как человек из круга Белинского и Петрашевского, он, вернувшись из нее, примкнул к лагерю Чернышевского и Добролюбова.

А. Н. Плещеев был сотрудником многих журналов — «Время» и «Эпоха», издаваемых в 1860‑е годы братьями М. М. и Ф. М. Достоевскими, «Современник», «Отечественные записки». Он писал стихи, драматические сцены, публиковал много переводов, в том числе пьес. Но как театральный критик в журналах почти не выступал, эту свою деятельность он перенес на полосы газет. Он печатался в московской газете «Антракт» и после смерти ее редактора А. Н. Баженова просил А. Н. Островского похлопотать в Главном управлении по делам печати об утверждении его редактором. Но неблагонадежному Плещееву не доверили редакторское {199} кресло. Вместе с Островским и Некрасовым Плещеев задумал в 1868 году издавать газету «Театральный листок». Несмотря на то, что за разрешением обратилось подставное лицо, последовал отказ, ибо жандармское управление считало, что цель издания «пропаганда демократических идей, восхваление пьес Островского и борьба за их монопольное положение в императорских театрах»[[342]](#footnote-343).

В 1860 – 1880‑е годы Плещеев — театральный критик сотрудничает в газетах «Московский вестник», «Московские ведомости», «Биржевые ведомости», «Молва» и др.[[343]](#footnote-344)

Поэт пишет ряд пьес, которые идут на сценах Малого и Александринского театров, переводит и переделывает пьесы Понсара, Лабиша, Пальерона, Мельяка и Галеви. Хотя Плещеев переводил в основном для заработка (в течение всей жизни он очень нуждался и только за три года до смерти, в возрасте 65 лет, неожиданно получил крупное наследство), его переводы отличаются высокими литературными достоинствами.

Переводчик Гейне и Байрона, Золя и Стендаля, он вкладывал в повседневную работу много сил. Достаточно прочитать его письма к издателю журнала «Вестник Европы» М. М. Стасюлевичу[[344]](#footnote-345), чтобы понять, как вдумчиво относился Плещеев к переводам пьес. В октябре 1888 года Плещеев писал Чехову о своем переводе пьесы Э. Ожье «Медные лбы»: «Цензура у меня выкинула целые сцены целиком и все политические монологи обкарнала»[[345]](#footnote-346).

Вопрос о репертуаре — главный в театральной критике Плещеева. Литератор, он хорошо понимал значение драматургии для театра. «Театр относится к области литературы, — писал он, — и если литература не должна служить только праздной забавой для автора и средством убить время для читателя; что цель ее умственное и эстетическое развитие массы, то театральное искусство может иметь еще более благотворное влияние на развитие общества»[[346]](#footnote-347).

Плещеев внимательно следил за деятельностью Островского-драматурга. Он восторженно встретил появление на сцене комедии {200} «Свои люди — сочтемся», принимал участие в полемике вокруг «Грозы», солидаризируясь в оценке этой пьесы с Добролюбовым. Плещеев постоянно публиковал рецензии на пьесы и спектакли Островского, отзывался о них в письмах и статьях. В 1870 – 1880‑е годы Плещеев оставался убежденным защитником театра Островского. Он оставил глубокие и интересные рецензии на «Доходное место», «Горячее сердце», «Шутники», «Лес», «Бешеные деньги», «Бесприданницу» и другие пьесы[[347]](#footnote-348). Но интересуясь прежде всего общественной стороной произведения искусства, считая, что художественный образ не должен вызывать противоречивых чувств, Плещеев не мог, к примеру, принять образ Василькова («Бешеные деньги»). Критик считал странным, что «откупщик, получающий подряды, концессии, из ничего вдруг наживающий миллион, показан откровенною, любящею натурою, под своими несколько неуклюжими приемами скрывающим честное сердце». Плещеев видел в Василькове черты положительного «идеалиста», и это казалось ему неубедительным — «знаем мы, в какой степени этими качествами обладают “дельцы”»[[348]](#footnote-349). Плещеев не верил в доброту миллионеров и нравственное возрождение купцов-самодуров. Позже он не примет чеховского «Лешего» из-за нечеткости, по его мнению, образа главного героя. Такая позиция Плещеева может быть, в частности, объяснена известным влиянием жестких требований народнической критики.

Распространенный тип газетной театральной рецензии тех лет — пересказ содержания пьесы с критическими замечаниями рецензента и краткие оценки исполнения актерами отдельных ролей. Большинство рецензий Плещеева лежат в этом русле, законы газетного жанра редко позволяли выйти к более широкому рассмотрению проблемы. Кроме того, следует иметь в виду, что Плещеев в течение шести лет (1874 – 1879) был основным театральным рецензентом петербургской газеты «Биржевые ведомости». Это значило, что он должен был каждодневно следить за практикой Александринского театра, французской и немецкой трупп и отображать всю текущую жизнь на страницах газеты. Это была его работа, которая вместе с сочинением стихов и переводами как-то обеспечивала жизнь. Совсем по-другому, к примеру, сложилась театрально-критическая деятельность его друга, известного адвоката князя А. И. Урусова. Урусов писал то, что ему интересно, то, что ему казалось важным, о том, на что хотел обратить внимание читателей.

Но несмотря на трудные условия работы, Плещеев в своих рецензиях пытался рассматривать проблемы театра несколько шире, чем это было принято в газетных статьях. Говоря о репертуаре, актерском исполнении, он делал подчас исторические экскурсы, {201} сравнивал различных исполнителей. Плещеев стремился поднять уровень репертуара, резко выступал против низкопробных переводных пьес, часто ставившихся на русской сцене. О чем бы ни писал Плещеев, он всегда передавал современный смысл произведения, его общественный резонанс.

Рецензируя спектакль Михайловского театра «Госпожа Каверле» Э. Ожье, Плещеев отмечает, что в пьесе затронут «серьезный общественный вопрос». «Автор, — писал в 1876 году Плещеев, — является в ней сторонником развода и показывает нам, в какое тяжелое, безысходное положение может быть поставлена женщина, разошедшаяся с мужем, но не окончательно разведенная с ним»[[349]](#footnote-350). Не комментируя проблематику этой пьесы, отметим лишь, что в это время Л. Н. Толстой работал над романом «Анна Каренина», который по мере публикации отдельных частей вызывал оживленную полемику в печати.

Плещеев часто критиковал В. А. Крылова, наводнившего казенную сцену своими пустыми поделками. Но вот Крылов написал комедию «Змей Горыныч», в которой содержался определенный общественный смысл. Автор изобразил деятельность земства, показал деревенского кулака, нагло обирающего односельчан. Некоторые фигуры пьесы — гласный от крестьян, члены земской управы были изображены сочно, с живыми характерными чертами.

Плещеев сразу же обратил внимание на эту пьесу. «Нельзя не одобрить г. Крылова уже за одно то, что он построил свою пьесу не на банальной любовной интриге, а положил в основание ее серьезный общественный мотив, — писал Плещеев. — Общественная комедия у нас такая редкость»[[350]](#footnote-351). Позже Плещеев отметит, что у Крылова «слишком поверхностная, чисто внешняя наблюдательность»[[351]](#footnote-352).

Поэт гражданской лирики, демократ и гуманист Плещеев в театральных рецензиях критиковал современный ему общественный уклад, призывал к борьбе с социальным неравенством, ратовал за свободу. В условиях подцензурной печати Плещеев нередко пользовался эзоповым языком, подтекстом, чтобы сказать критическое слово о современной русской действительности. Не случайно полиция в 1870‑е годы подозревала его даже в «распространении идей, не согласных с видами правительства».

Н. С. Гаранина, автор двух работ о театрально-критической деятельности А. Н. Плещеева, верно отметила эту особенность плещеевской критики: «Как и революционные демократы, — пишет Н. С. Гаранина, — Плещеев видел патриотизм не только в любви к отечеству — месту, где человек родился, где живут его {202} близкие, но и в ненависти к угнетателям своего народа, внешним и внутренним. Разумеется, о проявлениях этого патриотизма критик мог писать только в применении к другим странам, но он делал это таким образом, что читатель, хорошо знакомый с иносказаниями передовой журналистики, легко догадывался о подтексте, обращенном к русской действительности»[[352]](#footnote-353).

О драме В. Гюго «Анжело» Плещеев писал: «В ней есть сцены, исполненные потрясающего драматизма, есть горячие монологи, где уже сказывается […] мощный боец за свободу и право, будущий защитник всего угнетенного, страждущего и приниженного, и потому давать подобные пьесы на сцене, по нашему мнению, далеко не бесполезно»[[353]](#footnote-354).

Неоконченное произведение А. К. Толстого «Посадник», напечатанное в «Русском вестнике» после смерти автора и поставленное в Александринском и Малом театрах (1877), вызвало отклик Плещеева: «В драме затронуты мотивы, имеющие современное значение, что, впрочем, нисколько не противоречит ее исторической правде. Чувство гражданского долга, любовь к независимости — все это стимулы человеческих действий, присущие всем эпохам»[[354]](#footnote-355).

Это было напечатано 30 января 1877 года. Человек, взявший в тот день в руки «Биржевые ведомости» и прочитавший эти строки, видел в них не просто очередной отзыв о пьесе известного писателя. В словах о том, что любовь к независимости присуща всем эпохам, сквозило сочувствие к тем революционерам-народникам, которых в эти дни судили. В январе — феврале 1877 года в Петербурге шел судебный процесс «О преступной демонстрации, бывшей на Казанской площади в С. Петербурге 6 декабря 1876 года».

Определенность позиции — характерная черта критики Плещеева. Его отзывы всегда ясны, они не могут вызвать двояких суждений. Пьеса В. А. Дьяченко «Болезненная страсть», которая построена на патологических явлениях, названа им «пятиактная бестолочь». Нередко он обращает внимание на нелепости той или иной пьесы, причем говорит об этом остро, язвительно, зло.

Среди репертуарных проблем 1860 – 1870‑х годов, которые нашли отражение в критике Плещеева, должна быть выделена проблема так называемой обличительной драматургии. Афиши русского театра этих лет пестрели пьесами из современной жизни. Еще совсем недавно купцы и крестьяне, чиновники и студенты появлялись только в водевилях, сейчас они стали полноправными героями почти каждой комедии и драмы. Новые персонажи громко заявляли о своих правах и претензиях. Бюрократ-взяточник, бедный {203} чиновник, богач адвокат, благородная бедная девушка, студент-нигилист действовали, сталкивались, любили, обманывали, изворачивались и обличали. Успехом пользовались «проблемные пьесы» А. А. и Н. А. Потехиных, В. А. Дьяченко, И. А. Манна, П. Д. Боборыкина и других. Комплекс идей, который пропагандировала либеральная «проблемная» драматургия, может быть выражен в нескольких фразах. Всякий бунт, всякая борьба несет гибель. Выход из всех жизненных сложностей лежит в личном самоусовершенствовании. Преклонение перед золотом грозит бедой. Спасение девушек не в богатых стариках, а в честном труде. Судебная реформа положила конец взяткам, произволу, всякой несправедливости. Вот что с некоторыми незначительными вариантами утверждала основная масса современных спектаклей.

Для того чтобы отличить «проблемную» и либерально-обличительную пьесу от подлинно обличительных произведений, таких, например, как «Доходное место», «Воспитанница» Островского, нужно было ясно видеть истинные конфликты времени. Революционные демократы выступали против либеральной драматургии, считая, что она отвлекает общество от социальных проблем. Еще в 1860 году Плещеев писал Добролюбову о необходимости борьбы с крепостниками, натянувшими на себя «маску либералов»[[355]](#footnote-356). Критика Плещеевым пьес Н. А. Потехина, В. А. Дьяченко лежит в русле высказываний Салтыкова-Щедрина и других революционных демократов. В этих пьесах, писал Плещеев, «вас томят женские истерики, перед вами умирают чахоткой обольщенные и брошенные своими обольстителями девицы, обличают общественные язвы разные учителя уездных училищ, редакторы губернских ведомостей и не берущие за визиты медики»[[356]](#footnote-357).

О пьесе «Богатырь века» Н. А. Потехина, посвященной модной теме хищничества, Плещеев писал: «Особенно неприятное впечатление производят в пьесе г. Н. Потехина все эти обличения фельетонного характера, которые он вкладывает в уста своих героев, нисколько даже не заботясь о том, к месту ли они, соответствуют ли они положению и характеру лица. Все это так мелко, видимо, понадергано из разных газетных статеек. Личные намеки с оттенком пасквиля, казалось бы, еще менее должны быть допускаемы в произведения искусства как драматических, так и всяких других. Но г. Потехин не поскупился и на них[[357]](#footnote-358). Вообще, чтобы бичевать общественные пороки, нужно иметь миросозерцание значительно поглубже и пошире, нравственные идеалы повыше и художественный талант посильнее. Претензий одних недостаточно. А это обличение, так сказать, “куплетное”»[[358]](#footnote-359).

{204} Поборник реалистического искусства, Плещеев высоко ставил творчество М. С. Щепкина, А. Е. Мартынова, П. М. Садовского, братьев Сергея и Павла Васильевых. Он неоднократно сетовал на бедность репертуара, в котором вынуждены выступать эти актеры. «Что видели перед собой Садовский, Мартынов, Щепкин? Откуда взялось у них то, чему они обязаны своей славой? Бог весть! Только ни у одного из иностранных артистов, пользующихся европейской известностью и которых нам приходилось видеть, мы не встречали такой естественности, такой глубокой жизненной правды, — писал Плещеев в 1861 году. — И что всего, удивительнее — они умели остаться верными этой правде, несмотря на все безобразие русского репертуара. Много ли насчитают они ролей, которые бы приходились им по сердцу, которые бы они исполняли с любовью? Комедия Грибоедова, две, три комедии Гоголя, произведения Островского и еще несколько оригинальных пьес большего или меньшего достоинства — вот и все! Согласитесь, что для 25 или 30‑летней деятельности это очень немного»[[359]](#footnote-360).

Критикуя саму мысль «сделать из “Мертвых душ” сценическое представление», Плещеев писал: «Для того чтобы гоголевские типы, отделенные от всей своей обстановки, оставили в вас такое же полное впечатление, какое вы выносите из чтения самой поэмы, нужно разве, чтобы их изображали Мартыновы, Садовские, Щепкины»[[360]](#footnote-361).

В 1860‑е – первой половине 1870‑х годов в Александринском театре шла борьба в области актерского искусства. Проблема Каратыгин — Мартынов, волновавшая Александринский театр в предыдущую эпоху, сменилась другой острой проблемой: В. В. Самойлов — П. В. Васильев. Павел Васильев был непосредственным преемником демократического гуманизма и реалистического метода Мартынова, искусство Самойлова в видоизмененной форме продолжало линию каратыгинского мастерства. Их творческие позиции неминуемо должны были столкнуться. Актера ярко выраженной демократической складки, Павла Васильева дирекция императорских театров не только «не принимала»; творческая работа артиста искусственно ограничивалась. В поисках более свободной деятельности Васильев два раза покидал казенную сцену.

В театральной критике 1860‑х – начала 1870‑х годов творческий конфликт Васильев — Самойлов отражен широко. Выше уже говорилось, как высоко ценил Васильева Аполлон Григорьев, видя в нем борца с рутиной и «внешней правдой». Представителем «внешней правды» был В. В. Самойлов. «Г. Самойлов […] не передает внутренней стороны характера, а только одну внешность», — свидетельствовал К. М. Станюкович[[361]](#footnote-362). Не глубокое проникновение {205} в идею автора, а жажда поразить зрителя точностью внешних деталей образа, остротой рисунка явилась основным принципом Самойлова-актера.

Васильев создавал жизнь на сцене, Самойлов блестяще копировал ее. Демократизм Васильева отчетливо проявлялся в его творчестве, перерастая в неприятие существующих норм жизни. Не обладая осознанным демократическим идеалом, передовой идеей, которая питала бы его творчество, Самойлов служил интересам, лишенным подлинного масштаба. Отсюда — нередкое копирование реально существовавших людей, конъюнктура, выдаваемая за современность.

Какую же позицию в этом конфликте занимал Плещеев? Позиция его была, как всегда, ясна и определенна. Все симпатии его были на стороне П. В. Васильева. Это отразилось и в повседневной критике Плещеева, и особенно в его статье, посвященной уходу Васильева с казенной сцены. «Вчера, 27 августа, г. Васильев‑2, как говорят, в последний раз перед своей отставкой, явился на Александринской сцене. Для прощанья с петербургской публикой он избрал роль Любима Торцова и, конечно, ни одною из своих ролей не мог дать более почувствовать здешним любителям театра — что они теряют с отъездом его из Петербурга. Г. Васпльев‑2 в роли Любима Торцова представляет высшее проявление сценического искусства, далее которого оно идти не может. Щепкин в Сквознике-Дмухановском, Сосницкий в Репетилове, Васильев‑2 в Любиме Торцове — вот те вершины, до которых доходили наши драматические таланты и которые едва ли были превзойдены лучшими из европейских актеров. Публика наполнила Александринский театр сверху донизу, несмотря на то, что кроме г. Васильева‑2 в роли Любима Торцова, все остальное в спектакле было ниже самого ужасающего театрального безобразия […] Как можно, чтобы столичная русская сцена добровольно теряла своего последнего даровитого актера? […] При каждом появлении на сцене г. Васильева‑2 публика встречала его самыми недвусмысленными изъявлениями своего к нему сочувствия»[[362]](#footnote-363).

Будучи одним из учредителей Общества русских драматических писателей, почетным членом Общества сценических деятелей, членом Театрально-литературного комитета, Плещеев часто и много встречался с крупными русскими актерами — Давыдовым, Савиной, Ермоловой, Стрепетовой. Его характеристики корифеев русской сцены, содержащиеся в критических статьях и письмах, точны и интересны. К словам Плещеева прислушивались, его мнением дорожили.

Плещеев приветствует вступление Савиной в труппу Александринского театра, но строго судит о ней, обращает внимание на ее неудачи. «Представьте же себе всеобщее удивление, — писал {206} он о Савиной — Лидии в “Бешеных деньгах”, — когда исполнение г‑жи Савиной оказалось до того бледным, безжизненным, вялым, что даже невзыскательная благодушная публика Александринского театра, привыкшая шумно вызывать по нескольку раз свою любимицу чуть не за каждое слово, сказанное мало-мальски удачно, относилась к ней на этот раз с изумительной сдержанностью. Ни одной фразы не оттенила она как следует. Не было у нее этих тонких штрихов, этой грациозной кокетливости, этой прекрасной мимики, к которой она приучила публику»[[363]](#footnote-364).

Рецензия эта была написана через день после премьеры, отзыв Плещеева был точным. Савина очень скоро ощутила свою неудачу. Сыграв роль Лидии только три раза, актриса вернулась к ней лишь в 1891 году. Но и тогда эта роль не принесла ей успеха[[364]](#footnote-365).

Или в другом месте: «Г‑жа Савина в последнее время как будто стала несколько холоднее относиться к своему делу. Это жаль, публика вправе была ожидать от нее очень многого, и расположение, которое она ей оказывает, казалось, должно было бы, напротив, подстрекнуть ее к работе»[[365]](#footnote-366). Зато с каким восторгом и тонким проникновением в суть замысла писал Плещеев о выдающихся созданиях актрисы, таких, например, ее ролях, как Оля в пьесе А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева «Светит, да не греет», Тугина в «Последней жертве» и др.

Плещеев часто апеллирует к читателю — зрителю, включает его в общий ход разговора о театре. Для этого Плещеев пользуется определенными стилистическими оборотами («Вспомните», «Обратите внимание», «Согласитесь»), позволяющими как бы вместе с читателем проводить аналитическую работу.

Рецензии Плещеева читаются легко, они почти лишены сложных оборотов, иностранных выражений, цитат из малоизвестных широкому читателю источников.

В своих критических статьях Плещеев нередко делал исторические экскурсы, сравнивал новых исполнителей с прежними. Свидетель и участник театральной жизни 1840‑х годов, он в 1870 – 1880‑е годы обращался к событиям молодости, используя их в своей деятельности. В этой связи очень интересным является развернутый отзыв на вышедшие в 1877 году два тома «Хроники петербургских театров» А. И. Вольфа. Плещеев пересказывает некоторые материалы этой книги, обращает внимание читателей на борьбу, происходившую в театре тех лет: «Весьма любопытны выдержки, делаемые г. Вольфом из тогдашних театральных рецензий о “Ревизоре”. “Литературные прибавления к "Русскому инвалиду"”, только что перешедшие тогда в ведение г. Краевского, считались представителями молодой литературы и {207} ратовали за г. Гоголя, а “Северная пчела” против него»[[366]](#footnote-367). Несмотря на то, что П. А. Каратыгин был много лет хорошо знаком с Плещеевым, критик, всегда нелицеприятный и принципиальный в своих суждениях, отмечал: «П. Каратыгин также написал пошленький водевильчик, где осмеивались писатели так называемой “натуральной школы”, то есть все, что было тогда свежего, молодого, честного и талантливого в литературе»[[367]](#footnote-368).

С середины 1880‑х годов Плещеев отошел от непосредственной театрально-критической деятельности. Но в письмах, высказываниях, различных отзывах он часто и много говорил о театре, сохраняя верность демократическим идеалам. В годы реакции после 1881 года он говорил о «паскудных» пьесах Маркевича и Мещерского: «Ишь расписались! Знают, что на их улице праздник, небось прежде на сцену не выползали»[[368]](#footnote-369).

Последние годы жизни (1887 – 1893) старого поэта связывала теплая дружба с А. П. Чеховым. Чехов высоко ценил Плещеева, глубоко уважал его, дорожил его мнением. Плещеев был одним из тех, кто в молодом Чехове разгадал будущего великого писателя. Во взаимном интересе друг к другу Чехова и Плещеева немалое место занимал театр.

Театрально-критическая деятельность А. Н. Плещеева сыграла свою роль в общем развитии театрально-эстетической мысли. Пропагандист и последователь демократической и просветительской критики: 1840 – 1860‑х годов, он в течение всей жизни отстаивал передовые воззрения на театр, способствуя его прогрессу.

## **{****208}** П. Д. Боборыкин

Имя Петра Дмитриевича Боборыкина (1836 – 1921) известно достаточно хорошо. В свое время он был популярным романистом («Дельцы», «Китай-город», «Василий Теркин» и др.) автором репертуарных пьес («Ребенок», «Однодворец», «Старые счеты» и др.), активным литературным критиком[[369]](#footnote-370). И впоследствии он занял свое место в истории русской литературы. Менее известен Боборыкин как театральный деятель и рецензент. Широко читаются его воспоминания — «За полвека» и «Столицы мира», где многочисленные страницы посвящены русскому и зарубежному искусству, но остались малоизученными его театральные статьи и рецензии. Между тем в обширном наследии Боборыкина (а полное собрание его сочинений по подсчетам С. А. Венгерова составило бы не менее восьмидесяти томов) такие выступления занимают видное место.

Рецензентская деятельность Боборыкина продолжалась более полувека. Взгляды же Боборыкина в основном сформировались в 1860‑е годы; но он впитывал новые веяния времени, чутко реагировал на изменения действительности и общественных теорий и отражал это в своей повседневной рецензентской практике. Боборыкин был образован, наблюдателен, хорошо знаком с идеями русских и зарубежных писателей, философов, искусствоведов. Это позволило ему внести свой вклад в развитие русской театральной критики.

В первый период деятельности Боборыкин был во многом связан с тем направлением русской очерковой прозы 1860‑х годов, которая стремилась к детальности и точности в изображении действительности и сближала литературу с этнографическим исследованием. Происхождение и образование Боборыкина помогали этому. Он вырос в зажиточной провинциальной семье, и, как сам {209} вспоминал позднее, «разночинский быт, деревня, дворня, поля, лес, мужики, даже барские забавы», воспитали в нем «то сочувственное отношение к родной почве, без которого не сложился бы писатель-художник»[[370]](#footnote-371).

Учился Боборыкин сначала на «камералистском» отделении Казанского университета, где готовили специалистов для хозяйственной службы и много внимания уделяли естественным наукам. Затем увлечение химией привело молодого человека на медицинский факультет Дерптского университета. Несмотря на то, что ни химиком, ни врачом Боборыкин не стал, образование наложило определенный отпечаток на его интересы и художественную манеру. В этом смысле он был достаточно типичной фигурой для периода успехов естественных наук.

Но все-таки гораздо сильнее его влекли журналистика и театр. Боборыкин стал служить им смолоду. В двадцать пять лет он приехал в Петербург и под псевдонимом Петр Нескажусь начал печатать фельетоны в журнале А. Ф. Писемского «Библиотека для чтения»[[371]](#footnote-372), а вскоре занял его редакторское кресло, причем обращал значительное внимание на театральный отдел. Его собственные выступления также касались сцены. Став редактором (в феврале 1863 года), Боборыкин печатал свои статьи о театре анонимно. У нас нет прямых данных об его авторстве, но косвенные позволяют считать их принадлежащими именно ему. Это и свидетельства самого Боборыкина («Сам я не вспомнил о себе сразу, что я критик и публицист, изредка только печатал статьи не беллетристического содержания и делал исключения для театра, где считал себя более компетентным»)[[372]](#footnote-373), и их сходство в стилистической манере с его известными статьями, и, наконец, тот факт, что остальные театральные рецензии привлеченных к сотрудничеству в журнале молодых критиков всегда оказывались подписанными их фамилией или псевдонимом. Среди них был и начинающий московский адвокат, впоследствии известный театральный рецензент А. И. Урусов, дружба и деятельная переписка с которым сохранялась у Боборыкина в течение всех 1860 – 1870‑х годов[[373]](#footnote-374).

{210} Самому Боборыкину хотелось более всего заниматься проблемами чисто художественными, а не политическими. Его «не волновали страстно чисто общественные вопросы, борьба противоположных лагерей, разные лозунги и клички той эпохи»[[374]](#footnote-375). Но такая изоляция невозможна вообще, а тем более при руководстве журналом и весьма задиристом характере Боборыкина. Начал он с полемики, с недовольства общим состоянием театральной критики, с колких нападок на своих противников. Он ставил под сомнение театральные взгляды А. А. Григорьева, упрекал «Современник» в отсутствии подлинного интереса к сцене, «Отечественные записки» — в странном пристрастии к балету, В. Александрова (В. А. Крылова) — в создании вместо рецензий «ученических задачек».

Объектом язвительных нападок Боборыкина неоднократно оказывался Н. Г. Чернышевский. Он то иронически излагал его лекцию о Н. А. Добролюбове, за что журнал получил отповедь «Искры». То упрекал Чернышевского в том, что тот нанес урон объективистски-спокойному развитию русской литературы. В рецензии Е. Н. Эдельсона на антинигилистический роман «Взбаламученное море» А. Ф. Писемского, опубликованной в «Библиотеке для чтения» в период редакторства Боборыкина, отстаивалось право художника на свои, пусть односторонние суждения. Забегая несколько вперед, скажем, что почтительное отношение к Писемскому осталось у Боборыкина навсегда. В статье «Памяти А. Ф. Писемского» он настаивал, что будущие читатели найдут и в тенденциозных произведениях писателя «отложения целых слоев действительности», а «личные пристрастия и ошибки простят ему»[[375]](#footnote-376).

В 1864 году Боборыкин разрешил печатать в «Библиотеке для чтения» антинигилистический роман Н. С. Лескова «Некуда», что окончательно подорвало доверие к журналу со стороны демократических кругов.

В то же время критик часто вставал на защиту молодого поколения. В полемике с И. С. Аксаковым он доказывал, что молодежь гораздо более трудолюбива, честна и активна в своей любви к народу, чем это представляется старшим[[376]](#footnote-377).

Как уже говорилось, взгляды Боборыкина на театр сложились в основном в 1860‑е годы, а в дальнейшем лишь уточнялись и варьировались много раз, в основном находясь в зависимости от ведущих тенденций времени. Относительно роли театра он вступал в активные споры со своими противниками. И хотя он не избегал явных и сознательных преувеличений, за этим скрывались {211} любовь к русской сцене, беспокойство о ней, раздумья о роли критики.

Тревога Боборыкина по поводу равнодушия революционно-демократической критики к театру объяснима. Занятый насущными задачами революционной борьбы, «Современник» интересовался лишь драматургией, но мало писал об актерском искусстве, используя разговор о театре как предлог «для протеста против наших общественных безобразий». Для Боборыкина же это был «односторонний взгляд», уничтожающий «идею драматического дела» и ведущий к дискредитации журнала в глазах актеров и публики, ибо, по Боборыкину, какое же может быть доверие к журналу, если совсем недавно на его страницах проповедовалась «доктрина, в силу которой никто из нас не должен ходить в театр до тех пор, пока останется на земле хоть один пролетарий»[[377]](#footnote-378).

Для Боборыкина театр — «дело плоти и крови народа», он «сроднился с основным грунтом русской земли»[[378]](#footnote-379). Театр он считал средством передачи «нравственной физиономии нации», а лучших актеров — выразителями сути русской натуры. Таким образом, идея народности не включала для Боборыкина социального аспекта и лишь отождествлялась с идеей национальности. Боборыкин большие надежды возлагал на просветительскую роль театра и находил главную его задачу в помощи «делу народного образования», росту «духовной жизни общества»[[379]](#footnote-380).

Под правдой сценического воспроизведения жизни Боборыкин подразумевал бытовую достоверность, этнографически точное изображение действительности. Он придирчиво искал такую правду во всем: в драматургии, в игре актеров, режиссуре и оформлении спектакля. В связи с этим возникало требование и определенного уровня мастерства. Как писал критик, сам он, «глубоко любя сценическую правду и ратуя всегда за торжество бытового элемента», признавал «необходимость известной сценической выработки»[[380]](#footnote-381).

Помочь становлению театра должна, по мнению Боборыкина, критика. Для него театральная критика не просто способ высказывать свое мнение, но определенная отрасль научных знаний. Она может стать профессиональной лишь в результате длительного изучения театра. Только накопив опыт, создав свою систему подхода к явлениям искусства, человек имеет право обратиться к деятельности рецензента. Может быть, еще и поэтому свои ранние статьи о театре Боборыкин не подписывал: его личный опыт был невелик.

Общая цель критики, по Боборыкину, защищать театр от произвола начальства, бюрократизма и карьеристских устремлений {212} его собственных служителей. Конкретно же она складывается из общих суждений рецензентов о театре, тщательного разбора игры актеров («критика есть анализ, а не формулярный список»), рассмотрения спектакля в целом («не объяснять, что рецензенты думают об известном предмете, а то, в чем состоит сущность этого предмета»). В беспристрастных, доказательных статьях актеры должны находить максимально объективную оценку своего труда. Однако Боборыкин допускал наличие в рецензиях и определенной эстетической позиции пишущего, и его права, избегая субъективных обобщений и приговоров, все-таки судить о спектаклях, имея в виду свой художественный идеал[[381]](#footnote-382).

Кроме того, критика создается, по Боборыкину, для публики. Состав театральной залы, ее реакция на спектакль занимают видное место в его статьях. Он то соглашается с публикой в своих оценках («публика хотя и ходит на новые пьесы, чувствует пресноту от повторения одних и тех же приемов»)[[382]](#footnote-383), то сетует на ее неграмотность, то судит от ее имени о драматургах: Со своей стороны, критик содействует публике «в обмене мыслями, вызванными известными явлениями», воспитывает ее вкус и предоставляет будущим поколениям любителей сцены материал по истории искусства.

Свои требования народности Боборыкин прежде всего обратил к драматургии. Сам он был плодовитым литератором с заметной наклонностью к натурализму. Безликие поделки Ф. Н. Устрялова, Г. В. Кугушева и им подобных, лишенные национального колорита переводные пьесы, по мнению критика, ничего не дают актерам — в них только падает исполнительское мастерство. Огрубляют актеров и псевдонародные пьесы. Анализируя драму Н. А. Потехина «Горе-доля», Боборыкин показывал, как мнимая народность порождала художественное бессилие исполнителей.

Небезынтересно высказывание Боборыкина о пьесе Ф. М. Толстого «Пасынок», по поводу которой в критике уже было произнесено немало резких слов, особенно М. Е. Салтыковым-Щедриным. Но и с более примирительных позиций Боборыкина «Пасынка» также было нельзя принять: «Но как бы ни была плоха пьеса сама по себе, она имела бы какое-нибудь общественное значение, если б в ней усматривалась какая-нибудь искренность, если б авторы подобных пьес были в самом деле способны критически отнестись к возмутительной среде, из которой выходят личности, схожие с героем драмы “Пасынок”»[[383]](#footnote-384). Как видно из приведенных слов, Боборыкина более всего волнует правдивость драматических произведений и некоторая доля критического задора.

Главный бытописатель современности в эту пору для Боборыкина — А. Н. Островский. Именно по верности драматургу, бытово-национальному {213} колориту его пьес оценивал критик их исполнение на сцене. Мы не знаем, принадлежит ли Боборыкину статья с разбором драмы «Грех да беда на кого не живет», но опубликованная в том первом номере журнала, который подписывал Боборыкин в качестве редактора («Библиотека для чтения», 1863, № 2), она, безусловно, отражала и его взгляды. А там Островский представал художником, хорошо знающим мещанский и приказной мирки и показывающим их во всех оттенках бытовых, правовых и психологических отношений.

При разборе «Воспитанницы» Боборыкин, упомянув Добролюбова как удачного интерпретатора Островского, на деле смыкался, как это ни странно, с А. А. Григорьевым. Его занимали здесь не «темное царство», не губительные последствия самодурного гнета, а те молодые кипучие силы, которые так «живучи» и «на один момент выплывут из-под гнета и тины и дадут художнику поэтическую сцену, прелестный образ»[[384]](#footnote-385). Все это доказывает известную противоречивость критика в понимании национальных истоков драматургии Островского.

Равной пьесам Островского Боборыкин считал только «Горькую судьбину» А. Ф. Писемского. Но и здесь его увлекала не социальная направленность драмы, а жизненность ее коллизии, проявлявшаяся в том, что «столкновение между барской и крестьянской нравственностью выполнено в “Горькой судьбине” с полным знанием дела»[[385]](#footnote-386).

Уже в этих статьях Боборыкина была сделана попытка наметить этапы становления актерского искусства в России, развитая им впоследствии более детально. Для него — актер всегда соавтор драматурга, дополняющий и оттеняющий его замысел. По Боборыкину, в сценическом истолковании пьес зритель всегда находит нечто такое, чего не увидит в чтении. В России, особенно в Малом театре, существуют прекрасные традиции сценического искусства. Уже в творениях М. С. Щепкина «русская натура» явилась «так живо и идеально изображенною». В мастерстве великого актера исполнительское искусство сошло с «ходулей псевдоклассической школы» и сблизилось с действительностью, постоянный творческий контакт «со всем, что было лучшего в мыслящей России», позволил Щепкину выразить дух и требования своего времени[[386]](#footnote-387).

Но это был только первый этап русского сценического реализма. Как и понимал Боборыкин, творчество Щепкина было исторически ограничено. Позднее критик, отдавая дань его вкладу в развитие русского актерского искусства, говорил об обобщенно-типическом реализме Щепкина, о его близости к общеевропейскому, а новую линию развития актерского мастерства {214} намечал в деятельности представителей русской бытовой школы — П. М. Садовского и С. В. Васильева, которые умели передать «нам в малейших чертах, в интонациях, в оттенках мимики нечто изумительно законченное в смысле русском бытовом»[[387]](#footnote-388).

Как и многие другие его современники, он писал о том, что бытовые пьесы Островского появились на сцене как раз тогда, когда в них ощущалась настоятельная нужда, русские актеры нашли в Островском своего драматурга — «во всем строе игры произошел перелом», здесь было их «настоящее царство».

Верность действительности, детальность в показе внешнего облика и передаче внутреннего мира героев были для Боборыкина мерилом актерского искусства. Жизнен, правдив, точен — таковы наиболее употребительные его оценки актерской игры. Неуменье передать народное начало не устраивало критика в В. В. Самойлове. Для него и Ф. А. Снеткова — Катерина была «барышней, нарядившейся в сарафан», без элемента «бытового колорита»[[388]](#footnote-389). Тогда Боборыкину было неважно то, что он поймет позднее: Снеткова, несмотря на свой городской облик, явилась в «Грозе» гармоничной народной натурой, противостоявшей нравам «темного царства». Больше устраивала критика эта актриса в роли «простенькой и доброй» Татьяны. Но и здесь он предпочитал А. И. Колосову, которая внесла, по его мнению, в этот образ «несравненно больше народного элемента», «по дикции и манерам действительно напоминала уездный город и мир барских воспитанниц» и была одета гораздо проще и тактичнее, чем ее соперница на Александринской сцене[[389]](#footnote-390). По его мнению, все петербургские исполнители в «Мишуре» А. А. Потехина грешили отсутствием достоверности, в то время как московские умело дополняли продуманность своих типов гримировкой, фигурой и жестами.

Такая придирчивая скрупулезность помогала критику живописно воспроизводить роли и отмечать частности, важные в общей трактовке образов. Любимым актером Боборыкина был П. М. Садовский, благодаря высокому мастерству которого «игра перестает быть игрой и всецело сливается с жизнью»[[390]](#footnote-391). С точки зрения психологической реальности анализировал Боборыкин исполнение им ролей Подхалюзина и Подколесина. Последнюю сцену в «Своих людях — сочтемся», по описанию критика, Садовский играл так, что передавал авторский замысел, искаженный в сценической редакции цензурой. Подхалюзин — Садовский совсем не пугался прихода квартального. Он, писал Боборыкин, «знает, что все дело рук человеческих», что с деньгами можно «выпутаться и не из такой передряги». Он любезно приглашал квартального выпить и закусить, и становилось ясно, что представитель {215} власти сумеет выручить обвиняемого. Подробно рассматривал рецензент и финал «Женитьбы», где Подколесин — Садовский настолько входил в колею своей прежней жизни, что «для него — приличного надворного советника — ничего не стоит даже выскочить из окна и отправиться домой без шляпы»[[391]](#footnote-392).

Высокую сценическую технику отмечал Боборыкин в искусстве С. В. Шумского. И эта, по мнению критика, западная манера игры не только не исключала «народно-бытового элемента», а напротив, помогала его выявлению. Много внимания уделял Боборыкин анализу образа Жадова у Шумского («Доходное место»). Сначала, по словам критика, это был верующий молодой человек, «увлеченный добрый малый, без всякого житейского знания». Потом — человек, надломленный жизнью; в последнем монологе Жадов — Шумский не произносил громких фраз, а «про себя» «пел лебединую песню светлой поре своей жизни»[[392]](#footnote-393). Это разнообразие оттенков делало Жадова живым характером, приближало героев Шумского к зрителям. В отличие от Самойлова, игравшего в «Свадьбе Кречинского» героя отъявленным плутом, Шумский, представлявший его вполне светским человеком, «будил в душе гораздо больше струн» и наводил на мысли «об общественном значении подобного лица»[[393]](#footnote-394).

Бытовизм, как главный признак народности, искал критик во всех компонентах спектакля. Его ужасало «вавилонское столпотворение языков», царившее в пьесах из народной жизни, когда не ощущалось разницы между говором крестьян из отдаленнейших друг от друга губерний. Боборыкин приводит многочисленные примеры неточного оформления спектаклей, где «вся обстановка ни на одну каплю не похожа на жизнь»[[394]](#footnote-395). Так, гостиная Вышневских в «Доходном месте» напоминала сказочные «чертоги», а обои купеческих комнат в комедии «Не в свои сани не садись» более годились для светского салона. В одном из спектаклей героиня появлялась зимой на улице кокетливо одетая в нарядный сарафан и грациозно копала землю.

Главным антагонистом Боборыкина на пути прославления бытового театра был А. А. Григорьев с его поэтизацией театра, призывом показать на сцене «душу» русского человека. Для Боборыкина Островский был прежде всего создателем бытового репертуара и именно в этом смысле реформатором сцены. Для Григорьева Островский был певцом души русского человека, драматургом, передающим поэтическую суть русской жизни. Лучшим актером, который умел воплотить эту особенность драматургии Островского, был для А. А. Григорьева П. В. Васильев. Боборыкина же больше привлекала эпическая повествовательность {216} искусства П. М. Садовского. Копья скрестились на исполнении актерами роли Льва Краснова в драме Островского «Грех да беда на кого не живет».

Григорьева увлекали в трактовке П. В. Васильева «вулканический взрыв», «душу разрывающая страсть», «огненность натуры»[[395]](#footnote-396), Боборыкин, напротив, считал, что дарование Васильева вообще направлено Григорьевым по ложному пути — от комедийного к несвойственному актеру — трагедийному. В роли Краснова Боборыкин упрекал актера в незнании купеческой среды: «По своим манерам, походке, подниманию плеч и движениям рук он скорее похож был на барина, надевшего сибирку и желающего играть купца», в разговоре с женой «он нежничал слишком тревожно, слишком скоро говорил при этом» — «купец сделает это с большим спокойствием и с самодовольством и речь его будет непременно прерываема паузами»[[396]](#footnote-397).

Боборыкин отдавал предпочтение П. М. Садовскому, который «в совершенстве» овладел купеческим типом и из Краснова «создал бодрую и нетронутую личность», вернув социальному типу во всех подробностях движений, дикций, гримировки и костюма. Боборыкин постоянно смотрел на созданный актерами образ со своей излюбленной позиции бытового соответствия задуманному автором типу.

Для передачи души человека, для выражения натуры необходим природный дар, для того, чтобы точно воспроизвести народность, нужна была школа. Поддерживая Григорьева в критике существующей театральной школы, Боборыкин упрекал его в апологетике природного, неотесанного таланта и сам стоял за «художественное и умственное развитие актеров», за «настоящее изучение» тайн исполнительского мастерства, за образование. Для того, чтобы вырастить актера, умеющего быть правдивым и точным во всех деталях роли, нужна настоящая театральная школа. «Мы знаем, — писал Боборыкин, — что Григорьев ратует против “школы”, то есть театрального училища и тамошней выучки. Не ратовать против этого нельзя. Но одно дело — выучка театрального училища, другое дело — настоящее изучение, не мастерство, а подготовка, образование, которого радикально недостает нашим актерам»[[397]](#footnote-398). Борьбе за такую школу и отдавал Боборыкин массу сил и энергии.

Однако в критике существующих порядков Боборыкину явно не хватало пафоса и категоричности Григорьева. Григорьев писал об общем упадке театра, о рутине, «ржавчиной въевшейся во все устройство драматической сцены, во все понятия об искусстве»[[398]](#footnote-399). Для Боборыкина понимание «рутины» сводилось к частным фактам, {217} таким, как бюрократизм в театральном управлении, «небрежность и равнодушие начальства», безвкусица самих актеров[[399]](#footnote-400). Поэтому он считал, что «зло» можно исправить, если поставить во главе театра знающих людей, уничтожить систему бенефисов и заняться образованием актеров. Одной из важных мер на этом пути Боборыкин считал поднятие уровня театральной критики. Если Григорьев полагал, что «недостатки сознательного общественного мнения, серьезной мысли — главная причина печального состояния сцены»[[400]](#footnote-401), то Боборыкин лишь добивался «единства в критических воззрениях»[[401]](#footnote-402).

Реально сделать что-нибудь для развития театральной критики Боборыкин не мог. «Библиотека для чтения» теряла подписчиков, и вскоре журнал был закрыт. Боборыкин уехал за границу, где с незначительным перерывом пробыл десять лет. 1865 – 1869 годы — это период расширения кругозора молодого писателя, знакомства с западноевропейской литературой и эстетикой. Это присутствие на Брюссельском конгрессе I Интернационала (1868), посещение лекций выдающегося искусствоведа Ипполита Тэна, общение с А. И. Герценом и встречи с известными критиками Франции.

В эти годы деятельность Боборыкина приобрела отчетливо просветительский характер. Он старался познакомить зарубежного читателя с этапами развития революционной мысли на своей родине и написал очерк «Нигилизм в России». Он хотел приобщить русскую публику к достижениям зарубежной эстетической мысли и дал в журнал «Всемирный труд» (1867, № 11 – 12) статью — «Анализ и систематика И. Тэна».

В эстетике западноевропейского натурализма И. Тэна, философской основой которой служил все тот же позитивизм, Боборыкин нашел теоретическое обоснование своим воззрениям на театр. Он усвоил эту эстетику со всеми ее достижениями и слабостями и часто применял в подходе к явлениям театральной жизни. В работах Боборыкина господствовал эмпирический взгляд позитивиста, точно улавливавшего внешнюю сторону явлений, но не умевшего проникнуть в их суть, уловить их диалектику. Преувеличенно большое место заняла у Боборыкина биологическая сторона актерского творчества, что особенно сказалось в его книге «Театральное искусство» (1872) и лекциях «Вопросы театрального искусства» («Музыкальный свет», 1877, № 23 – 35).

Посвященные в основном актерской технике, эти работы Боборыкина, по словам М. И. Писарева, были «первым руководством на русском языке для изучения сценического искусства, которое долгое время почиталось вполне “свободным”»[[402]](#footnote-403). Они были {218} основаны на признании важности непосредственных наблюдений и в известной степени противостояли той идеалистической эстетике, которая рассматривала физическую природу человека как нечто враждебное его высшему духовному содержанию. Боборыкин настаивал, что в сценическом творчестве «только наблюдение и опыт могут дать осязаемые результаты», а исполнитель, голова которого «набита» разными «метафизическими» идеями, «с первого же шага удалится от живой правды, потому что для него идеальный принцип будет выше конкретного факта»[[403]](#footnote-404).

Опираясь на достижения естественных наук и труды западных искусствоведов, Боборыкин создал руководство по технике сценической игры. Он практически рассмотрел связь жестикуляции, мимики, дикции с физиологией и психологией, установил закономерность между душевными состояниями и их выражением. В частности, он писал, что ему ни разу не довелось видеть исполнителя роли Гамлета, который не кричал бы при виде тени отца. В то время как сильный ужас, замечал Боборыкин, должен был бы выразиться в молчаливом оцепенении.

Отдельные наблюдения, найденные штрихи, черточки должны, по Боборыкину, помочь актерам создать жизненные образы: «Главною задачею актера в процессе творчества характеров должно быть: отделка и яркое выставление вперед типических черт личности… Две‑три черты, верно схваченные, могут дать цельность исполнению лица, если в этих чертах действительно сказывается самая суть характера»[[404]](#footnote-405).

Эстетические принципы натурализма во многом определили рецензентскую практику Боборыкина в «Русских ведомостях» (1878 – 1881, 1883, 1886 – 1888). Но художественное чутье и накопленный опыт позволили ему вычленить из этой эстетики то, что наиболее соответствовало новым требованиям русского театра — внимание к психологическому национальному типу. Хотя Боборыкин и продолжал считать, что изображению на театре поддается только то, что публика и критика в состоянии проверить посредством своего знания, он в конкретном анализе пьес и актерских созданий подходил к более сложному пониманию причинно-следственных связей, чем в своих декларациях. Поэтому он, тщательно разбирая современную драматургию, часто отрицал ее, как не отражающую закономерностей русской жизни. Ему претили эффектные сюжеты многих современных пьес, он видел, как авторы «гонятся за новизной, пишут комедии и драмы по поводу каких-нибудь общественных скандалов, процессов, новейших сторон столичной испорченности»[[405]](#footnote-406). В таких пьесах он находил только «нагромождение одного замысла на другой, излишество эпизодических лиц, тирад, резонерства и всяких {219} ненужностей»[[406]](#footnote-407). Подобная драматургия всегда губительно сказывается на актерском творчестве. Так, о А. П. Ленском Боборыкин писал, что он «вдается все больше и больше в рутину, все чаще повторяется», поскольку «из десяти пьес в семи или восьми он играет все того же самого молодого человека с обличительными наклонностями или же увлекающегося, но слабого, принужденного говорить почти одни и те же тирады»[[407]](#footnote-408). Это была точная характеристика современной псевдообличительной драматургии и порожденной ею системы актерской игры.

Лучшими драматургами казались Боборыкину те, которые «наблюдают бытовую жизнь в городе и деревне». Это — Н. Я. Соловьев и И. В. Шпажинский. В отличие от народников, окрестивших героиню пьесы Соловьева «На пороге к делу» прозвищем «кисейная барышня»[[408]](#footnote-409), Боборыкин приветствовал молодого писателя за то, что он перенес на сценические подмостки «малоизвестные стороны жизни», и предлагал винить в отступничестве не деревенскую учительницу Лонину, а ту жизнь, «которая требует на каждом шагу от развитых людей слишком больших жертв»[[409]](#footnote-410).

В отношении же к А. Н. Островскому Боборыкин легко усвоил и разделил распространенные тенденции 1870‑х годов и вместе со многими критиками утверждал, что драматург застыл в старых формах и не способен «отвечать на потребности теперешней театральной залы»[[410]](#footnote-411). Суждения Боборыкина об Островском, сосредоточенные в двух больших статьях — «Русский театр» («Дело», 1871, № 11) и «Островский и его сверстники» («Слово», 1878, № 8, 9 – 10), — в основном связаны с общим взглядом на Островского в 1870‑е годы как бытописателя «темного царства», отставшего от движения русской жизни[[411]](#footnote-412).

В этот период Боборыкин изменил и свое отношение к Добролюбову. Он стал доказывать, что пьесы Островского не соответствуют известным драматургическим канонам, что в свое время Добролюбов, избавив писателя от «щекотливого разбирательства его сценических достоинств»[[412]](#footnote-413), направил его творчество по неверному пути. Сугубо эпическое, оно не могло далее развиваться в соответствии с новыми требованиями.

Островский, по мнению критика, навсегда остался бытописателем купеческой жизни. В этом он не имел соперников, но не мог также иметь последователей или учеников: «Творец этого {220} репертуара сам слишком его разработал, чтобы простым подражателям осталось достаточно простора для их попыток»[[413]](#footnote-414). Поэтому рядом с Островским Боборыкин ставил только сверстников, затрагивающих в своих произведениях иные пласты жизни. Так критик отрицательно решал вопрос о «школе» Островского.

Нападкам со стороны Боборыкина подвергалось художественное мастерство драматурга, в свое время не вызывавшее его неудовольствия. Но и это было в духе времени. Он прямо заявлял, что не хочет более довольствоваться расплывчатым добролюбовским понятием — «пьесы жизни», и пытался подвести произведения Островского под «рубрики, выработанные европейской сценой», хотя сам видел, что такая насильственная классификация совсем не подходит для них. Он видел в пьесах Островского множество нарушений апробированных драматургических канонов; его не устраивали анекдотичность интриги, «загруженность» пьес «целым рядом лиц, сцен, повествовательных эпизодов», вялость хода действия, случайность завязок и развязок.

Отведя Островскому место бытописателя купеческой России, Боборыкин считал исчерпанной его роль в становлении русского актерского искусства. Купеческие пьесы, толкавшие актеров на выработку определенных приемов, в 1860‑е годы, по мнению Боборыкина, стали тормозить развитие актерского мастерства.

Однако позднее, когда страсти вокруг Островского поутихли, Боборыкин в цикле статей 1886 года «Русский театр последнего двадцатилетия» («Новости и Биржевая газета», апрель) признал способность драматурга отражать новые стороны действительности. В Андрее Белугине, например, он видел образец нового характера, молодого и сильного, «с весьма твердым чувством своей личности»[[414]](#footnote-415). Новые веяния ощутил Боборыкин в поведении молодых героинь совместных пьес Островского и Соловьева — Елене Карминой, Варе, Реневой.

Боборыкин старался перенести на русскую сцену достижения французского натуралистического театра 1870 – 1880‑х годов. Требования точности декораций, показа среды, детализации лиц в массовках и т. п., действительно, говорили о необходимости режиссуры для русского театра. А многочисленные упреки рисовали реальное состояние русской сцены: «У нас: что Катерина Кабанова, что Марина Мнишек, что отставной кавалергард из “Бесприданницы”, что Дмитрий Самозванец — все равно; что свидание у колодца в “Неклюжеве”, что сцена у фонтана»[[415]](#footnote-416). Он находил в М. И. Писареве — Большове слишком мало типичных черт московского купца и негодовал на П. А. Стрепетову за неточность в облике девушки 1840‑х годов в «Бедной невесте». Во {221} всем этом была справедливость и ощущение реальных нужд театра.

Вместе с тем Боборыкин уловил новые тенденции исполнительства на русской сцене, значение личности актера, его индивидуальности, которая сама по себе увлекает зрителя. Он начинал видеть все усложняющиеся связи человека и среды и именно поэтому отверг В. А. Макшеева — Расплюева в «Свадьбе Кречинского», который вел роль в духе П. М. Садовского, с комедийной детализацией, в то время как новая действительность требовала большей сложности трактовки[[416]](#footnote-417). Теперь Боборыкин часто судил о роли в целом (и часто на примере персонажей Островского). Упрекая М. И. Писарева за некоторые просчеты в деталях, Боборыкин не мог не отметить, что он «дает нам именно характер, определенный склад душевного типа, остальное у него на заднем плане»[[417]](#footnote-418). Именно передачу сущности характеров актером анализировал критик в Писареве — Краснове, Русакове, Несчастливцеве, особенно в последнем, где актером давалась общая разработка образа, а не детализация эффектных мест. Хвалил Боборыкин А. Я. Гламу-Мещерскую — Анненьку («Иудушка», по роману М. Е. Салтыкова-Щедрина), которая «искренне сливается с тревожно-суетной драмой этого исковерканного существа»[[418]](#footnote-419). Привлекала его и Стрепетова, пренебрегающая яркими красками ради «нервности и искренности» в общей трактовке роли.

Вызывала у него восхищение М. Н. Ермолова, хотя героический пафос многих ее творений был ему чужд. Но о роли Лониной он писал, что актриса «создана природой для такой учительницы», как героиня сцен Соловьева[[419]](#footnote-420). И превозносил финал «Бесприданницы», где Лариса — Ермолова «умирала без всякой претензии на условную эффектность, не тянула слова, не делала из своих предсмертных обращений к Карандышеву и Паратову каких-то завываний и сентиментальных причитаний нараспев»[[420]](#footnote-421).

Как и в предшествовавший период, Боборыкина волнуют проблемы театрального образования. Он сетовал на то, что отсутствие настоящей школы надорвало силы многих выдающихся актеров, в частности Г. Н. Федотовой. Когда-то она блистательно дебютировала в его «Ребенке». Но прошло время, и актриса утеряла, по мнению критика, ту простоту, «без которой нет сценического творчества».

Отмена театральной монополии (1882) казалась Боборыкину кануном «свободы театра». Он был гораздо умереннее в своих суждениях о театре, чем Островский и другие передовые деятели той поры. Но вместе с ними он приветствовал передовые частные {222} коллективы, особенно театр А. А. Бренко, в руководстве которым сам принимал участие.

С середины 1880‑х годов Боборыкин почти постоянно живет за границей. Он интересуется общелитературными и эстетическими проблемами; оторванному от России, ему трудно оценить новые искания русского театра. В статье «Красота, жизнь и творчество» (1893) он резко выступает против основных положений диссертации Н. Г. Чернышевского и настаивает на том, что критика должна заниматься эстетическими проблемами и анализировать произведения только «в интересах искусства», «а не в интересах морали и публицистики»[[421]](#footnote-422). Однако реализовать эти идеи в рецензентской практике Боборыкин не мог. Не отразились они и в его воспоминаниях, которые печатались в 1906 – 1913 годах в различных журналах («Русская мысль», «Минувшие годы», «Русская старина» и др.), а в советское время были собраны в отдельную книгу «За полвека». Они содержали обширные и интересные данные о петербургских и московских театрах 1861 – 1872 годов. В мемуарах «Столицы мира» (1911) больше места отводилось зарубежному искусству.

Во всем литературном и критическом наследии Боборыкина ощутимы следы торопливости, поспешности откликов и выводов, что резко осуждалось современниками. И. С. Тургенев иронически заявлял, что он отражает события за пять минут до их появления. А критик Е. А. Соловьев-Андреевич называл творчество Боборыкина «срочной телеграммой». И плодовит он был необыкновенно. Помимо указанных изданий Боборыкин печатал в 1860 – 1880‑х годах материалы в журналах «Музыка и театр», «Музыкальный свет», «Вестник Европы», «Искусство», газетах «Санкт-Петербургские ведомости», «Новое время», «Неделя», «Новости».

Взгляды Боборыкина на театр были эклектичны и порой скользили по поверхности явлений. Однако в его статьях и рецензиях отражались ведущие тенденции русского театра и его насущные требования. Отмена монополии и поддержка частных коллективов, борьба за театральное образование и поднятие уровня актерского мастерства — все это находило в Боборыкине самого горячего защитника. Он знакомил русскую публику с достижениями западной мысли и ратовал за активную роль режиссера в театре. Его статьи и рецензии, с детальными актерскими зарисовками, с анализом многочисленных пьес и их сценических трактовок, позволяют представить подробную картину развития русского театра тех лет, когда о нем писал Боборыкин.

## **{****223}** Д. В. Аверкиев

Дмитрий Васильевич Аверкиев (1836 – 1905) происходил, по его собственным словам, «из того сословия, изображению которого Островский посвятил свою лучшую деятельность». До пяти лет воспитывался в доме своего екатеринодарского деда — купца и большого театрала. Затем был отправлен в Петербург к другому деду, пользовавшемуся уважением среди раскольников. В 1860 году Аверкиев кончает Петербургский университет и выходит из него со степенью кандидата химии.

Студентом Аверкиев сближается с кружком Н. Н. Страхова, в котором формировались идейные и нравственные убеждения будущего писателя. Однако нельзя сказать, что влияние Страхова на Аверкиева было в годы революционной ситуации решающим. Некоторые выступления в «Русском инвалиде» 1861 года показывают, что Аверкиев был склонен к колебаниям между тем, что проповедовал Страхов — с одной стороны, и революционные демократы — с другой. Подчиняясь силе воздействия революционной атмосферы, Аверкиев выступает с сочувственными статьями о значении творчества Н. А. Некрасова, Н. А. Добролюбова. Но статьи эти не были для него органичны. Положительный, беспристрастный тон статьи на смерть Добролюбова, с которым Аверкиев встречался, беседовал, спорил, не может скрыть той «критической» тенденции, которая в полную меру прозвучит позднее. Она выразилась в осторожном противопоставлении добролюбовской идее «уничтожения обстоятельств», уродующих человека, идеи преклонения перед обстоятельствами, идеи извинения любых общественных пороков.

Прежде чем его желание, зародившееся еще в студенческие годы — «Писать о театре — боже, как я мечтал об этом!»[[422]](#footnote-423) — стало основным занятием жизни, Аверкиев перепробовал немало дел. Он писал фельетоны, служил гувернером, печатал юмористические {224} стихи в «Якоре», сочинял оперные либретто, переводил драмы и литературу по химии. Как театральный критик Аверкиев больше всего выступал в журнале «Эпоха» (1864 – 1865), газетах «Голос» (1868 – 1869 и 1879 – 1880), «Московские ведомости» (1872 – 1878).

В 1885 – 1886 годах Аверкиев издавал в Петербурге двухнедельный «Дневник писателя», все материалы которого созданы одним автором — то есть самим Аверкиевым. В разделе «Русский театр в Петербурге и Москве» он рецензировал репертуар императорских театров и выступления мейнингенской труппы.

Первое драматическое произведение Аверкиева «Мамаево побоище» появилось в журнале братьев Достоевских «Эпоха» (1864, № 10) и было своеобразной формой защиты «почвеннических» идей. Друзья Аверкиева пристально следили за его драматургическими опытами. Н. Н. Страхов писал Ф. М. Достоевскому в 1869 году: «Островский падает […] Зато наш друг Аверкиев — подымается. Его комедия о Фроле Скобееве имела огромный успех и в самом деле очень недурна»[[423]](#footnote-424). Достоевский отвечал: «У Аверкиева не знаю — найдется ли столько блеску в таланте и в фантазии, как у Островского, но изображение и дух этого изображения — безмерно выше. Никакого намерения. Предвзятого […] Это великий новый талант, Николай Николаевич, и может быть повыше многого современного. Беда, если его хватит только на одну комедию»[[424]](#footnote-425).

Достоевскому понравилось выражение национального духа в комедии Аверкиева, отсутствие тенденции, отход от бытовизма, театральность. Но Аверкиев-драматург, по существу, не развивался. Круг тем и идей оставался стабильным десятилетиями. Лучшая его пьеса — «Каширская старина» (1870) имела богатую театральную судьбу, ставилась с огромным успехом во многих театрах. Однако попытки Аверкиева обратиться от допетровской Руси к современным сюжетам кончились неудачей.

1864 год — год тесного общения Аверкиева с Ф. М. Достоевским и А. А. Григорьевым. Аверкиев с любовью и признательностью вспомнит об этом: «Некоторые из тамошних статей, обозначенные моим именем, были написаны при ближайшем сотрудничестве Достоевского. Смею думать, что имею право считать его одним из своих литературных учителей, и то, конечно, был самый талантливый, самый влиятельный и любительный мой учитель»[[425]](#footnote-426). В годы «Эпохи» Достоевский направлял и театрально-критические выступления Аверкиева. Примером тому может служить статья Аверкиева «Русский театр в Петербурге» («Эпоха», 1864, № 9). Сходство некоторых ее мыслей — о важности для актера прислушиваться к критике, о том, что старание не заменит таланта, — {225} С мыслями письма Достоевского актеру Бурдину[[426]](#footnote-427), в котором он разъяснял необоснованность обид актера по поводу критических замечаний Григорьева, позволяет сделать вывод об участии Достоевского в ее создании. Следует заметить также, что на статьи Аверкиева несомненное воздействие оказало критическое мастерство Достоевского[[427]](#footnote-428).

С Григорьевым Аверкиева связывала короткая, но особая дружеская близость. Об их дружбе писали и современники, и мемуаристы. Аверкиеву было свойственно делать акцент на другой стороне взаимоотношений: учитель — ученик. Григорьев был театральным учителем Аверкиева. Кроме любви к театру, поэзии, их сближала, конечно, и общность происхождения, и сходство судеб — в поисках куска хлеба они прошли через случайные литературные заработки. Но если Ап. Григорьев нигде не хотел поступиться хотя бы долей того, что «купил жизнью мысли», и кончил долговой ямой, то Аверкиев, по его собственному признанию, шел на «уступки». Полемику Григорьева с Добролюбовым Аверкиев воспринял очень лично, усмотрев в постулатах «органической критики» нечто для себя близкое и важное, а именно — история, человеческое общество есть «целое, неделимое, законченное в самом себе, и, следовательно, не подлежащее никакому постороннему вмешательству, никаким преобразованиям»[[428]](#footnote-429). Посвятив памяти Григорьева в 1864 году своеобразное исследование — некролог, Аверкиев попытался показать генезис и сущность «органического» мировосприятия. Разъяснения его столь толковы и упорядоченны, что невольно закрадывается мысль, не логику ли собственных убеждений проецирует Аверкиев на личность Григорьева, в известной степени «выпрямляя» Григорьева, заостряя ход его мыслей против Добролюбова.

В общих оценках театральных явлений Аверкиев уже определил свой взгляд. Поддерживая Григорьева в критике актерских эффектов, ложного пафоса, штампов, Аверкиев называет еще одну причину многих театральных бед. Она заключается, по его мнению, в том, что актеры «не изучают ролей»[[429]](#footnote-430). В противовес мнению Григорьева, отвергавшего по существу систематическую работу над ролью, Аверкиев выдвигает перед актером требование изучать роль. Он говорит о необходимости образования для актера. Особо ответственное место отводилось им режиссеру.

Неоднократно отмечаемая исследователями особенность ситуации 1860‑х годов, когда художественная критика стала полем столкновения общественных сил, нашла отражение и в театральной {226} критике Аверкиева. Театральный анализ и публицистика часто переплетались в его статьях.

Публицистичность вполне определенного свойства звучала уже в статьях «Якоря». Аверкиев считал, что произведения Некрасова, Островского, Писемского соответствуют «злобе дня» и потому их успех не может быть признан художественным. Злоба дня и художественность, по мнению Аверкиева, несовместимы. Он советует для достижения художественности находиться в органической связи с народной жизнью. И уточняет: «именно народною, а не известных только классов»[[430]](#footnote-431). С таким взглядом на единство, «органичность» народной жизни подошел Аверкиев к оценке драматургии Островского. Естественно, что она оказалась противоположной оценке Добролюбова. В 1863 году Аверкиев писал, что «нигилистическая критика спасовала перед Островским»[[431]](#footnote-432), то есть Добролюбов не смог раскрыть существа таланта Островского. В 1864 году он впервые дает свое понимание Островского: «За что же я люблю так горячо Островского? За то, что он русский бытовой писатель. За его женщин, за его масленицу»[[432]](#footnote-433). Аверкиев видел в Островском поэта русского быта. Под бытом он подразумевал не повседневную действительность, не жанр, а древний уклад русской жизни.

В 1864 году в журнале «Эпоха» Аверкиев опубликовал статью о комедии А. Н. Островского «Шутники». Анализ пьесы сочетался здесь с общими соображениями о направлении творчества драматурга. Критика спрашивает, писал Аверкиев, «скоро ли Островский даст *положительный* характер, не замечая, что, собственно говоря, мало к кому из изображаемых им лиц Островский относился *отрицательно*; что пора оставить это надоевшее деление отношений художника к изображаемым им характерам: на положительные и отрицательные; что время господства *сатиры* проходит; что как скоро художники начинают изображать быт, то они не могут иначе относиться к нему, как с любовью, и не выставлять его весь как он есть, целиком, что тот, кто не знает быта, — тот человек чуждый народу; что человек, не понимающий родной песни и родной былины, — хуже всякого иностранца»[[433]](#footnote-434).

Позже, отстаивая «своего» Островского, Аверкиев старался показать чуждость всей русской драматургии предшествующих времен «добролюбовскому» началу. Призывая Островского «вернуться к добрым преданиям столпов нашей комедии Фонвизина, Грибоедова и Гоголя», Аверкиев подчеркивал, что последние видели «главное достоинство комедии в комизме», что они были чужды сатирических обличительных тенденций, которым подчинил творчество Островский. Такие утверждения не случайно появились {227} на страницах реакционных «Московских ведомостей». Острота идейной оценки Островского заметно колебалась в зависимости от органа, в котором выступал Аверкиев.

После смерти Островского Аверкиев выступал как критик — современник драматурга перед лицом потомков и как историк. Он старался утвердить канонический образ великого драматурга. «Островский в своих произведениях не был проводником каких-либо предвзятых идей, — писал Аверкиев. — Он был живописцем быта, не только в его характерных особенностях, но и в его житейских треволнениях»[[434]](#footnote-435).

Высоко ценил Аверкиев роль Островского в совершенствовании репертуара, подчеркивая влияние драматурга на актеров.

В 1860‑е годы, несомненно, под воздействием практики Островского, Аверкиев говорил о необходимости изучать жизнь так, как это делает Островский. Он часто упрекал драматургов в «поразительном незнании жизни». Ему не по душе был как пустой блеск «оригинальной» завязки, так и надуманные счастливые развязки, исходящие не из логики действия, а из воли автора. Это были не просто призывы, ориентирующие на крупного писателя, но и основа конкретного разбора драматических произведений.

В этой связи важны соображения Аверкиева о реализме и натурализме. Он писал: «Некоторые думают придать больше естественности пьесе, вставляя в нее фотографически верно записанные разговоры или искусственно замедляя действие […] Они забывают, что искусство не есть подражание действительности, что, копируя жизнь и разговоры, писатель ничего создать не может […] Художественное изображение действительности есть в то же время некоторое раздумье над нею. Рабское копирование и фотографирование, убивая необходимый ингредиент творчества — мысль, уничтожают в то же время и чувство, и воображение»[[435]](#footnote-436). Однако вести последовательно эту борьбу Аверкиев не мог, ибо критиковал натурализм также и за беспристрастное обнажение язв действительности.

Проблемы драматургии Аверкиев всегда связывал с проблемой актера. Рост актерского искусства он ставил в прямую зависимость от уровня драматургии. Аверкиев считал своей заботой помочь обеспечению актера, особенно молодого, добротным материалом для работы, без которого актеры «разучаются думать, разучаются играть»[[436]](#footnote-437).

Отводившееся Аверкиеву в театральной литературе место талантливого описателя актерской игры суживает значение его театральной критики. Аверкиев умел не только подробно передать спектакль, но был истолкователем сценических созданий, пытался выявить существо трактовки, замысел роли. «Общий {228} замысел» понимается Аверкиевым как стремление автора к художественному идеалу. Под характером он понимал «склонность воли в человеке, что ему нравится делать, каким быть»[[437]](#footnote-438).

Из числа многих театральных критиков и рецензентов Аверкиева отличал своеобразный «исторический» подход к изучению искусства актера. В лучших его статьях анализ отдельных актерских работ всегда оснащается параллелями из истории русского и европейского театра, из смежных искусств. Особенно это характерно для большого цикла статей «Московская драматургия», навеянного «Гамбургской драматургией» Лессинга.

Задача актера, писал Аверкиев, «представить образ живого человека»[[438]](#footnote-439). Анализируя творчество Г. Н. Федотовой, В. В. Самойлова, С. В. Шумского, М. Н. Ермоловой, критик прежде всего выяснял, сумели ли они сделать из роли «живое лицо». Это был важнейший аргумент, который заставлял признать актерское достижение даже в том случае, когда критик расходился с актером в понимании роли. Так было с оценкой выступления М. Н. Ермоловой в роли Василисы Мелентьевой в одноименной пьесе А. Н. Островского и С. А. Гедеонова. Не согласившись с трактовкой роли, Аверкиев признал эту работу «художественным достижением», так как героиня Ермоловой была «похожа на живую женщину»[[439]](#footnote-440). Аверкиев много писал о молодых актерах, недавно вступивших на сцену. Он поддержал дебюты М. П. Садовского, М. Г. Савиной, А. П. Ленского, К. А. Варламова, П. М. Свободина и многих других.

Аверкиев постоянно говорил о необходимости повышения мастерства актера в русском театре. Подобная позиция, не всегда подкрепленная большой нравственной идеей, могла трансформироваться в защиту самодовлеющего мастерства. Такая тенденция проявилась у Аверкиева в противопоставлении искусства двух актеров — Васильева и Самойлова.

П. В. Васильев в 1869 году сыграл в свой бенефис роль Вырина в «Станционном смотрителе», которую театральное начальство не разрешало ему играть в очередь с Самойловым. Аверкиев, сравнивая их игру, подчеркивал «торжество» Самойлова и обвинял в «однообразии» Васильева, который якобы «нисколько не подвинулся вперед со времени появления своего на нашей сцене»[[440]](#footnote-441). Это был вывод, продиктованный отрицательным отношением к демократизму Васильева и противоречивший собственной оценке Аверкиевым искусства этого актера в 1864 году. Тогда он написал большую статью о Васильеве в роли Бальзаминова, где не только передал гуманистический пафос творчества Васильева, но схватил сущность таланта — актера большого чувства и человечности, {229} который в силах показать «вместо веселой комедии самую “прежалостную” трагедию»[[441]](#footnote-442). Он призывал тогда изучать его игру. Теперь он отрицал самую сильную сторону таланта Васильева: нет возможности да и надобности переживать на сцене все положения действующих лиц, — обращался Аверкиев к Васильеву, — чувства должны изображаться так же, как движение. Аверкиевское сравнение искусства Васильева и Самойлова позволяет определить его идеал актера. Это — Самойлов.

В последующие годы Аверкиев разрабатывал в деталях систему воспитания актера-мастера. В основе выводов была практика не «ученическая», а «художническая» — больших актеров. На первый план критик ставит самостоятельность художника, которая позволяет разрабатывать новые приемы своего искусства и тем самым развивать его. Самостоятельность не мыслилась Аверкиевым без критического отношения к своему таланту и стремления к совершенствованию.

Аверкиев придает серьезное значение развитию актерской техники — разработке голосового аппарата, пластическому воспитанию путем занятий танцем, фехтованием, гимнастикой. Положительно оценивая те изменения, которые произвела в актерском искусстве эпоха реализма, он со свойственной ему остротой подмечал их издержки. В «стремлении к простоте и естественности» упускалась одна из существенных стихий человеческой речи: постоянная изменяемость ее ритма. Это учитывалось Аверкиевым в выработке планов актерского обучения.

Критик выступал против распространенного мнения, будто учить талант — значит нивелировать его индивидуальность. Нет, учить надо, «поощряя всякую самобытность»[[442]](#footnote-443). В овладении мастерством художественного чтения Аверкиев не видел самоцели. Он полагал, что одновременно должна развиваться в актере забота о целом, воспитываться необходимое представление об отдельных частях как о неразрывных составных целого. «Без достижения известной целостности, — писал Аверкиев, — невозможна никакая художественность»[[443]](#footnote-444).

Стоит отметить и призыв критика внедрять в учениках мысль исполнять «не отдельные роли, а целые драмы»[[444]](#footnote-445). Об ансамбле говорили давно, но Аверкиев ставит эту цель перед школой. Аверкиев требовал развивать в учениках эстетический вкус. Он считал необходимым «учить понимать законы искусства» и давать актерам полное общее образование. Программа Аверкиева нацеливала на воспитание всесторонне развитого, культурного актера.

В конце 1870‑х годов критик много пишет о значении режиссера в современном театре. Чувствуя требования времени, Аверкиев {230} видит его роль не только в создании ансамбля и руководстве актерами[[445]](#footnote-446). Из‑за отсутствия режиссерского руководства проваливаются постановки многих замечательных художественных пьес, и как результат этого наступает охлаждение публики к театру. Аверкиев доказывает это на примере провала первой постановки в Петербурге «Женитьбы» Гоголя и ее возрождения, когда в роли Кочкарева выступил Щепкин. Успех был обеспечен, считал Аверкиев, тем, что «Щепкин был не только удивительный актер, но и отличный режиссер»[[446]](#footnote-447). Только режиссерское руководство может повести успешную деятельность против застоя, «обстановочных» пьес, против излишней роскоши декораций, против «мнимой реальности». Функции режиссера должны начинаться с формирования репертуара, с выбора пьесы для постановки[[447]](#footnote-448).

Режиссер должен спросить себя, приступая к постановке: «что хотел сказать автор пьесой и ее развитием, известною чередовкой сцен […] что значат изображенные лица»[[448]](#footnote-449), «условиться с драматургом насчет видения и всей пьесы и отдельных сцен»[[449]](#footnote-450). Аверкиев предлагал режиссеру не забывать о зрителе, которому должен быть ясен внутренний смысл постановки. Для этого, полагал он, следует мысленно представлять, какое впечатление произведет на зрителя та или иная сцена, заботиться о всей атмосфере спектакля, не допуская «прерывать ход пьесы».

В 1885 году Аверкиев расширил требования, предъявляемые к режиссеру: еще до начала репетиций пьеса должна «сыграться» от начала до конца в голове режиссера[[450]](#footnote-451). Только тогда он сможет быть «вторым автором». «Пока не будет разумного режиссерского направления… — писал Аверкиев, — до тех пор серьезный театр немыслим»[[451]](#footnote-452). Движимый этим убеждением, он углублял и детализировал режиссерские задачи.

Аверкиев много писал о театральной публике, этом, по его выражению, «четвертом элементе театра». «Театральный критик должен необходимо простирать свою наблюдательность и на публику, — писал он в 1868 году. — Публика в театре такая же непременная составная часть, как и автор, актер и режиссер»[[452]](#footnote-453). Понимая невозможность общей оценки публики, он отмечал, что галерея любит всякие речи о просвещении, а другая часть зала предпочитает канкан и «поблажку чувственности». Он осуждал и то и другое, выдвигая свое понимание разумного «художественного» театра.

{231} Аверкиев вслед за Белинским внимательно относился к зрителю. Но если Белинский стоял на стороне демократической части зала и не изменял принципу дифференцированного подхода к зрителю, Аверкиев, по существу, уходил от этого.

Подробно останавливается Аверкиев на задачах театральной критики. Уже первые выступления показали его намерения противопоставить безответственному, поверхностному рецензированию серьезный, продуманный, принципиальный подход к оценке театральных произведений.

В центре критического изучения Аверкиев ставил актера и его искусство. Он протестовал против «ужасно внешнего» отношения к нему, когда вся характеристика ограничивалась общими словами: «умный и талантливый», «хорошо или дурно». «Но к кому нельзя применить этих эпитетов? — спрашивал критик. — Определяется ли этим не только сущность, но и объем таланта?»[[453]](#footnote-454) Аверкиев считал, что такая критика, которую он презрительно называл «рецензентской», «не имеет никакого смысла». Она несостоятельна и бесперспективна потому, что ограничивается «личным удовольствием или неудовольствием» критика[[454]](#footnote-455). Манера захваливания или разноса казалась ему унижающей критику. Критиковать — это не значит «ругаться», это не значит «запугивать» читателей умными словами. Против подобных приемов, а прежде всего против вкусовщины, за «научную критику» настойчиво ратовал Аверкиев в 1860 – 1870‑е годы. Есть смысл выяснить, в чем он видел основы «научной критики».

Впервые требование научности было выдвинуто им в 1868 году в статье «Французский и немецкий театры». И эстетическая критика, представленная защитниками теории «искусства для искусства», и публицистическая — последователями Добролюбова, имеют один общий «грех» — вместо изучения данного произведения «ищут в нем оправдания своих теорий». Критика, продолжал Аверкиев, «подтасовывает идею произведения под свою теорию, чем и лишает себя научной основы»[[455]](#footnote-456). Характерно, что в тенденциозности он в равной мере обвиняет два противоположных направления в критике.

По Аверкиеву драма, спектакль, образ — «всякое произведение есть факт», то есть нечто замкнутое, самостоятельное, существующее независимо от причин и основ, его породивших. И если так, то его «надо изучать, как факты, то есть при помощи опытного, индуктивного метода». Общие же соображения могут быть порой очень остроумны, «но верность их будет только случайная, не научная». Ясно, что научность критического метода Аверкиева была столь же ограничена, сколь ограничена идеалистическая эстетика, послужившая ей основой. Какие же конкретные требования к критике он разрабатывал на основе этого метода?

{232} Аверкиев считал, что критик не может точно передать, как играл актер. Потому главное внимание критика должно быть обращено на то, чтобы дать понять зрителю, что в спектакле идет от автора, что — от актера, чтобы зритель не приписывал актеру тех заслуг, которые определены удачным диалогом, удачной драматургической основой. Критик должен «выяснить замысел и исполнение автора, указать, правдиво ли и художественно нарисованы характеры, насколько в этих характерах жизненной правды и насколько они… канва для актерского исполнения»[[456]](#footnote-457). Относительно актера критик должен определить, «верно ли понял он (актер. — *В. П*.) данный характер, достаточно ли ясно его выразил, насколько воспользовался простой канвой, набросанной автором, насколько досоздал недовершенное автором…» Аверкиев допускал, что возможны расхождения в понимании роли между актером и критиком, «но если у актера выходит лицо… живое, то критик… должен отдать справедливость актеру».

Критику необходимо соблюдать условия «научной критики» — подтверждение оценок пьесы и спектакля конкретным разбором отдельных мест пьесы, спектакля, актерского образа. Справиться с такими задачами может критик, знающий средства исполнителя, законы искусства. Только совокупность этих знаний дает критику возможность судить правильно и избавляет от произвола в суждениях. Она поможет убедительно ответить на важный для критика вопрос: «Хорошо — почему? дурно — почему?» В отстаивании научного принципа анализа художественных явлений — заслуга Аверкиева. В этом смысле он имел право считать себя продолжателем Белинского.

Аверкиев последовательно осуществлял свою программу художественной критики. Но к началу 1880‑х годов, по мере того как усиливаются его монархические, консервативные тенденции в общественных взглядах, выразившиеся, например, в составлении специальной записки царю об укреплении институтов самодержавия, проявляются признаки перемен. В феврале 1883 года он помещает в «Новом времени» одобрительную рецензию на трагедию «Медея» А. С. Суворина и В. П. Буренина. Данное выступление было наверняка сделано вопреки художественной совести Аверкиева, по просьбе Суворина, стремившегося сделать критика своим идеологическим адептом. Аверкиев защищался. Это выразилось, в частности, в отказе написать рецензию на спектакль по этой пьесе[[457]](#footnote-458).

В статьях 1870‑х годов конкретный театральный анализ все чаще подкрепляется теоретическими положениями. Это связано с тем, что Аверкиев начинал работать над теоретическим обоснованием {233} существа и особенностей драмы. Примером приложения теоретических изысканий к практике театра может служить объяснение «несостоятельности» драмы А. Ф. Писемского «Горькая судьбина». Автор, писал Аверкиев, «подчинил свое творчество ложной идее, что трагедия должна изображать ужасное…»[[458]](#footnote-459) Суть этого аргумента станет яснее после ознакомления с результатами его исследования о драме, опубликованного отдельной книгой в 1893 году[[459]](#footnote-460).

Все существо драмы и ее задачи Аверкиев свел к возбуждению в зрителе чувства сострадания, неправомерно узко толкуя аристотелевскую теорию драмы и ее трактовку Лессингом.

В этом труде четко выражена идея о бесклассовости искусства театра. Всякая драма, связанная с тем или иным направлением, есть, по Аверкиеву, псевдодрама. «Истинная драма сосредоточена в самой себе и производит впечатление своей сущностью, ибо цель, к коей она стремится […] вытекает из самой ее сущности»[[460]](#footnote-461). Поэтому и трагедию Аверкиев рассматривает как «произведение художественное вообще», то есть лишенное общественной мысли.

Аверкиев отрицал принцип историчности и народности при создании исторических драм, защищавшийся Белинским. Идее Белинского о социальном конфликте как основном условии драмы Аверкиев противопоставлял принцип организации любого действия, способного возбудить сострадание. Отсюда попытка доказать универсальность положений аристотелевской теории для оценки драм всех веков и народов. Отвергнув борьбу, Аверкиев пришел к неожиданному выводу, что постановка трагедии вообще дело второстепенное.

Слабость его теории заметна также и в том, что, несмотря на использование классических трудов Аристотеля, Лессинга, Пушкина и отрицание новейших западных течений, она не удержалась под натиском позитивистских и психологических теорий творчества, хлынувших в Россию с Запада и отстаиваемых на театре П. Д. Боборыкиным. Даже наоборот, Аверкиев испытал их влияние, а книга его была принята их сторонниками.

Сближение с теоретиками «психологического метода» проявилось, в частности, в том, как формулируется им цель спектакля вообще. У представителей психологической теории — в возбуждении эстетического удовольствия, у Аверкиева — в возбуждении сострадания.

Театрально-критическое творчество Аверкиева охватило период от расцвета революционной демократии до начала первой {234} русской революции. Связанный с консервативными и реакционными политическими направлениями, Аверкиев сторонился идейных исканий в области искусства. Это приводило его к серьезным заблуждениям и ошибкам.

Но многие мысли Аверкиева, в частности, о художественной целостности спектакля, о художественном воспитании зрителя, о культурном уровне актера, о необходимой театру мере условности, звучали для своего времени весьма актуально. Аверкиев, при всех колебаниях, никогда не сводил реализм к внешнему правдоподобию. Склонный к отрицанию идейности позднего Белинского, он ясно понимал место великого критика в истории. Если Страхов и другие «почвенники» и либералы считали Григорьева основателем русской художественной критики, то Аверкиев решительно и последовательно отдавал это место Белинскому.

Слабые стороны театральной критики Аверкиева очевидны. Но в целом его статьи сыграли важную роль в историко-театральном процессе. Он искал пути художественного совершенствования актера, режиссера, театра.

## **{****235}** Н. А. Потехин

Драматург, актер и режиссер Николай Антипович Потехин (1834 – 1896) в своей рецензентской практике исходил прежде всего из собственного театрального опыта. Он примыкал к тому распространенному типу критиков, которые имели свою концепцию роли или спектакля, но это не мешало им точно отражать увиденное.

Биография Н. А. Потехина типична для среднего русского интеллигента, вступившего в жизнь в бурную эпоху 1860‑х годов. Молодой чиновник полтавского акцизного управления не хотел быть в стороне от современности и решил служить обществу своим творчеством. Может быть, его вдохновлял пример брата, А. А. Потехина, к тому времени уже заметного драматурга. Н. А. Потехин писал рассказы из народной жизни, печатал фельетоны в «Искре», был постоянным сотрудником журнала «Век». Но ему хотелось найти более широкую аудиторию, со сцены говорить о волнующих вопросах жизни. Однако, как это нередко бывает, благие порывы на деле оборачивались мелким обличительством, назойливыми поучениями, примитивной иллюстративностью. Потехин во многом разменивал, опошлял и вульгаризировал достижения Островского.

Первая пьеса Потехина «Дока на доку нашел» (1860) была слабым сколком с комедии «Свои люди — сочтемся!». Здесь действовали обманщик купец, его дочь, ловкий авантюрист, обошедший своего тестя — плута старой формации. Ситуация пьесы была вторичной, характеры поверхностными, положения фарсовыми. На сцене пьеса лишилась какой-либо остроты: пройдоху русского князя театральная цензура сделала иноземным бароном. Следующая — «Быль молодцу не укор» (1861) — откровенно напоминала французские сентиментальные мелодрамы.

Первые шаги на сценическом поприще не удовлетворили молодого автора. Ему хотелось более активного участия в общественной борьбе. Весной 1862 года он вышел в отставку и уехал {236} в Лондон, где добился свидания с А. И. Герценом и мечтал стать корреспондентом его журналов. Связь с общественным движением не прошла для Потехина даром. В августе того же года за связь с лондонскими пропагандистами он был арестован, предан суду и заключен в Петропавловскую крепость, откуда был выпущен на поруки только в 1864 году.

С этого времени началась рецензентская деятельность Потехина. С осени 1864 года он стал одним из активных сотрудников и членом редакции новой газеты «Петербургский листок». Неопределенная по направлению, пестрая и мелкотравчатая, эта газета при первых своих редакторах — Н. А. и А. А. Зарудных, А. С. Афанасьеве-Чужбинском, В. М. Сикевиче, которые сами были страстными театралами, — отводила немало места театру. Именно в это время (с октября 1864 по февраль 1865) еженедельным театральным обозревателем здесь был Потехин, скрывшийся под псевдонимом «Зритель последнего ряда».

Затем наступил перерыв в литературной и критической деятельности Потехина. Он начал выступать в благотворительных спектаклях вместе с профессионалами и сразу же заслужил в прессе оценку как актер умелый, точный, хотя и слишком «головной». Потом он был режиссером известной харьковской труппы Н. Н. Дюкова и играл в Вильно уже в профессиональной труппе.

Лишь в середине 1870‑х годов Потехин вернулся к драматургии. В своих пьесах «Злоба дня», «Мертвая петля», «Нищие духом» Потехин не остался в стороне от острых тем современности, почувствовал основные тенденции нового времени. Его волновала проблема женской эмансипации, тяга русских девушек к самостоятельному творческому труду и загубленность их жизни неравными браками. При всей их газетной сенсационности, головокружительной сюжетности и мелодраматизме, пьесы эти имели определенный общественный резонанс.

После смерти В. С. Курочкина, с августа 1875 года, Потехин наследовал в «Биржевых ведомостях» воскресные обозрения «За неделю» и публиковал их в течение трех месяцев. Здесь нашли отражение и его театральные впечатления. Во время русско-турецкой войны он был на фронте в качестве военного корреспондента. Потом возвратился в Петербург и уже вплотную занялся театральной критикой. Его материалы о театре — рецензии на спектакли, обзоры, хроникальные заметки, статьи общего характера — появлялись на страницах «Санкт-Петербургских ведомостей» в 1877 – 1880‑х годах еженедельно, иногда даже по два в номере. Он вел отделы «Театральные новости», «Театральная хроника», «Театр и музыка», «Театр». Его постоянным псевдонимом стало «Рцы Слово Твердо» в полном или сокращенном обозначении: «Р—цы С—во Т—до» или «Р. С. Т.».

Эволюция Потехина от известной радикальной настроенности к умеренному либерализму сказалась и на его театральных взглядах. {237} Вместе с тем постепенно пришли разнообразный театральный опыт, навыки рецензентского мастерства. От бытовых картинок и зарисовок, которые он печатал в «Искре», у него осталась острота художественного видения, а несколько развязно-фельетонный стиль его первых заметок сменился спокойным и умелым описанием ролей и спектаклей.

С 1860‑х годов зародилась у Потехина глубокая любовь к театру: «Театр для меня — дело серьезное, дело мое задушевное, любимое, которому я всею душою желаю добра и пользы»[[461]](#footnote-462). В это время Потехин высоко ставил миссию русского театра в деле воспитания народа. Он писал о том, что «театр, как дело народное, предназначенное для массы», «не смеет оспаривать эту массу», но в то же время не должен снижаться до ее обывательских, пошлых вкусов[[462]](#footnote-463). Именно в связи с этим требованием сложился в его представлении облик нового актера — просветителя: «Истинный актер должен быть прогрессивен в своем деле, в своем искусстве, он постоянно должен всматриваться в явления жизни, наблюдать ее живые типы, изучать их, изучать психологический смысл жизни и души человеческой в творениях лучших ее выразителей; должен прислушиваться к мнениям серьезной критики, сообразоваться с ними и, наконец, обязан быть человеком образованным, для того, чтобы, изображая какое-нибудь лицо, быть во всем верным его времени, веку, эпохе, характеру, наружности и проч.»[[463]](#footnote-464)

В это время в отзывах об актерах, в описаниях их игры отчетливо чувствуется ориентация молодого рецензента на «искровские» жанры — бытовой очерк и сценки. Это сквозило и в детализации, в выборе народных персонажей, во внимании к внутреннему миру простого человека. Говоря о возобновлении в Александринском театре драмы Островского «Не так живи, как хочется», Потехин упрекал актеров в неумении передать суть русского народного характера. У Ф. А. Бурдина Петр оставался примитивным пьяницей, Еремка — П. И. Зубров был лишь весельчаком-балагуром. В спектакле по его собственной пьесе «Горе-доля» Потехин выделял двух почти бессловесных персонажей, исполнители которых сумели создать колоритные типы эпохи: деревенского гуляку — В. П. Волкова, в котором отчетливо высвечивались черты крестьянина новой поры, уже вкусившего вольной, городской жизни, и бурлака — М. А. Стрекалова.

Через десять лет его суждения о театре как средстве культурно-нравственного воспитания народа сменились более умеренным признанием необходимости театра как источника «не оскудевающего нравственного наслаждения» для всякого «развитого человека». Но и ради этого театр должен «обнимать все {238} стороны жизни», а «по степени эстетического развития» стоять «с зрителем по крайней мере на одной высоте»[[464]](#footnote-465). Именно в это время особенно и проявилось у Потехина ощущение потребностей и задач определенного этапа развития русского театра.

Как и многих его современников, Потехина тревожило состояние репертуара русского театра, особенно — Александринского. Господствовавший здесь безликий переводной репертуар не давал актерам возможности развернуть свои дарования. «Жаль было смотреть на старанье исполнителей ролей в этой комедии придать живой образ созданиям фантазии кн. Урусова», — писал он о «Радуге первой любви» Н. П. Урусова[[465]](#footnote-466). Когда А. Я. Глама-Мещерской не удалась Сашенька в «Светских ширмах» В. А. Дьяченко, он призвал всех лучших русских актрис навсегда отказаться от мелодрам, требующих внешнего, напыщенного выражения чувств.

Придирчивому анализу подвергал Потехин пьесы, претендующие на отражение современных проблем. Как и многие другие (например, Д. В. Аверкиев), он хорошо видел мнимую обличительность, несамостоятельность ряда современных произведений. В частности, разбирая комедию В. А. Крылова «В духе времени», он доказывал всю необоснованность поступков ее персонажей — новых дельцов, поступков, которые «не вытекают из их внутреннего “я”, а слагаются сообразно измышленному автором сюжету и интриге пьесы»[[466]](#footnote-467). Отрицательно отозвался Потехин о «Фофане» И. В. Шпажинского, где действие, по его словам, «обуславливается одними случайностями». «Посмотрев пьесу и выходя из театра, — заключал он рецензию, — зритель испытывает такое же ощущение, какое выносишь после приятной беседы в кружке добрых приятелей, людей развитых, остроумных, но без всякой серьезной подкладки»[[467]](#footnote-468). Столь же не устраивали критика и бесконфликтные этнографические поделки, и психологически недостоверные, надуманные произведения. В нашумевшей «Майорше» Шпажинского он находил «скрытым» от зрителей внутренний мир героини, указывал на то, что остается неясно, ни как сформировался характер Фенечки, ни мотивы ее поступков.

До Островского, пишет критик, «на сцене не было ни живой, настоящей русской речи, ни живых типов, выхваченных с плотью и кровью из сердца русской земли»[[468]](#footnote-469). Именно его пьесы создали известность многим русским актерам. Споры о современном значении творчества Островского, о сценичности его пьес не утихали в 1870‑е годы. Но, в отличие от скептически или даже враждебно настроенных критиков, Потехин в рецензиях неизменно {239} превозносил мастерство драматурга, подчеркивал своеобразный колорит его пьес, их «современный интерес»[[469]](#footnote-470). Лишь «Последняя жертва» казалась ему перегруженной вводными лицами и сценами.

Внимание к новым тенденциям в драматургии определило и отношение Потехина к совместным произведениям Островского и Соловьева. Он сочувственно принял «Счастливый день». Затем, дав отрицательный отзыв о «Женитьбе Белугина», очевидно, из опасения, как бы сотрудничество не повредило Островскому или вследствие некой ревности к более умелой разработке соавторами темы, сходной с темой его «Злобы дня», Потехин приветствовал «Светит, да не греет»: «Содержание драмы “Светит, да не греет” прежде всего поражает жизненной правдивостью, простотой постройки и отсутствием всякого стремления к сценическим внешним эффектам […] В пьесе ни одного банального, шаблонного лица, все сцены реальны, не подогнаны для эффекта, а вытекают логично из самого хода действия, обуславливаются развитием характеров»[[470]](#footnote-471).

Однако Потехин не был склонен упрекать одних только драматургов в упадке русской сцены 1870 – 1880‑х годов. Изо дня в день наблюдая за движением театра, он остро ощущал режиссерскую тенденцию русского драматического искусства, хотя понимал режиссуру в соответствии с требованиями своего времени несколько упрощенно. В обзоре «Александринский театр за 1877 – 1878 год»[[471]](#footnote-472) эта мысль звучит с предельной отчетливостью. Здесь Потехин с негодованием писал о произвольной системе формирования репертуара. Он составляется актерами из случайных пьес, удобных для бенефисов. А режиссеры оказываются простыми проводниками чужой воли. Роли также распределяет не режиссер, хорошо знающий труппу и потому способный назначить нужных исполнителей, а бенефицианты, руководствуясь при этом своими симпатиями и антипатиями. А именно на режиссере, по мысли Потехина, лежит вся ответственность за создание ансамбля в спектакле, выбор нужных костюмов и оформления, проведение репетиционного периода. В Александринском же театре ансамбля в спектаклях нет, количество репетиций недостаточно, а режиссеры не смеют делать замечания корифеям.

В суждениях об оформлении спектакля, костюмах, мизансценах Потехин показал себя достаточно наблюдательным критиком. Он оставил нам своего рода «монтировки» спектаклей. Из рецензии Потехина, например, можно почти Полностью воссоздать оформление спектакля «Свадьба Кречинского». Исходя из того, «что обстановка пьесы при ее представлении на театральных {240} подмостках играет не меньшую роль, как иллюстрация по отношению к тексту»[[472]](#footnote-473), Потехин критикует небрежность дирекции к этой стороне театрального дела. Комната Муромских в первом акте оклеена аляповатыми обоями, вовсе не подходящими для барских покоев, в углу висит какой-то нелепый колокольчик, который два лакея лезут чинить, пользуясь при этом огромной стремянкой, пригодной скорее для малярных работ. В доме Кречинского Потехин отмечает сочетание копеечных ваз, орехового стола, плисовых портьер и золоченой мебели, что было бы уместно в комнатах какого-нибудь безвкусного купца. Ожидая приезда Муромских, хозяин скудно освещает приемную двумя свечами, что вовсе не соответствует его замыслу пустить пыль в глаза гостям. Указывал Потехин и на другие промахи режиссера. Так, например, ни в одну из богатых петербургских квартир частный пристав не посмеет ввести полицейских дальше передней. Здесь же они появляются в гостиной.

Потехина коробили неточности костюмов и бутафории: в «Майорше» сливки подают чуть ли не в рукомойнике, Нильский — Фамусов выходит утром в зеленом шлафроке и — при орденах, купчиха Белотелова в «За чем пойдешь, то и найдешь», одевается в жару вместо легкого пеньюара в красный шерстяной капот. Возмущала Потехина и небрежность костюмов статистов, и то, что в «Не так живи, как хочется» русские девушки напоминали буколических поселянок, а декорации в «Гамлете» годились только в «ярмарочный балаган». Его приводило в ужас изображение природы на сцене: полное ее несоответствие описаниям героев.

Вместе с тем Потехин отлично понимал, что значительные успехи театра связаны с его мастерами. Он даже задумывал написать ряд творческих биографий актеров, но опубликовал только две — о Е. В. Владимировой в «Петербургском листке» и Л. Л. Леонидове в «Санкт-Петербургских ведомостях». Выбор этих имен критиком в известной степени показателен. Для него достижения русского бытового театра были уже делом прошлого. Критика интересовали те его тенденции, которые нуждались в современном продолжении. С Владимировой связывались представления о поэтической струе на сцене. Леонидов сохранял угасающие традиции русского трагического искусства.

В целом же к театру прошлых лет Потехин относился с некоторым пренебрежением. Говоря о Краснове Н. И. Новикова («Грех да беда на кого не живет»), он не забывал о П. В. Васильеве и П. М. Садовском в той же роли, но шли они у него в одном русле. Рассматривая игру И. П. Киселевского в «Свадьбе Кречинского», он указывал, что подлинная «светскость» и размах были только раньше — у В. В. Самойлова, при этом забывая о явном {241} «политиканстве» актера в этой роли — о нарочито «польском происхождении» его героя. Потехина привлекало новое, современное поколение актеров, пришедшее на сцену в 1870‑е годы и принесшее с собой новые тенденции. Актерская сдержанность, психологизм и вместе с тем уменье дать целостный и обобщенный образ — все это находило в Потехине самого горячего приверженца.

Любимыми актерами Потехина были актеры большой внутренней культуры и отточенного мастерства — М. Г. Савина и В. Н. Давыдов. Его притягивало в их игре то углубление реалистической школы русского театра, которое выдвигало на первый план сложность и многогранность человеческой личности. Он с удовольствием писал о том, насколько сумела Савина «разнообразить однотонный мотив кокетства, положенный автором в основание всей роли Фени» («Майорша»), был очарован ее поэтичностью в Оле («Светит, да не греет»). Он называл ее «светлым лучом среди ночного мрака русской драматической сцены», ее лучшим украшением[[473]](#footnote-474). Однако бывало и так, что, когда Савина играла в хороших пьесах, Потехин, считая, что она вносит нечто свое, большее, чем заложено в роли, выступал против сотворчества актрисы и писателя, толкал ее на конфликт с автором. Так случилось с ролью Юлии Тугиной в «Последней жертве». Она не показалась Потехину достаточно драматической, и он с неудовольствием заметил актрисе, что та «чересчур много придала трагизма Тугиной, когда последняя узнает об измене своего Дульчина, а в сцене выпрашивания денег у Прибыткова обнаружила такие тонкие черты внутренней мучительной борьбы, которые не вяжутся с натурою женщины, решающейся выйти замуж за старика»[[474]](#footnote-475). Возможно, что эти необоснованные замечания заставили актрису сделать купюры в роли.

Гордостью Александринской сцены Потехин считал В. Н. Давыдова. Чувство меры, отточенный жест, обдуманность — все это превозносил Потехин в дебютах знаменитого актера. В Сладневе («Майорша») он, по словам критика, был «действительно промотавшимся селадоном-помещиком, а не актером, подделывающимся, старающимся быть барином на театральных подмостках»[[475]](#footnote-476). Столь же высоко оценил Потехин Давыдова в ролях Бальзаминова, Дерюгина и многих других.

Примыкала к ним из молодых актрис А. Я. Глама-Мещерская. Как вспоминала она позднее, Потехин поздравлял ее одним из первых и читал ей газетные отзывы: «Читайте и поучайтесь! — картавя и растягивая слова, сказал Потехин, потрясая номером раскрытой газеты. — Вы превознесены и обласканы! — заявил он после того, как скороговоркой прочел мне вслух рецензию из {242} “Новостей”»[[476]](#footnote-477). Это были отзывы о ролях Офелии в «Гамлете» и Софьи в «Горе от ума». Сам Потехин тоже дал характеристику этих дебютов актрисы. Передав в Софье черты московской барышни начала XIX века, Глама в то же время сделала, по отзыву Потехина, свою героиню вполне современной, глубоко проникла в ее драму, «обошла рутину» и провела роль «без взвизгиваний и выкриков»[[477]](#footnote-478). В роли Офелии актриса сумела оттенить «затаенную любовь» своей героини к принцу и тем самым также приближала ее к современности.

В то же время другую линию развития актерского искусства он не принимал в полной мере, особенно не устраивала его П. А. Стрепетова. «Искусство кладет предел реализму, нельзя выносить целиком на сцену все то, что и в жизни совершается за ширмами» — таков приговор ее игре[[478]](#footnote-479).

В своей рецензентской практике Потехин не был сторонником решительных театральных реформ, но все его критическое наследие пронизано ощущением непрерывного развития и совершенствования актерского мастерства и насущной необходимости появления режиссуры.

## **{****243}** С. В. Флеров-Васильев

Биография Сергея Васильевича Флерова (1841 – 1901) не богата событиями. Отец его был членом московского цензурного комитета и дал сыну хорошее домашнее воспитание. В 1864 году Флеров окончил историко-филологический факультет Московского университета, некоторое время занимался педагогической практикой, был мировым судьей. Но это — лишь внешняя канва его биографии. Внутреннее ее существо составлял театр. С 1876 года, когда С. В. Флеров стал постоянным обозревателем «Московских ведомостей», псевдоним «С. Васильев» почти совсем заменил его настоящую фамилию, а критика стала делом его жизни. Тогда-то и возникли знаменитые «понедельники» С. Васильева, которые он вел в этой газете до самой смерти. Позднее С. Васильев печатался также в журнале «Русское обозрение» (1890 – 1896) и газете «Русское слово» (1895 – 1896), рецензии из которой составили его книгу «Театральная хроника», первый в России авторский сборник статей театрального критика, созданный по западноевропейским образцам. Его театральная хроника, обзоры, рецензии, статьи представляют собой своеобразную летопись московской театральной действительности и являются ценным источником для изучения русской сцены последней четверти XIX века.

С. Васильев был высокого мнения о деятельности театрального критика и старался в своих собственных выступлениях держать марку «корпорации». Он неизменно говорил о трудностях такого положения, когда «объект обсуждения исчезает вместе с последним словом исполнителя», а каждое последующее представление не тождественно с предыдущим. Поэтому на рецензента ложится особая ответственность. «В театральном деле более, нежели где-нибудь, публика привыкла проверять свои впечатления отзывами критики, на веру составлять свои понятия об игре актеров, — писал С. Васильев, — доверие это налагает {244} на критику обязанность быть особенно беспристрастною, спокойною и объективною в своих отзывах»[[479]](#footnote-480).

В критическом наследии С. Васильева нашли отражение двадцать пять лет жизни Малого театра и первые шаги МХТ, творчество А. Н. Островского и драматургия А. П. Чехова, расцвет М. Н. Ермоловой и режиссура А. П. Ленского. Все важнейшие вопросы театральной современности были поставлены в его статьях и рецензиях. Редкий из критиков пользовался таким авторитетом у актеров, как он. В насмешливом описании В. М. Дорошевича, где пришедший на спектакль С. Васильев в «безукоризненном рединготе, в белоснежных гетрах, с прямым — геометрически прямым! — пробором серебряных волос», с неизменным биноклем через плечо, сравнивается с «капитаном парохода, зорко следящим за курсом»[[480]](#footnote-481), — была доля правды.

Политические взгляды С. Васильева были достаточно умеренными, если не сказать консервативными. Это иногда отзывалось в его выступлениях. Рассматривая успех М. Н. Ермоловой в тираноборческой драме Л. Гуальтьери «Корсиканка», критик язвительно писал, что «рукоплескания сосредоточиваются в нескольких ложах верхнего яруса, говоря проще: в райке», и, окрестив увлеченных игрой актрисы «гимназистами», которые рады по любому поводу покричать, спрашивал: какое же дело остальной публике «до личных симпатий, связывающих г‑жу Ермолову с публикой пяти-шести лож?»[[481]](#footnote-482) Ему явно претил демократизм Л. Н. Толстого. Поэтому «Плоды просвещения» для него только непонятная карикатура с ложным мотивом угнетения мужиков, написанная к тому же с нарушением всех драматургических правил, с преувеличением роли «вводных или второстепенных лиц»[[482]](#footnote-483), а «Власть тьмы» — произведение глубоко безнравственное, не годное для постановки ни в государственных, ни в народных театрах.

Вместе с тем С. Васильев отнюдь не разделял реакционности газеты, в которой печатался, и в своих театральных суждениях был вполне объективен, интересен и полезен для актеров и авторов и отвечал распространенным настроениям эпохи. Как впоследствии вспоминал В. И. Немирович-Данченко, С. Васильев был вполне достоин общего благодарного внимания, как критик, который «отличался редкой независимостью и устойчивостью»[[483]](#footnote-484). Несколько преувеличив в дистанции времени общественную индифферентность С. Васильева, Немирович-Данченко дает понять, почему же того называли «королем критиков»: С. Васильев не был злоязычен, нервозен, не гнался за сенсациями, громкими {245} словами или едкими оценками: «Бывало так: пьеса провалится, публика ошикает, газеты разнесут, а Флеров в свой понедельник выпускает восторженную статью; и не то что берет пьесу под защиту, а просто делится своими впечатлениями, совершенно игнорируя ее неуспех. А спустя некоторое время пьеса вдруг завоевывает внимание, играется во всех театрах и потом держится в репертуаре десятки лет»[[484]](#footnote-485). В своих суждениях о театре он старался быть достаточно объективным, на первый план выдвигал гуманизм, утверждение нравственных идеалов, высоко ставил просветительскую роль театра. Повторяя многие положения критиков 1850‑х годов, С. Васильев, как и некоторые его современники, искал в идеалах прошлого противодействие общей капиталистической бездуховности, беспринципности и антигуманизму. Для С. Васильева театр — «всенародная кафедра поучения, школа нравов». Он пытался путем длительного и подробного знакомства со всеми проявлениями современной жизни найти и в ней высокие морально-этические идеалы и требовал их воспроизведения на сцене. Поэтому в моменты очищения, катарсиса, публика должна, по С. Васильеву, «слиться на спектаклях в едином экстазе».

Филологическое образование Васильева наложило определенный отпечаток на стиль его рецензирования. В его статьях всегда большое место занимал разбор пьесы. С несколько даже нарочито одинаковым вниманием он анализировал произведения Островского и Чехова, поделки А. Трофимова или В. А. Крылова, но это давало в то же время объективную картину состояния Малого театра.

И в оценке пьес С. Васильев исходил из наличия в них нравственных идеалов. Это иногда не позволяло ему по-настоящему понять художественную ценность того или иного произведения и во многом зачеркивало для него сатирическое направление русской драматургии. Он не принимал «Красавца-мужчину» Островского, отсутствие положительных идеалов не устраивало его в «Невольницах». В «Бесприданнице» он предпочел, чтобы Паратов убил Ларису, ибо тогда «зло наказало бы себя в самом поражении. И в этом заключалось бы то очищающее нравственное впечатление, которое обязана дать нам каждая драма» — так ясно сформулировал критик свои требования[[485]](#footnote-486). В «Золоте» В. И. Немировича-Данченко в финале критик хотел бы видеть утверждение чистоты, любви и гармонии в жестоком мире[[486]](#footnote-487). На этом пути было легко сомкнуться с консерваторами, что и случилось с С. Васильевым при оценке пьесы Н. Я. Соловьева «На пороге к делу», когда он прямо заявил, что автор здесь покусился на основы русской государственности, а должен был «прославлять {246} религиозные и государственные убеждения, на которых зиждется единство и сила русской земли»[[487]](#footnote-488). Рассматривая комедию Островского и Соловьева «Дикарка», С. Васильев превозносил превосходство Ашметьева над окружающими. В суждениях о последних двух пьесах он откровенно совпадал с ярым консерватором и монархистом К. Н. Леонтьевым.

Однако углубленный психологизм позднего Островского, новые тенденции его творчества, новизна конфликтов и характеров нашли в С. Васильеве горячего приверженца. Он приветствовал драму «Светит, да не греет», где, по его словам, русская жизнь взята «в основных, так сказать, элементарных законах ее отношений, а не в искусственных, случайных, вымученных комбинациях» — «вы чувствуете себя среди русской природы, среди русских людей, среди действительного течения русской жизни»[[488]](#footnote-489). Привлекла его психологической разработкой образа Ксении Кочуевой «Не от мира сего», и он справедливо назвал эту последнюю пьесу Островского «драматической поэмой».

«Чем-то удивительно правдивым и симпатичным веет от этого образа. В нем есть что-то вечно женственное и, как таковое, нечто удивительно поэтичное». Это и обусловливало для С. Васильева особое специфическое построение пьесы: «Как на такую поэму следует смотреть на это произведение, и тогда исчезнут для зрителя некоторые недостатки, так сказать, “драматической закройки” пьесы»[[489]](#footnote-490).

Обобщая в статье «А. Н. Островский и наш театр» свой взгляд на писателя, С. Васильев настаивал на том, что великий драматург не сатирик, а юморист, с любовью изображавший окружающий его мир: «Он описывал его отрицательные стороны, но не закрывал глаз и на то положительное, что встречалось в этом особом мире». Именно эта психологическая правдивость, «тонкость наблюдений», «свежесть» взгляда на действительность и обеспечивают, по мнению С. Васильева, произведениям Островского «неувядаемую жизненность» и право «постоянно жить своею собственною жизнью, тою удивительною внутреннею правдой, какая заключается в них»[[490]](#footnote-491). Здесь была намечена одна из тенденций истолкования Островского в последующие годы, как драматурга, разрешавшего большие нравственные проблемы.

От слишком «современного» прочтения стремился С. Васильев уберечь и «Горе от ума» — в том подчеркнуто беспристрастном, академическом анализе комедии А. С. Грибоедова, который он издал отдельными выпусками под названием «Драматические характеры» в помощь актерам (1889 – 1896). Особенно это сказалось в трактовке им образа Чацкого. В противовес многим актерам, {247} игравшим его разночинцем, и критикам, представлявшим его «прогрессистом», С. Васильев говорил о сложности Чацкого, о сочетании в нем сарказма и серьезности «с увлечением незрелого еще молодого человека, влюбленного и ревнующего»[[491]](#footnote-492). Когда актеры демократизировали образ Чацкого, критик представлял читателям и такую трактовку роли, но оставался при своем мнении и констатировал, что этим исполнителям все-таки «закрыты роли светских молодых людей».

С. Васильеву была близка драматургия А. П. Чехова, хотя понимал он писателя несколько односторонне — как художника без идеала, как певца действительности, зашедшей в тупик. Для С. Васильева Чехов — объективист «на подкладке лирика», дающий в своих пьесах «ряд житейских фактов, из которых вам самим предоставляется сделать вывод», здесь «не приводятся никакие мысли и никакие тенденции, которые должны гвоздем засесть нам в голову и составить конечный вывод»[[492]](#footnote-493). Однако в той же рецензии на спектакль «Дядя Ваня» в МХТ критик отмечал новаторскую способность драматурга совместно с театром создавать особую лирическую атмосферу спектакля, которую и назвал театром «настроения». В этом С. Васильев снова проявил чуткость к новым художественным явлениям.

Высокая культура рецензирования проявилась у С. Васильева и в отношении к актерскому труду. Считая деятельность актеров подлинным «художественным подвигом», он понимал, что увековечить исполнительское мастерство призваны театральные критики. Будучи филологом, он привык проверять верность актерской трактовки по тому материалу, который дает пьеса. Каждая удачная роль создается, по С. Васильеву, прежде всего на основании глубокого изучения пьесы, «вживания» в изображаемое лицо. Но помимо этого, «актер должен изучать душу человека на живых людях» и затем уже перейти к созданию сценических характеров, к выявлению «духа» русских драматургов, к чему способны, по мнению С. Васильева, только русские актеры. Высшее художественное достижение, по С. Васильеву, — слитность актерского мастерства с авторским замыслом; он понимал эту проблему в сложности ее соотношений.

В 1870 – 1880‑е годы критика не могла ограничиваться призывом к простоте и естественности в актерском искусстве. Они были давно завоеваны русской сценой. Поэтому С. Васильев в разборе ролей более всего интересовался углубленным психологическим анализом, теми психологическими нюансами, которые актеры извлекали даже из третьесортного драматургического материала.

Но постепенно засилье такой драматургии начинает пугать С. Васильева. В 1890‑е годы он почти целиком переходит на {248} разбор пьес, дает подробный их анализ, почти не упоминая об исполнителях. И в этом — определенная позиция критика. Чем дальше, тем яснее он видит, что «превосходное исполнение» всякой ерунды в сущности губит актера. И он с тревогой думает о том, смогут ли актеры играть после этого в серьезных пьесах, где «придется не выручать автора посредством своего актерского искусства», а «подчиняться автору, работать для успеха пьесы, а не своего собственного»[[493]](#footnote-494).

С любовью, детально описывал С. Васильев актерские достижения в пьесах Островского, Гоголя, Пушкина. Так, О. О. Садовская прекрасно нарисовала Пульхерию Андреевну («Старый друг лучше новых двух») — «лицо, выхваченное из живой жизни»: «Она вся трепещет чувствами вплоть до лент своего чепчика. И чувств-то всех на четверть вершка, не больше. Но тем легче они вскипают и тем скорее улегаются»[[494]](#footnote-495). Соответствовал замыслу автора Н. И. Музиль, игравший Каркунова в «Сердце не камень», — «даже глухота его голоса оказалась в этом случае совершенно подходящей к старческому типу»[[495]](#footnote-496).

С. Васильев серьезно встревожен вольной трактовкой многих классических ролей, особенно шекспировских. Критик видел, что крупные трагические или романтические характеры требуют своего стиля игры, утрачиваемого на русской сцене. Отсюда то предпочтение, которое он отдает зарубежным исполнителям, сохранившим патетику, «истинный, глубочайший романтизм», «возвышенный реализм», — Л. Барнаю, Э. Росси, А. Ристори, Т. Сальвини.

Постоянные и длительные наблюдения над жизнью Малого театра, собственная позиция заставляли С. В. Флерова-Васильева все больше беспокоиться о его судьбе и склоняться к мысли о необходимости появления нового театра — режиссерского. Он с радостью отмечал не только актерские удачи, но и слаженность массовых сцен и точное оформление. Однако подобные достижения были не часты. Даже в таком в целом удавшемся спектакле, как «Борис Годунов», не было впечатления жизненной правды, столь точно переданной Пушкиным. В «Ромео и Джульетте» актеры «вместо итальянских нобилей» играли «русских бояр»[[496]](#footnote-497). «Стиль времени», которым так дорожил С. Васильев, оказывался нарушенным чуть ли не в каждом спектакле. Если одна какая-нибудь фигура и соответствовала ему (как А. П. Ленский в «Эгмонте»), то все остальные его не выдерживали.

Роль Малого театра для С. Васильева велика — он «существует для всей России, как Московский университет, как московская Третьяковская галерея, как Московский исторический {249} музей»[[497]](#footnote-498). Но в конце века театр, по общему мнению, не оправдал возложенных на него надежд. Статья С. Васильева «В чем дело?»[[498]](#footnote-499), за которую его объявили чуть ли не клеветником[[499]](#footnote-500), явилась итогом многолетних наблюдений и раздумий автора. С болью писал он о произволе руководства театром, о рутине и застое художественной мысли, об отсутствии режиссуры. Долю вины возлагал он и на актеров, которые не хотят поступиться премьерством, игрой на вызов, препятствуют выдвижению молодежи. Исправить дело нельзя, нужно ждать полного обновления труппы. Таков окончательный приговор С. Васильева. К. С. Станиславский считал эту статью справедливым предостережением актерам, «которые по воле и самодурству офицеров-чиновников принуждены читать такую правду»[[500]](#footnote-501).

Ощущение необходимости обновления театра носилось в воздухе. С. Васильев пристально вглядывался во все театральные искания. Однако он видел, что частные антрепризы, типа театра Горевой, не стали примерами нового театра. По справедливому отзыву критика, они лишь хотели конкурировать с Малым или театром Корша, пользуясь теми же методами, художественными приемами, отбирая такой же репертуар. А требовалось другое: «Мы вступили в настоящее время в период обновления и подъема русского искусства», — писал С. Васильев. Но «долгие годы пренебрежения действительным искусством, отсутствия школы, измельчания и опошления репертуара не могли не наложить своей печати на целое поколение исполнителей» — к такому выводу он приходит[[501]](#footnote-502).

При таком положении театра, естественно, все поиски, все новые начинания встречали во Флерове-Васильеве самого горячего приверженца. Он с интересом отнесся к художественным новациям мейнингенцев, хотя смысл их деятельности стал ясен ему позднее, в связи со спектаклями МХТ. Сначала его несколько настораживала обезличка исполнителей, «нивелировка, дрессировка». Позднее он оценил умение мейнингенцев создавать настроение, передавать своеобразие событий.

Вместе с тем для С. Васильева «постановка» — всегда подсобный, служебный элемент в театре. Она должна служить «рельефному выделению всех тончайших изгибов» художественного произведения, положенного в основу спектакля, и не затенять актерских индивидуальностей[[502]](#footnote-503). Как и Островский, С. Васильев уловил одну из опасностей постановочного театра — чрезмерную увлеченность деталями и предметами. По его мнению, {250} реализм обстановки не должен уводить внимания зрителей «от действительной сценической жизни»[[503]](#footnote-504). Так, ему казалась абсурдной затея мейнингенцев расставить в «Варфоломеевской ночи» по залу курительные свечи, чтобы создать атмосферу удушья. Он находил излишним реальное щелканье сундучных замков в спектакле Малого театра «Скупой рыцарь», поскольку это отвлекало зрителей от главного героя.

Самый сочувственный отклик получили у С. Васильева режиссерские искания А. П. Ленского в Новом театре. Особенно выделял он «Сон в летнюю ночь» — спектакль, который «делает честь вкусу и режиссерскому таланту А. П. Ленского». Здесь постановщик «сливает в одно эстетическое целое действие пьесы, иллюстрирующую музыку, поэтическое слово и чары лунной ночи»[[504]](#footnote-505). Приветствовал критик и спектакли Общества искусства и литературы. Оценивая «Двенадцатую ночь» в постановке К. С. Станиславского, он говорил о сходстве впечатления от этого спектакля со спектаклем мейнингенцев — о «едином аккорде».

Как и раньше, С. Васильев выступал с блестящими зарисовками игры актеров и, как и раньше, во многом рассматривал актеров как умелых проводников авторской воли. Удача К. С. Станиславского — Платона («Самоуправцы» А. Ф. Писемского) прежде всего связана для него с тем, что тот сумел прочитать роль «между строк», выявить до конца авторский замысел и тем самым в полной мере передать человеческую сторону характера Платона[[505]](#footnote-506).

Таким образом, С. Васильев закономерно пришел к одобрению Московского Художественного театра. Еще в его преддверии он приветствовал проект создания такого театра, который пленял его «разумной сознательностью» и «практическим знанием театрального дела». Новый театр принес, по мысли критика, с собой такую волну подлинного искусства, которая «наполнила до краев пересохшее русло, вышла из берегов и понесла нас за собою». В первых же спектаклях МХТ он восхищался ансамблем («в этой дружной игре и заключается сила театра»), дисциплиной, точной режиссурой и живописностью.

Для С. Васильева К. С. Станиславский — «великий мастер режиссерского дела», сочетающий «неистощимую изобретательность» с «несомненным художественным вкусом»[[506]](#footnote-507). И это писалось в то время, когда молодой театр принимался далеко не всеми. Однако в разборе режиссерского решения столь удавшихся, по его мнению, спектаклей С. Васильев опять-таки во многом исходит из авторского текста. С восхищением описывая решение сцены на берегу Яузы в «Царе Федоре Иоанновиче», он обращает внимание {251} на режиссерские просчеты в деталях. Он предупреждает, что в «Смерти Иоанна Грозного» Битяговскому не должны подносить ковш вина, а только чару, поскольку ему приятно выпить чару с именитыми людьми, «а ковша-то и пить он не стал»[[507]](#footnote-508). Старая Виттиха («Потонувший колокол»), по С. Васильеву, не станет жить в каменной пещере: она, крестьянка, обязательно построит себе деревянную хибарку. Но все это, понимает С. Васильев, — просчеты частные, никак не умаляющие роли нового театра.

Вероятно, это ощущение потребностей развивающегося русского театра, внимание к его жизни в каждодневных ее проявлениях и обеспечили С. Васильеву уважение и признание современников. Правда, умеренно-просветительские взгляды приглушали общественное звучание его творчества. В частности, на народный театр он смотрел только как на средство пропаганды нравственных идеалов, определенных моральных принципов. В соответствии с этим он требовал, чтобы репертуар этого театра формировался из назидательных и поучительных пьес. А такие «аморальные» произведения, как «Власть тьмы», считал на сцене народного театра совсем неуместными. Порой он излишне категорически сверял режиссерские замыслы и актерское исполнение с «авторской волей».

Но в целом его рецензентское наследие отличается спокойным деловым тоном, точностью зарисовок, пониманием необходимости высокого художественного уровня театра. Перспективу развития театра он связывал и с улучшением театрального образования, настаивая на том, чтобы по окончании училища молодые актеры проходили стажировку на сцене столичных театров, а не дисквалифицировались в провинции. Не будучи в силах в полной мере оценить театральную реформу К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, С. Васильев тем не менее приветствовал Московский Художественный театр, его новые режиссерские и морально-этические принципы, и всячески ратовал за обновление Малого театра.

Двадцатипятилетняя активная деятельность С. Васильева по справедливости обеспечила ему в театральной критике звание летописца русского театра.

## **{****252}** А. С. Суворин

Среди реакционных публицистов последней четверти XIX века Алексей Сергеевич Суворин (1834 – 1912) был самой известной и самой одиозной фигурой. Характеризуя его, В. И. Ленин писал: «Бедняк, либерал и даже демократ в начале своего жизненного пути, — миллионер, самодовольный и бесстыдный хвалитель буржуазии, пресмыкающийся перед всяким поворотом политики власть имущих в конце этого пути»[[508]](#footnote-509).

Человек одаренный и самобытный, Суворин по-«карамазовски» соединял в себе участие в политическом «содоме» с поклонением «идеалу мадонны» — искусству. Он был страстным любителем и знатоком театра. Мир сцены являл для него возможность «иной» жизни, более свободной от политики, ненависти, лицемерия и хитрости. В театре Суворин искал «очищения», возможности приобщиться к животворным ценностям человеческого духа и искусства, к Правде и Красоте. Поэтому он нередко поддерживал такие театральные явления, общественный смысл которых был противоположен его политическим взглядам.

Существуют неоспоримые свидетельства того, что Суворин пользовался большим авторитетом и даже симпатиями среди актеров, в том числе и самых выдающихся (П. А. Стрепетова, М. Н. Ермолова, М. Г. Савина, В. Н. Давыдов, В. П. Далматов, П. Н. Орленев и др.). Его многочисленные рецензии и статьи о театре, которые с 1870‑х годов неизменно привлекали внимание весьма широкого круга читателей, создали ему имя опытного и обладавшего редким художественным чутьем критика. В театральных кругах не только прислушивались к его мнению, но и считались с ним. Хотя юбилей 40‑летней театральной деятельности Суворина, отмечавшийся в 1907 году, не был свободен от лести перед могущественным королем прессы, влиятельнейшим {253} публицистом и фактическим хозяином театра Литературно-художественного общества, заслуги его как критика были признаны и в кругах либеральной ориентации. А. И. Южин-Сумбатов, в свое время болезненно воспринявший резкие отзывы критика о его пьесах «Царь Иоанн IV» и «Старый закал», писал: «О значении А. С. [Суворина] для театра в самом широком смысле — я лично чрезвычайно высокого мнения […] Так нервно и страстно воспринимать и отражать в своих статьях, пьесах, в своем руководительстве петербургским Малым театром, созданным его неугасимой энергией и безграничной любовью к делу, наконец, в своих разговорах, в том, как он смотрит, как он переживает спектакль, — может только тот, кто, как А. С., любит и чувствует искусство глубокой и художественной душой». Характеризуя критика, Южин утверждал: «Его особое отношение ко всему, что касается театра, делает из него, пожалуй, единственного критика, с которым хочется страстно спорить…»[[509]](#footnote-510)

Основы понимания театра сложились у Суворина еще тогда, когда он исповедовал либерально-демократические убеждения и усваивал эстетику реализма.

Рано оставив военную карьеру, которую он начал по желанию своего отца, выходца из крестьян, дослужившегося до офицерского звания и потомственного дворянства, Суворин идет в учителя. В Воронеже он знакомится с критиком М. Ф. Де-Пуле и поэтом И. С. Никитиным и пробует свои силы как литератор. Вскоре он перебирается в Москву и полностью отдается литературе и журналистике. Переехав в 1863 году в Петербург, Суворин стал ближайшим сотрудником «Санкт-Петербургских ведомостей» — в то время самом левом из умеренно-либеральных изданий. Громкую известность он приобрел своими фельетонами, в которых придавал злободневным событиям общественно-политический акцент. Его сборник очерков «Всякие» (1866) показался властям настолько крамольным, что по решению суда весь тираж был сожжен. Суворин ратовал за политические свободы, выступал против официозных доктрин; сотрудничая в «Современнике» и «Отечественных записках», зло критиковал реакционных публицистов — М. Н. Каткова, В. П. Мещерского, Н. Я. Скарятина.

Про этот период жизни Суворина В. И. Ленин писал: «Бедный студент, из-за недостатка средств не попадающий в университет; учитель уездного училища, служащий, кроме того, секретарем предводителя дворянства или дающий частные уроки у знатных и богатых крепостников; начинающий либеральный и даже демократический журналист, с симпатиями к Белинскому и Чернышевскому, с враждой к реакции, — вот чем *начал* Суворин в 50 – 60‑х годах прошлого века»[[510]](#footnote-511).

{254} Ранние рецензии Суворина в «Русском инвалиде», в коршевских «Санкт-Петербургских ведомостях», в «Вестнике Европы» были почти свободны от теоретических рассуждений на темы театральной эстетики. Высмеивая П. Д. Боборыкина за его призывы «держаться научно-философского принципа» и избегать «совершенно популярного тона», он в основном писал об исполняемой пьесе и об актерском творчестве. Уже тогда Суворин руководствовался теми соображениями, о которых говорил в 1887 году: «Задачу театральной критики я всегда разрешал для себя так: передавать свое впечатление вполне, передать то, что я чувствовал в театре […] Я того мнения, что литературная и театральная критика […] не что иное, как передача вкуса, чувства критика, которые он испытывает при чтении произведения или при представлении его на сцене. Затем остается решить вопрос уж о самой личности критика, о его развитии, вкусе, опытности и т. д.»[[511]](#footnote-512)

Передовой характер его взглядов обнаруживался прежде всего в том, что он ратовал за серьезный «отрицательный» репертуар и энергично поддерживал требования реформ в театре: отмены монополии, ослабления цензуры и бюрократического гнета с его протекционизмом, отказа от губительной для искусства системы разовых и бенефисов.

Суворин признавал за театром важную общественную роль. Едва ли театр, думал критик, исправляет кого-либо, но всех зрителей, в массе, он возвышает. В этом смысле сцена — школа нравственности. Естественно, что репертуару и разбору пьес Суворин уделял большое внимание. Он высмеивал «идиотизм старых водевилей». Не отрицая жанра оперетты, решительно возражал против ее обоснования на драматической сцене. «Я желал бы знать, — писал он в 1869 году, — чем минерашки хуже Александринского театра, который начинает служить тем же целям, как и г. Излер, отбивая у последнего хлеб?»[[512]](#footnote-513) Суворин был среди немногих литераторов, осуждавших, вслед за М. Е. Салтыковым-Щедриным, повальное преклонение перед каскадными певицами из Парижа.

Критик боролся с засильем псевдопроблемных пьес В. Дьяченко, пользовавшегося расположением дирекции императорских театров. Драматург этот, язвительно писал Суворин, — «бессменный пономарь Александринской сцены: как бы дурно ни звонил он, служба его считается всегда полезною»[[513]](#footnote-514). Гражданская интонация звучала в статьях Суворина, когда он разбирал произведения, считавшиеся тогда в передовых кругах ретроградными и фальшивыми: «Самозванец Луба» И. В. Самарина, «Расточитель» Н. С. Лескова.

{255} Внимание Суворина привлекала историческая драма. Он ценил изображение в театре высокопоучительных драматических поворотов истории, «общечеловеческое», но среди русских пьес этого жанра только «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого удовлетворила Суворина. Хотя и с оговорками, он признавал, что это — «первая русская пьеса, поставленная великолепно, с должным вниманием к историческому сюжету»[[514]](#footnote-515). К тому же, по мнению критика, она не лишена политического значения. Суворин был крайне нелестного мнения о «Каширской старине» Д. В. Аверкиева, о трагедии Н. П. Жандра «Нерон», которую назвал «пять действий без причины». Не радовали его и опыты Островского в этом жанре. Критик находил его «хроники» несамостоятельными, безжизненными, хуже трагедий Н. Кукольника.

Разделяя мнение либеральной критики об «упадке» Островского, Суворин утверждал, что главные заслуги драматурга, достойного занять в истории театра «одно из первых и почетнейших мест», — в прошлом. Идеалы Островского казались ему устаревшими. «Новые условия жизни, — писал он в рецензии на спектакль “Богатые невесты”, — не могут быть построены на старых началах»[[515]](#footnote-516). Его отклики на «Пучину», «Волки и овцы», «Горячее сердце», «На всякого мудреца…» никак нельзя назвать положительными. Он корил автора за мелодраматизм, неестественность сценических положений, слабость интриги, за поспешность в «отделке» пьес. Сами особенности драматургии Островского критик подчас воспринимал как недостатки. Однако Суворин, судя по статье, посвященной юбилею Островского (1872), не утрачивал реального представления о масштабах его творчества и не раз писал, что ставить его пьесы на сцене Александринского театра следует чаще.

Сердцевиной русского репертуара для Суворина были «Горе от ума», «Ревизор» и «Женитьба». Критик интересно трактовал характер Кочкарева, находя в нем энергию, деловитость, для развития которых, однако, не было условий.

Высоко оценивал Суворин и «Свадьбу Кречинского». Что касается других частей трилогии Сухово-Кобылина, то их критик не жаловал. В «Деле», признавал он, «вопрос о неправосудии поставлен… так резко, что резче этого поставить его нельзя. Поэтому драма могла бы иметь большой успех, но “постройка” ее чисто внешняя, и вся она держится на таких случайностях, что может ежеминутно рассыпаться». «Смерть Тарелкина» для Суворина — «довольно пустой фарс, основанный на переодевании и самом невероятном анекдоте»[[516]](#footnote-517). Гротесковая сущность образов Сухово-Кобылина не совмещалась с представлениями критика о «поэзии действительности».

{256} Суворин негодовал на то, что на драматической сцене происходит вытеснение классики «канканной» пьесой. Он выражал ироническое удивление по поводу постановки «Гамлета» в Александринском театре: «… “Гамлет” на той сцене, откуда выгнано все порядочное нашей драматической литературы, начиная с прекрасных комедий г. Островского и кончая гг. Сухово-Кобылиным и Потехиным; “Гамлет” на той сцене, которая, кажется, уж и забыла о том, что театр не балаган, а в некотором роде школа нравственности, одно из могучих орудий просвещения!»[[517]](#footnote-518) Постановки Шекспира, даже любительские, неизменно привлекали внимание критика. Об известных же исполнителях роли Гамлета — М. В. Аграмове, М. Т. Иванове-Козельском, Н. П. Россове и других, как бы их игра ни расходилась со вкусами критика, он в целом отзывался с похвалой.

Нередко Суворин начинал рецензию с изложения пьесы, но когда речь шла об известной вещи, то все свое внимание он сосредоточивал на актерах. Суворин был сторонником линии Щепкина — Шумского, сущность которой видел не в опоре на прирожденный талант, а на добросовестное изучение жизни и на выработку мастерства. Его идеал думающего интеллигентного актера был открыто противопоставлен теории «вдохновения». Он полагал, что А. А. Григорьев, внушая актерам мысль о «непосредственной даровитости русской славянской натуры», вредно на них влиял. Можно было, оказывается, отбросить все, что не «вдохновение». Талантливые люди погрязали в невежестве, лени, пьянстве, и без того достигавших в актерской среде размеров бедствия.

Шумский, особенно в роли Телятева («Воробушки»), был для критика вершиной актерского искусства. В тщательной отделке роли, в создании цельного типа он далеко превосходит, быть может, более одаренного Самойлова. Если последний «как бы сам смеялся над личностью, которую изображал, как бы вносил в нее свое собственное воззрение», то Шумский сливался с ролью[[518]](#footnote-519). В свою очередь Самойлов казался Суворину талантом более «надежным», нежели П. В. Васильев, чье самородное дарование зависело от вдохновения. Превзойдя Самойлова в роли Грозного «большим внутренним огнем и большею целостностью рисунка», Васильев, по мнению критика, в целом не обладает «твердыми основаниями». Он «ищет ощупью, инстинктом, а не развитым умом» и до сих пор еще не выяснил, «не то он комик, не то трагик»[[519]](#footnote-520).

Однако знакомство с игрой И. И. Монахова, актера очень трудолюбивого, добросовестно изучавшего роли, заставило критика признать, что отсутствие подлинного таланта, оригинальности ничем не восполнимо. Берясь за роли, прославившие Самойлова, — {257} вроде Кречинского, Монахов «их не портит, но обесцвечивает»[[520]](#footnote-521). Васильев же, взявшийся за Расплюева после Мартынова и Садовского, ни в чем не повторил своих прославленных предшественников и в то же время создал совершенный и возведенный в тип образ.

Избранные статьи 1866 – 1876 годов были изданы отдельной книгой после смерти Суворина. Рецензируя его «Театральные очерки», А. Р. Кугель в полемике с представителями новых театральных течений преувеличил «наивность», «простоту», «натуральность» основных суждений Суворина о театре[[521]](#footnote-522). Нелюбовь критика к теоретизированию вовсе не означала его эстетической беззаботности. Он был сторонником общественно активной реалистической сцены. Ни в тот, ни в последующий период идеал опрощенного, идейно малосодержательного театра не был свойствен Суворину.

В 1876 году Суворин совместно с В. И. Лихачевым приобрел «Новое время». В первых номерах газеты еще участвовали Некрасов и Салтыков-Щедрин. Но вскоре началось «поправение» Суворина. «Либеральный журналист Суворин во время второго демократического подъема в России (конец 70‑х годов XIX века) повернул к национализму, к шовинизму, к беспардонному лакейству перед власть имущими. Русско-турецкая война помогла этому карьеристу “найти себя” и найти свою дорожку лакея, награждаемого громадными доходами его газеты “Чего изволите?”»[[522]](#footnote-523)

Переход Суворина в охранительный лагерь сказался на его отношении к тому, чем жила русская сцена, особенно к идейной стороне репертуара, к толкованию пьес и ролей. Но это не повлекло за собой скорого и радикального изменения его эстетической позиции. При ярко выраженном общественном темпераменте Суворина, его театрально-критические статьи, как и прежде, не были подчиненной частью его публицистической деятельности. Хотя с нею соприкасались и подчас даже сливались. Он не обнаруживал намерения искать новые эстетические идеалы взамен тех, которыми жил и которые утверждал русский театр. Едва ли Суворин даже отдаленно предполагал, какие усилия потребуются от него в глухие 1880‑е годы, чтобы остаться с большим искусством. Развитие русского сценического искусства все более стимулировалось идеями и практикой освободительного движения, и никакое умение критика отделять актерскую игру от роли, постановку от содержания и направления пьесы не могло обеспечить ему объективной и даже нейтралистской позиции.

Только обращение Суворина к проблеме национальной самобытности русского театра позволило ему занять как бы «надсословную» {258} позицию, опереться на «общенациональный интерес». Тут и определились пафос и судьба критика. Он видел свою задачу в поддержке и прославлении русского гения в драме и на сцене. «Для меня большой вопрос, — говорил Суворин, — что лучше: энтузиазм или критика — у нас, в обществе с малым просвещением, с неустановившимися взглядами, с искусством, которое не достигло верхов, и с критикою, которая ходит за взглядами и эстетикой в чужой дом, в Европу, и боится обмолвиться лишним словом радости о том, что у нас растут великие таланты. Энтузиазм подымает дух художника, возбуждает публику, которая просыпается вдруг для лучших чувств и интересов…»[[523]](#footnote-524) Однако в статьях Суворина не было ни благодушия, ни беззубости. «Я любил наш театр и всегда желал ему успеха, — писал критик в 1895 году. — Я любил и люблю его в том идеале, который я себе представляю и который у нас достижимее, чем в Европе, где его подрывают кафешантаны и театрики, преследующие промышленные цели. Я любил его и люблю в талантах, которые на нем появились и существуют, и не люблю его в рутине и самомнении»[[524]](#footnote-525).

Суворин создавал свою программу театра, опираясь на лучшие традиции и достижения сценического реализма, на выдающихся русских драматургов. Суворин не хвалил антинигилистических пьес, хотя в публицистике с «нигилизмом» боролся, не пытался сводить классику к «чистому искусству», не впадал в оппозицию ко всему передовому современному искусству. Именно этим объясняется неприязнь и даже вражда к критику со стороны ортодоксально монархических «Московских ведомостей» и «Гражданина».

По сравнению с либеральной критикой Суворин также в ряде случаев проявлял больше глубины и понимания, например, в своем отношении к императорской сцене и ее мастерам, к Островскому, Писемскому, Чехову.

С конца 1870‑х до середины 1890‑х годов Суворин утверждал драматургию Островского как главную основополагающую ценность современного русского театра. Ни о какой «устарелости» и «прошлых заслугах» писателя речи уже не было. В новых пьесах Островского критик выделяет жизнеутверждающие, гуманные и благородные мотивы («Дикарка», «Сердце не камень», «Без вины виноватые»). В 1886 году Суворин дал резкую отповедь В. Г. Авсеенко, который объявил Островского виновником упадка сцены и драмы[[525]](#footnote-526). Суворин не только писал о благотворном влиянии Островского на русскую драматургию и на развитие сценического реализма. Он полагал, как и А. А. Григорьев до него, что театр Островского это и есть русский национальный театр. Не случайно критик выявлял особенности русской драмы (действие, {259} интрига, обрисовка характеров и проч.), сравнительно с французской, на примере «Бедной невесты». Задумав издавать театральный журнал, Суворин в 1879 году предлагал Островскому редакторство.

В определении самобытных черт русского сценического искусства Суворин также приблизился к взглядам А. А. Григорьева. Душа русской сцены открылась ему не в рациональном творчестве трудолюбивых и образованных актеров, а в стихийно-эмоциональном самородном таланте П. А. Стрепетовой. Он возносил ее и над М. Г. Савиной, чье дарование отметил еще в 1874 году («Дикарка») и всегда ценил, и над прославленными европейскими «дивами». Критик одобрял «простонародный» облик Стрепетовой в ее лучших ролях (Катерина в «Грозе», Лизавета в «Горькой судьбине») и в то же время старался ослабить связи актрисы с передовой общественностью, доказывая, что ее, главным образом, поддерживает не столько молодежь, которую интересуют лишь «идеи», сколько те зрители, «для которых успехи русского искусства всего дороже, всего ближе и милее русский талант, русский быт, русское горе и страдания не тихие, не ломающие только руки, но сильные, протестующие…»[[526]](#footnote-527) Суворин защищал ее от нападок эстетской и западнической критики, негодовал на недоброжелательное отношение к ней руководства Александринского театра. Он сочувствовал выдающейся актрисе, чья сценическая судьба складывалась так трудно, почти трагически.

Стрепетова, однако, не заставила критика уверовать в преимущества игры «по вдохновению». Он доказывал, что созданные актрисой шедевры — результат глубоко продуманной игры, точно отобранных выразительных средств. При этом Суворин сожалел, что отсутствие настоящей школы обрекает Стрепетову на огромную непроизводительную растрату сил. Убеждая сторонников «наития», и, очевидно, прежде всего Стрепетову, он писал: «Школа связывает и нивелирует только небольшие таланты, большим она не мешает, а дает, напротив, им уверенность и сохраняет их силы»[[527]](#footnote-528).

В борьбе Суворина за национальное искусство сочетались обновленные элементы официозной «народности» и элементы демократизма. Убежденный противник аристократического, салонного искусства, Суворин заявлял о том, что искусство должно существовать для «массы, которая постепенно просвещается, а не для горстки богатых людей…»[[528]](#footnote-529) Ни о ком критик не писал так резко, как о людях, пренебрегавших русским искусством. Его фельетон «Современный барон» о директоре императорских театров К. К. Кистере[[529]](#footnote-530), который покровительствовал лишь французской {260} оперетте, вызвал в придворных кругах скандал и привел к отставке Кистера.

Для Суворина, ставившего исполнительский талант превыше всего в театре, приезд иностранных гастролеров всегда был большим событием. Регулярно бывая за границей, он хорошо знал жизнь европейской сцены, свободно разбирался и в школах, и в новейших веяниях. Поэтому в его статьях о немецких, французских и итальянских знаменитостях встречаются сопоставления русского искусства с европейским, поднимаются важные вопросы театрального искусства.

Самое сильное впечатление произвела на критика Э. Дузе. После первого же ее спектакля в Петербурге он писал об исключительном своеобразии дарования Дузе, не зависящего ни от школы Э. Росси, ни от французской школы и соединяющего «тонкое искусство обдуманности» с «невиданной простотой». В сочетании внешней игры с «нутром», выстраданности роли с вдохновением критик видел «предвестие» новой реалистической школы. Очень нравилось ему и то, что Дузе не старалась оправдать или обвинить своих героинь, но изображала «просто человека, поставленного условиями жизни и обстоятельствами в известные положения»[[530]](#footnote-531). Критик находил, что «она очень сродни нам, русским, по своему реализму, по задушевности»[[531]](#footnote-532).

В минуты увлечения талантом Суворин был готов признать, что «для истинного дарования, очевидно, не существует тех граней, которые отделяют одну народность от другой: душа у всех народов одинакова…»[[532]](#footnote-533) Э. Цаккони во «Власти тьмы», Т. Сальвини в «Отелло», Тина ди Лоренцо в «Татьяне Репиной» потрясали критика силой и разнообразием чувств. По его убеждению, только глубокий талант актера способен делать театр школой и храмом, подымая души «в область жалости и любви», а не угождая «пошлым страстям и инстинктам».

Не желая считаться с модой и даже с господствующим общественным мнением, либерально-западнический дух которого был ему враждебен. Суворин нередко оказывался в меньшинстве. Так было во время гастролей С. Бернар в 1881 году. Для сторонника реалистической игры с внешним и внутренним перевоплощением С. Бернар никак не могла быть носительницей художественной правды. Он признавал опыт, ум и талант актрисы, ее изящество, красивый голос, совершенную отделку деталей роли и сценический темперамент, но все же не обнаруживал в ней «ни тени гениальности, ничего такого, чего бы не видали или не испытали…»[[533]](#footnote-534) Ее образам, кроме Адриенны Лекуврер, недостает цельности. «У русской публики, — заявлял критик, — есть свои традиции, более {261} реальные и, быть может, более художественные, чем те, которые представляет своей тонкостью Сара Бернар»[[534]](#footnote-535). К тому же тонкость ее, добавляет Суворин, не может удивить тех, кто видел А. Е. Мартынова, С. В. Васильева, С. В. Шумского, Г. Н. Федотову.

И. С. Тургенев, относившийся к Суворину с гражданским презрением, считал, что суждения критика о С. Бернар «наиболее справедливые и здравые».

Признавая важность критики для судеб русской сцены, Суворин ставил вопрос об ответственности тех, кто формирует общественное мнение. «Мочалов не был бы в нашем представлении Мочаловым, не напиши Белинский необыкновенно горячих статей об исполнении им Гамлета. Но когда Европа дает нам свою знаменитость — мы падаем на колени, и если даже ничего не чувствуем, все-таки притворяемся восторженными. Такого подлого принижения, какое обнаружило русское общество перед Сарой Бернар, забыть нельзя, и я горжусь тем, что я один воевал против этого нелепого обожания иностранной знаменитости…»[[535]](#footnote-536)

Одна из самых громких кампаний критика, которую он вел в течение 1886 – 1893 годов, была посвящена украинскому театру. Его статьи на эту тему были собраны в книгу «Хохлы и хохлушки» — первую об украинском театре.

Когда в 1886 году «малороссийские» спектакли были впервые разрешены в Петербурге, многие отнеслись к труппе М. Л. Кропивницкого как к «явлению забавному». Суворин же доказывал, что ансамбль у них лучше, чем в Александринском театре, и актеры — первоклассные. Настоящую славу Суворин создал М. К. Заньковецкой, признав ее актрисой огромного таланта, сравнимого по уровню, характеру и внешнему выражению с талантом Дузе.

Суворин не скрывал своей симпатии к изображению народного быта и его типичных представителей, нравственной чистоты и благородства, хранимых в крестьянской среде. В спектаклях украинцев Суворина привлекала поэзия простой жизни, идеализация уходящих патриархальных нравов. Зритель потому и отвернулся от русских бытовых пьес, заключал он, что их начали ставить, грубо копируя куски жизни, без художественной меры, без поэтического ореола. Жизнь народа, столь же содержательная и поучительная, как и жизнь интеллигенции, достойна быть представленной на образцовой сцене. Постоянный украинский театр в столице, заявлял критик, был бы полезней немецкого.

Узость, а часто и примитивность национального репертуара казались Суворину безусловным препятствием для роста мастерства и славы актеров-украинцев. Он советовал им играть также и русские и западноевропейские пьесы — на русском языке. Гоголь, {262} убеждал он их, не стал бы великим писателем, если бы пользовался «мовой». Критик никак не соглашался с украинофилом Д. Л. Мордовцевым, для которого все обаяние «малорусских» талантов заключалось в том, что «они живут на сцене своею жизнью, раскрывают перед зрителями духовные богатства своей родины»[[536]](#footnote-537). Для Суворина талантливый актер был выразителем также и общечеловеческих свойств. «Какая это была бы Офелия!» — писал он о Заньковецкой. Представлял ее и в роли Катерины. А. П. Чехов разделял мнение Суворина об актрисе и уговаривал ее перейти на русскую сцену.

Признательность украинских актеров критику, который привлек к ним внимание общественности, широко их прославил и заглушил голос скептиков (С. В. Флеров-Васильев в «Московских ведомостях»), была большой. «… Хто першій підтримав іх могутним печатним словом? […] Це був добродій Суворін, — вспоминали участники гастролей через 20 лет. — Він вдарів у дзвонї і закликав весь Петроград подивитись на вілньних синів у дочок Украіни котрі одвернулись від брехливо-класичноі школи і дали натуральний стрій народному театрові»[[537]](#footnote-538).

Статьи Суворина принесли реальную пользу труппе. Но, борясь с влиянием на нее украинских националистов, убеждая ее в плодотворности обращения к русской и мировой культуре, Суворин проявлял также и свои русификаторские наклонности. То, что намечалось у Суворина, было позднее прямо высказано другим критиком «Нового времени» — Ю. Д. Беляевым. Пора бы присоединиться, писал он в 1900 году, пребывающей в упадке «театральной Малороссии к театру Великия и Белыя Руси!»[[538]](#footnote-539)

Человек больших знаний и недюжинного ума, Суворин, однако, не сводил в систему свои театральные взгляды. Это привело бы к полной зависимости эстетики от общественно-политических соображений. Становиться вторым князем Мещерским, консерватором и охранителем в театре критик не имел охоты. В рецензиях он чаще предпочитал недоговаривать про общественный смысл спектакля, нежели выступать ретроградом.

Опираясь на чувство, опыт, вкус, чутье, критик выступал не рабом, но добровольным и часто капризным союзником своего политического «альтер эго». Он получал возможность двигаться вместе с искусством, принимать или отвергать новое без обязательных оглядок на прошлое. Говоря об актере, Суворин детально разбирал его роли, давал характеристики, а не оценки. Так, К. А. Варламова он определял как русского комика, чуждого «смеху сквозь слезы», хотя и с моментами трагического. Увидев {263} Л. Б. Яворскую в «Даме с камелиями», Суворин заметил, что «она умная, работающая, смелая, переимчивая актриса». Считая, что актера лучше перехвалить, чем охаять, критик, разумеется, писал и о недостатках игры. Он метко вскрывал их причины и тем помогал актеру трезво взглянуть на себя. После формулы признания — «в отличном таланте г‑жи Комиссаржевской я нимало не сомневаюсь…» — Суворин, например, высказывал серьезные соображения о творчестве актрисы: «Я думаю, что она слишком много рассуждает, когда готовит роли, и принимает в соображение разные побочные обстоятельства, которым не должно быть места в непосредственном творчестве»[[539]](#footnote-540).

Быть может, больше, чем писать о прославленных артистах, Суворин любил представлять читателям свежее дарование, открывать новые имена. Таких было немало. Кроме Стрепетовой и Заньковецкой он прославлял М. Г. Савину. Она привлекла критика уже во время дебюта в Александринском театре способностью к глубокому перевоплощению, сценическим темпераментом. Он предсказал «актрисе с огнем» большое будущее, при условии, что она станет упорно трудиться. Суворин не щадил Савину в пьесах В. А. Крылова, называл за искусное «кружевничество» в пустяках «иностранкой». По его убеждению, ничтожество репертуара «ложится тяжелой цепью на актера, давит его, душит, гнетет…»[[540]](#footnote-541) Созданные же Савиной образы героинь Островского, Тургенева, Чехова («Иванов») критик признавал выдающимися творениями актерского искусства.

Угадывая в актере скрытые возможности, истинный характер дарования, критик имел определенные возможности проверять свои предположения практикой — на сцене созданного в основном на его средства театра Литературно-художественного общества (1895). Из водевильного «простака» он высвобождает актера огромной драматической силы — П. Н. Орленева, дает развиться ярким талантам А. А. Пасхаловой и В. А. Мироновой, до этого прозябавшим на казенной сцене. Вообще, в труппе этого театра побывали многие актеры, ставшие впоследствии известными.

Казалось бы, реакционеру Суворину подобало неустанно тревожиться о сохранении в неизменном виде традиций русской сцены, отборного репертуара и канонизированных ролей. Он и занимался этим немало, но без открытого стремления «подморозить» искусство, изолировать его от жизни. Так, сожалея, что В. Н. Давыдов, которого он очень ценил, выступает в старых пьесах и старых ролях, критик заявлял: «Сцена, несомненно, должна быть и зеркалом современности, и мне думается, что талант г. Давыдова именно силен непосредственною наблюдательностью над современною русскою жизнью»[[541]](#footnote-542).

{264} Подобное требование предъявлял он и к репертуару. В отличие от большинства охранителей, которые, заклиная: «Довольно отрицательных пьес!» — тосковали о «положительных типах», Суворин пытался исходить из реальности. По его наблюдениям, даже великие актеры не возбуждают особого интереса к классике у большинства публики. Зритель уважает классику, но тянется ко всему животрепещущему. Бороться за ценности классики необходимо, считает критик, но «театр обязан следить и за всем современным, новым, за всеми теми вопросами, которые волнуют современников», выводить на сцену сегодняшние типы, в том числе мелкие и отрицательные[[542]](#footnote-543).

В такой позиции Суворина можно обнаружить связь с идейной борьбой, в которой он принимал активное участие как публицист. Критик умело выискивал в русской и мировой классике апологию «порядка», «смирения», осуждение «бунта» и уже как минимум прославление «вечных ценностей» — искусства, которое не «терпит суеты». Но он не верил, что можно укрыться в алтаре «святого искусства» от злобы дня, как не верил и политик Суворин, что монархические заклинания смогут предотвратить приход нового Спартака.

Бывало, что Суворин проводил тенденциозное переосмысление классики почти открыто. В статье о постановке «Эгмонта» в Александринском театре он утверждал, что личность Эгмонта это и есть содержание «драмы». О героике борьбы за свободу, которая пронизывает всю трагедию Гете и определяет характер Эгмонта, Суворин почти ничего не говорит, зато предлагает усилить в спектакле психологическую разработку центрального персонажа. Вот каким он рисует Эгмонта: «… Смесь отваги, добродушия, тщеславия, человечности, беспечности, доверия и легкомыслия, того легкомыслия, которое желает брать от жизни все, что она может дать, и брать беззаботно и весело, не думая о завтрашнем дне и не придавая своим поступкам даже политического характера какого-нибудь серьезного значения»[[543]](#footnote-544).

Более тонко был выполнен критиком пересмотр комедии Грибоедова. Оспаривая неточные суждения Белинского о «Горе от ума», относящиеся к периоду «примирения с действительностью», Суворин выявлял позитивный смысл комедии. Хотя в момент выхода суворинского очерка «“Горе от ума” и его истолкователи» (1886) передовая интеллигенция возмущалась неприязнью автора к Белинскому[[544]](#footnote-545), позже очерк был признан интересным и серьезным[[545]](#footnote-546).

{265} В трактовке комедии Суворин опирался на И. А. Гончарова («Мильон терзаний») и связывал Чацкого с современностью, что отвечало потребности театра. Но свой тонкий анализ Суворин подчинил тенденциозной идее. «Чацкий действительно живое лицо, дышащее полной грудью и в наши дни, когда национальные задачи определились довольно ярко», — писал Суворин и уточнял: «Чацкий — представитель национально-прогрессивного развития…»

В том же духе были замечания Суворина о «Мертвых душах» на Александринской сцене. Постановку первой части он одобрил, второй — нет. Костанжогло и Муразов, внушал он театру, оспаривая стойкое мнение критики, не «слабые» типы, а в высокой степени жизненные, только развились они в России позже изображаемого Гоголем времени[[546]](#footnote-547).

Однако осовременивание классики, которая далеко не вся поддавалась перетолкованию в желательном для Суворина направлении, не сулило решения репертуарного вопроса.

Суворин не мог прочно опереться на реакционную и охранительную драму. Не только из-за ее художественного ничтожества, вследствие чего ее явно пересиливала тенденциозная либеральная пьеса. У реакционных драматургов (а к ним относился и сам Суворин) фатально отсутствовали свежие идеи, могущие оздоровить и укрепить буржуазно-дворянское общество.

Суворин-критик более всего вложил сил в борьбу с мелкообличительным и либеральным репертуаром. Он видел в нем реальную угрозу театру, всему «здоровому» общественному развитию. То была критика «справа», хотя в отдельных рецензиях доводы автора звучали убедительно. Суворин в целом отвергал, за немногими исключениями, драматургию В. А. Крылова, И. В. Шпажинского, Н. А. Потехина, не говоря о более мелких театральных авторах. Общественный вред их пьес, неоднократно разъяснял Суворин, состоит в том, что, вслед за французскими образцами, они прославляют распущенность, защищают и возвеличивают безнравственных и даже преступных людей. И чем удачней постановка, тем вреднее ее воздействие. Суворин доказывал, что П. М. Невежин во «Второй молодости» возводит на пьедестал «блажь», страсть, получающую в самой себе оправдание, защищает «негодяя»[[547]](#footnote-548). «Разлад» В. А. Крылова Суворин рассматривал как «типическую пьесу»: «главный садовник нашего драматического вертограда» решает в ней семейные и общественные вопросы посредством убийства. Причем, возмущается Суворин, «герой» оправдывается — «среда виновата!» Подчеркивая «низость» пьесы, имевшей успех у зрителей, он напоминал, что убийства во «Власти тьмы», в «Горькой судьбине», в драме «Грех да беда на кого не живет» сопровождаются положительным нравственным {266} воздействием на публику. В руках же ремесленников и лицемеров, заключал критик, театры вредны[[548]](#footnote-549).

Суворин понимал, что сцене не обойтись без пьес о современной жизни — с негероическими, даже мелкими персонажами, с будничными сюжетами, в которых бы, однако, находили отражение вопросы, занимающие общество. В текущей драматургии мало что вызывало его одобрение. Но он поддержал пьесы Чехова и уже одним этим оказался причастным к новым театральным идеям, за которыми было будущее.

Суворин любил и ценил талант Чехова. Уже «Иванов», поставленный в Александринском театре (1889), привлек внимание Суворина к Чехову-драматургу. Он хвалил его за то, за что порицали народники: за отказ от доктринерства и тенденциозности. «Из всех молодых талантов это самый объективный и независимый», — объявил Суворин. Он находил в мировоззрении автора гуманность, здравомыслие, любовь к жизни. Чехов презрел пессимизм, когда «уныние у нас было лозунгом порядочности и честного гражданского чувства». В пьесе, отмечал критик, нет «прямолинейных подлецов» и «светлых личностей», в ней выведены живые обыкновенные люди «без знамен». Суворин иронизирует и над либеральными «Новостями», которые не могут допустить, чтобы люди с университетским образованием пили водку и играли в винт, и над «Гражданином», обидевшимся за помещиков. Следующее произведение Чехова, выражал уверенность критик, «будет еще зрелее»[[549]](#footnote-550).

Чехов назвал рецензию Суворина об «Иванове» «прекрасной». Критик понял особенности драмы вернее многих современников и в характеристике персонажей шел за автором. Но было в рецензии и стремление использовать «Иванова» и попутно его автора, желавшего тогда, ради сохранения объективности, остаться вне политических лагерей и направлений, для осуждения социальной активности тех, кто «берется за непосильные задачи и слушает с верой призыв “Вперед без страха и сомненья, на подвиг доблестный, друзья”, и для мещанской проповеди “жить просто, как все…”»

Еще более важными были выступления Суворина о «Чайке». На премьере в Александринском театре он открыто возмущался невежественностью публики, ее глумлением над замечательным произведением. После второго представления «Чайки» критик опубликовал статью в защиту пьесы. Это была едва ли не единственная статья, поддержавшая Чехова в то время, когда и либерально-народническая, и правая пресса сводила свои счеты с независимым писателем, когда глумливый тон отзывов о пьесе, о спектакле был обычен. «Если бывают дикие чайки, — тяжело острил рецензент, — то это просто дикая пьеса, и не в идейном {267} отношении только; в сценически-литературном смысле в ней все первобытно, примитивно, уродливо и нелепо»[[550]](#footnote-551). Суворин винил театр в том, что талантливая пьеса была поставлена небрежно и наспех. Не вполне одобрив автора за то, что тот «точно намеренно избегал всяких эффектов, даже там, где они сами собою напрашивались», критик в разборе пьесы показывал ее жизненную правду, ее «горькую поэзию»[[551]](#footnote-552). Он был покорен новаторством «Чайки» и был уверен в неизбежности ее скорого сценического триумфа.

Когда же этот триумф наступил, Суворина не оказалось среди радующихся. Частично это объясняется его враждой к общественно-передовой направленности МХТ и несогласием с трактовкой Чехова художественниками.

Но была и другая причина: после того, как Чехов порвал с Сувориным из-за его статьи о студенческих беспорядках (1899), вызвавшей негодование общественности, Суворин тоже изменил отношение к автору «Чайки». И хотя общение между ними потом возобновилось, их былой интерес друг к другу пропал. Суворин утратил все надежды влиять на Чехова-драматурга. И новые его пьесы воспринимал отчужденно, с раздражением. Побывав на спектакле МХТ «Три сестры», Суворин записал в дневнике: «Скучно, кроме 1‑го акта […] Три сестры на сцене плачут, но публика нимало. Все какая-то дрянь на сцене. На сцене должны быть трагические личности […] Уходишь из театра с удовольствием, освободившись от кошмара, от глупых и пошлых людей, от мелочей, от пьянства, от мелкой суеты и измен. Какая разница между этими сухими сценами с претензиями и сценами Гоголя и Островского, которые тоже рисовали мелких людей и мелкие страсти. Там юмор очеловечивал всех, здесь противовес — сухость — обесчеловечивает, оглупляет»[[552]](#footnote-553).

Суворин был достаточно осмотрителен, чтобы не выступать в печати против Чехова, ставшего любимцем читающей и театральной публики. Более того, критик и в этой ситуации все же старался опереться на Чехова. Именно его драматургию Суворин противопоставил пьесам М. Горького, когда они стали завоевывать сцену. Сбиваясь на идеологический спор, он возносил «лояльность» чеховских персонажей над «анархизмом» героев Горького. «… Берегитесь же этих падших», — предупреждал он зрителей, восхищавшихся постановкой пьесы «На дне»[[553]](#footnote-554). «Все это черти, а не люди. Известно, что черти — враги человека. Человек признал известный общественный порядок, в котором и живет. {268} Черти ничего подобного не признают»[[554]](#footnote-555). Суворин был вынужден искусственно сталкивать Чехова с Горьким.

Расхождение Суворина со многими передовыми явлениями театральной жизни в условиях идейно-художественной реформы МХТ переросло в конфликт с театром нового века.

К середине 1890‑х годов Суворин обладал возможностью свободно высказывать суждения и взгляды о сценическом искусстве и проводить их в жизнь, проверяя и подкрепляя практикой своего театра, то есть достиг того редкостного сочетания слова и дела, к которому стремились многие критики. Он оказал воздействие на театральные воззрения таких разных критиков, как А. Р. Кугель, В. М. Дорошевич, А. А. Измайлов, Ю. Д. Беляев и другие, менее известные. Но уже через несколько лет тщетность его усилий повлиять на театральный процесс стала очевидной. Он мог изменить частную судьбу отдельных актеров, но не развитие русской сцены.

Любовь к театру, понимание актерского искусства — просвет в темном лике Суворина. Однако, соединяя в себе критика и практика театра с публицистом, азартно отдававшимся общественно-политической борьбе, Суворин не смог сохранить и критику, и сцену своего театра как заповедную область, не подвластную злобе дня и политике. «Очищаясь» в театре, он все же вносил в него «нововременский» дух противостояния всему новому, передовому.

Для критика такая позиция имела, можно сказать, трагические последствия. Уверенный в незыблемых ценностях актерского театра, он не сразу распознал в молодом МХТ серьезного противника. «Ансамбль мало даровитых актеров, — писал он, — для меня ровно ничего не значит, как бы режиссер ни старался соорудить свое здание из разного придуманного вздора для потехи и удивления мало смыслящей толпы»[[555]](#footnote-556). Ничего принципиально не менялось от того, что критик был исключительно высокого мнения о Станиславском-актере, что он признал Качалова «талантливым».

Но когда стало ясно, что «литературно-художественным» является именно этот ансамбль во главе с режиссером, а не суворинский театр, составленный из талантов-самородков, когда МХТ прославился как «театр Чехова» и тем отнял у критика важнейшую его опору — чеховскую драму, когда победа режиссерского театра и успех реформы МХТ стали несомненными, Суворин почти перестал выступать как критик. Основные споры начала века вокруг МХТ, Мейерхольда, «условного» театра проходили уже без его участия.

## **{****269}** Ю. Н. Говоруха-Отрок

Юрий Николаевич Говоруха-Отрок (1852 – 1896), воспитанник Харьковского университета, примыкал к народникам и был осужден как участник и один из руководителей харьковского революционного кружка по большому народническому процессу (дело 193‑х). Но в 1880‑е годы он резко повернул вправо.

В 1881 – 1888 годах Говоруха-Отрок — ведущий критик известной харьковской газеты «Южный край» (подписи: Г., Никто, Г. О. и др.). В 1889 году он перешел в «Московские ведомости» и до 1896 года помещал там статьи и заметки о современной общественной жизни, более всего о литературе и театре, был заведующим литературным и театральным отделами (подписи: Ю. Николаев, Vox). С 1890 года он почти непрерывно вел в «Московских ведомостях» еженедельные «Литературные заметки», с августа 1892 года — еженедельную «Театральную хронику», заменив С. В. Флерова-Васильева[[556]](#footnote-557).

Апология православной монархии как высшей формы государственности, защита религии не только на уровне философии, но и в таком ее примитивном выражении, как вера в чудеса, ярко выраженное неославянофильство с безоговорочным отрицанием современного Запада сделали имя критика одиозным в широких кругах русской интеллигенции. Даже полемика с ним казалась невозможной, хотя незаурядность его признавалась и в либеральной печати[[557]](#footnote-558).

Критика Говорухи-Отрока подчинена определенной философской системе. Утверждения общеэстетического плана он положил в основу своих театрально-критических статей, заключений о пьесах, {270} их сценическом воплощении, искусстве актеров. Обращает внимание объединение им вопросов эстетики и этики. Искусство для него неразделимо с отношением к добру и злу, к цели и смыслу бытия, художественность и нравственность — неразрывно связанные элементы.

Отвергая революционно-демократическую и в особенности народническую критику как утилитарную, нехудожественную, Говоруха-Отрок одновременно выступал против «чистого искусства». Поэтому его толкование задач театра, требования к репертуару и актерам в начальных положениях совпадали со взглядами некоторых передовых деятелей русского театра конца XIX века.

Задача настоящего искусства, по убеждению Говорухи-Отрока, — суд над жизнью во имя определенной морали. «Искусство для искусства», создаваемое «для забавы», не является искусством в истинном значении слова. Не относится к нему и равнодушное фотографирование, картинки реальной жизни, не одухотворенные идеей. Искусство должно отражать реальную действительность в свете ясно осознаваемого идеала. Художник может касаться любых уголков жизни, если у него в руках «светоч идеала», если он способен на этом пути раскрыть людям истину. Подлинные произведения искусства лишь те, которые в художественной форме несут в себе «вечное», то есть общечеловеческое, проводят истинную идею, утверждающую высокую нравственность. Поэтому подлинное искусство по самому существу своему нравственно, и между искусством и нравственностью не только нет противоречия, но есть «органическая связь». В общечеловеческом («вечном») и есть разгадка искусства, его воздействия на человечество. Истинное искусство, считал критик, — важный элемент общественной жизни. Разрешение всяких «реальных» задач требует широкого образования. Главнейшие элементы такого образования — искусство и философия.

В пору реакции 1880‑х годов, в эпоху торжества «мелочей жизни» над идеалами борьбы за свободу и народное благо, именно безыдейность и бездумный эклектизм вызывали нападки Говорухи-Отрока. «Были идеи и нет идей; в воздухе носится даже как бы ожесточение против всяких идей. Обыватель вопит: нет, довольно, намучился я с этими вашими идеями, — пойду в оперетку. И идет в оперетку»[[558]](#footnote-559). «Самое грубое заблуждение лучше эклектизма, — писал он. — В самом грубом заблуждении может быть скрыто живое стремление к истине»[[559]](#footnote-560). Осуждая революционных демократов за их «утилитарное» отношение к искусству и «западничество», Говоруха-Отрок вместе с тем с уважением и теплотой отзывался о 1860‑х годах, как об эпохе глубокой идейности ее главных выразителей, искренне преданных своим убеждениям.

{271} Говоруха-Отрок неоднократно упоминал о достоинствах дореформенного времени, хотя и признавал крепостной строй «перед своим концом прогнившим в сердцевине». Ему виделась в той эпохе нравственная цельность народа, якобы единство идеалов помещиков и их крестьян — в боге и покорности его воле. В соответствии с неославянофильским учением своего друга Н. Н. Страхова, он говорил об особом христианском настроении русского народа, который как волю бога принимает и богатство, и бедность, усматривает идеал в спасении души, вследствие чего «социальная борьба», борьба между классами в России невозможна. Понятие истины, добра и свободы Говоруха-Отрок трактовал в религиозно-христианском смысле.

Взгляды Говорухи-Отрока на искусство в большой мере заимствованы из критического наследия А. А. Григорьева, которого он называл своим учителем и родоначальником русской истинно художественной критики вообще.

Из современных ему философов и критиков Говорухе-Отроку, кроме Страхова, был близок В. С. Соловьев, писавший о тождестве добра и красоты и о нравственной задаче искусства.

Драматургию Говоруха-Отрок считал самым высшим и трудным родом литературы. Драматург непременно должен быть художником, а не беллетристом, который «лишь замечает и описывает» внешние явления жизни. Поскольку быть художником — значит «судить жизнь», настоящий драматург, подчеркивал Говоруха-Отрок, должен иметь собственное мировоззрение, глубокие идеи. В соответствии с особенностью драматургии он должен «уметь развить свою идею в действии и в действии же показать художественно созданные образы»[[560]](#footnote-561). Главное для драмы — выразить смысл жизни, смысл изображаемых событий, «тогда сами собой сделаются невозможны ни лишние, ничего не значащие разговоры, ни растянутость». Если в пьесе «не раскрываются глубокие тайны человеческой души, ярко освещающие противоречие между действительностью и идеалом», то это мелодрама, водевиль, фарс.

Погоня за модными сюжетами при самом пошлом взгляде на явления и отсутствии выстраданной идеи — вот в чем видел критик непреодолимый порок «уличной драматургии» или, как он еще ее называл, «опереточной литературы».

Самые ожесточенные противники «свободы чувств», женской эмансипации и т. п., говорил критик, не нанесли такого удара этому движению, как «уличные драматурги», опошлившие тип учащейся, эмансипированной женщины, стремившейся к труду и самостоятельности. Пьесы на «злобу дня», по самому замыслу своему далекие от искусства, в глазах Говорухи-Отрока даже не заслуживали серьезной критики. С. В. Флеров-Васильев в те же годы внимательно анализировал подобные произведения, указывая, {272} что нужно сделать для усиления сценичности пьесы, как перестроить акты, какую сюжетную линию удалить и т. п. А Говоруха-Отрок призывал строить репертуар казенных театров из пьес первоклассных художников, не расходовать актерские дарования «на изображение нелепостей и вздора».

Список драматургов, произведения которых Говоруха-Отрок относил к числу наиболее желательных в репертуаре русского театра, совпадал с тем, который давала демократическая критика. Это — Гоголь, Грибоедов, Островский, Тургенев, Писемский, а также Шекспир, Шиллер, Мольер, которые «с тридцатых годов обратились для нас, русских, как бы в наших писателей».

Наиболее отвечающим идеалу настоящего, вечного искусства для Говорухи-Отрока был жанр трагедии, уже по самой сущности своей исключающий все мелкое, временное, случайное. Истинная трагедия, утверждал он, стоит вне времени и пространства, «обнажая самые простые, самые сокровенные и самые глубокие тайны души человеческой». Он восклицал по поводу гастролей Муне-Сюлли, поставившего «Эдипа» и «Антигону»: «Дай бог, чтобы с его легкой руки то вечное, только в свете которого становится понятною и современность, все более и более привлекало внимание нашего общества»[[561]](#footnote-562).

Античную трагедию с ее идеей рока, писал критик, сменила шекспировская трагедия, построенная на борьбе духа с самим собой, «борьбе земной страсти с искрой божества». Самая глубокая и самая близкая русскому духу трагедия — «Гамлет». В ней наиболее отчетливо и полно поставлены вечные вопросы, тревожащие все человечество, — о жизни и смерти, о смысле мира и человеческого бытия. Содержание трагедии, по мнению Говорухи-Отрока, определяют не события в семье датского принца, а его тоска по идеалу, борьба веры со скептицизмом. Такую тоску по идеалу критик назвал характерной и величавой чертой русской жизни и русского трагического характера.

В пьесах Островского, Тургенева, Писемского, по словам Говорухи-Отрока, уловлен более или менее отчетливо «самый образ и давление» их времени, их эпохи, эти авторы постигают смысл жизни. Произведения Островского, утверждал критик, навсегда останутся в русской литературе. Как истинный драматург он обладает способностью «раскрыть идею в действии». Бытовая сторона в его пьесах «перевешивает» психологическую, но характеры обрисованы отчетливо; действуют «живые люди с их живыми чувствами, страстями, с пороками и добродетелями, с их падением и покаянием», а не «представители» противоположных «двух лагерей». Взятые темы драматург разрабатывает с необычайной простотой, чувством меры, юмором, в его произведениях нет ничего условного. Истинный комизм положений у Островского побеждает даже плохую игру актеров, а от «мастерского, изумительного по {273} своей простоте и образности» языка «сцена будто оживает, будто освещается»[[562]](#footnote-563).

Старые пьесы Островского, писал Говоруха-Отрок, занимательны и поучительны как своеобразные исторические документы. А тот мир, который изображен в пьесах последнего периода, все еще жив, выведенные им лица «попадаются в современной жизни на каждом шагу»[[563]](#footnote-564). Критик писал, что Мамаев, Крутицкий, Городулин — это люди, «которых мы видим каждый день, наши знакомые, гости, друзья»[[564]](#footnote-565).

Вслед за А. А. Григорьевым Говоруха-Отрок выступал против истолкования Островского как обличителя русской жизни. «Грозу» он считал самой удачной попыткой создать русскую народную драму. Действующие лица пьесы — Дикой, Кабаниха, Кудряш, Кулигин — «с кровью и мясом», с «корнями, с почвой», выхвачены из жизни, весь фен нарисован с изумительным, блестящим мастерством. Катерина — один из идеальнейших типов русских женщин. Но, верный себе, Говоруха-Отрок не принимал добролюбовский анализ пьесы во имя общечеловеческого ее толкования с позиций религиозной нравственности. Не принял он также ни известного отношения реакционной печати, осудившей Катерину как «безнравственную» женщину, ни народнической критики в лице, например, А. М. Скабичевского, который видел положительный тип в Варваре. Смысл драмы, утверждал Говоруха-Отрок, не в протесте против жестоких нравов «темного царства» русского купечества и мещанства, против морали этого царства. Катерина — луч света в темном царстве жизни вообще, в ком бы оно ни выражалось — в кабанихах и диких или изящных и воспитанных леди и джентльменах, она из тех идеальных русских женщин, к каким относятся пушкинская Татьяна, тургеневская Лиза, Анна Каренина[[565]](#footnote-566). Протестовать против морали своего окружения Катерина не могла просто потому, что эта мораль была и ее моралью: «темное царство» считало грехом измену мужу, то же самое думала и Катерина. «Сосредоточенно-страстная, но чистая в мысли и чувстве», писал Говоруха-Отрок, Катерина не могла примириться с ложью. Она сама себя осудила, ее сердце не выдержало лжи, отравившей прекрасное чувство любви, в этом ее трагедия. В силе и страсти покаяния в грехе видел критик идеальность Катерины, позволяющую назвать ее «лучом света». («Если человек жертвует и своей любовью и счастьем всей жизни во имя того, что он считает правдой, то такой человек и есть идеальный»[[566]](#footnote-567)).

{274} «Лесу» Говоруха-Отрок предсказывал долгую сценическую жизнь и в тех условиях, когда изображенный в этой пьесе быт отомрет. Он расценивал «Лес» как одно из лучших и благороднейших произведений Островского, в котором удачно сочетались истинно шиллеровский идеализм с реализмом в обрисовке характеров. Несчастливцев — «своеобразный Дон Кихот, созданный русской жизнью», в котором романтические веяния 1830 – 1840‑х годов отразились «не столько трагическими, сколько комическими сторонами»[[567]](#footnote-568).

Говоруха-Отрок писал о «неотразимом впечатлении», которое производит «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина. «Быт, в ней изображенный, — тот же быт, который давал материал для творчества Островского. Но отношение к быту тут совсем иное. Здесь нет мягкости Островского, его поэзии, которая смягчает резкие контрасты, нет поэтического языка. Это жестокая пьеса». Салтыков-Щедрин, по словам критика, не оправдывает и не обвиняет, остается как бы суровым зрителем, «как бы анатомическим ножом вскрывает душу своих героев, снимает с этой души все покровы». Действующие лица — живые люди, правдиво изображенные, «говорящие сами за себя»[[568]](#footnote-569).

За обращение к вечной теме любви Говоруха-Отрок ценил И. В. Шпажинского. «Поздний расцвет», говорил он, затрагивает «один из трагичнейших мотивов» — мотив отверженной любви[[569]](#footnote-570). Дороги были критику пьесы, герои которых движимы духовными интересами, «идеальными стремлениями». Живой и талантливой называл он драму Н. Я. Соловьева «На пороге к делу».

Большое место в выступлениях Говорухи-Отрока занимает вопрос о реализме в искусстве. Он рассматривается в статьях о литературе, театре, живописи.

Критика не удовлетворял «внешний реализм» (натурализм, жанризм) ни в литературе, ни в живописи, ни в театре. «Чего не насмотрелись… — саркастически замечал он еще в одной из ранних статей. — Актер, играя Гамлета, чуть-чуть не сморкается в занавеску, вместо носового платка — это реализм; актриса в Катерине из “Грозы” начинает выкликать так, как баба кликуша во время херувимской — все в восторге, потому, что опять-таки это реализм». Бывает такой реализм, что от него «забежишь в какие угодно дебри романтики и идеализма»[[570]](#footnote-571). Ну и что из того, что «как живое», — писал он по поводу художественной выставки, — если во всем этом «живом» заключается гораздо более ремесленничества, чем творческой мысли и искусства.

{275} В «современном реализме» Говоруха-Отрок видел «стремление опошлить все великое, величавое и трагичное», все «принизить до уровня чувств интеллигентной толпы»[[571]](#footnote-572). Он устанавливал разницу между «французским реализмом», как он называл натурализм, и русским — реализмом классиков русской литературы XIX века. «У нас реализм означает отсутствие идеализации. Но отсутствие идеализации не значит еще отсутствия идеалов. Мы называем реальным изображением жизни такое, когда как идеальные, так и материальные движения человеческой натуры передаются в искусстве правдиво, в их естественной обстановке и с их верно воспроизведенной окраской». Во французском же современном искусстве реализм — это прежде всего изображение той жизни, в которой «человеком управляют лишь одни материальные потребности». С симпатией вспоминал он «небольшие погибшие, но истинные дарования» писателей-демократов 1860 – 1870‑х годов А. И. Левитова, И. А. Кущевского, В. А. Слепцова.

Мысль об этическом в искусстве, о реализме, одухотворенном идеей, определила подход Говорухи-Отрока к творчеству мастеров сцены.

Для него сценическое воплощение пьесы — искусство самоценное, актер — самостоятельный художник. Действительно, великие актеры не передают и не представляют, а творят, они такие же художники-творцы, как автор пьесы. Поскольку задача всякого искусства «судить жизнь» во имя высшего идеала, то и в творчестве актера главное — идея, «высшая цель». Актер должен найти в пьесе и своей роли прежде всего общечеловеческое значение. Техника лишь средство для актера, как и для всякого художника. Если исполнение актера не одухотворено истинной идеей, не проникнуто искренним чувством, то в таком исполнении нельзя видеть искусство, это только ремесло, «выучка», «дрессировка». «Мимика, жесты, искусство чтения, вся сценическая техника, доведенная ими до высшего совершенства, — все это составляет для них не цель, а средство для достижения иной, высшей цели», — определял критик черты «настоящих» актеров[[572]](#footnote-573).

Простота, «полнейшая простота», предельная естественность в сочетании с искренним глубинным чувством («сосредоточенной страстностью») — в этом, писал критик, секрет искусства драматического актера. Играть просто — это значит «найти тон речи, найти то общее выражение речи, которое свойственно изображаемому лицу». Тогда «мельчайшие оттенки интонаций и мимики выступят сами собой». Только такая простота дает необходимую яркость изображения и уже сама по себе исключает шаблонность потому что простой тон, совершенно совпадающий с тоном изображаемого {276} лица, всегда будет оригинален. Индивидуальное, конкретное лицо нельзя изобразить посредством трафаретных театральных приемов, применяя условный комизм, условный драматизм или условную наивность ко всем ролям того или иного амплуа[[573]](#footnote-574).

Свое понимание основ высокого актерского искусства Говоруха-Отрок выразил впервые еще в харьковских статьях 1880‑х годов, главным образом в тех из них, которые посвящены гастролям Сальвини и исполнению им роли Отелло[[574]](#footnote-575).

Как большую актерскую удачу отмечал Говоруха-Отрок исполнение В. Н. Андреевым-Бурлаком роли Счастливцева в «Лесе»: «Артист совершенно, что называется, влез в шкуру изображаемого лица». На сцене действовала глубоко комичная фигура в «бесподобном» гриме, «но из всего этого смешного ярко выступал голодный, загнанный, страшно усталый человек». Поднявшись до общечеловеческого, Андреев-Бурлак оттенил и то, что Счастливцев — маленький актер[[575]](#footnote-576). Простота, естественность привлекали Говоруху-Отрока в творчестве В. Н. Давыдова. Критик писал, что при исполнении Давыдовым роли Мамаева («На всякого мудреца довольно простоты») казалось, будто Мамаев только что сидел где-нибудь тут же в ложе или креслах и прямо отсюда пошел на сцену, что актер выразил всю «обыденность» Мамаева[[576]](#footnote-577).

Критик противопоставил воодушевленное «внутренней идеей» искусство М. Н. Ермоловой и Г. Н. Федотовой изощренному мастерству С. Бернар. «Наши артистки, — писал он, — в том круге ролей, которые доступны их силам, играют художественно», С. Бернар в доступных ее силам ролях куртизанок и будуарных дам играет «только реально». У французской актрисы блестящая техника, совершенное уменье воспроизвести кусок реальной жизни, «описать» ее. Однако она «только воспроизводит действительность, но не показывает ее истинного смысла». Анализируя игру С. Бернар в «Даме с камелиями», Говоруха-Отрок вспоминал Дузе, которая в той же роли показала действие высокой любви, пробудившейся в сердце «падшей женщины», обнажив прекрасную душу, тогда как в исполнении Бернар на сцене просто ходила, садилась, смеялась, плакала настоящая парижская куртизанка. Он писал, что С. Бернар в роли Флории Тоски (в пьесе Сарду) «безукоризненно заколола Скерпию, превосходно бросилась с крепостной стены, отлично поворачивала труп Марио, великолепно проклинала расстрелявших его солдат», но «бой быков оставляет, быть может, еще более сильное впечатление». Критик отмечал узкий диапазон тона (интонаций) и мимических {277} приемов актрисы, утрировку жестов и поз, «чисто механические» крики, стоны и вопли[[577]](#footnote-578).

К концу своей жизни Ю. Н. Говоруха-Отрок нашел театр, вполне удовлетворивший его. Это — Общество литературы и искусства.

Критик видел постановки «Уриэль Акоста», «Светит, да не греет», «Гувернер», «Последняя жертва», «Самоуправцы» и посвятил им несколько статей 1895 года. Он находил в них воплощение того, к чему звал еще в харьковских статьях, — верность общего «тона», общего замысла, проникновение во внутреннюю сущность роли, полное отсутствие условной театральности, шаблонных приемов. Он увидел и прекрасную режиссуру, и выдающиеся таланты (К. С. Станиславского, М. Ф. Андрееву, А. Р. Артема), и серьезное отношение к спектаклям.

«В их игре нет ничего условного, театрального, чего не избегают даже и даровитые, но профессиональные актеры — и в этом-то главная прелесть их исполнения». В спектаклях достигнуто «чрезвычайно правдивое и жизненное и, вместе с тем, красивое расположение сцен», живо и естественно исполняются массовые сцены. «Вы понимаете, сколько тут затрачено труда и усилий, но вы не замечаете этих усилий […] вы видите перед собой только гармоническое целое, которое, кажется, сделалось само собою, безо всяких усилий. А ведь в этом-то все и дело». «От этих спектаклей веет такою свежестью, безыскусственностью не актерского исполнения, но исполнения, в высшей степени даровитого, что людям и очень привычным к театру, которым театр с его заурядным репертуаром успел надоесть, эти спектакли могут доставить величайшее удовольствие»[[578]](#footnote-579).

Превосходным спектаклем признал критик постановку «Самоуправцев» Писемского. «И дело тут не в одной исторической верности костюмов, прическах, всей обстановке — этим одним нельзя было бы достигнуть иллюзии, дело тут в общем колорите эпохи, в тех неуловимых оттенках, в том общем стиле, который был воспроизведен на сцене». «Как нельзя лучше» создал портрет генерал-аншефа Имшина Станиславский.

В объединении прекрасного и нравственного, в протесте против безыдейного искусства, эстетства Говоруха-Отрок продолжает идеи А. А. Григорьева. Ложность воспринятой им философии, извратившей его демократизм, проповедь религиозного смирения и покорности сочетались у Говорухи-Отрока с протестом против обывательской пошлости и «власти чистогана» во имя идейности и гуманизма, с утверждением высокой роли художника сцены в борьбе за усовершенствование мира и человека.

## **{****278}** Л. Н. Антропов

Лука Николаевич Антропов (1843 – 1884) выступал как театральный критик во второй половине 1860‑х и 1870‑х годах.

Л. Н. Антропов в 1863 году окончил юридический факультет Петербургского университета, несколько лет служил в канцелярии генерал-губернатора Северо-Западного края, в последние годы жизни был учителем железнодорожного училища в Либаве.

Начав статьями в «Библиотеке для чтения» (1865), он затем вел театральную хронику в петербургском журнале «Заря» (1869 – 1871) и в «Московских ведомостях» (1872 – 1876), некоторое время сотрудничал в «Голосе». Лишь несколько его статей подписаны достаточно прозрачным сокращением (Л. Р. А., Л. Н. А—в), другие анонимны или — в «Московских ведомостях» — печатались под псевдонимом «Посторонний». Кроме театральных обозрений Антропов публиковал литературно-критические статьи, в «Московских ведомостях» вел общественный фельетон («Арабески»). В публицистике он проявил себя реакционером и националистом, выступал не только против наиболее прогрессивной журналистики, но и против умеренно-либеральной. В истории театра Антропов известен как автор нескольких пьес, из которых большим успехом пользовалась драма «Блуждающие огни»; ему принадлежит первая инсценировка Ф. М. Достоевского (комедия «Очаровательный сон» по повести «Дядюшкин сон», поставленная в Малом театре в 1878 году).

Театральная критика не случайная область деятельности Антропова. Вслед за В. Г. Белинским и А. А. Григорьевым он считал драму, театр высшим родом искусства. При этом его оценки театральной практики базируются на определенной и четко разработанной теоретической основе. Взгляды Антропова на искусство сформировались под влиянием А. А. Григорьева. Симпатия к идейной платформе Григорьева и его ближайшего окружения, по-видимому, и привела критика в «Зарю», фактическим редактором которой был Н. Н. Страхов. Близость к Григорьеву проявилась {279} и в принципиальных положениях эстетики Антропова, и в оценке конкретных явлений театральной жизни, и даже в фразеологии и тоне его ранних статей.

Подобно Григорьеву, Антропов возражал против «догматизма», против «сообщения рассудочного смысла» художественному произведению. «Все рожденное от книги мертво в искусстве. Только вдохновленное живою жизнью, сердечным сострастным постижением ее — само живет»[[579]](#footnote-580).

Антропов утверждал, что искусству необходимы национальные образы и темы, разрабатываемые «на народной почве», употребляя термин «народный» в григорьевском понимании (без сословного деления). Народность, по его словам, определяется не сюжетом и местом действия драмы или комедии, а «душою автора, отношением его к выводимым им лицам». Дело не в том, чтобы изобразить купцов, мужиков, бояр, царей, а в «органичности их по духу русской жизни»; если «разъяснять их под углом зрения современного русского публициста», то произведение не будет народным. «Понимай живую жизнь из нее самой; от нее самой проси разгадки и смысла ее явлений»[[580]](#footnote-581).

Главные положения театральной критики Антропова излагала самая первая его статья[[581]](#footnote-582). Развитие их содержится в последующих театральных обозрениях, в особенности в статьях по поводу гастролей московских артистов в Петербурге (в «Заре») и выступлений П. А. Стрепетовой в Общедоступном театре в Москве (в «Московских ведомостях»).

В этих статьях Антропов настойчиво утверждал и разъяснял тезис, что актер не исполнитель, не «передатчик», а творец. Любая роль — лишь материал, из которого актер творит произведение искусства. Драма на бумаге «еще не сотворена». «Способность досоздать лицо, вызванное к бытию автором, довести его до полной жизненности, дать ему плоть и кровь, и есть то, что называется талантом актера». В соответствии с этим критик требовал, чтобы театральные рецензенты рассматривали раздельно пьесу и творчество исполнителей, уточняли, за что в данном спектакле ответствен автор, за что — актер. Он напоминал, что нередко роль написана рутинно, с шаблонными эффектами, с психологическими противоречиями, но даровитый актер «влагает в эти пустые мехи свою наблюдательность, свое искусство, свое понимание, он оживляет скелетную роль, одевает ее плотью и кровью». Чтобы правильно оценить актера в роли, нужно и хорошо знать пьесу, и изучить манеру его игры вообще, для чего особенно полезно увидать актера в тех ролях, какие он сам считает лучшими.

{280} Вслед за Григорьевым Антропов различал две манеры актерской игры, хотя несколько упрощал и схематизировал положения своего предшественника.

Первая — «игра лирическая, субъективная». Актер «играет собою, играет чувством», или «на чувстве, на нервах», он искренне волнуется, страдает, плачет настоящими слезами. Такая игра может быть художественной и сильной только в том случае, если роль близка натуре актера. Она не всегда производит эстетическое впечатление, но зато «раздражает нервы зрителей и тем обманывает и подкупает». Другая игра — «объективная». Актер видит главную задачу в создании определенного типа; при этом его более всего занимает внешнее изображение типа, формальная верность действительности до мелких этнографических деталей. Таланты второго рода могут наилучшим образом выразить себя в «жанре», в комедии («комическое не присуще внутреннему миру, комическое живет внешностью и во внешности, в явлении; комическим может быть положение, форма, а не дух»). От драматического же актера требуется непосредственность, естественность «субъективной» игры в соединении с главным свойством «объективной» — с отрешенностью от себя ради типичности. На практике почти всегда одна из этих сторон сценического искусства приносится в жертву другой.

Критик отвергал «наитие» и выступал за совершенство техники актерской игры. Но он не противопоставлял технику вдохновению. Он видел два этапа: создание актером сценического образа и его многократное повторение. Эта мысль в центре рассуждений Антропова об актерском творчестве. На сцене, в спектакле, разъяснял он, актер только повторяет созданное им произведение, дает его копии, совершенство этих копий зависит в первую очередь от степени профессионального мастерства. Вдохновение Антропов определял как «такое расположение духа, при котором человек в силах распоряжаться наилучшим образом своими способностями […], при которых наилучшим образом может быть выполнена известная задача»[[582]](#footnote-583). Но в первую очередь вдохновение необходимо актеру при создании роли. Именно в замысле проявляется талант как способность особенно глубокого проникновения в самую суть образа. Рецензент при неудаче актера должен различать, в каком случае она результат недостаточного владения техникой, в каком произошла от ошибочности замысла, от несоответствия роли таланту. Делая «копии», нет нужды снова все переживать. «Если бы актер действительно переживал известные чувства, то его скоро бы не стало»[[583]](#footnote-584). «Взаправду играть не следует», «сцена требует правдоподобия, а не правды, искусства, а не {281} натуры», — писал Антропов[[584]](#footnote-585). Напоминая обращение шекспировского Гамлета к актерам о необходимости соблюдать умеренность в выражении страстей, Антропов писал, что требование умеренности предполагает самообладание в противоположность «увлечению, о котором любят распространяться плохие актеры и несчастные актеры-любители». Не увлекаться, а увлекать других задача актера. «Дело не в том, чтобы актер проливал слезы там, где у автора плачет действующее лицо, а в том, чтоб он выразил это место роли, эти слова соответственно с характером изображаемого лица».

Сугубое внимание отделке внешних деталей в ущерб постижению характера лица, «смысла роли» Антропов трактовал как первую ступень в развитии актерского таланта. Актеров, оставшихся на такой «внешне блестящей», но первой ступени, критик сравнил с пустоцветами, не дающими плода; многие любители искусства, говорил он, воспринимают лишь внешнюю красивость, недорастая до понимания истинно прекрасного.

Подобно своему современнику и товарищу в журналистике Д. В. Аверкиеву, Антропов останавливается на узкопрофессиональных вопросах актерского творчества.

Критик настаивал на целесообразности актерских амплуа, отнюдь не имея при этом в виду возможность применять шаблонные приемы. «Для того чтобы техника, искусство скрылись за кажущейся правдой, надо, чтобы роль особенно пришлась по натуре артиста»; вследствие правильного распределения ролей труппа и не из первоклассных талантов может быть образцовой[[585]](#footnote-586). Он говорил о различии требований к актеру в соответствии с различием жанров. При исполнении фарса, писал он, не нужно жить в образе, стремиться сделать из роли нечто жизненное, правдивое. «Фарс надо так играть, чтобы зрителю казалось, что актер вместе с ним смеется над тем, что он делает, что он играет “не в самом деле”, как говорят дети, а “нарочно”, дурачась на потеху», в фарсе уместны и даже необходимы преувеличения, карикатурность, «необходим свой пошиб, свои манеры и ухватки», «шарж фарса не портит, как масло каши»[[586]](#footnote-587). Он касался таких элементов актерской техники, как сила голоса и темп речи, в частности, выступал против распространенного мнения, что сильные характеры и сильные сцены надо якобы вести с сильным напряжением голоса[[587]](#footnote-588). Большую статью Антропов посвятил искусству художественного чтения. Опираясь на пример концертных выступлений артиста П. А. Никитина, он говорил о значительности этого {282} искусства и о том, что чтение в спектакле и концертное («чистая декламация») требуют разных приемов[[588]](#footnote-589).

Внимание к вопросам мастерства связано у Антропова с требованием «объективности». В его призыве к объективности — протест против «догмы граждански социального учения», против искусства, в котором явления жизни освещаются «под углом зрения современного русского публициста».

Теоретически Антропов не принимал искусства, отражающего общественные идеалы; но образцом для актера он считал П. В. Васильева и П. А. Стрепетову, творчество которых проникнуто стихийной силой.

Гимном Васильеву были первые выступления Антропова в театральной критике. «Теперь уже потух для нас один из светлых, самый светлый луч темного царства нашей сцены, — писал он по поводу отставки артиста. — Должно быть, он слишком резал глаза, был слишком ярок на ее темно-сером фоне, нарушал ансамбль»[[589]](#footnote-590). Небольшая заметка о прощальном спектакле перед отъездом Васильева в Вильну — это не только проявление пылкого восторга молодого любителя театра, но и удачная характеристика артиста, выражающая вместе с тем идеал критика. «Нет, не талантливого комика, не хорошего мима потеряли мы в нем, а высокого драматического артиста. Мир комедии и комического стал для него узок; он идет далее. Оставив за собой комедию, он смело и полноправно входит в драму. Кто видел его в Любиме Торцове, Льве Краснове, кто слышал, как он читает Гамлета, тот должен был чувствовать, какую силу драматического творчества носит в себе П. В. Васильев. Даже в своем комизме, в воплощении лиц комической постройки, он драматический артист — глубиною проникновения в человека играемой им роли и полнотою ее создания». «Внешнего, технического блеску, сценических эффектов […] незаметно за внутренним смыслом. В игре П. В. Васильева не укажешь ни на одну сцену или слово, вылупившееся в ущерб другим; в нем нет этих курсивных, подчеркнутых слов и движений, этого шику актерской ловкостью и виртуозностью. Она полна и дышит одним внутренним смыслом. Оттого она так проста и естественна. В одно и то же время удовлетворяя самый тонкий эстетический вкус, она доступна и простому человеку, а может быть [и] ребенку». «С ним наше полное и горячее сочувствие; в нем осуществление надежд на успех и славу русского драматического искусства»[[590]](#footnote-591). Но не в «страстности» дело, писал Антропов, как бы возражая отзывам А. А. Григорьева об этом артисте, а в «типизме и объективности», которым страстность и задушевность не мешают.

{283} П. А. Стрепетовой Антропов посвятил интереснейшую статью, известную в театроведческой литературе[[591]](#footnote-592). В статье, написанной после спектакля «Семейные расчеты», критик говорил о потрясении, которое он испытал, увидев актрису впервые (в «Не в свои сани не садись»), о неизменном восторге, с каким смотрел ее затем во всех ролях.

Как и в П. В. Васильеве, критик увидал в Стрепетовой синтез двух типов сценического таланта — «лирического» и «объективного». Это не нервная женщина, писал он, умеющая передавать со сцены свои переживания, а превосходная актриса. Страстность, искренность, задушевность, «вся поразительная правда ее игры» сочетаются с «оригинальностью и глубиной замысла, тонким пониманием изображаемого характера», причем своему замыслу она верна до деталей.

В отличие от большинства других критиков, Антропов подчеркивал именно «объективную» сторону творчества Стрепетовой. «Не лично искренна, не о себе правду говорит г‑жа Стрепетова, а правду той личности, той души, которую в данный момент обнажает она со сцены». «Не роль себе, а себя подчиняет она роли, отождествляется с нею». Но утверждая «объективность» и типичность созданных Стрепетовой образов, Антропов имел в виду некую типичность вне времени и сословной принадлежности. Так он рассматривал, в частности, исполнение Стрепетовой роли Катерины в «Грозе». Критик писал о жизненности созданного Стрепетовой образа Лизаветы в «Горькой судьбине», также не связывая его с какими-либо социальными или этическими проблемами. Не одобрил он Стрепетову лишь в «Бедной невесте», поскольку актриса не отвечала его толкованию роли Марьи Андреевны, как существа, находящего примирение в христианском чувстве покорности своей судьбе[[592]](#footnote-593). Восторгаясь потрясающей силой изображения Стрепетовой человеческих характеров и чувств, Антропов хотел видеть в «пророчице» народничества, как назвал ее позже А. Р. Кугель, только близость к «почве».

В свете проблем «объективности» и «типичности» рассматривал Антропов и драматургию. Он не призывал к отстранению театра от тем современности. Критикуя репертуар Александринского театра, он писал, что существует «громадный запрос на общественную комедию, на репертуар из живой современной действительности, в котором бы отражались ее светлые и темные стороны, ее нужды и интересы»[[593]](#footnote-594). Позже он констатировал {284} первостепенное значение для успеха пьесы «сочувственного отношения к тому, что достойно сочувствия»[[594]](#footnote-595).

Критик не раз обращался к вопросу о сатире. По его словам, материал для нее давала «вся русская действительность, особенно быт цивилизованных классов со всеми его безобразиями, фальшью внутренней и внешней, ложью перед самим собой, перед народом, перед человеком, — со всем злом и гнетом»[[595]](#footnote-596). Для комедии из современной жизни сатирическое отношение к изображаемому он считал неизбежным и необходимым, писал, что «сатирический элемент» — «насущный» для современности[[596]](#footnote-597). Но идеал, во имя которого комедия может «казнить выводимую жизнь», должен быть не надуманным, привнесенным извне, а «взят из нее самой, присущ ей, представлять ее собственные стремления»[[597]](#footnote-598). Антропов хотел видеть Островского только бытописателем, не затрагивающим кардинальных вопросов общественного устройства. В «Горячем сердце» Антропов усмотрел уже порабощение художника тенденцией, отражение «критических или публицистических упражнений над русской жизнью и искусством наших отрицателей» (Параша — «достойная сестра разных протестантов», остальные — звери в человеческом образе). Односторонне задуманы, по его мнению, и действующие лица в «На всякого мудреца довольно простоты». Но в этой пьесе он высоко оценил образ Глумова как новый жизненный тип, перерождение прежнего Жадова[[598]](#footnote-599).

Желанный «поворот русского искусства на народную почву» Антропов увидел в творчестве Д. В. Аверкиева. Антропов полностью принимал аверкиевскую историческую драматургию в самой ее основе — как показ «вечных» национальных характеров, вне социально-исторической обусловленности, с идеализацией старинного быта.

А. Н. Островский говорил, что исторические драмы и хроники развивают народное самосознание, раскрывают публике историю отечества («историк передает, что было, драматический поэт показывает, как было»)[[599]](#footnote-600). Антропов же сочувственно цитировал слова Аверкиева об особенном удобстве исторических сюжетов для обрисовки народных типов, которые даль веков очищает от признаков временных и случайных. В ответ на замечания об исторической недостоверности трагедии Аверкиева «Темный и Шемяка» критик писал, что драматург вовсе не намеревался преподавать со сцены русскую историю, но как настоящий {285} художник стремился прежде всего изобразить определенные характеры, страсти, их волнующие, и борьбу этих страстей, что, вводя в пьесу удельных князей и обстановку их жизни, он лишь «нашел канву» для своих «узоров».

В своих театральных воззрениях Антропов стоял на позициях чисто художественной критики. Он не связывал театр с общественной борьбой и не рассматривал произведения сценического искусства в свете нравственного идеала.

## **{****286}** Вл. И. Немирович-Данченко

В жизни Владимира Ивановича Немировича-Данченко (1858 – 1943), имевшего уже к моменту создания МХТ широкую известность журналиста, драматурга и беллетриста, его деятельность театрального критика предстает весьма скромной. Но в лучах позднейшей славы корифея советского театра она приобрела «провиденциальную» значительность. Вся его жизнь, начиная с детских игр в театр на подоконнике старого тифлисского дома, представала путем к МХТ, отдельные ее периоды — ступенями этого восхождения. Немирович-Данченко сам был склонен признать такую концепцию своей биографии, впервые высказанную Ю. В. Соболевым в 1918 году в монографии «Вл. И. Немирович-Данченко». Его жизнь действительно поражает волевой целеустремленностью, потребностью в устойчивых принципах, неутомимостью и неуклонностью труда. Но для того, чтобы получить представление об истинных масштабах рецензентской деятельности Немировича-Данченко и о реальном его месте в театральной критике конца 1870‑х – начала 1890‑х годов, следует руководствоваться мыслью об известной самостоятельности этой деятельности. Для истории театральной критики выяснить живое сиюминутное взаимодействие рецензента со сценой и театральной средой не менее важно, чем определить истоки мхатовской эстетики в его статьях. Тем более что последнее уже сделано. И веских оснований для пересмотра тщательных исследований Л. М. Фрейдкиной и А. П. Мацкина[[600]](#footnote-601) нет.

Первую серьезную статью о театре девятнадцатилетний студент Московского университета Немирович-Данченко поместил {287} в «Русской газете». Начавшая выходить с июля 1877 года, она приобрела антиславянофильский уклон, критиковала общественно-политические идеи М. П. Погодина, И. С. Аксакова. В условиях русско-турецкой войны это выглядело оппозиционно. Обзор молодого рецензента «Наши провинциальные театры»[[601]](#footnote-602) имел проблемный и острокритический характер. Автор писал об упадке русского искусства и о мерах его преодоления. В это время он с увлечением читал театральные статьи и рецензии и «отличался необыкновенно сильно обостренным критическим задором»[[602]](#footnote-603).

Но сотрудничество Немировича-Данченко в «Русской газете» было недолгим. Редактор-издатель А. А. Александровский остался недоволен его отзывом о «Последней жертве» в Малом театре: большинство газет ругало постановку, а молодой рецензент хвалил. Не желая поступаться своими взглядами, Немирович-Данченко прекращает сотрудничество в «Русской газете».

Хроникальные корреспонденции о бенефисах и дебютах, которые Немирович-Данченко начал поставлять в провинциальные газеты и в «Петербургский листок», не могли его удовлетворить. Но начинающему рецензенту вскоре повезло — его пригласили в «Будильник».

Предложение редактора Н. П. Кичеева стать его соавтором в отделе «Сцена и кулисы» было очень почетно для Немировича-Данченко. Кичеев слыл опытным журналистом и знающим театральным критиком. Выросший в писательской масонской семье, получивший университетское образование, он отстаивал идеи общественного значения театра, линию Щепкина, выступал против опошления репертуара, обвинял дирекцию Малого театра в том, что она идет на поводу у буржуазной публики, ищущей развлечения.

Школа «Будильника» была полезна для молодого рецензента. Там он научился анализировать литературные и сценические образы и усвоил, что театральная позиция требует основательных, сведенных в систему взглядов и критериев. «Критику его мнение часто тогда диктовали самые посторонние, если не низменные соображения, — вспоминал Немирович-Данченко. — Даже честный человек мог легко оступиться. Надо было обладать большой стойкостью, чтобы, несмотря ни на что, вести свою линию…»[[603]](#footnote-604)

Кичеев и Немирович-Данченко выступали совместно с «Заметками театральных проходимцев». Союз Никса и Кикса — таковы были их псевдонимы — длился с конца 1878 до середины {288} 1882 года. Кроме «Будильника» они печатались и в «Голосе». Сопоставляя их фельетоны с тем, что оба критика писали порознь (в июле 1879 года Немирович-Данченко стал секретарем редакции «Русского курьера» и постоянным автором ее театрального отдела), трудно обнаружить различие между ними в театральных взглядах. Хотя у каждого была своя интонация, излюбленный круг тем и вопросов, их можно считать единомышленниками. Четырехлетнее соавторство в ином случае было бы едва ли возможным.

Начало своей литературной деятельности Немирович-Данченко вел с «Русского курьера». Это была газета «с направлением». И оно сказалось на общественных взглядах критика. «Русский курьер» проявлял недовольство казенными порядками, великодержавным славянофильством.

Осенью 1882 года газета, где, как писалось в правой прессе, окопались «проповедники государственной измены», «агенты противорусской революции», была закрыта на три месяца.

Репрессия совпала с постановкой первых пьес Немировича-Данченко в Малом театре. В результате этих событий он оставляет поприще театральной критики. Только через шесть лет, уже будучи известным драматургом и беллетристом, он вновь начинает — и это длится около пяти лет — много писать о театре: в «Русских ведомостях» с 1888 по 1890 год и в «Новостях дня» с 1891 по 1893 год.

Для Немировича-Данченко, желавшего в юности «жить и умереть в театре», сцена не могла быть только темой публицистических рассуждений о ней. Проблема художественного бытия театра, начиная от его управления до метода актерской игры, была постоянной и главной заботой критика. В его рецензиях нет ни отвлеченно объективного, ни лично пристрастного взгляда на сцену, ни той категоричности приговоров, которая опирается на «общественное мнение» — на овации или шиканье публики. Он словно смотрит на подмостки и на зрителей не из репортерского кресла, а из-за кулис, как «человек театра». Поэтому так естественно возникает в его статьях разговор о трудных условиях репетиций для дебютантов Малого театра, о сборах и о жалованье актеров, о новом режиссере и о дирекции.

Немирович-Данченко заявлял, что он пишет не для актеров и не для театралов, а для читателей, почти не причастных к театру. Но на деле его статьи зачастую адресовались одновременно драматургам и критикам, исполнителям, театральному начальству и зрителям. Он сетовал, что дирекция казенных театров недостаточно внимательна к прессе. Еще более огорчало его недоверие актеров к театральной критике, которая их никогда не удовлетворяет. Неверно видеть в рецензентах судей, да еще несведущих. Хотя такие и встречаются, признает Немирович-Данченко, рецензент в принципе — «товарищ актера». Хорошо бы, предлагал он, приглашать рецензентов на последние репетиции, {289} чтобы обсуждать постановку до премьеры[[604]](#footnote-605). Критик упрекает актеров в низком самосознании — в недостаточной поддержке театральных изданий.

Но Немирович-Данченко не было удовлетворен и состоянием театральной критики. Он находил резон в рассуждениях А. С. Суворина о том, что в Германии и Франции критика есть, а в России ее нет, так как анализ актерской игры чаще всего заменен шаблонными похвалами или бранью. Однако он смотрел на дело глубже Суворина, объяснявшего все любительством и неумелостью рецензентов. «… Критике нет места при тех условиях, в каких стоит театральное дело в России […] для нее нет материала», — писал Немирович-Данченко. Хотя «рецензия оживает» с каждой новой пьесой Островского, с приездами европейских знаменитостей, но этого мало для существования влиятельной авторитетной критики. Ее рождают «только выдающиеся сценические явления», а их нет, и виной тому, считал он, в первую очередь драматическая цензура. Из‑за нее на сцену не попадают такие пьесы, в которых артисты могли бы раскрывать свои таланты. Анализировать же и даже просто оценивать игру актеров в пустых и фальшивых пьесах он полагал занятием неблагодарным[[605]](#footnote-606).

По этим причинам критик упорно осваивал иные, новые для него формы воздействия на сцену — драматургию, публицистику, театральную педагогику.

В основе критических суждений Немировича-Данченко были прочно усвоенные положения эстетики шестидесятничества. «Мы с тобой, — напоминал он в 1891 году А. И. Южину, — развивались под влиянием беллетристов и особливо критиков 60‑х годов»[[606]](#footnote-607). Признание это не вызывает сомнений. Но 1880‑е годы внесли существенные изменения во взгляды Немировича-Данченко. Требуя от искусства воспроизведения жизни и критического суждения о ней, он не поднимался до революционно-демократического «приговора» над действительностью, а ограничивался «гуманной» позицией леволиберального толка. Это влекло за собой отказ от четкой социальной тенденции в искусстве. Он с сожалением констатировал, что в России ругают и хвалят произведение за его направленность, что «зло партийности в искусствах царит и на нашей земле»[[607]](#footnote-608).

Подобный взгляд отдалял критика от боевых традиций шестидесятников, хотя на практике он боролся только с ретроградной тенденциозностью.

{290} Нет нужды преувеличивать значение того, что Немирович-Данченко поддался иллюзиям обещаний М. Т. Лорис-Меликова, что ему нравились философские сочинения Е. Дюринга. Восприятие традиций 1860‑х годов, несмотря на либеральную их «транскрипцию», все же оставалось у него на уровне общедемократическом. А их последовательное применение к театру обеспечивало критику передовую позицию, поскольку социальные и эстетические идеалы общедемократического значения долгое время вдохновляли русское сценическое искусство и определяли его развитие. Рассматривая взгляды Немировича-Данченко в их связи с конкретной театральной ситуацией конца 1870‑х – начала 1890‑х годов, нельзя не увидеть их трезвой практической направленности, их подлинной современности. По характеристике Н. Е. Эфроса, «среди тогдашних талантливых газетных перьев он выделялся наибольшей серьезностью. И самый стиль его газетного письма был строгий, без причуд и капризов, как его почерк»[[608]](#footnote-609).

По складу ума и натуры критик недоверчиво относился к доктринерскому и схоластическому уклону, обозначившемуся в 1870‑е годы у эпигонов шестидесятничества. Верно ощутив важнейшую неотложную задачу искусства критического реализма, он был убежден, что только глубокое познание многообразных процессов, захвативших жизнь общества и индивидуума, дает право рассуждать о судьбе России, о путях ее социального движения.

Немирович-Данченко распространял основные положения эстетики Чернышевского на современное сценическое искусство. Но желая идти «от жизни», опирался и на идеи А. А. Григорьева о национально обусловленной типичности героев и метода актерской игры, ценил на сцене искренность и жизненную простоту. Однако мысли о самостоятельности театрального искусства, развивавшиеся А. А. Григорьевым и А. Н. Баженовым, не были им восприняты. Ему было ближе положение о главенстве литературы в театре. Такой взгляд нередко приводил критика к эстетическим утратам, когда он игнорировал актерские достижения в легковесных и слабых пьесах. Но в условиях реальной опасности буржуазного перерождения театра в увеселительное заведение его союз с большой литературой был и спасительным и плодотворным.

Общественное назначение театра было для Немировича-Данченко аксиомой. Но это положение было в ходу и среди охранителей, так же как и сентенции о воспитательной и просветительной роли театра. Какое определенное содержание крылось во всех этих понятиях для критика? Он верил в прогресс, в необоримость эволюционного совершенствования общества на путях {291} демократии. Прямой долг театра, считал он, служить делу народного развития, разъяснять публике ее «ежедневные столкновения с жизнью», учить ее сознательной гражданственности.

В том, что критик отдавал первенство в театре драматургу, была своя логика. Составленный по идейно-художественным соображениям репертуар казался более надежной гарантией воспитательной деятельности театра, нежели добрая воля актеров. Самая средняя труппа при условии ансамбля и полноценного репертуара, по убеждению Немировича-Данченко, принесет больше пользы, чем прославленные артисты, участвующие в спектаклях, не имеющих общественного интереса. Однако при всей тяге к серьезному, проблемному искусству, при известном шестидесятническом аскетизме (критик принимал только высокую комедию, которая есть «луч на общество»), он старался совместить в своем отношении к репертуару «пользу» с «красотой».

В структуре театра у Немировича-Данченко вслед за автором стоял актер. Для возрождения русской сцены, думал он, нужны профессионально обученные актеры, культура ансамблевого исполнения, без чего не может быть верного выражения общей идеи в спектакле, его художественного единства.

Естественно, что критик стал убежденным сторонником усиления режиссерского начала в театре. Он поддержал В. С. Лихачева (автор «Жизни Илимова», переводчик «Тартюфа»), который полагал необходимым объединить режиссера и заведующего репертуаром в одном лице, обладающем сценическим опытом и широким литературным образованием, и предоставить ему творческую самостоятельность[[609]](#footnote-610).

Не забывал критик и тех, ради кого театр существовал, — зрителей. С неприязнью относясь к буржуазной публике, диктовавшей сцене свои вульгарные вкусы, он мечтал о народной аудитории, внимающей высоким поучениям. Но критик верил лишь в «управляемую демократию». Масса, думал он, подвержена разным влиянием и всегда идет за вожаками. Театр, по праву претендующий на водительство, обязан поэтому осознать величину ответственности и быть способным к выполнению своего общественного назначения.

Сравнение долженствующего состояния театра с наличным и поиски реальных сценических ценностей и сил для оздоровления и развития театрального дела в России и составляют суть критического метода Немировича-Данченко.

Начиная с первых рецензентских опытов, Немирович-Данченко находился во власти представления об упадочном состоянии русской сцены, которое питалось, прежде всего, чувством социальной оппозиции ко всем учреждениям, управляемым «казной». Не случайно первые частные театры имели такой горячий {292} прием со стороны передовой общественности. Но, разумеется, в разговорах об упадке императорских театров была и конкретная правда. По Немировичу-Данченко, беды и неблагополучия Малого и Александринского театров начинались с системы их управления. Она действительно изжила себя и была мишенью нападок и критики отовсюду. О театральных реформах писали все — от Островского до заштатных рецензентов. Еще на школьной скамье Немирович-Данченко составлял проект театральной реформы. Реформизм был в самой атмосфере времени. Им были задеты правительственные круги, им жила либеральная общественность. Н. К. Михайловский, который «водил на вожжах молодежь», заявлял в 1870‑е годы, что он не революционер, а сторонник реформ.

Но реформаторство и «революционность» в искусстве имеют иное значение, чем реформизм и революционность в общественной жизни. Достаточно сопоставить культурное значение реформы, проведенной МХТ, и деструктивное — «Театрального Октября». Если социальный реформизм приводил к соглашательству, то театральные реформаторы прокладывали путь передовому искусству.

Взгляды Немировича-Данченко на обновление театрального дела в основе совпадали с предложениями Островского. Ближайшей практической мерой критик называл упорядочение репертуара. А для этого нужно, чтобы литературно-театральный комитет перестал продвигать на сцену Крылова, Тарновского и иже с ними, чтобы кончился мертвящий гнет драматической цензуры. В 1905 году приглашенный экспертом Особого совещания для составления «Устава о печати», Немирович-Данченко говорил: «… она легко разрешает к представлению все, что мелко, пошло, ограниченно […], а к таким драматическим произведениям, в которых в ярких образах поднимаются важнейшие вопросы жизни… драматическая цензура никогда не проявляла дружелюбия…»[[610]](#footnote-611)

Как и Островский, критик считал большим злом бенефисную систему и всю систему денежного вознаграждения актеров. Бенефицианты портят репертуар в погоне за успехом. Разовые же мешают отделке роли, приучают к ремесленничеству.

Внимание критика к организационной, управленческой стороне театра понятно. Какие бы недостатки ни открывались ему в составе труппы Малого театра (балласт бездарностей и «полезностей», нехватка талантливой молодежи и пр.), он видел, что «театр полон сил» и труппа все же очень хороша. Высокого мнения был он и об актерах Александринской сцены.

Иные меры предусматривал Немирович-Данченко для поднятия уровня провинциального театра. Сперва он надеялся на нескудеющие {293} недра России, верил в «сосьетерство», которое развивалось в провинции. Ведь ансамбль, полагал он, чаще возникает там, где есть артельные начала. А через несколько лет критик говорил уже иное: «провинциальный актер нелитературен […] с аппетитом играет только лубочные драмы». «За двадцать пять лет выработалось целое поколение актеров-недоучек и актрис-разводок. Откуда же театру питаться здоровыми и сильными соками?» Поднять его уровень могут только школы[[611]](#footnote-612). Поскольку провинциальная сцена, рассуждал он, не способна оказывать воспитательное воздействие, то пусть хоть дает разумное развлечение.

Первые частные театры были горячо поддержаны Немировиче-Данченко. После ряда успешных постановок театра А. А. Бренко («Ревизор», «Эмилия Галотти», «Свадьба Кречинского») он думал, что этот театр образцового репертуара «скоро забьет Малый». В первом — «пища для ума», во втором — «игрушки»[[612]](#footnote-613). Но критик не пошел на поводу той интеллигенции, которая называла театр «близ памятника Пушкину» «единственным» и ставила его «выше Малого». Хотя Немирович-Данченко пережил в нем восторги и даже потрясения от игры М. И. Писарева, П. А. Стрепетовой, М. Т. Иванова-Козельского, получил глубокое удовлетворение от репертуара, он обращал внимание на отсутствие стабильного художественного уровня, на то, что труппе, годной для бытовых пьес, не по силам Шекспир и исторические трагедии.

«Русский театр» от формы организации («без частной эксплуатации», «без всяких протекций») до репертуара и состава труппы тоже вызвал к себе расположение критика[[613]](#footnote-614). Однако вскоре частые премьеры, кассовые пьесы разочаровали его. Когда театр с либеральной программой поставил «Под влиянием минуты» И. П. Житкова, Кичеев и Немирович-Данченко сочли это «галиматьей», «ошибкой» Ф. А. Корша[[614]](#footnote-615). В подобных фактах еще не видели закономерности.

Первые частные сцены не сняли, таким образом, упрека, который критики «Будильника» обращали к русскому театру в 1880 году: «Ты привык следовать, а теперь должен вести!»

Но если обнаруживавшаяся разница между теоретическими представлениями Немировича-Данченко и общим состоянием театра в России стимулировала его реформаторскую мысль и волю, то несовпадение возникавших на подмостках новых театральных ценностей с его взглядами приводило критика к их частичному пересмотру.

{294} Признание важной общественной роли театра неизбежно влечет за собой повышенные идейно-эстетические требования к драматургии. В этом вопросе критик был постоянен. Залогом социального прогресса для него было нравственное совершенствование. Поэтому и драма должна заниматься «если не разрешением, то во всяком случае указанием на такие вопросы общественной и частной жизни […] которые можно искоренять путем нравственного развития…»[[615]](#footnote-616) Несмотря на ограниченность формулы, Немирович-Данченко охватывал ею чуть ли не весь передовой и обличительный репертуар. В то же время она была критерием, согласно которому критик отрицал драмы, где действие движется случаем (невольное убийство, болезнь и пр.). Ведь бедствие или несчастье, которого герой не заслужил, не оказывает нравственного воздействия, не поучает.

Разумеется, высочайшее уважение Немировича-Данченко к искусству слова, вера в его силу предопределили решение вопроса «театр и литература». Он стал — и на всю жизнь — убежденным сторонником тесного союза сцены и большой литературы. Характер же и суть этого союза были обоснованы лучшими русскими драматургами от Озерова до Островского и признаны русской сценой как животворный принцип. Но, восприняв концепцию идейно значимого, общественно-воспитательного и высокохудожественного театра, критик конкретизировал ее в новых условиях 1880‑х годов.

По сравнению с 1840‑ми годами, когда был обретен союз театра и литературы, сцена 1870‑х и 1880‑х годов, считал он, не сохранила этого союза и деградировала. В свою очередь и русский писатель, познавший притеснения драматической цензуры, некомпетентность литературно-театрального комитета, не видя в актере единомышленника и сотворца, перестал писать для сцены. Как бы ни ценил Немирович-Данченко русскую и зарубежную классику, он был убежден, что только современная пьеса обеспечивает театру полнокровную жизнь. Но произведения большинства современных драматургов не имели, на его взгляд, литературной ценности. «Драмотесы», изучившие приемы занимательного ведения интриги и пишущие «роли», приноравливаясь к предполагаемым исполнителям, действительно образовывали особую корпорацию, более связанную с театральным ведомством, чем с писательской средой.

Начало и расцвет рецензентского творчества Немировича-Данченко проходили в то время, когда А. Н. Островский еще создавал такие шедевры, как «Последняя жертва», «Бесприданница», «Без вины виноватые», «Таланты и поклонники». Малый театр уже нельзя было без оговорок назвать «домом Островского», но авторитет драматурга среди актеров был огромен. Почти ежегодно {295} к бенефисам своих друзей он передавал театру новую пьесу. Кроме того, не менее десяти его пьес все время держалось в репертуаре. Однако он заметно был потеснен К. А. Тарновским, В. А. Крыловым и т. п. Труппа Малого театра утратила то совершенство в исполнении пьес Островского, которым обладала в 1860‑е годы. Да и талантов стало меньше. В 1878 году театральная Москва с сожалением признала справедливой мрачную шутку кладбищенского сторожа при погребении С. В. Шумского. «А ведь теперь у нас труппа-то, пожалуй, лучше вашей», — сказал он, указывая на могилы Мочалова, Щепкина, Живокини и других актеров. И все же театр безусловно хранил репертуар Островского как первейшую свою ценность, в то время когда творчество драматурга подвергалось усиливающимся нападкам не только реакционной критики, но и либерально-народнического лагеря.

Немирович-Данченко не был свободен от колебаний между признанием театральной ценности драматургии Островского и публицистическим осуждением ряда его новых пьес. Уже в одной из первых рецензий он писал, что Островский — истинный художник, но в последнее время утратил «блестящую силу своего прежнего могучего таланта»[[616]](#footnote-617). Это была парафраза народнических претензий к драматургу, который якобы не сумел создать широкой пореформенной картины, плохо ориентируясь в новых противоречиях.

Н. П. Кичеев, убежденно заявлявший, что каждая новая пьеса драматурга «праздник для всей грамотной России»[[617]](#footnote-618), во многом избавил начинающего критика от «модного» скептического отношения к Островскому. Уже через неделю после начала сотрудничества в «Будильнике» Немирович-Данченко вместе с Кичеевым выступил с отповедью недругам Островского. Критики дали высокую оценку «Бесприданнице», только что поставленной в Малом театре. Пьеса, писали они, показала жизнь «общества ничтожного, себялюбивого, развращенного до мозга костей». «Все эти Хариты Игнатьевны, Паратовы, Кнуровы, Карандышевы и Вожеватовы — живут и вертятся между нами. Это живые люди…» «Бесприданница» будит протест в тех, в ком не заглохла еще жажда любви и правды[[618]](#footnote-619).

После этого — и с Кичеевым и один — Немирович-Данченко хвалил «Лес» и «Свои люди — сочтемся», «Бешеные деньги» выделял как «бриллиант среди груды новых фальшивых камней» современного репертуара[[619]](#footnote-620). В рецензии на спектакль «Таланты и поклонники» говорилось: «Такой правды замысла, такого мастерского развития действия и, что всего важнее, такой размашистой {296} смелости в обрисовке главных фигур, какими, несомненно, отличается новая комедия маститого драматурга, — давно мы не встречали… даже в его произведениях»[[620]](#footnote-621).

Оба критика видели и недостатки отдельных пьес Островского. Н. П. Кичеев говорил о них мягче, чем его младший коллега, который называл пьесу «Светит, да не греет» «бездарной», несценичной, растянутой, написанной плохим языком, «Невольницы» — вещью «в духе В. Сарду» и т. п. Однако все его самые нелестные отзывы относились лишь к далеко не лучшим произведениям Островского.

В целом же Островский представлялся Немировичу-Данченко основой репертуара русской сцены. В его пьесах он находил счастливое сочетание идеи и жизненной правды, одинаково далекое от схематизма тенденциозной драмы и от мелочной фактографии натуралистов, типичность образов, богатство и выразительность языка, своевременность поставленных вопросов. А объективное художественное исследование действительности — мудрым, улавливающим «правду жизни» и имеющим нравственно-воспитательное значение.

Исторический смысл критических усилий Немировича-Данченко в 1880‑е годы именно и состоял в поддержке театральной эстетики Островского.

Не менее горячо защищал Немирович-Данченко драматургов-реалистов: А. Ф. Писемского, А. В. Сухово-Кобылина, А. А. Потехина, чьи обличительные произведения объявлялись и охранительной и либеральной критикой потерявшими значение после реформы.

Он считал «Горькую судьбину» своевременной, несмотря на некоторую ее устарелость. «… Наша жизнь вовсе не ушла вперед так далеко, чтобы крепостничество, самодурство и взяточничество казались нам только историческим воспоминанием»[[621]](#footnote-622).

В пьесе А. А. Потехина «Вакантное место», пролежавшей под запретом цензуры двенадцать лет из-за сатирического изображения губернского «света», он находил серьезную мысль, вкус, простоту и характерность. И хотя замечал, что жизнь в губернских городах изменилась и что вещь эта «скучна и растянута», она, по его мнению, освобождает людей «от обязанностей рабского поклонения власть имущим», развивает в них критическую мысль сознательного гражданина[[622]](#footnote-623).

«Дело» Сухово-Кобылина, выпущенное из недр цензуры под «обезвреживающим» названием «Отжитое время», критик не старается изобразить вполне современной по теме пьесой, но она «несомненно заслуживает внимания по правдивости в положениях и характерах, логичности в последовательности и реальной {297} без малейшей идеализации постановке вопроса». Где-то в уголках страны, допускает он, еще гнездится такая жизнь, и надо «не стеснять вопль угнетаемого»[[623]](#footnote-624).

Убежденный, что правда в искусстве «только одна», Немирович-Данченко отрицал как устаревшую в нынешних условиях романтическую драму. Он не был в этом одинок. Напротив, господствующее направление в литературе — очерковое, анализирующее конкретные явления, обращающее большое внимание на «человеческие документы», было далеким от романтизма и по взгляду на человека и по своей поэтике. Но западноевропейский романтизм пользовался вниманием народнических кругов. Шиллер, Жорж Санд, Гюго предпочитались Флоберу и Тургеневу. Народническая критика требовала неприкрашенной правды о народной жизни, за что превозносила Стрепетову. Но одновременно она жила нравственным максимализмом, политическим романтизмом — и поклонялась Ермоловой.

То, что связывало народническую эстетику с российской действительностью, с «землей», критик принимал. А «утопия», «горение духа», преклонение перед «героями» — все это было ему чуждо. Романтизм отрицался Немировичем-Данченко потому, что не отвечал потребностям русской литературы, и потому, что воспевание героики, ставка на подвиг, на разовое деяние не совмещались с верой критика в эволюционное развитие, в спасительность упорного труда.

Наиболее открытую неприязнь вызывал у Немировича-Данченко В. Гюго. Драмы, вычурные и претенциозные, в которых ради эффекта жертвуют правдой, где выводятся «смехотворные» таинственные шпионы, ревнивые правители со всеми их монологами («Мария Тюдор», «Анжело»), критик советует снять с репертуара[[624]](#footnote-625).

Представление о ненужности романтической драмы на сцене было у него настолько твердым, что не могло быть поколеблено даже заслуженным успехом спектакля. В рецензии на «интересный спектакль» Пушкинского театра «Маскарад» (Арбенин — М. И. Писарев, Нина — А. Я. Глама-Мещерская) критики «Будильника» в конце добавили: «Все-таки тащить на сценические подмостки эту “поэму, вылившуюся в драматической форме”, — не следовало»[[625]](#footnote-626).

Немирович-Данченко искренне недоумевал, почему, например, А. П. Ленский ставит в свой бенефис «Испанского дворянина» — эту «кукольную комедию».

К Шиллеру отношение было несколько иным. Если постановку «Разбойников» он воспринял как репертуарный промах театра Бренко, то трагедия «Коварство и любовь» не вызывала {298} его неприязни. По своей теме она подверстывалась к обличительному русскому репертуару. Бытовой антураж ее «мещанских» сцен допускал реалистическую игру. Критик видел возможность «простой» игры и в «Марии Стюарт». Он призывал Стрепетову к еще большей простоте исполнения и читки[[626]](#footnote-627).

Не зачеркивая лучшее из репертуара вчерашнего дня, Немирович-Данченко ожидал появления такой драматургии, которая освежила бы новые общественные и бытовые конфликты современности, обогатила бы сцену новыми типами, положениями, художественными идеями. Одно время он возлагал большие надежды на И. В. Шпажинского. Хвалил «Поздний расцвет», «Как ни быть, лишь бы жить» и другие «правдивые» и «новые» пьесы и в 1880 году объявил всю пятилетнюю деятельность драматурга-«труженика» талантливой и самобытной. Шпажинский не только «списывает» с жизни, но и руководствуется «лучшими современными идеями». Критик даже находил в его пьесах «традиции лучшего прошлого нашей литературы» — 1860‑х годов. Но вскоре он понял спекулятивный характер его мелкообличительных пьес и начал воспринимать их с явной антипатией. Так, драму «Где любовь, там и напасть» критик называл бездарной, ситуации ее устарелыми, психологизм — заемным[[627]](#footnote-628). Его возмущало, что в пьесе из жизни 1820‑х годов «В старые годы» «весь мрак своеволия, возмутительно несправедливых привилегий богатого перед бедным — все это исчезло»[[628]](#footnote-629).

Немало стрел было пущено молодым критиком в плодовитого и влиятельного В. А. Крылова. Немирович-Данченко доказывал, что драматург, слывущий за знатока сценических условий, строит пьесы на внешних эффектах, в них не жизненная правда, а фальшь — в сюжете, в характерах. Отступая от трафаретов, В. А. Крылов выказывает полную свою беспомощность. Его историческая драма «Правительница Софья» (написана совместно с П. Н. Полевым) — сырой материал, который не содержит ни исторической, ни художественной правды, действующие лица бесцветны и пассивны. Все старания артистов во главе с Г. Н. Федотовой не спасли спектакля[[629]](#footnote-630).

Критик зло высмеивал «закройщиков», перелицовывавших иностранные пьесы в «русские»[[630]](#footnote-631). Образцы этих переделок тоже не представлялись ему чем-то значительным: французская мелодрама типа «Жизнь пережить — не поле перейти» О. Фейе или «Американка» А. Дюма потакает самым нетребовательным и неразвитым {299} вкусам и вместо «картины жизни» часто предлагает «плод разгоряченного воображения»[[631]](#footnote-632).

Не раз Немирович-Данченко писал о пустоте эффектных пьес В. А. Дьяченко. Критик был убежден, что они губят актеров: «Дьяченко давал им хорошие положения и хорошие фразы… Актер привыкал выезжать на этих фразах и бросал работать…»[[632]](#footnote-633) Не мирясь с засильем «сценичных» пьес, Немирович-Данченко не упускал возможности публичного их осмеяния. Он писал о нелепостях пьесы А. Т. Трофимова «В золоченой клетке», где героиня сначала сходит с ума, а потом «вываливается» из окна, с тревогой говорил о большом успехе пьесы Н. Е. Вильде «Арахнея», в которой есть «прекрасные роли» и — «ни одного живого лица».

Предпочитая остаться с литературной пьесой, нежели с «театральной», он утешался мыслью: «Хорошие пьесы все мало сценичны»[[633]](#footnote-634). И даже готов был примириться со скукой и растянутостью «реальных» пьес. Новая система сценичности была давнишней потребностью русского литературного театра. Но для того, чтобы она возникла, нужны были открытия Чехова.

Репертуарные взгляды Немировича-Данченко во многом предопределяли его отношение к актерскому искусству. Он различал два основных типа игры. Одни актеры стремятся к зрелищности, к эффектным положениям, другие стараются выразить жизненную правду, внутренний смысл пьесы. Признавая гениальность Э. Росси, высокий артистизм С. Бернар, критик все же всецело был на стороне основного направления русского актерского искусства той поры — реализма щепкинского типа. Традиция Гоголя — Щепкина, подвергавшаяся нападкам в печати и ревизии на сцене, обрела в нем деятельного защитника.

Критик в первую очередь поддерживал соратников и прямых наследников М. С. Щепкина и П. М. Садовского: И. В. Самарина, Г. Н. Федотову, Н. И. Музиля, Н. А. Никулину, Н. М. Медведеву, чей талант раскрывался в реалистической драме.

Именно Н. М. Медведеву как хранительницу «тона» Малого театра и совершенную исполнительницу жанровых ролей критик ставил на первое место среди артистов прославленной труппы. То, что она уступала в успехе Федотовой и Ермоловой, он относил за счет второстепенности ее ролей. По-настоящему привлекали критика только «типы, выхваченные из жизни». Высшим же проявлением актерского таланта и мастерства он считал «тонкость» игры. В это понятие входило: разработанность роли, богатство «натуральных» интонаций, проникновение в психологию образа, выразительность деталировки. И тоньше игры Медведевой ни у кого на русской сцене критик не находил.

{300} Восхищался Немирович-Данченко и Федотовой. Так, он с удовлетворением писал, что в «Укрощении строптивой» она играла «тонко, реально, с замечательного отделкой деталей, и необыкновенно симпатично в последних актах»[[634]](#footnote-635). Соавторы по «Будильнику» вообще полагали, что ее дарование выше ее репертуара.

В советское время, оглядываясь назад, Немирович-Данченко относил Г. Н. Федотову и ее учителя И. В. Самарина к иному, «нещепкинскому» течению внутри Малого театра, которое всюду старалось внести театральный блеск французской мелодрамы[[635]](#footnote-636). Но в 1880‑е годы, на близком расстоянии, критик еще не приходил к таким обобщениям. Самарин в роли Фамусова восхищал его. Вся постановка «Горя от ума» в Малом театре, полагал он, держится на Самарине. Но, признав за ним первенство в мужском составе труппы, уплатив дань уважения маститому артисту, критик словно забывал о нем. О причине молчания можно догадываться по одной рецензии Кичеева и Немировича-Данченко, в которой замечалось, что Самарин «никогда не бывает типичен»[[636]](#footnote-637).

Среди нового поколения актеров, в том числе и тех, кто играл вне стен Малого театра, Немирович-Данченко также поддерживал «щепкинскую» линию. Он тепло писал об О. О. Садовской, о В. Н. Давыдове, прочил Н. П. Кирееву в Малом театре первое место после Самарина. В некрологе о рано умершем Н. П. Кирееве он перечислял его главные актерские добродетели: твердое знание роли, безукоризненная ее отделка в согласии с замыслом, чувство меры своей «экзальтации», простота и естественность[[637]](#footnote-638).

В то же время критик остро подмечал застойные, упадочные явления, возникавшие в рамках лучших традиций. Догматизация правил и образцов, успокоенность от успеха и славы порождали штампы в игре. Критик обнаруживал их не только у «полезностей», но и у ветеранов (Н. И. Музиль, К. Ф. Берг). Соблазн испытанного набора приемов действовал и на талантливую молодежь (А. А. Яблочкина, В. Н. Давыдов).

Другой опасностью для реалистической традиции было чрезмерное стремление к простоте. Хотя Немирович-Данченко придерживался того мнения, что лучше «недоиграть, чем переиграть», он был противником натуралистического уподобления искусства жизни, внесения в игру обыденных бытовых интонаций и жестов: «Простоту едва ли не делают синонимом бесцветности. Это — совершенное заблуждение»[[638]](#footnote-639). Создаваемый актером образ должен быть не только жизненным, но и художественным.

{301} Проницательным было и наблюдение критика об оскудений творческой энергии Малого театра. В ту пору он более доверял искусству рациональному, призывал делать роль поверять «алгеброй гармонию». Однако натура художника иногда прорывала рациональную систему критика, и Немирович-Данченко мог упрекнуть актеров Малого театра в том, что в тщательной и добросовестной работе по созданию роли у них мало творческой смелости, красоты замысла[[639]](#footnote-640).

Он чувствовал потребность сцены в свежих силах. Его волновала и нехватка «героев» и «героинь» в труппе Малого театра, и еще более — жизнеощущения сегодняшнего дня, позволяющего актеру даже в старых ролях быть современным.

Среди актеров, чей расцвет происходил на глазах Немировича-Данченко, он особенно выделял М. И. Писарева. «Г‑н Писарев, — объявляли критики-соавторы “Будильника”, — в настоящее время лучший исполнитель на главные роли репертуара А. Н. Островского… Превосходная внешность, уменье придать роли бытовой колорит, а главное — дарование делают свое дело»[[640]](#footnote-641). Артист, выступавший в частных театрах Москвы, подкупал передового зрителя своей интеллигентностью, сочувственным изображением обездоленных и жертв социальной несправедливости (Несчастливцев в «Лесе», Ананий в «Горькой судьбине», Миллер в «Коварстве и любви»). В споре с Д. В. Аверкиевым, утверждавшим, что бытовые краски составляют «аксессуар» роли у Писарева, Немирович-Данченко доказывал, что, изображая Краснова («Грех да беда на кого не живет») «человеком именно русским, глубоко чувствующим», актер уже «объясняет половину образа»[[641]](#footnote-642). Лучшие спектакли с участием М. И. Писарева вызывали у критика «чувство, близкое к восторгу». Он одобрял даже исполнение некоторых романтических ролей Писаревым. И это понятно. Актер «заземлял» Арбенина в «Маскараде», Миллера в «Коварстве и любви».

С обычной своей прямотой Немирович-Данченко говорил и о слабых сторонах игры Писарева. Срывы в мелодраматизм, отсутствие тонкости и психологизма, бедность интонаций и мимики появляются у актера лишь тогда, полагал критик, когда он мало работал над ролью (Большов, Городничий).

В поисках границы жизни и искусства и меры их соотношения на сцене Немирович-Данченко скорее мог принять натурализм в виде психо-физиологически детерминированного построения роли, нежели обычную театральную условность. Нового для Москвы артиста М. Т. Иванова-Козельского критик хвалил за «естественность» и «простоту», большую, чем у Писарева. Особое одобрение критика вызвала игра актера в «Гамлете». Вслед за {302} А. М. Максимовым и В. В. Самойловым Иванов-Козельский отказывался от героической трактовки датского принца в пользу «человеческой». Критику нравились простота в самых патетических местах роли, стремление к жизненной, а не сценической обусловленности действия. Иванов-Козельский играл Гамлета больным, на шаг от сумасшествия. И это, по мнению критика, «многое объясняет». Вынужденный все же признать, что цельного и волнующего образа не получилось, он не ставит под сомнение эстетику артиста: ему «просто» не хватило силы[[642]](#footnote-643).

При некотором назидательном тоне своих статей Немирович-Данченко обладал живой восприимчивостью ко всему новому и талантливому на сцене. Даже если это новое не охватывалось системой его взглядов. Первая же встреча с П. А. Стрепетовой произвела на него «грандиозное впечатление» («Бедная невеста», 1880). Стихийная сила актрисы, которая, как сразу понял критик, «не подчиняется никаким сценическим формулам», «поражает оригинальностью едва ли не каждого жеста», заставила его на время отставить свою теорию. В ту позитивистскую пору Немирович-Данченко относился к «вдохновению», «нутру», интуиции по меньшей мере скептически, как к внеразумному, «романтическому», зыбкому и ненадежному. Роль непродуманная, не объединенная цельной идеей, держащаяся на «вспышках», стихийность одиночек, плохо уживающихся с организованностью ансамбля, обычно вызывали неприязнь критика. П. А. Стрепетову же он принял без оговорок. Образы несчастных русских женщин, создаваемые ею с трагедийной силой чувств, вызывали у критика, как и у многих его современников, живое сострадание, потрясали его жизненной правдой. Возмущаясь снобистскими толками о «грубой» игре Стрепетовой, он писал о тонкости ее психологического рисунка, о богатстве мимики.

За два сезона Немирович-Данченко успел подметить слабьте стороны актрисы, но от этого не стал ее поддерживать меньше. П. А. Стрепетова, заражавшая зрителя чувством, помогла критику увидеть неизбежные потери актеров, обдуманно строящих свою роль.

Сложнее проходило у Немировича-Данченко признание М. Г. Савиной, чей репертуар был далек от «образцового». В суждениях о Савиной он не был вначале свободен от того духа соперничества между Москвой и Петербургом, который был стоек в театральных кругах. Существовала и некоторая разница во вкусах и привычках зрителей обеих столиц. Когда Ермолова уже пользовалась любовью москвичей, в Петербурге ей отказывали в таланте. В свою очередь Савина была прохладно встречена Москвой. «Дуумвират» «Будильника» находил в ее игре «тонкости», но отказывал в цельности создаваемых образов. Заявлялось, что {303} талант ее раздут в Петербурге. Актриса даровита и была бы «полезным приобретением» в любой труппе, «но не больше»[[643]](#footnote-644). Такой отзыв был рассчитанной дерзостью. Кроме реакции на игру актрисы тут сказалась определенная антипатия к любимице великосветских кругов.

Но в «Русском курьере» Немирович-Данченко писал о Савиной мягче. В некоторых ролях она, на его взгляд, превосходит Федотову, Ермолову, Никулину, Гламу-Мещерскую. Он отмечал ее выразительное лицо, грациозность, называл ее голос, обычно вызывавший нарекания, «симпатичным», игру — «простой». Критик ограничивал ее дарование легким жанром. Для сильных характеров у актрисы «нет данных». Но зато в «пустячке» «Сердечная канитель» она была «выше всех похвал»[[644]](#footnote-645). Немирович-Данченко умел отделять роль от ее исполнения.

Прямой разговор об актере возникал у критика во время гастролей европейских знаменитостей. Немирович-Данченко не удовлетворялся описательным рецензентством. Тщательный анализ ролей Т. Сальвини или С. Бернар перемежался у него с рассуждениями о методах и школах игры, о национальных особенностях театра. Словно в подтверждение своей мысли о зависимости критики от состояния сцены, он создал цикл содержательных статей о Т. Сальвини. Лучшие роли артиста — Отелло и Коррадо — потрясали его не трагической силой, а высшей простотой художественного совершенства: «Дальше этой границы, не отличающей игры от жизни, вряд ли может идти сценическое искусство»[[645]](#footnote-646).

Если Э. Росси, на взгляд критика, не чужд аффектации и картинности, для него «правда в игре не составляет первого условия», тогда как цель Сальвини — «создать живой характер». «Он ни на одно мгновение не переставал быть Отелло», не давал зрителям вспомнить об актере[[646]](#footnote-647). Игра его отвечала всем требованиям и идеалам критика. И что же? Полного удовлетворения не возникало. От Гамлета Немирович-Данченко не вынес цельного впечатления. Ему казалось, что актер скорее объясняет, как играть, чем играть. В Макбете исполнителю явно не хватало огня, силы трагика. Мы любуемся игрой Сальвини, заключал критик, но чувствуем мало[[647]](#footnote-648). Стараясь объективно выявить пределы гениального дарования Сальвини, Немирович-Данченко выявил противоречивость своих взглядов. Его отпугивала не только романтическая, но вообще всякая эстетически оформленная патетика. Она казалось ему выспренной и искусственной, «деланной». Когда же тщательно выверенная, точно рассчитанная роль восхищала мастерством, больше действуя на ум, чем на чувство, критику {304} начинало чего-то недоставать. Он думал — «игры». А на самом деле, видимо, — свободной творческой эмоции.

Показательно, что когда тонкая техническая отделка роли не была подчинена достижению «жизненной правды», критик с неудовольствием отмечает рациональную сухость образа. Таким было у него восприятие игры С. Бернар. Не вызывала энтузиазма и «субъективность» ее игры: во всех ролях она — Сара Бернар. Москва же, писали Кичеев и Немирович-Данченко с чувством превосходства, показала Петербургу четырех Федотовых — четыре ни в чем не сходных образа: Катенину, княгиню из «Блуждающих огней», королеву Иоанну из «Сумасшествия от любви» и Жильберту («Фру-Фру»)[[648]](#footnote-649).

С. Бернар, актриса, которая «поет», «рисуется», заслуживала, по его критериям, скорее отрицательной оценки. Если бы критик еще знал, что настоящие слезы, которые он принял за «проблески неподдельного чувства», были результатом не человеческого, но актерского «технологического» чувства! Однако живое восприятие таланта вновь притормозило действие «системы». Немирович-Данченко уже не пытался оценивать ее «большое дарование» со своих позиций. «Мы требуем, — писал он, — простоты и реальности. Но если мы все будем мерять на свой аршин, то не поймем правды. Для французского театра она — представительница строгой современной школы, реалистка»[[649]](#footnote-650).

Вся театрально-критическая деятельность Немировича-Данченко могла бы с полным основанием быть разделена на два периода: до начала 1890‑х годов и после. Но «второй период» был непродолжительным, а главное — Немирович-Данченко отходил от театральной журналистики и не считал себя более критиком. Занятый драматургическим творчеством и преподаванием в Филармоническом училище, Немирович-Данченко с 1891 года редко появляется в печати с театральными статьями. Известны очень значительные его выступления мхатовского периода — об Ибсене, Чехове, Гоголе, Грибоедове, Достоевском[[650]](#footnote-651). Но это были «авторецензии» и реплики режиссера, которые принадлежат истории театра, а не критики.

Взглядам Немировича-Данченко, при всей их стабильности и определенности, было свойственно самообновление. Идти за жизнью — в этом состояла его неизменная потребность. Народничество, {305} измельчавшее до «теории малых дел», придерживающееся устаревших догматических и тенденциозных оценок в искусстве, давно вызывало критика на полемические выпады. Еще в 1882 году он имел смелость заявить, что игра Стрепетовой, которая в роли «подлой бабы — Евгении» («На бойком месте») не перекладывала вину «на среду», «представляет крупный шаг в сторону от идеализации нашего серого люда в искусстве, утратившем всякое значение»[[651]](#footnote-652). «Чеховский» пересмотр жизненных и общественных ценностей, нарушавший социально закрепленные «амплуа» народнической литературы, проводился Немировичем-Данченко и в его художественном творчестве. Внимая нравственной проповеди Л. Н. Толстого, он, однако, прохладно отнесся к «Плодам просвещения». «Глупые баре» и «великолепные мужики» показались ему неправдоподобными. Однако нужно заметить, что неприемлемым было для него и отрицательное изображение народа («Честь» Г. Зудермана).

К наметившемуся с начала 1890‑х годов общественному подъему Немирович-Данченко был внутренне готов. Ощутив тягу зрителя к героике, он тогда по-настоящему принял М. Н. Ермолову. До этого критик отмечал рост ее мастерства и таланта, но писал о ней скупо.

В споре двух течений в Малом театре и в критике — сторонников русской бытовой драмы с приверженцами классики — Немирович-Данченко явно ближе ко вторым. «Это несомненно — признак времени, — писал он про поворот зрителя к классике. — С этим надо считаться». Театр, посвятивший себя только жанру, окажется в нынешних условиях позади[[652]](#footnote-653).

Решение же важнейших задач Немирович-Данченко возлагал на современную драматургию: разобраться в понятиях о свободе, личности, пересмотреть нравственный кодекс, «где много старого». Теперь в драме, решает Немирович-Данченко, нужна «защита» определенного направления. В первом акте «поставить вопрос», в последнем — ответить на него. В этом отношении даже Островский «как бы исчерпал новое направление до дна». Справедливо полагая, что для оживления общества и театра нужны новые идеи и более откровенные «формы их существования» — потому и расставаясь с Островским, критик в то же время давал ему исключительно высокую историческую оценку. Островский, заявлял он, может быть, «даже больше революционер в области драматической литературы», чем Гоголь. Он уничтожил царство мелодрамы, дискредитировал в глазах театральной публики романтическую драму, «псевдоклассическую трагедию», все, что держалось на интриге и внешних эффектах[[653]](#footnote-654). Хотя в бытовых картинах Островского «гораздо больше общественного значения, чем {306} в драмах, защищавших известный “вопрос”, а крайняя простота сюжета и отсутствие оголенной “общественной идеи” — это высокие достоинства, но Ибсен, обративший сцену в кафедру, более всех, — полагает критик, — удовлетворяет новейшим требованиям»[[654]](#footnote-655).

Переход от Островского к Ибсену говорил о незамкнутом характере эстетики Немировича-Данченко, о его понимании потребностей современного искусства. Ибсен, уже признанный европейской сценой, вызывал к себе интерес в России. Но зритель его еще не «открыл». «Нора» в Александринском театре (1884) и у Корша (1891) вовсе не стала началом нового периода в жизни театра. Ибсен приживался медленно и еще ничем не обещал того успеха, который он приобрел в первое десятилетие нового столетия. В критике высказывалось мнение, что Ибсену трудно получить успех на русской сцене, ибо она требует правдивости, вероятности. А у него много натяжек, деланности. «Для русской сцены Ибсен не будет иметь особого значения»[[655]](#footnote-656).

Немирович-Данченко желал, чтобы сцена поднялась до высшего уровня духовной жизни Европы (Ибсен) и в то же время глубже, непосредственнее выразила свою, русскую боль (Чехов). Ибсен был настоятельно нужен как «кафедра», но критик не забывал, что «смотреть на театр как на кафедру, значит — только суживать его значение…»[[656]](#footnote-657) Чехов же мужественно говорил о невозможности и ошибочности теоретического разрешения конфликтов жизни. В то время как Литературно-театральный комитет упрекал «Чайку» в «символизме», «ибсенизме», малой сценичности, Немирович-Данченко почувствовал свежесть таланта и новаторство ее автора.

Критик с большим удовлетворением замечал, что «крыловщина» проходит. Он чувствовал это по актерам, которые тянутся не к роли, а к образу, по зрителям, освобождающимся от власти «слащавой немецко-русской драмы» и «серенького быта». Есть «отрадное явление, — писал он, — литературное настроение современной публики»[[657]](#footnote-658). Он верил, что «сближение театра с литературой — залог счастливого будущего»[[658]](#footnote-659), и ощущал зарождение нового театрального течения. «Москва всегда была театральным центром», говорил он и надеялся, что «из нее пойдет это новое течение»[[659]](#footnote-660) и будет поддержано артистами, и критиками, и современными драматургами.

Заслуга, сила и мудрость критика была не в «инвенциях» и парадоксах, даже не в оригинальности мысли, а в исторической правоте. Он боролся со всем устаревшим, банальным и пошлым, {307} что жило на подмостках, и защищал истинно художественное, новаторское и передовое. Он убежденно присоединился к самым зрелым для своего времени воззрениям на театр, развивая и уточняя их.

Надеясь на то, что новая драматургия подскажет сцене новые способы освоения действительности, Немирович-Данченко за пять лет до «Чайки» по-«треплевски» заговорил о первостепенной важности «формы» в драме.

От признания главенства серьезного репертуара он пришел к новому пониманию сценичности, обусловленной жизненным содержанием и структурой драмы. Тем самым он способствовал развитию национальной русской драмы и особой, присущей ей сценичности.

Закономерно, что Немирович-Данченко оказался одним из первых, кто начал поднимать сцену до того уровня философско-эстетического постижения действительности, который был достигнут в литературе, кто открывал пути на сцену не только пьесам Чехова, Ибсена и Горького, но и романам Достоевского и Л. Толстого.

## **{****308}** Театральная критика в провинции

Периодическая печать провинции в 1870 – 1890‑х годах развивалась с большой интенсивностью. Появлялись новые газеты, расширялись программы старых, в крупных городах выходило одновременно несколько газет разной политической ориентации.

Продолжали существовать газеты, возникшие в 1860‑х годах и ранее: «Одесский вестник», «Саратовский листок», воронежский «Дон». Новые городские «листки» стали издаваться в Казани, Одессе, Киеве, а затем и в других городах. Первоначально наполнявшиеся объявлениями и перепечатками из столичных газет, они все более места отводили обзорам общественной жизни, литературной и театральной критике. Газеты университетских городов становились не только местно-городскими изданиями. «Казанский биржевой листок», например, имел более иногородних подписчиков, чем казанских. Газеты Киева и Одессы распространялись в пределах всего юга страны. Широко было поставлено газетное дело и в тех городах юга и Поволжья, которые были средоточием торговли и промышленности, — Саратове, Самаре, Ростове-на-Дону и др. Выходил ряд газет, стремившихся стать органами прогрессивной интеллигенции. Таковы «Камско-Волжская газета» в Казани (1872 – 1874), одесская «Правда» (1877 – 1880), тифлисский «Обзор» (1878 – 1883). Ссыльные деятели революционного движения руководили томской «Сибирской газетой» (1881 – 1889), под непосредственным влиянием политических ссыльных находились обе иркутские газеты — «Сибирь» (1873 – 1887) и «Восточное обозрение» (1882 – 1906). В 1880‑х годах начали долговременное существование известные либеральные газеты провинции: «Волжский вестник» (1883 – 1906), «Самарский вестник» (1883 – 1911), «Самарская газета» (1884 – 1912), тифлисское «Новое обозрение» (1884 – 1906). В это же время появились и такие откровенно реакционные издания, как «Южный край» (1880 – 1919).

{309} Каждая газета печатала статьи о театре. В 1870‑е годы столичные публицисты даже упрекали провинциальную печать, что она вся состоит из театральных рецензий. Нередко на газетных страницах возникала полемика между авторами театральных статей.

Взгляд на театр как средство просвещения, сложившийся в конце 1850 – 1860‑х годов, не исчез и в новую эпоху. В 1870‑е годы театр рассматривался с просветительских позиций на страницах многих провинциальных газет. О том, что театр призван отражать жизнь, быть проводником цивилизации и воспитателем гражданских чувств, много писал «Саратовский листок». В частности, такие взгляды выражал Иван Парфенович Горизонтов (1847 – 1913), профессиональный журналист. В 1866 году он был исключен из Саратовской духовной семинарии за сочинение «Разница между учениями материалистов и идеалистов», затем поступил в Петербургский университет, но и оттуда был исключен за участие в студенческих волнениях. Отправленный из Петербурга под надзор полиции в Саратов, он стал там сотрудником «Саратовского листка», а позже его издателем. Писал он под псевдонимами «Каменный гость», «Икар» и другими[[660]](#footnote-661); ему же принадлежат театральные рецензии за подписью «Гамма». Горизонтов рассматривал театр «как учреждение общественного воспитания, как огромную публичную школу», говорил о «типичности и жизненности» пьес А. Н. Островского, осуждал постановки исторических мелодрам, поскольку они не только не учат, как он считал, но распространяют ложные сведения[[661]](#footnote-662). В 1879 – 1880 годах театральным критиком «Саратовского листка» был литератор-демократ Илья Александрович Салов (1834 – 1902), писавший под псевдонимом «Аз». Подобно шестидесятникам, Салов подчеркивал, что значение театра в России возрастает ввиду малого количества читающих и что сцена должна «проводить идеи». «Сцена есть та же школа — та же кафедра, с которой должны возвещаться истины», — заявлял он. «Было бы желательно, чтобы актеры наши не пренебрегали теми нравственными обязанностями, которые на них лежат»[[662]](#footnote-663).

В те же годы о воспитательном и образовательном значении театра писал поэт Николай Васильевич Симборский (1849 – 1881)[[663]](#footnote-664). Ранее он сотрудничал в «Неделе», «Будильнике», «Развлечении», с началом русско-турецкой войны уехал корреспондентом {310} на фронт и вскоре был выслан оттуда за сатирическое стихотворение против российского командования. Осев в Тифлисе, он стал фельетонистом «Обзора» (под псевдонимами «Сим» и «—бор»), затем редактором юмористического журнала «Фаланга». Он считал, что артист развивает публику, а театральные антрепренеры, как и публицисты, фельетонисты, поэты — «проводники цивилизации». Требуя художественной драматургии, он вместе с тем признавал желательными пьесы «с чисто публицистическим характером», имеющие «политический оттенок»[[664]](#footnote-665).

В 1880‑х и 1890‑х годах и либерально-народническая, и либерально-буржуазная критика продолжала призывать театр воспроизводить реальную жизнь, вмешиваться в проблемы современной действительности.

Однако еще более распространенным в 1870 – 1880‑е годы было ожидание от театра нравственного воздействия. Такие взгляды выражались под влиянием народничества его революционного периода, когда театр призывался воспитывать преданность идеям социальной правды — справедливости. Позже, в эпоху реакции, искусство, говорящее о «вечных идеалах» правды, добра и красоты, казалось «во тьме ужасной ночи» единственной надеждой на рассвет.

Театральные рецензенты требовали, чтобы спектакль приносил «нравственную пользу», давая толчок самосознанию, пробуждая «ко всему доброму, честному и великому»[[665]](#footnote-666). Эти мысли не раз повторялись, в частности, в газете «Сибирь», находившейся под влиянием политических ссыльных. По словам сотрудников этой газеты, театр, воспроизводя явления жизни, объясняя их, обогащает человеческий опыт, развивает душу, будит совесть[[666]](#footnote-667). Участник народнического движения драматург и в будущем известный режиссер Е. П. Карпов видел значение сцены в том, что на ней предстают картины жизни всех сословий и раздаются призывы в защиту «правды, добра, света»[[667]](#footnote-668).

Даже сотрудник реакционного «Киевлянина» напоминал о назначении сцены поднимать нравственное сознание, расширять разум и облагораживать чувства[[668]](#footnote-669). Постоянный критик той же газеты Н. И. Николаев одну из глав своей книги о театре назвал: «Театр как школа общественной нравственности». Задача театра, {311} говорил он, быть рассадником благородных чувств и здоровых идей и «развивать сознание гражданского долга»[[669]](#footnote-670).

В новую эпоху изменялся и взгляд на творчество актера. И. К. Карпенко-Карый в 1879 году излагал в «Елисаветградском вестнике» требования к актеру, которые были выработаны в предшествовавшую эпоху: «Сценическое искусство заключается в том, чтобы верно изображать действительную жизнь разных положений и характеров». Далее он писал: «Для выполнения этой задачи актер должен быть объективен и в изображаемые им характеры не вносить ничего лишнего. Роли, основанные на чувстве, могут быть исполняемы с большим успехом только актером, который умеет искусственно изображать чувство, будучи сам покоен. Личного чувства не станет для разнородных ролей, и актер повторяется до тошноты; а умение объективно воспроизводить на сцене данное положение делает актера художником»[[670]](#footnote-671).

И. А. Садов писал, что актер должен развивать в себе наблюдательность, художественное чутье и уменье схватить и показать те существенные признаки, которые составляют отличительные особенности того или другого типа. Однако при этом он ждал от актера и эмоциональной правды, «чтобы он переживал то, что говорит, чтобы сливался с объектом творчества»[[671]](#footnote-672).

Осветим воззрения на театр таких видных общественных деятелей и критиков, работавших в провинции, как Ф. В. Волховский, С. Т. Герцо-Виноградский, П. А. Пономарев, Л. А. Куперник, П. А. Андреевский.

Феликс Вадимович Волховский (1846 – 1914), выдающийся представитель народничества, известный революционный поэт, сотрудничал как театральный критик в «Сибирской газете». Он был одним из руководителей газеты и автором обличительных фельетонов. Его выдающаяся роль в этом издании отмечена в секретном политическом обзоре Томской губернии 1886 года[[672]](#footnote-673). За 1882 – 1888 годы «Сибирская газета» напечатала более пятидесяти статей и заметок о театре. Есть достаточно оснований считать, что подавляющее большинство их принадлежит перу Волховского. Несколько статей 1882 года имеют подпись «Ф. Полтавчук» — явный его псевдоним (он родился в Полтаве), другие анонимны. Автор анонимных статей ссылается на подписанные именем Полтавчук как на свои. О том, что он выступал в этой {312} газете как театральный критик, Волховский сообщил в автобиографии[[673]](#footnote-674).

В воззрениях на роль театра в общественной жизни Волховский близок к демократам-просветителям 1860‑х годов. Он называл театральную сцену местом, где «воспроизводится то, что происходит в жизни», с целью прояснить зрителю все, «что в этой последней сложно, запутанно и непонятно, требует чутья, знания, развития». Он указывал на большую доступность театра в деле просвещения, чем книги, объясняя это тем, что чтение для массы публики есть труд, театр же воспринимается как развлечение, чтение требует для воздействия помощи воображения, не у всех развитого, а театр, как искусство синтетическое, может произвести сильнейшее впечатление и на человека, «которого не проймешь ни словом, ни картиной». Как могущественное воспитательное средство театр может оказать «неоценимую услугу делу нравственного и умственного развития массы»[[674]](#footnote-675).

Деятели народничества 1870‑х годов надеялись, что театр поможет воспитывать борцов, героев. Волховский писал, что благодаря своей доступности театр может иметь первостепенное значение в «воспитании добрых чувств и стремлений, начиная гуманностью и чувством человеческого достоинства и оканчивая самоотвержением правды ради»[[675]](#footnote-676).

На театральную критику Волховский возлагал задачу усиливать воспитательную роль театра. Рецензент должен уяснить «общественный смысл тех отношений, характеров и обстоятельств, которые составляют содержание пьесы», и воспитывать «правильные эстетические взгляды и инстинкты по отношению к литературе и драматическому искусству»[[676]](#footnote-677). Театр, могущий иметь ценность лишь как развлечение в пустой и монотонной провинциальной жизни, Волховский отвергал, отказывался рецензировать спектакли «балаганного» характера.

Свое высокое назначение театр, писал Волховский, может выполнить только при соответствующем выборе репертуара, «если играемая пьеса имеет смысл, и притом смысл благородный», если в ней отражаются современные проблемы или она «проникнута общечеловеческими чертами». Первыми из авторов, желательных в репертуаре, он называл А. Н. Островского, А. А. Потехина, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. Ф. Писемского («Горькая судьбина»), И. С. Тургенева. Он говорил об особой ценности комедий — картин социальных отношений, которые могут воздействовать {313} на общественные нравы. Лучшие из них — «Ревизор» и комедии Островского. Смеясь над их героями, публика «все более и более приучается понимать, что она смеется сама над собой, и понемногу прозревает». В рецензиях на спектакли Островского Волховский не упускал случая выявить их социальный смысл. Так, он писал, что купчиха Белотелова в комедии «Женитьба Бальзаминова» (в исполнении актрисы Вельской) предстает как «самое реальное жизненное явление, несомненный плод того стеснения личной жизни и деятельности, какое господствует в русской жизни».

В «Ревизоре» иные критики не видели современного содержания. Так, И. А. Салов писал, что комедия «показала нам бывшее безобразие и погладила по голове за прилежание и успехи»[[677]](#footnote-678). А. М. Скабичевский относил творчество Гоголя к «бытовым памятникам русской жизни». Волховский же утверждал, что весь «Ревизор» «от слова и до слова» живет в русской жизни «по сие время». Чтобы подчеркнуть современность содержания, дать комедии более широкое толкование, Волховский считал необязательным одевать городничего и чиновников в костюмы 1830‑х годов (хотя в рецензии на постановку «Горя от ума» он возмущался несоответствием костюмов изображаемой эпохе).

Наряду с социальной комедией Волховского привлекала трагедия и драма, представлявшая трагическое столкновение личности со средой. Лучшей пьесой Островского он считал драму «Грех да беда на кого не живет». «Горькая судьбина», по его словам, — одна из немногих русских трагедий «общечеловеческих страстей»; хотя эти страсти развиваются в условиях крепостного быта, сущность их всегда будет близка сердцу человека.

Отвечающими потребностям времени Волховский называл и пьесы второстепенных современных ему драматургов. Так, он весьма одобрительно отозвался о пьесе А. И. Пальма «Господа избиратели», хотя и не преувеличивал достоинств этого драматурга. «При вопиющей бедности русского оригинального репертуара», он относил произведения Пальма к тем, которые могут помочь «развитию добрых общественных инстинктов». «Общественный смысл», хотя и неглубокий, отмечал он в пьесах В. А. Крылова «Горе-злосчастье» и «Не ко двору».

И в печатных выступлениях, и в письмах Волховский признавал необходимость искусства для общего обогащения духовного мира человека, «для эстетического наслаждения и умственной жизни», не только для отражения современных социальных и нравственных проблем. Поэтому он находил желательными постановки Шекспира. Ссылаясь на недостаток в отечественном репертуаре высоких драм и комедий, он мирился со слабым исполнением, когда актеры хотя бы «не мешают» зрителю воспринимать {314} самый текст, «божественные жемчужины языка и мысли». Читают Шекспира немногие, напоминал он, а «идут смотреть его — все».

Волховский признавал самостоятельное значение актерского творчества как вида искусства и право актера на собственную трактовку роли, если только при этом не нарушается соответствие реальности. Ему были симпатичны актеры, вносившие «нечто свое, нечто живое». Это «нечто свое», однако, не должно противостоять замыслу драматурга. При анализе постановки «Женитьбы Бальзаминова» «умно обдуманные» детали, хороший грим, удачный костюм актера А. А. Ральфа не помешали Волховскому отметить неудачу исполнителя в целом.

Семен Титович Герцо-Виноградский (1844 – 1903) был в течение четверти века постоянным фельетонистом-обозревателем общественной жизни, литературным и театральным критиком ведущих одесских газет. После окончания Новороссийского университета он стал сельским учителем, а с 1872 года — профессиональным и популярнейшим на юге журналистом. Он сотрудничал в «Одесском вестнике» (до 1875 года), затем в «Новороссийском телеграфе» (1876 – 1878). Он тесно сблизился с одесскими революционными кружками. На его квартире собирались их участники, вследствие чего он был арестован, а в июне 1879 года как политически неблагонадежный выслан в Восточную Сибирь. В 1880 году он переехал в Самару, в конце 1881 года вернулся в Одессу. В дальнейшем Герцо-Виноградский был постоянным сотрудником либерального «Одесского листка», с перерывом в 1889 – 1893 годах, когда печатался в «Одесских новостях»[[678]](#footnote-679). Наиболее широко известен его псевдоним «Барон Икс», кроме того, он подписывался С. Г. — B, X, ZZZ, XYZ и др.

В литературно-критических статьях Герцо-Виноградский выступал как верный последователь и популяризатор Н. К. Михайловского. Михайловского и Скабичевского он назвал лучшими критиками современности, наследовавшими место Добролюбова и Чернышевского в русской журналистике.

Основой выступлений Герцо-Виноградского было учение о критически мыслящей личности — об историческом призвании интеллигенции откликаться на социальные проблемы. Всякое искусство должно прямо или косвенно служить стремлению к общему счастью. Одна задача искусства — непосредственное изображение жизни народной, другая — воспитание личной нравственности, служение идеалам добра в народническом понимании.

Это определило неприятие Герцо-Виноградским пьес Островского 1870‑х годов. В них и «не та» среда, и «не те» герои. В статьях {315} 1872 – 1874 годов критик осудил пьесы «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Правда — хорошо, а счастье лучше», «Трудовой хлеб», «Поздняя любовь» (последнюю он признал «относительно лучшей»). Вслед за Скабичевским он говорил, что Наташа из «Трудового хлеба» — «та же Липочка, Груня, Дуня, лишенная знания жизни, нравственных устоев, твердых правил». В пример Островскому он ставил Салтыкова-Щедрина и Некрасова. Поскольку и либерально-буржуазные круги требовали от литературы и театра преимущественного внимания к «культурному слою», как двигателю прогресса, Герцо-Виноградскому оказались близки взгляды П. Д. Боборыкина на Островского. В одном из журнальных обозрений Герцо-Виноградский как выражение собственных мыслей выписывал длинные цитаты из очерков Боборыкина «Островский и его сверстники» о том, что современному зрителю нет дела «до этих полусмешных, полужалких эпизодов, происходящих в каких-то московских трущобах».

В 1880‑х годах и позже Герцо-Виноградский хотел видеть на сцене мировую классику — Шекспира, Шиллера, Гюго, Корнеля, Расина, — потому что у них «все возвышенно, величаво, героично»[[679]](#footnote-680). Продолжая требовать от искусства воспитывать стремление к идеалу, он в конце концов признак воспитательную силу только за высоким искусством, за идеализированными образами. «Чтобы искусство цивилизовало нравы, нужны титаны, колоссы, нужно притом тенденциозное искусство, учащее, воспитывающее, поселяющее идеалы»[[680]](#footnote-681). Постановка «Разбойников» вызывала его одобрение, поскольку, как писал он, возвышенный стиль, «величавость драматических моментов» — благодатное явление на сцене, в особенности при обилии в рядах зрителей молодой интеллигенции (студентов). Обращение к классике для Герцо-Виноградского не уход от современности, а средство заставить взглянуть на жизнь иными глазами, увидеть в ней высокое и героическое. «Несомненно, что и в жизни, и в современной жизни есть герои, колоссы. Но мы не замечаем их за сутолокою дня. И вот почему мы думаем, что эти герои сцены выдуманы, раздуты, гиперболичны. Это неправда. В жизни всегда есть и были герои, но мы предпочитаем пошлую заурядность… Пусть хоть в театре, на сцене будет страсть, огонь, энтузиазм, сенсация»[[681]](#footnote-682).

По мнению критика, всегда оставалась злободневной классическая русская комедия. «Ревизор» — «это не историческая, а самая современная комедия», «все эти нравы, все эти свычаи и {316} обычаи, все эти герои дореформенной эпохи живут сейчас, среди этой же публики»[[682]](#footnote-683).

Герцо-Виноградский ждал от актера страсть, вдохновение, подъем духа и потому испытывал «высокое эстетическое наслаждение» на спектакле «Грех да беда на кого не живет» с М. Т. Ивановым-Козельским, который предстал в роли Краснова как человек «полный внутренней правды». Он восхищался эмоциональностью драматической актрисы М. М. Глебовой, которая — «вся чувство», «замечательно нервическая натура», ценил известного провинциального трагика В. В. Чарского. Он наслаждался мастерством Н. К. Милославского, хотя и отмечал в нем старую «закваску» некоторой искусственности, назвал его «лучшим артистом, когда-либо украшавшим провинциальную сцену», чье имя живет в сердце каждого, кому дорого искусство[[683]](#footnote-684).

Петр Алексеевич Пономарев (1847 – 1919) жил и работал в Казани. Юношей Пономарев, движимый идеями демократов-просветителей, организовал частную школу на окраине Казани, а с 1868 года служил учителем истории и географии местного женского института. В казанских изданиях печатались его статьи по истории Поволжья и педагогике. Много лет писал он и о театре. Театр он любил, был дружен с П. А. Стрепетовой, М. И. Писаревым и некоторыми другими артистами, игравшими в Казани.

Пономарев в 1872 – 1874 годах был постоянным театральным рецензентом «Камско-Волжской газеты», пропагандировавшей «малые дела» и децентрализацию, областничество. В 1874 году вышла в Казани брошюра «Календарь на 1875 год», где между таблицей выигрышей заемных билетов и объявлениями об операциях комиссионерской конторы была напечатана его большая статья (единственная статья в этом маленьком справочнике) «Заметка о казанском театре в его прошлом и настоящем». В 1876 году кружок, сплотившийся вокруг «Камско-Волжской газеты», издал литературный сборник «Первый шаг», в который вошла новая статья Пономарева. Затем он помещал статьи о театре в «Волжском вестнике» (в 1883 – 1884 годах), «Казанском биржевом листке» (в 1891 году) и в ряде местных изданий неповременного характера. Все его статьи о театре 1870 – 1890‑х годов подписаны псевдонимом «Все тот же», который он раскрыл в позднейшей своей работе[[684]](#footnote-685).

За театром Пономарев признавал «великое значение в умственной жизни людей». Но цель его видел почти исключительно {317} в отражении «действительной жизни», интересов времени, хотя упоминал и об эстетическом наслаждении, которое должен давать театр, и о нравственном влиянии сцены на публику.

Важное значение он придавал развитию «местной драматургии» (мысль эту высказывал и Скабичевский), изображению местной жизни и местных характеров. В качестве ближайших тем он называл восстание под руководством Пугачева, эпизоды из жизни «понизовой вольницы».

Он не предполагал ограничить репертуар местной драматургией. Но воздавая должное мировой классике — Шекспиру, Шиллеру, Мольеру, ценя Островского, признавая достоинства Писемского и А. А. Потехина, он рядом с ними ставил П. Д. Боборыкина и таких «новейших драматургов, откликающихся на современные проблемы», как Сарду, Дюма-сын, П. П. Штеллер[[685]](#footnote-686). К романтической мелодраме Пономарев был так же нетерпим, как к оперетке. Пьесы Пономарев рассматривал преимущественно в социологическом аспекте.

К актерскому искусству Пономарев относился как к второстепенному, вспомогательному элементу в театре. «Роль актера подчиненная, он творит в пределах данного произведения», он должен чутко прислушиваться к литературной критике, выясняющей сущность изображенных типов. Ратовал Пономарев за широкое общее и специальное образование актеров, призывал к организации кружка актеров и просвещенных ценителей искусства, в собраниях которого читались бы и обсуждались статьи по истории и теории театра и театральные рецензии, молодые артисты выступали бы с исполнением отдельных сцен. В этом сказалось и серьезное отношение к театру, который должен приносить «свою долю пользы в области человеческого развития», и одновременно недооценка театра как самостоятельного искусства. Пономарев воспринимал театр и актера лишь как популяризатора идей литературы и литературной критики. Он «рациональность замысла» неукоснительно предпочитал чувству, потому и требовал для актеров образования, школы.

В 1873 году Пономарев отметил среди актеров казанского театра П. А. Стрепетову: «Мы уверены, что не пройдет и нескольких лет, как Стрепетова сделается известна всей России и имя ее станет наряду с великими именами Мочалова и других». Чуждой ему оказалась Стрепетова в 1890‑е годы. Он не принял острого трагизма стрепетовской Катерины, который, по его мнению, выражался в «неприятно действующих на зрителя болезненных формах», не только в связи с известной эволюцией самой исполнительницы. Ход истории казался ему благополучным, он был благодушно уверен, что все «ярче будет заниматься» «заря реформ». {318} К тому же он полагал, что Катерина вообще — «роль не для выдающейся исполнительницы трагических моментов, а для ingenue dramatique», «луч света» в драме — это Кулигин — «зародыш местной интеллигенции»[[686]](#footnote-687).

Пономарев сам отметил близость своих театральных взглядов взглядам П. Д. Боборыкина с его культом натурализма и пропагандой театральной школы. Боборыкина он считал единственным стоящим театральным критиком своего времени.

Лев Абрамович Куперник (1845 – 1905) по окончании юридического факультета Московского университета несколько лет работал в Москве, а в середине 1870‑х годов вернулся в Киев. Много лет он был председателем Киевского драматического общества. Как театральный и музыкальный критик он сотрудничал в трех киевских газетах. Сначала, в 1877 – 1879 годах, в реакционном «Киевлянине», затем в либеральной «Заре» (1880 – 1886), а после ее закрытия в «Киевском слове», которое позволяло себе покритиковать правительство, но с крайне правых позиций.

И в 1880‑е годы лучшими людьми России оставались для Куперника мыслители 1840‑х годов — Белинский, Станкевич, Грановский. Перед ним почти не вставал вопрос об униженном, страдающем народе. Он размышлял не о народе, а о «человеке», и эти размышления относятся, по существу, только к интеллигенции.

В театральных и музыкальных рецензиях Куперник говорил о вековечных началах добра и красоты, о том, что «добро, красота и истина — одно и то же» и одинаковы всегда и везде — «и в науке, и в поэзии, и в музыке». «Смотрите пьесы Шекспира, — писал он о постановке “Ромео и Джульетты” с А. П. Ленским и М. Г. Савиной, — и вы воскликнете вместе со мной — да исчезнет ненависть и да здравствует любовь вообще и любовь к прекрасному и высокому в особенности»[[687]](#footnote-688).

Ему симпатичны старые мелодрамы. Мелодрама, писал он, принесла в драматическую литературу «сострадание к ближнему, мягкость, добрые чувства». В натурализме больше правды, действительности, но «кругозор его уже». «В натурализме больше выступает отрицательная сторона, способность искусства выдвинуть и возвести в перл создания житейскую дрянь, но идеалов не ищите в нем»[[688]](#footnote-689). Кроме пьес, «переносящих в сферу идеала», Куперника увлекали в театре не картины народной жизни, не отражение больших или малых язв времени, а просто веселые комедии, в которых можно насладиться остроумием автора и ловкостью актеров. Его восхищала М. Г. Савина — изяществом, мастерством, {319} блеском. Но он не пытался разгадать глубинный смысл сценических созданий актрисы.

Критика занимали проблемы актерского мастерства. В Саре Бернар его восхищение вызывала профессиональная техника актрисы, «изящество и вкус, проявившиеся в костюмах, движениях, позах». Заявив, что артистка играет «со страшной правдой и искренностью», он так поясняет это определение: «Она действительно плачет, она краснеет и бледнеет, она нервно вздрагивает и заставляет зрителей содрогаться», «сильные места Сара Бернар никогда не передает высокими нотами, а всегда низкими, контральтовыми…» и т. п.[[689]](#footnote-690) У Э. Поссарта в спектакле «Дочь Фабрициуса» Куперник, как юрист, заметил «гениально схваченную повадку человека, сидевшего в тюрьме: перебирание шапки растопыренными пальцами, взгляд исподлобья… полусогнутые колени…»

Павел Аркадьевич Андреевский (1850 – 1890) — популярный фельетонист и театральный критик. В начале 1870‑х годов он стал писать в газетах тех городов, где жил, служа в судебном ведомстве, в частности в Самаре. Затем, поселившись в Киеве, он в 1875 году оставил службу и стал сотрудничать параллельно с Куперником в тех же изданиях. Несколько лет он был редактором-издателем (впрочем, номинально) «Зари», затем стал ведущим фельетонистом националистического и ретроградного «Киевского слова». Наиболее известен его псевдоним «Игла», другие его подписи: П. А., П. А.‑ский.

В ранних театральных рецензиях в «Самарском справочном листке» Андреевский говорил об облагораживающем значении искусства, о просветительской роли театра, который изображением картин действительной жизни «обогащает силу нашего мышления». Но и тогда театр для него был прежде всего приятным развлечением, особенно желательным потому, что развлечений в провинциальном городе мало.

Подобно многим другим критикам, Андреевский требовал от театра отражать жизненную правду («быть зеркалом общественной жизни»). Но под жизненной правдой разумел, главным образом, детали быта. Более всего любил он в театре легкие, увеселительные зрелища, не раз риторически каялся в пристрастии к «легкомысленной прелестнице» — оперетке. Ему приходилось выражать свое почтительное отношение к Островскому, но В. А. Крылов был ему симпатичнее.

В рецензии на постановку самарской труппой комедий «На хлебах из милости» Крылова и «Бешеные деньги» Островского он писал, что эти пьесы «обе вполне современные, отличаются смыслом, взяты из действительной жизни», в комедии «На хлебах из милости» фотографически верно, а потому хорошо изображена обыденная жизнь, глупо-упрямая старая чета, мешающая {320} жить молодой паре[[690]](#footnote-691). Нравились ему и другие пьесы Крылова, например «По духовному завещанию». Позже, в 1888 году, он с восхищением писал об остроумии комедии Крылова «Надо разводиться» (переделка пьесы В. Сарду и Э. Нажака).

Самой неудачной пьесой Островского Андреевский назвал «Не так живи, как хочется». Он находил, что пьеса весьма далека от реальной обыденности, предполагает аффектированную манеру игры, да и изображаемая среда его не интересовала. «Лес» Андреевский аттестовал как комедию слишком растянутую, в которой «нет содержания». Несчастливцев, по его определению, «трагик на сцене и в жизни» и человек с признаками душевной болезни. Счастливцев же, по мнению Андреевского (совпадающему с мнением В. А. Крылова), лишь комик, всегда готовый «побалаганить, посмеяться», которому «все как с гуся вода», он укорял С. В. Шумского за то, что тот изобразил Счастливцева «каким-то серьезно-грустным и озадаченным своей судьбой», называл роль одной из легчайших. «Без вины виноватые» Андреевский одобрил, но весь смысл пьесы свел к вопросу о незаконнорожденных[[691]](#footnote-692).

Наиболее отвечающими потребностям современности и современному состоянию искусства (торжеству реализма) Андреевский считал бытовые драмы и комедии, но предпочитал при этом пьесы из быта «образованного общества». Одновременно он с одобрением принимал эффектные переводные мелодрамы, правда, лучшие из них («Семья преступника», «Анжело, тиран Падуанский», «Материнское благословение», «Испанский дворянин»). Андреевский был в числе тех критиков, которые положительно оценили чеховского «Иванова». Он нашел драму жизненной и правдивой, хотя и не понял всей ее глубины.

Идеал актерского искусства для П. А. Андреевского — игра «художественная по своей верности и близости природе, как известная древняя картина, изображавшая фрукты так, что даже птицы слетались их клевать»[[692]](#footnote-693). Пример подлинного реализма он видел в творчестве М. Г. Савиной, которая создавала «целиком живые образы всеми нами виденных и знакомых типов женщин». «Сколько тонкой наблюдательности, сколько искусно подмеченного в манерах, характере и приемах», — писал он о ее игре в комедии «Надо разводиться». Андреевский восторгался П. А. Стрепетовой: «Такие имена составляют эпоху в мире искусства», она — великая артистка. Это был восторг перед талантом, силой {321} чувств, мастерством реалистической игры, без соотнесения ее творчества с явлениями общественной жизни. «Дивное художественное воспроизведение натуры человеческой! Какая речь, как произносятся эти слова, западающие в душу и сердце зрителя!» «Когда она передает тихие восторги — она нежна до бесконечности и глубоко симпатична в этой нежности, — писал он в рецензии на “Грозу”, — когда она страдает — чувство ее невольно вызывает настоящие горячие слезы и жаль ее от всей души…»[[693]](#footnote-694)

Из числа других критиков провинции приобрели известность Ю. Н. Говоруха-Отрок, писавший в «Южном крае» в 1881 – 1888 годах, и его последователь Н. И. Черняев. Реакционность их общественно-политических позиций сделала их имена мало популярными среди прогрессивной и либеральной художественной интеллигенции. Но в истории русской мысли о театре они не могут быть обойдены.

Николай Иванович Черняев (1854 – 1910) сотрудничал в харьковской газете «Южный край» одновременно с Говорухой-Отроком и позже. Он — монархист, националист, яростный противник всех «западников, либералов, радикалов и космополитов». Он автор книг «О русском самодержавии» (1895) и «Необходимость самодержавия для России, природа и значение монархических начал» (1901).

В статьях о театре заметно большое влияние Говорухи-Отрока на Черняева. Оно проявляется даже в самом стиле статей, вплоть до прямого повторения излюбленных высказываний старшего собрата по перу.

Конечная задача искусства, по Черняеву, в «просвещении человеческого духа» и служении идеалу. Свое призвание искусство может осуществить только в том случае, если «идет рука об руку с религией, правдой и нравственностью». Художник должен облагораживать людей, пробуждать в них добрые чувства. Это «облагораживание» происходит в сфере духовной жизни человека и не имеет отношения к материальному миру. «Грубый прямолинейный материализм» на сцене и «в умах» — главный враг Черняева. Поддержку своей позиции Черняев нашел у А. К. Толстого, в его «Проекте постановки трагедии “Царь Федор Иоаннович”» (1868), где несколько страниц посвящено общим рассуждениям о законах драматического искусства. Черняев использует «Проект» и с ссылками и без ссылок на Толстого, повторяя его мысли, что «полная и голая правда есть предмет науки, а не искусства», что искусство «возводит одиночное явление природы в тип или в идею, другими словами, оно его идеализирует и тем придает ему красоту и значение», что закон для драматурга и актера — «взаимное проникновение идеализма и реализма, или, простыми словами, соединение правды с красотою» и др. Черняеву претит антидеспотизм и антиклерикализм Толстого, он осуждает трактовку {322} драматургом образа Иоанна Грозного. Но Толстой как поборник «закона идеальной правды» — его союзник и учитель.

Желанный «сценический идеализм» Черняев видел в классицизме. Классицизм и в драматургии и в актерской игре, утверждал он, отвечает цели искусства облагораживать человека, развивая в нем чувство изящного и возвышая «над сумраком обыкновенной жизни». Он выражал надежду, что классицизм, воспроизводивший в «чудных образах» «величие и красоту человеческой души», рано или поздно возродится и сметет со сцены мелочную и «мнимую» правду, которая «хуже лжи». О Расине он писал как о драматурге, дававшем «художественно правдивое изображение души человеческой и затаеннейших изгибов человеческого сердца», которого согнало со сцены торжество буржуазии, буржуазных понятий и стремлений. Пьесы, подобные «Федре» Расина, и игра таких артистов, как Сара Бернар, говорил Черняев, имеют «великий нравственный смысл». Но это особый смысл, противостоящий идеям демократов. Такой театр примиряет с жизнью, возносит зрителей «в высшие сферы идеала»[[694]](#footnote-695).

Черняев отрицал демократичность театра. Истинное театральное искусство, говорил он, доступно лишь меньшинству. «Толпа» заведомо не может воспринять художественное впечатление во всей его цельности. Наиболее совершенным образцом актерского искусства Черняев признал творчество Сары Бернар. Артистка «отрешилась от всех односторонностей сценического реализма», доказала, что «художественный реализм может идти рука об руку с изяществом и красотой». У нее «гениальная пластика», она подобна движущейся скульптуре. «С одинаковой легкостью, — писал Черняев, — г‑жа Бернар вызывает в зрителях и ужас и сострадание, представление о грандиозном и трогательном, а в этом-то и заключается призвание трагической актрисы». Трагическая актриса должна возводить свои роли «в перлы творения, чтобы о ней можно было сказать словами Лаэрта об Офелии: “Страдание и смерть, и самый ад, все в красоту она преображает”». Так, в «Федре» мрачное настроение, создаваемое Бернар, было вместе и светлым, возвышенным и поэтическим, актриса возносила «в те лучезарные области высокой поэзии, в которых парят дивное величие и сверкающая красота».

С «великой благодарностью» говорил критик о творчестве Савиной — ее «изящной простоте» в роли Евлалии в «Невольницах», «прелестном» исполнении Ольги Ранцевой в «Чаде жизни» Б. М. Маркевича («сколько наблюдательности, сколько ума, сколько веселости, сколько комизма»). Но в ее Маргарите Готье Черняев видел увлечение «протокольной», «чисто фотографической правдой», тогда как и увядание и смерть на сцене призваны производить прежде всего эстетическое впечатление, зритель {323} должен выходить из театра «просветленным и умиленным». П. А. Стрепетова в глазах Черняева — пример гибели большого таланта в эпоху процветания бытового репертуара и «грубого натурализма». Артистка «насквозь пропиталась антихудожественными тенденциями дня», играет мастерски «с архиреальной точки зрения», а не с художественной, производит сильное впечатление на почве «протокольного» реализма, пренебрегает пластикой и музыкальностью речи и вообще не стремится «все в красоту преображать». Она чужда критику именно глубокой реальностью своих образов. «Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман», — цитировал он в рецензии на ее выступление. «Возвышающего обмана» в игре Стрепетовой не было. В этой же антихудожественной «протокольности» Черняев обвинил Э. Дузе, хотя и признавал «потрясающую силу» ее игры. Он писал, что она недостаточно изящна и пластична, дарит зрителю мало «красоты».

Сложность общественных настроений новой эпохи обусловила большее разнообразие взглядов на театр — и на репертуар, и на актерское искусство, чем в 1860‑е годы. Эта сложность, это разнообразие сказывались и в формировании репертуара, и в актерском творчестве провинциального театра.

# **{****325}** Указатели

## **{****326}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)   [A-Z](#_a33)

АБ — см. [Дмитриев И. И.](#_Tosh0009101)

А. В. — см. [Крылов В. А.](#_Tosh0009102)

А. К. [145](#_page145)

А. П. — см. [Плещеев А. Н.](#_Tosh0009103)

А. Ю. — см. [Юнк А. А.](#_Tosh0009104)

А—в Л. Н. — см. [Антропов Л. Н.](#_Tosh0009105)

Ан. — см. [Ремезов М. Н.](#_Tosh0009106)

А—ский П. — см. [Андреевский П. А.](#_Tosh0009107)

Авдеев М. В. [83](#_page083) – [86](#_page086)

Аверкиев Д. В. [6](#_page006), [57](#_page057), [96](#_page096), [163](#_page163), [169](#_page169), [170](#_page170), [174](#_page174), [180](#_page180), [223](#_page223) – [234](#_page234), [238](#_page238), [255](#_page255), [281](#_page281), [284](#_page284), [301](#_page301)

Авсеенко В. Г. [258](#_page258)

Аграмов М. В. [256](#_page256)

Аз — см. [Салов И. А.](#_Tosh0009108)

Акилов П. Г. [167](#_page167), [168](#_page168)

Акимова С. П. [111](#_page111)

Аксаков И. С. [71](#_page071), [146](#_page146), [210](#_page210), [287](#_page287)

Аксаков С. Т. [197](#_page197)

Александров В. — см. [Крылов В. А.](#_Tosh0009109)

Александров В. А. [122](#_page122)

Александрова Н. (2‑я) [129](#_page129)

Александровский А. А. [287](#_page287)

Альтшуллер А. Я. [225](#_page225)

Амфитеатров А. В. [166](#_page166)

Андреев И. В. (псевд. Ива) [169](#_page169)

Андреева М. Ф. [277](#_page277)

Андреев-Бурлак В. Н. [118](#_page118), [276](#_page276)

Андреевский П. А. (псевд.: Игла, П. А., П. А—ский) [311](#_page311), [319](#_page319) – [321](#_page321)

Андреевский С. А. [264](#_page264)

Аникст А. А. [7](#_page007), [233](#_page233)

Аничков Е. В. [166](#_page166)

Анненков П. В. [5](#_page005)

Антонович М. А. [25](#_page025)

Антропов Л. Н. (псевд.: Л. Н. А., Л. Н. А—в, П—ний, Посторонний) [165](#_page165), [170](#_page170), [278](#_page278) – [285](#_page285)

Арапов П. Н. [124](#_page124)

Аристотель [8](#_page008), [233](#_page233)

Арну-Плесси Ж. [197](#_page197), [198](#_page198)

Арсеньев А. [134](#_page134)

Артем А. Р. [277](#_page277)

Асафьев Б. В. [4](#_page004)

Астраханка — см. [Тетюшинова Г. И.](#_Tosh0009110)

Афанасьев-Чужбинский А. С. [236](#_page236)

Б. — см. [Боборыкин П. Д.](#_Tosh0009111)

Б. Г. — см. [Глинский Б. Б.](#_Tosh0009112)

Б—и П. — см. [Боборыкин П. Д.](#_Tosh0009113)

Баженов А. Н. (псевд.: Не поэт Обскуранты) [6](#_page006), [24](#_page024), [25](#_page025), [27](#_page027), [29](#_page029), [32](#_page032), [36](#_page036), [38](#_page038), [57](#_page057), [100](#_page100) – [113](#_page113), [198](#_page198), [290](#_page290)

Байрон Д.‑Г. [43](#_page043), [199](#_page199)

Бальзак О. [85](#_page085)

Бальмонт К. Д. [122](#_page122)

Барнай Л. [248](#_page248)

Барон Икс — см. [Герцо-Виноградский С. Т.](#_Tosh0009114)

Бек А. [154](#_page154)

Белинский В. Г. [5](#_page005), [27](#_page027), [28](#_page028), [30](#_page030) – [33](#_page033), [36](#_page036), [37](#_page037), [43](#_page043), [47](#_page047), [49](#_page049), [56](#_page056), [65](#_page065), [108](#_page108), [115](#_page115), [116](#_page116), [123](#_page123), [156](#_page156), [160](#_page160), [161](#_page161), [164](#_page164), [197](#_page197), [198](#_page198), [231](#_page231) – [234](#_page234), [253](#_page253), [261](#_page261), [264](#_page264), [278](#_page278), [318](#_page318)

Беллетрист — см. [Боборыкин П. Д.](#_Tosh0009115)

Бельская Е. Н. [313](#_page313)

Беляев Ю. Д. [262](#_page262), [268](#_page268)

Бенедиктов В. Г. [31](#_page031)

Беньяш Р. М. [283](#_page283)

Берг К. Ф. [300](#_page300)

Бернар С. [179](#_page179), [180](#_page180), [260](#_page260), [261](#_page261), [276](#_page276), [277](#_page277), [299](#_page299), [303](#_page303), [304](#_page304), [319](#_page319), [322](#_page322)

Благосветлов Г. Е. [140](#_page140), [146](#_page146), [154](#_page154)

Блок А. А. [5](#_page005)

Боборыкин П. Д. (псевд.: Б., Б—н П., Д—ев, П. Б., Авенир Миролюбов, Беллетрист, Неунывающий гражданин, Петр Нескажусь) [7](#_page007), [27](#_page027), [29](#_page029), [52](#_page052), [57](#_page057), [113](#_page113), [115](#_page115), [117](#_page117), [129](#_page129), [151](#_page151), [153](#_page153), [154](#_page154), [163](#_page163), [165](#_page165), [169](#_page169), [173](#_page173), [174](#_page174), [178](#_page178), [179](#_page179), [203](#_page203), [208](#_page208) – [222](#_page222), [233](#_page233), [254](#_page254), [315](#_page315), [317](#_page317), [318](#_page318)

Богданов В. И. [17](#_page017)

Бодлер Ш. [123](#_page123)

Бомарше П.‑О. [107](#_page107)

—бор — см. [Симборский Н. В.](#_Tosh0009116)

Бороздина Е. В. [189](#_page189)

Боткин В. П. [5](#_page005)

Братчиков А. В. [139](#_page139)

Бренко А. А. [118](#_page118), [194](#_page194), [222](#_page222), [293](#_page293), [297](#_page297)

Брошель А. К. [159](#_page159)

Бруно Дж, [172](#_page172)

Брюллов К. П. [60](#_page060)

Брянский Я. Г. [155](#_page155)

Бунаков Н. Ф. (псевд. Эн—ков) [15](#_page015), [137](#_page137), [139](#_page139)

Бурдин Ф. А. [63](#_page063), [64](#_page064), [73](#_page073), [86](#_page086), [183](#_page183), [225](#_page225), [237](#_page237)

Буренин В. П. (псевд.: Выборгский пустынник, Z) [6](#_page006), [17](#_page017), [163](#_page163), [168](#_page168), [232](#_page232)

{327} Буслаев А. И. [20](#_page020)

Буташевич-Петрашевский М. В. [198](#_page198)

Бьернсон Б.‑М. [122](#_page122)

ВГ — см. [Дмитриев И. И.](#_Tosh0009117)

В. К. — см. [Крылов В. А.](#_Tosh0009118)

В. С. — см. [Стоюнин В. Я.](#_Tosh0009119)

В. Ч. — см. [Сокальский П. П.](#_Tosh0009120)

Вагнер Р. [45](#_page045), [66](#_page066)

Валуев П. А. [19](#_page019)

Варламов К. А. [193](#_page193), [228](#_page228), [262](#_page262)

Васильев В. И. (1‑й) [127](#_page127)

Васильев П. В. [4](#_page004), [24](#_page024), [26](#_page026), [28](#_page028), [58](#_page058), [61](#_page061) – [64](#_page064), [98](#_page098), [130](#_page130), [138](#_page138), [159](#_page159), [204](#_page204), [205](#_page205), [215](#_page215), [216](#_page216), [228](#_page228), [229](#_page229), [240](#_page240), [256](#_page256), [257](#_page257), [282](#_page282), [283](#_page283)

Васильев С. — см. [Флеров С. В.](#_Tosh0009121)

Васильев С. В. [4](#_page004), [184](#_page184), [185](#_page185), [189](#_page189), [204](#_page204), [214](#_page214), [261](#_page261)

Вега Лопе де [107](#_page107), [171](#_page171)

Вейнберг П. И. [122](#_page122)

Венгеров С. А. [208](#_page208), [210](#_page210), [217](#_page217)

Вильде Н. Е. [299](#_page299)

Вишняков Н. [309](#_page309)

Владимирова Е. В. [37](#_page037), [193](#_page193), [240](#_page240)

Вовчок М. [137](#_page137)

Волков В. П. [237](#_page237)

Волохова М. Е. [120](#_page120)

Волховский Ф. В. (псевд. Ф. Полтавчук) [311](#_page311) – [314](#_page314)

Волынский А. Л. [123](#_page123)

Вольф А. И. [90](#_page090), [206](#_page206)

Воронов М. А. (псевд. Скромный наблюдатель) [26](#_page026)

Всеволожский И. А. [176](#_page176)

Все тот же — см. [Пономарев П. А.](#_Tosh0009122)

Выборгский пустынник — см. [Буренин В. П.](#_Tosh0009123)

Г. — см. [Говоруха-Отрок Ю. Н.](#_Tosh0009124)

Г.‑В. С. — см. [Герцо-Виноградский С. Т.](#_Tosh0009125)

Г. О. — см. [Говоруха-Отрок Ю. Н.](#_Tosh0009126)

Г—фов А. — см. [Гиероглифов А. С.](#_Tosh0009127)

Гаазе Ф. [129](#_page129)

Галеви Ф.‑Ж. [199](#_page199)

Галле-Дебо В. [20](#_page020)

Гамма — см. [Горизонтов И. П.](#_Tosh0009128)

Гаранина Н. С. [113](#_page113), [201](#_page201), [202](#_page202)

Гаркави А. М. [19](#_page019)

Гаршин В. М. [161](#_page161), [177](#_page177)

Гауптман Г. [123](#_page123)

Гациский А. С. [17](#_page017), [145](#_page145), [146](#_page146)

Гедеонов А. С. [228](#_page228)

Гейне Г. [199](#_page199)

Герцен А. И. [18](#_page018), [42](#_page042), [75](#_page075) – [77](#_page077), [114](#_page114), [120](#_page120), [134](#_page134), [217](#_page217), [236](#_page236)

Герцо-Виноградский С. Т. (псевд.: Барон Икс, С. Г.‑В., X, XYZ, ZZZ) [311](#_page311), [314](#_page314) – [316](#_page316)

Готе И.‑В. [46](#_page046), [103](#_page103), [107](#_page107), [108](#_page108), [264](#_page264)

Гиероглифов А. С. (псевд. Г—фов А.) [14](#_page014), [19](#_page019), [20](#_page020), [22](#_page022) – [24](#_page024)

Глама-Мещерская А. Я. [221](#_page221), [238](#_page238), [241](#_page241), [242](#_page242), [297](#_page297), [303](#_page303)

Глебова М. М. [316](#_page316)

Глинский Б. Б. (псевд. Б. Г.) [253](#_page253), [262](#_page262)

Говоруха-Отрок Ю. Н. (псевд.: Г., Г. О., Никто, Ю. Николаев, Vox) [269](#_page269) – [277](#_page277), [321](#_page321)

Гоголь Н. В. [10](#_page010), [43](#_page043), [44](#_page044), [46](#_page046), [47](#_page047), [53](#_page053), [54](#_page054), [58](#_page058), [68](#_page068), [71](#_page071), [78](#_page078), [104](#_page104), [105](#_page105), [106](#_page106), [108](#_page108), [116](#_page116), [117](#_page117), [137](#_page137), [147](#_page147), [155](#_page155), [187](#_page187), [198](#_page198), [204](#_page204), [207](#_page207), [226](#_page226), [230](#_page230), [248](#_page248), [265](#_page265), [267](#_page267), [272](#_page272), [299](#_page299), [304](#_page304), [305](#_page305), [313](#_page313)

Голоушев С. С. [165](#_page165)

Гольцев В. А. [161](#_page161)

Гольц-Миллер И. И. (псевд.: — М, Человек толпы) [17](#_page017), [138](#_page138), [139](#_page139), [141](#_page141) – [145](#_page145)

Гонкур Ж. [121](#_page121)

Гонкур Э. [121](#_page121)

Гончаров И. А. [129](#_page129), [153](#_page153) – [155](#_page155), [164](#_page164), [177](#_page177), [265](#_page265)

Горева Е. Н. [249](#_page249)

Горизонтов И. П. (псевд.: Гамма, Икар, Каменный гость) [309](#_page309)

Горький М. [267](#_page267), [268](#_page268), [307](#_page307)

Грановский Т. Н. [318](#_page318)

Грибоедов А. С. [47](#_page047), [51](#_page051) – [53](#_page053), [104](#_page104), [105](#_page105), [106](#_page106), [117](#_page117), [125](#_page125), [187](#_page187), [204](#_page204), [226](#_page226), [246](#_page246), [264](#_page264), [272](#_page272), [304](#_page304)

Григорович Д. В. [147](#_page147), [161](#_page161)

Григорьев А. А. [5](#_page005) – [7](#_page007), [24](#_page024), [27](#_page027) – [29](#_page029), [31](#_page031), [38](#_page038), [40](#_page040) – [67](#_page067), [96](#_page096), [109](#_page109), [114](#_page114), [125](#_page125), [126](#_page126), [170](#_page170), [184](#_page184), [204](#_page204), [210](#_page210), [213](#_page213), [215](#_page215) – [217](#_page217), [224](#_page224), [225](#_page225), [234](#_page234), [256](#_page256), [258](#_page258), [259](#_page259), [271](#_page271), [273](#_page273), [277](#_page277) – [280](#_page280), [282](#_page282), [290](#_page290)

Григорьев П. И. [73](#_page073), [197](#_page197)

Громов П. П. [58](#_page058)

Гроссман Л. П. [87](#_page087)

Гюбнер О. [175](#_page175)

Гуальтьери Л. [244](#_page244)

Гулак-Артемовская [118](#_page118)

Гюго В.‑М. [42](#_page042), [45](#_page045), [46](#_page046), [202](#_page202), [297](#_page297), [315](#_page315)

Д. — см. [Денисов Н. А.](#_Tosh0009129)

Д. Р. — см. [Ровинский Д. А.](#_Tosh0009130)

Д—ев — см. [Боборыкин П. Д.](#_Tosh0009131)

Давыдов В. Н. [156](#_page156), [167](#_page167), [176](#_page176) – [178](#_page178), [194](#_page194), [205](#_page205), [241](#_page241), [252](#_page252), [263](#_page263), [276](#_page276), [300](#_page300)

Далматов В. П. [167](#_page167), [252](#_page252), [254](#_page254)

Дараган М. И. [24](#_page024)

Денисов Н. А. (псевд. Д.) [134](#_page134), [138](#_page138)

Де-Пуле М. Ф. [146](#_page146), [147](#_page147), [253](#_page253)

Диккенс Ч. [184](#_page184)

Дмитриев И. И. (псевд.: АБ, ВГ, ИУ, ЯΘ) [136](#_page136), [138](#_page138)

Дмитриев Ю. А. [182](#_page182)

Добролюбов Н. А. [4](#_page004), [7](#_page007), [10](#_page010) – [15](#_page015), [21](#_page021) – [25](#_page025), [29](#_page029), [30](#_page030), [34](#_page034) – [36](#_page036), [42](#_page042), [49](#_page049), [51](#_page051), [128](#_page128), {328} [139](#_page139), [141](#_page141), [155](#_page155), [164](#_page164), [168](#_page168) – [170](#_page170), [196](#_page196), [198](#_page198), [200](#_page200), [203](#_page203), [210](#_page210), [213](#_page213), [219](#_page219), [223](#_page223), [225](#_page225), [226](#_page226), [231](#_page231), [314](#_page314)

Доде А. [161](#_page161)

Долгов Н. Н. [113](#_page113)

Долгоруков В. А. [20](#_page020)

Дорошевич В. М. [244](#_page244), [268](#_page268)

Достоевский М. М. [5](#_page005), [23](#_page023), [63](#_page063), [140](#_page140), [198](#_page198), [224](#_page224)

Достоевский Ф. М. [5](#_page005), [20](#_page020), [28](#_page028), [29](#_page029), [43](#_page043), [47](#_page047), [57](#_page057), [62](#_page062), [63](#_page063), [66](#_page066), [91](#_page091), [140](#_page140), [196](#_page196), [198](#_page198), [224](#_page224), [225](#_page225), [278](#_page278), [304](#_page304), [307](#_page307)

Дрейсиг И. Х. [136](#_page136)

Другов Б. М. [91](#_page091)

Дружинин А. В. [5](#_page005), [21](#_page021),[22](#_page022)

Дузе Э. [122](#_page122), [260](#_page260), [261](#_page261), [276](#_page276), [323](#_page323)

Дурылин С. Н. [144](#_page144)

Дьяконов К. С. [11](#_page011)

Дьяченко В. А. [25](#_page025), [87](#_page087), [89](#_page089), [117](#_page117), [128](#_page128), [146](#_page146), [157](#_page157), [202](#_page202), [203](#_page203), [238](#_page238), [254](#_page254), [299](#_page299)

Дюжикова А. М. [193](#_page193)

Дюканж В. [147](#_page147)

Дюков Н. Н. [236](#_page236)

Дюма А. (сын) [153](#_page153), [298](#_page298), [317](#_page317)

Дюринг В. [290](#_page290)

Егоров Б. Ф. [40](#_page040)

Еленев Ф. П. (псевд. Скалдин) [19](#_page019), [20](#_page020)

Елисеев Г. З. [166](#_page166)

Ермолова М. И. [156](#_page156), [158](#_page158), [159](#_page159), [164](#_page164), [167](#_page167), [171](#_page171), [172](#_page172), [205](#_page205), [221](#_page221), [228](#_page228), [244](#_page244), [252](#_page252), [276](#_page276), [297](#_page297), [299](#_page299), [302](#_page302), [303](#_page303), [305](#_page305)

Жандр Н. П. [83](#_page083), [255](#_page255)

Жемчужников А. М. [151](#_page151)

Живокини В. И. [110](#_page110), [111](#_page111), [295](#_page295)

Житков И. П. [293](#_page293)

Жулев Г. Н. [17](#_page017)

Жулева Е. Н. [73](#_page073), [74](#_page074), [191](#_page191)

З—ский П. — см. [Засодимский П. В.](#_Tosh0009132)

Загуляев М. А. [6](#_page006), [129](#_page129)

Заньковецкая М. К. [261](#_page261) – [263](#_page263)

Зарудный А. А. [236](#_page236)

Зарудный Н. А. [236](#_page236)

Засодимский П. В. (псевд.  П. З—ский) [219](#_page219)

Захарьин-Якунин И. Н. (псевд.: И. Я., Ив. Я—н) [158](#_page158), [159](#_page159)

Званцов К. И. [144](#_page144)

Зейдельман К. [108](#_page108)

Зинаидин Вл. — см. [Станюкович К. М.](#_Tosh0009133)

Золя Э. [121](#_page121), [153](#_page153), [199](#_page199)

Зотов Р. М. [76](#_page076)

Зритель последнего ряда — см. [Потехин Н. А.](#_Tosh0009134)

Зубров П. И. [159](#_page159), [237](#_page237)

Зудерман Г. [305](#_page305)

Зяблова [139](#_page139)

ИУ — см. [Дмитриев И. И.](#_Tosh0009135)

И. Я. — см. [Захарьин-Якунин И. Н.](#_Tosh0009136)

Ибсен Г. [122](#_page122), [123](#_page123), [304](#_page304), [306](#_page306), [307](#_page307)

Ива — см. [Андреев И. В.](#_Tosh0009137)

Иванов А. — см. [Урусов А. И.](#_Tosh0009138)

Иванов А. Т. (псевд. Трофимов А. Т.) [245](#_page245), [299](#_page299)

Иванов И. И. [165](#_page165), [172](#_page172)

Иванов-Козельский М. Т. [256](#_page256), [293](#_page293), [301](#_page301), [302](#_page302), [316](#_page316)

Игла — см. [Андреевский П. А.](#_Tosh0009139)

Из непросвещенных [310](#_page310)

Излер И. И. [87](#_page087), [254](#_page254)

Измайлов А. А. [268](#_page268)

Икар — см. [Горизонтов И. П.](#_Tosh0009140)

Икс [138](#_page138)

Икс-Воксарк [310](#_page310)

Ильин Н. И. [21](#_page021)

Исаев П. А. [137](#_page137), [139](#_page139)

Исаков П. А. [192](#_page192)

Иффланд А.‑В. [108](#_page108)

К. Р. Л. — см. [Крылов В. А.](#_Tosh0009141)

К. С. — см. [Станюкович К. М.](#_Tosh0009142)

к. Ч. [169](#_page169)

К—к Л. — см. [Куперник Л. А.](#_Tosh0009143)

Кальдерон де ла Барка [107](#_page107), [108](#_page108)

Каменный гость — см. [Горизонтов И. П.](#_Tosh0009144)

Кандауров В. А. (псевд. Цветков Г.) [138](#_page138)

Каншин П. А. (псевд. П. К.) [158](#_page158) – [161](#_page161)

Каракозов Д. В. [19](#_page019), [93](#_page093)

Каратыгин В. А. [58](#_page058) – [60](#_page060), [155](#_page155)

Каратыгин П. А. [17](#_page017), [73](#_page073), [124](#_page124), [204](#_page204), [207](#_page207)

Карлейль Т. [41](#_page041)

Карпенко-Карый И. К. [311](#_page311)

Карпов Е. П. (псевд. Я Никто) [163](#_page163), [176](#_page176), [310](#_page310)

Катков М. И. [25](#_page025), [71](#_page071), [81](#_page081), [91](#_page091), [102](#_page102), [147](#_page147), [166](#_page166), [253](#_page253)

Качалов В. И. [268](#_page268)

Кикс — см. [Немирович-Данченко В. И.](#_Tosh0009145)

Киреев Н. П. [300](#_page300)

Кирпотин В. Я. [80](#_page080), [82](#_page082)

Киселевский И. П. [240](#_page240)

Кистер К. К. [259](#_page259), [260](#_page260)

Кичеев Н. П. (псевд. Нике) [287](#_page287), [293](#_page293), [295](#_page295), [296](#_page296), [300](#_page300), [304](#_page304)

Клинчин А. П. [144](#_page144)

Клм. Кнд., Коломенский Кандид — см. [Михневич В. О.](#_Tosh0009146)

Ковалевский П. М. [82](#_page082), [151](#_page151)

Колосова А. И. [108](#_page108), [214](#_page214)

Комиссаржевская В. Ф. [123](#_page123), [263](#_page263)

Кони А. Ф. [113](#_page113)

Конисский А. Я. [142](#_page142)

Конт О. [153](#_page153)

Корнель П. [315](#_page315)

{329} Королев Е. Е. [137](#_page137)

Короленко В. Г. [145](#_page145), [161](#_page161), [177](#_page177)

Корш В. Ф. [125](#_page125)

Корш Ф. А. [249](#_page249), [293](#_page293), [306](#_page306)

Костомаров Н. И. [20](#_page020), [140](#_page140)

Коцебу А. [35](#_page035)

Краевский А. А. [206](#_page206)

Кремлев А. Н. [165](#_page165), [166](#_page166)

Кронек Л. [174](#_page174), [191](#_page191)

Кропивницкий М. Л. [261](#_page261)

Круглов А. В. [269](#_page269)

Крылов В. А. (псевд.: А. В., В. К., К. Р. Л., Л—ов, В. Александров) [6](#_page006), [94](#_page094), [95](#_page095), [124](#_page124) – [132](#_page132), [157](#_page157), [176](#_page176) – [178](#_page178), [193](#_page193), [201](#_page201), [210](#_page210), [238](#_page238), [245](#_page245), [263](#_page263), [265](#_page265), [292](#_page292), [295](#_page295), [298](#_page298), [313](#_page313), [319](#_page319), [320](#_page320)

Крылов Н. И. [71](#_page071)

Кугель А. Р. (псевд. Homo novus), [100](#_page100), [103](#_page103), [108](#_page108), [113](#_page113), [165](#_page165), [257](#_page257), [268](#_page268), [283](#_page283)

Кугушев Г. В. [212](#_page212)

Кукольник Н. В. [8](#_page008), [31](#_page031), [59](#_page059), [255](#_page255)

Кулешов В. И. [208](#_page208)

Кулиш Ж. В. [170](#_page170)

Куперник Л. А. (псевд. Л. К—к) [311](#_page311), [318](#_page318), [319](#_page319)

Курочкин В. С. [151](#_page151), [236](#_page236)

Кучин П. Я. (псевд. Фома Шлык) [134](#_page134)

Кушелев-Безбородко Г. А. [146](#_page146)

Курдевский И. А. [275](#_page275)

Кюи Ц. А. [124](#_page124)

Л. Н. А. — см. [Антропов Л. Н.](#_Tosh0009147)

Л—ов — см. [Крылов В. А.](#_Tosh0009148)

Лабиш Э. [199](#_page199)

Лавров В. М. [161](#_page161), [249](#_page249)

Ларош Г. А. [91](#_page091)

Лебедев А. А. [25](#_page025)

Левидова И. М. [144](#_page144)

Левин Ю. Д. [45](#_page045)

Левитов А. И. [137](#_page137), [275](#_page275)

Лейкин Н. А. [17](#_page017), [177](#_page177), [180](#_page180)

Левкеева Е. И. [125](#_page125)

Ленин В. И. [150](#_page150), [152](#_page152), [252](#_page252), [253](#_page253), [257](#_page257)

Ленский А. П. [101](#_page101), [187](#_page187), [191](#_page191), [219](#_page219), [228](#_page228), [244](#_page244), [248](#_page248), [250](#_page250), [297](#_page297), [318](#_page318)

Ленский Д. Т. [43](#_page043), [71](#_page071)

Лентовский М. В. [118](#_page118)

Леонидов Л. Л. [126](#_page126), [240](#_page240)

Леонтьев К. Н. [246](#_page246)

Леонтьев П. М. [91](#_page091), [102](#_page102)

Лепин П. А. [159](#_page159)

Лермонтов М. Ю. [42](#_page042), [46](#_page046), [53](#_page053), [58](#_page058), [104](#_page104), [196](#_page196)

Лесков А. Н. [91](#_page091)

Лесков Н. С. (псевд.: Н., М. Стебницкий, N. N.) [6](#_page006), [25](#_page025), [82](#_page082), [83](#_page083), [87](#_page087) – [99](#_page099), [165](#_page165), [176](#_page176), [177](#_page177), [210](#_page210), [254](#_page254)

Лессинг Г.‑Э. [103](#_page103), [107](#_page107), [108](#_page108), [125](#_page125), [228](#_page228), [233](#_page233)

Линская Ю. Н. [76](#_page076), [79](#_page079), [98](#_page098), [159](#_page159)

Лихачев В. И. [257](#_page257)

Лихачев В. С. [291](#_page291)

Лобанов Д. И. [83](#_page083)

Лоренцо Т. [260](#_page260)

Лорис-Меликов М. Т. [290](#_page290)

Лотман Л. М. [8](#_page008), [184](#_page184)

Лукин А. П. [207](#_page207)

Львов Н. М. [11](#_page011), [34](#_page034), [35](#_page035), [69](#_page069), [70](#_page070)

Любитель театра [138](#_page138)

Лютер М. [172](#_page172)

Лядова В. А. [87](#_page087)

—М — см. [Гольц-Миллер И. И.](#_Tosh0009149)

М. Ц. — см. [Цебрикова М. К.](#_Tosh0009150)

М—ко — см. [Мазуренко Н. Н.](#_Tosh0009151)

Мазуренко Н. Н. (псевд.: М—ко, —р—) [18](#_page018), [134](#_page134), [138](#_page138), [139](#_page139)

Максимов А. М. [79](#_page079), [126](#_page126), [302](#_page302)

Максимов А. М. [137](#_page137)

Макшеев В. А. [221](#_page221)

Малыхин П. В. [146](#_page146)

Мамин-Сибиряк Д. Н. [151](#_page151), [154](#_page154)

Манн И. А. [82](#_page082), [203](#_page203)

Маркевич Б. М. [157](#_page157), [176](#_page176), [207](#_page207), [322](#_page322)

Мартынов А. Е. [4](#_page004), [9](#_page009), [16](#_page016), [17](#_page017), [22](#_page022), [24](#_page024), [36](#_page036) – [39](#_page039), [61](#_page061), [79](#_page079), [86](#_page086), [98](#_page098), [108](#_page108) – [110](#_page110), [141](#_page141), [155](#_page155), [159](#_page159), [180](#_page180), [184](#_page184), [185](#_page185), [189](#_page189), [197](#_page197), [204](#_page204), [257](#_page257), [261](#_page261)

Масанов И. Ф. [199](#_page199)

Маслов Н. [134](#_page134)

Мацкин А. П. [286](#_page286), [287](#_page287)

Медведева Н. М. [111](#_page111), [299](#_page299)

Мей Л. А. [31](#_page031), [54](#_page054), [55](#_page055)

Мейербер Дж. [45](#_page045)

Мейерхольд В. Э. [123](#_page123), [268](#_page268)

Мельников-Печерский П. И. [24](#_page024)

Мельяк А. [199](#_page199)

Меншиков П. Н. [44](#_page044)

Метеор [137](#_page137)

Мещерский В. П. [207](#_page207), [253](#_page253), [262](#_page262)

Милославский Н. К. [137](#_page137), [142](#_page142), [145](#_page145), [316](#_page316)

Минаев Д. Д. [17](#_page017), [91](#_page091), [93](#_page093), [94](#_page094), [151](#_page151), [154](#_page154)

Миролюбов Авенир — см. [Боборыкин П. Д.](#_Tosh0009152)

Миронова В. А. [263](#_page263)

Михайловский Н. К. [121](#_page121), [123](#_page123), [151](#_page151), [166](#_page166), [283](#_page283), [292](#_page292), [314](#_page314)

Михневич В. О. (псевд.: Клм. Кнд., Коломенский Кандид) [167](#_page167), [180](#_page180), [181](#_page181)

Михно П. В. [6](#_page006), [107](#_page107)

Мицкевич А. [42](#_page042), [43](#_page043)

Мольер Ж.‑В. [107](#_page107), [108](#_page108), [272](#_page272), [317](#_page317)

Монахов И. И. [153](#_page153), [256](#_page256), [257](#_page257)

Мопассан Г. [159](#_page159), [161](#_page161)

Мордовцев Д. Л. [262](#_page262)

Мочалов П. С. [5](#_page005), [54](#_page054), [56](#_page056), [58](#_page058) – [61](#_page061), [71](#_page071), [108](#_page108), [155](#_page155), [156](#_page156), [178](#_page178), [261](#_page261), [295](#_page295), [317](#_page317)

Музиль Н. И. [248](#_page248), [299](#_page299), [300](#_page300)

{330} Муне-Сюлли Ж. [172](#_page172), [272](#_page272)

Мюссе А. [46](#_page046), [54](#_page054), [99](#_page099)

Н. [134](#_page134)

Н. [175](#_page175)

Н. — см. [Лесков Н. С.](#_Tosh0009153)

Н. Н. — см. [Назаров Н. С.](#_Tosh0009154)

Н. С. — см. [Сокальский Н. П.](#_Tosh0009155)

Н. Ч. — см. [Черняев Н. И.](#_Tosh0009156)

Н. Ш. — см. [Шелгунов Н. В.](#_Tosh0009157)

Надеждин Н. И. [197](#_page197)

Нажак Э. [320](#_page320)

Назаров Н. С. (псевд. Н. Н.) [6](#_page006), [21](#_page021)

Наташин К. — см. [Станюкович К. М.](#_Tosh0009158)

Не спрашивай, кто я — см. [Соколов А. А.](#_Tosh0009159)

Невежин П. М. [191](#_page191), [265](#_page265)

Незнакомец — см. [Суворин А. С.](#_Tosh0009160)

Некрасов Н. А. [19](#_page019), [89](#_page089), [119](#_page119), [137](#_page137), [151](#_page151), [152](#_page152), [156](#_page156), [196](#_page196), [199](#_page199), [223](#_page223), [226](#_page226), [257](#_page257), [315](#_page315)

Немирович-Данченко В. И. (псевд. Кикс) [163](#_page163) – [165](#_page165), [174](#_page174), [177](#_page177), [179](#_page179), [181](#_page181), [183](#_page183), [195](#_page195), [244](#_page244), [245](#_page245), [251](#_page251), [286](#_page286) – [307](#_page307)

Непричастный — см. [Шелгунов Н. В.](#_Tosh0009161)

Нескажусь П. — см. [Боборыкин П. Д.](#_Tosh0009162)

Неунывающий гражданки — см. [Боборыкин П. Д.](#_Tosh0009163)

Никитин И. С. [253](#_page253)

Никитин П. А. [281](#_page281)

Никифоров Н. М. [110](#_page110), [111](#_page111)

Николаев Н. И. [142](#_page142), [310](#_page310), [311](#_page311)

Николаев Ю. — см. [Говоруха-Отрок Ю. Н.](#_Tosh0009164)

Нике — см. [Кичеев Н. П.](#_Tosh0009165)

Никто — см. [Говоруха-Отрок Ю. Н.](#_Tosh0009166)

Никулина Н. А. [108](#_page108), [116](#_page116), [189](#_page189), [299](#_page299), [303](#_page303)

Никулина-Косицкая Л. П. [4](#_page004), [24](#_page024), [111](#_page111), [189](#_page189)

Нильский А. А. [65](#_page065), [126](#_page126), [240](#_page240)

Нов — см. [Худеков С. Н.](#_Tosh0009167)

Новиков Н. И. [51](#_page051), [125](#_page125)

Новиков Н. И. [240](#_page240)

Новицкий О. О. [130](#_page130)

Новосильцева Е. В. (псевд. Т. Себинова) [83](#_page083), [157](#_page157)

Новый — см. [Худеков С. Н.](#_Tosh0009168)

Новый поэт — см. [Панаев И. И.](#_Tosh0009169)

Одоевский В. Ф. [20](#_page020)

Ожье Э. [10](#_page010), [85](#_page085), [86](#_page086), [153](#_page153), [199](#_page199), [201](#_page201)

Озеров В. А. [294](#_page294)

Олдридж А. [143](#_page143) – [145](#_page145), [147](#_page147)

Онноре И. И. [85](#_page085)

Орленев П. Н. [252](#_page252), [263](#_page263)

Орлов И. В. [155](#_page155)

Островский А. И. [4](#_page004), [8](#_page008) – [15](#_page015), [21](#_page021) – [25](#_page025), [35](#_page035) – [37](#_page037), [41](#_page041) – [43](#_page043), [45](#_page045), [47](#_page047) – [56](#_page056), [65](#_page065), [66](#_page066), [71](#_page071), [76](#_page076) – [78](#_page078), [85](#_page085), [86](#_page086), [88](#_page088), [90](#_page090), [94](#_page094), [95](#_page095), [97](#_page097), [105](#_page105), [107](#_page107), [110](#_page110), [115](#_page115), [117](#_page117), [119](#_page119), [120](#_page120), [122](#_page122), [124](#_page124), [128](#_page128), [130](#_page130), [135](#_page135), [137](#_page137) – [139](#_page139), [145](#_page145), [147](#_page147), [151](#_page151), [153](#_page153) – [157](#_page157), [159](#_page159), [160](#_page160), [163](#_page163), [167](#_page167) – [170](#_page170), [173](#_page173), [176](#_page176), [181](#_page181) – [195](#_page195), [198](#_page198) – [200](#_page200), [203](#_page203), [204](#_page204), [206](#_page206), [209](#_page209), [212](#_page212) – [216](#_page216), [219](#_page219) – [221](#_page221), [223](#_page223), [224](#_page224), [226](#_page226) – [228](#_page228), [235](#_page235), [237](#_page237) – [239](#_page239), [244](#_page244) – [246](#_page246), [248](#_page248), [249](#_page249), [255](#_page255), [256](#_page256), [258](#_page258), [259](#_page259), [263](#_page263), [267](#_page267), [272](#_page272) – [274](#_page274), [284](#_page284), [289](#_page289), [292](#_page292), [294](#_page294) – [296](#_page296), [301](#_page301), [305](#_page305), [306](#_page306), [309](#_page309), [312](#_page312) – [315](#_page315), [317](#_page317), [319](#_page319), [320](#_page320)

Откровенный писатель — см. [Станюкович К. М.](#_Tosh0009170)

Оффенбах Ж. [84](#_page084)

П. — см. [Плещеев А. Н.](#_Tosh0009171)

П. А. — см. [Андреевский П. А.](#_Tosh0009172)

П. Б. — см. [Боборыкин П. Д.](#_Tosh0009173)

П—в А. — см. [Плещеев А. Н.](#_Tosh0009174)

П. С. — см. [Сокальский П. П.](#_Tosh0009175)

П—в А. — см. [Плещеев А. Н.](#_Tosh0009176)

П—ний — см. [Антропов Л. Н.](#_Tosh0009177)

Павлов Н. Ф. [23](#_page023)

Пальерон Э.‑Ж. [199](#_page199)

Пальм А. И. [151](#_page151), [152](#_page152), [313](#_page313)

Панаев И. И. (псевд. Новый поэт) [6](#_page006), [14](#_page014), [21](#_page021), [24](#_page024), [30](#_page030) – [39](#_page039), [197](#_page197)

Пантелеев Л. Ф. [77](#_page077)

Пасхалова А. А. [263](#_page263)

Перро Ж. [81](#_page081)

Перхин В. В. [153](#_page153)

Петрашевский М. В. — см. [Буташевич-Петрашевский М. В.](#_Tosh0009178)

Петровская И. Ф. [165](#_page165), [283](#_page283), [314](#_page314)

Писарев Д. И. [24](#_page024), [25](#_page025), [88](#_page088), [140](#_page140)

Писарев М. И. [10](#_page010), [25](#_page025), [118](#_page118), [161](#_page161), [163](#_page163), [217](#_page217), [220](#_page220), [221](#_page221), [293](#_page293), [297](#_page297), [301](#_page301), [316](#_page316)

Писемский А. Ф. [43](#_page043), [44](#_page044), [54](#_page054), [79](#_page079) – [81](#_page081), [105](#_page105), [117](#_page117), [119](#_page119), [120](#_page120), [147](#_page147), [159](#_page159), [173](#_page173), [175](#_page175), [184](#_page184), [209](#_page209), [210](#_page210), [213](#_page213), [220](#_page220), [226](#_page226), [233](#_page233), [250](#_page250), [258](#_page258), [272](#_page272), [277](#_page277), [296](#_page296), [312](#_page312), [317](#_page317)

Плеханов Г. В. [161](#_page161)

Плещеев А. Н. (псевд.: А. П., П., П—в А.) [14](#_page014), [23](#_page023), [151](#_page151), [165](#_page165), [174](#_page174), [176](#_page176), [196](#_page196) – [207](#_page207)

Победоносцев К. П. [166](#_page166)

Погодин М. П. [287](#_page287)

Погосский А. Ф. [117](#_page117)

Полевой Н. А. [5](#_page005), [21](#_page021), [59](#_page059), [68](#_page068), [137](#_page137)

Полевой П. Н. [298](#_page298)

Полтавцев К. Н. [56](#_page056), [187](#_page187)

Полтавчук Ф. — см. [Волховский Ф. В.](#_Tosh0009179)

Полторацкий С. Д. (псевд. С. П.) [72](#_page072)

Пономарев П. А. (псевд. Все тот же) [311](#_page311), [316](#_page316) – [318](#_page318)

Понсар Ф. [199](#_page199)

Португалова М. Г. [182](#_page182)

Посошков И. [47](#_page047)

Поссарт Э. [319](#_page319)

Посторонний — см. [Антропов Л. Н.](#_Tosh0009180)

{331} Потапенко И. Н. [163](#_page163)

Потехин А. А. [11](#_page011), [33](#_page033), [34](#_page034), [36](#_page036), [65](#_page065), [90](#_page090), [117](#_page117), [137](#_page137), [151](#_page151), [173](#_page173), [203](#_page203), [214](#_page214), [235](#_page235), [256](#_page256), [296](#_page296), [312](#_page312), [317](#_page317)

Потехин Н. А. (псевд.: Зритель последнего ряда, Р. С. Т., Р—цы С—во Т—до, Рцы Слово Твердо) [77](#_page077), [117](#_page117), [165](#_page165), [174](#_page174), [193](#_page193), [203](#_page203), [212](#_page212), [235](#_page235) – [242](#_page242), [265](#_page265)

Похвиснев М. Н. [102](#_page102)

Прозин Н. В. [134](#_page134)

Пронский П. П. [75](#_page075)

Пруцков Н. И. [222](#_page222)

Пугачев Е. И. [317](#_page317)

Пуни Ц. [81](#_page081)

Пустильник Л. С. [199](#_page199), [200](#_page200)

Пушкин А. С. [7](#_page007), [8](#_page008), [42](#_page042), [43](#_page043), [47](#_page047), [50](#_page050), [53](#_page053), [58](#_page058), [104](#_page104), [108](#_page108), [147](#_page147), [170](#_page170), [187](#_page187), [233](#_page233), [248](#_page248)

Пыпин А. Н. [152](#_page152), [264](#_page264)

—р — см. [Мазуренко Н. Н.](#_Tosh0009181)

Р. С. Т. — см. [Потехин Н. А.](#_Tosh0009182)

Радищев А. Н. [51](#_page051), [125](#_page125)

Ракшанин Н. О. (псевд. Рок) [306](#_page306)

Ральф А. А. [314](#_page314)

Рамины [175](#_page175)

Ранг М. М. [146](#_page146) – [148](#_page148)

Расин Ж. [315](#_page315), [322](#_page322)

Рафаэль С. [42](#_page042)

Рагдель Э. [37](#_page037), [49](#_page049)

Ремезов М. Н. (псевд. Ан.) [161](#_page161) – [164](#_page164)

Репин И. Е. [119](#_page119), [177](#_page177)

Решетников Ф. М. [154](#_page154)

Ристори А. [38](#_page038), [248](#_page248)

Ровда К. И. [171](#_page171)

Ровинский Д. А. [18](#_page018)

Рогали С. [136](#_page136)

Родиславский В. И. [102](#_page102), [130](#_page130)

Рок — см. [Ракшанин Н. О.](#_Tosh0009183)

Роксанова М. Д. [123](#_page123)

Ромер Ф. Э. [139](#_page139)

Росси Э. [178](#_page178), [179](#_page179), [198](#_page198), [248](#_page248), [260](#_page260), [299](#_page299), [303](#_page303)

Россини Дж. [74](#_page074), [76](#_page076)

Россов Н. П. [256](#_page256)

Ростислав Н. — см. [Толстой Ф. М.](#_Tosh0009184)

Ростоцкий Б. И. [9](#_page009)

Рудковский [137](#_page137)

Р—цы С—во Т—до, Рцы Слово Твердо — см. [Потехин Н. А.](#_Tosh0009185)

Рынкевич Д. Е. [114](#_page114)

С. П. — см. [Полторацкий С. Д.](#_Tosh0009186)

С. П. Я. — см. [Яковлев С. П.](#_Tosh0009187)

С. Я. — см. [Ярошевский С. О.](#_Tosh0009188)

Сабуров А. М. [155](#_page155)

Савина М. Г. [131](#_page131), [156](#_page156), [164](#_page164), [167](#_page167), [179](#_page179), [192](#_page192), [193](#_page193), [205](#_page205), [206](#_page206), [228](#_page228), [241](#_page241), [252](#_page252), [259](#_page259), [263](#_page263), [302](#_page302), [303](#_page303), [318](#_page318), [320](#_page320), [322](#_page322), [323](#_page323)

Садовская О. О. [189](#_page189), [248](#_page248), [300](#_page300)

Садовский М. П. [228](#_page228)

Садовский П. М. [4](#_page004), [28](#_page028), [37](#_page037), [38](#_page038),[58](#_page058), [61](#_page061) – [63](#_page063), [72](#_page072), [78](#_page078), [110](#_page110), [116](#_page116), [155](#_page155), [189](#_page189), [204](#_page204), [214](#_page214) – [216](#_page216), [221](#_page221), [240](#_page240), [257](#_page257), [299](#_page299)

Сазонов Н. Ф. [123](#_page123), [167](#_page167), [193](#_page193), [194](#_page194)

Салиас де Турнемир Е. В. (псевд. Е. Тур) [184](#_page184)

Салов И. А. (псевд. Аз) [309](#_page309), [311](#_page311), [313](#_page313)

Салтыков-Щедрин М. Е. [4](#_page004), [6](#_page006), [7](#_page007), [15](#_page015), [16](#_page016), [25](#_page025), [26](#_page026), [29](#_page029), [68](#_page068) – [86](#_page086), [89](#_page089), [90](#_page090), [101](#_page101), [106](#_page106), [112](#_page112), [117](#_page117), [119](#_page119), [121](#_page121), [151](#_page151), [152](#_page152), [166](#_page166), [203](#_page203), [212](#_page212), [221](#_page221), [254](#_page254), [257](#_page257), [274](#_page274), [312](#_page312), [315](#_page315)

Сальвини Т. [61](#_page061), [172](#_page172), [248](#_page248), [260](#_page260), [276](#_page276), [303](#_page303)

Самарин И. В. [38](#_page038), [76](#_page076), [83](#_page083) – [85](#_page085), [108](#_page108), [126](#_page126), [155](#_page155), [254](#_page254), [299](#_page299), [300](#_page300)

Самойлов В. В. [26](#_page026), [73](#_page073), [75](#_page075), [76](#_page076), [79](#_page079), [98](#_page098), [99](#_page099), [109](#_page109), [110](#_page110), [129](#_page129), [130](#_page130), [146](#_page146), [159](#_page159), [204](#_page204), [205](#_page205), [214](#_page214), [215](#_page215), [228](#_page228), [229](#_page229), [240](#_page240), [256](#_page256), [302](#_page302)

Самойлов И. В. [146](#_page146)

Самойлова В. В. [132](#_page132)

Самойлова Н. В. [132](#_page132)

Самсонов Л. Н. [143](#_page143)

Санд Ж. [40](#_page040), [297](#_page297)

Сандо Ж. [86](#_page086)

Сарду В. [99](#_page099), [276](#_page276), [296](#_page296), [317](#_page317), [320](#_page320)

Сарсо Ф. [153](#_page153)

Сахновский-Панкеев В. А. [311](#_page311)

Свободин П. М. [162](#_page162), [163](#_page163), [177](#_page177), [228](#_page228)

Себинова Т. — см. [Новосильцева Е. В.](#_Tosh0009189)

Селиванов П. А. [267](#_page267)

Серов А. Н. [6](#_page006), [44](#_page044), [45](#_page045), [66](#_page066)

Сеченов И. М. [25](#_page025), [190](#_page190)

Сикевич В. М. [236](#_page236)

Сим — см. [Симборский Н. В.](#_Tosh0009190)

Симборский Н. В. (псевд.: —бор, Сим) [309](#_page309), [310](#_page310)

Скабичевский А. М. [170](#_page170), [273](#_page273), [313](#_page313) – [315](#_page315), [317](#_page317)

Скалдин — см. [Еленев Ф. П.](#_Tosh0009191)

Скарятин Н. Я. [253](#_page253)

Скиталец бездольный [310](#_page310)

Скриб О.‑Э. [99](#_page099), [153](#_page153)

Скромный наблюдатель — см. [Воронов М. А.](#_Tosh0009192)

Слепцов В. А. [25](#_page025), [82](#_page082), [84](#_page084), [151](#_page151), [154](#_page154), [275](#_page275)

Снеткова А. А. [130](#_page130)

Снеткова Ф. А. [22](#_page022), [24](#_page024), [37](#_page037), [76](#_page076), [79](#_page079), [127](#_page127), [129](#_page129), [193](#_page193), [214](#_page214)

Соболев Ю. В. [286](#_page286)

Сокальский Н. П. (псевд. Н. С.) [139](#_page139)

Сокальский П. П. (псевд.: В. Ч., В. Чибисов П. С., Фагот) [17](#_page017), [139](#_page139) – [141](#_page141)

Соколов А. А. (псевд.: Не спрашивай, кто я, Театральный нигилист) [6](#_page006), [17](#_page017), [26](#_page026)

Соколов Н. И. [155](#_page155)

Соколов С. Д. [309](#_page309)

Соллогуб В. А. [10](#_page010), [11](#_page011), [34](#_page034)

Соловьев В. С. [271](#_page271)

{332} Соловьев Н. Я. [153](#_page153), [169](#_page169), [193](#_page193), [206](#_page206), [219](#_page219) – [221](#_page221), [239](#_page239), [245](#_page245), [246](#_page246), [274](#_page274)

Соловьев-Андреевич Е. Л. [222](#_page222)

Сосницкий И. И. [205](#_page205)

Спорова М. А. [127](#_page127)

Средин В. А. [138](#_page138)

Станиславский К. С. [123](#_page123), [174](#_page174), [181](#_page181), [183](#_page183), [192](#_page192), [195](#_page195), [249](#_page249) – [251](#_page251), [268](#_page268), [277](#_page277), [298](#_page298)

Станкевич Н. В. [318](#_page318)

Станюкович К. М. (псевд.: Вл. Зинаидин, К. С., К. Наташин, Откровенный писатель) [6](#_page006), [14](#_page014), [17](#_page017), [150](#_page150), [154](#_page154), [157](#_page157), [158](#_page158), [166](#_page166), [204](#_page204)

Стасов В. В. [119](#_page119), [177](#_page177)

Стасюлевич М. М. [113](#_page113), [153](#_page153), [199](#_page199)

Стахович М. А. [97](#_page097)

Стебницкий М. — см. [Лесков Н. С.](#_Tosh0009193)

Стендаль [199](#_page199)

Степанов П. Г. [155](#_page155)

Столярова И. В. [88](#_page088)

Стороженко Н. И. [165](#_page165), [171](#_page171), [172](#_page172)

Стоюнин В. Я. (псевд. В. С.) [16](#_page016)

Страхов Н. Н. [43](#_page043), [50](#_page050), [223](#_page223), [224](#_page224), [234](#_page234), [271](#_page271), [278](#_page278)

Стрекалов М. А. [237](#_page237)

Стрепетова П. А. [117](#_page117) – [121](#_page121), [123](#_page123), [156](#_page156) – [158](#_page158), [168](#_page168), [179](#_page179) – [181](#_page181), [194](#_page194), [205](#_page205), [220](#_page220), [221](#_page221), [242](#_page242), [252](#_page252), [259](#_page259), [263](#_page263), [279](#_page279), [282](#_page282), [283](#_page283), [293](#_page293), [297](#_page297), [298](#_page298), [302](#_page302), [305](#_page305), [316](#_page316) – [318](#_page318), [320](#_page320), [321](#_page321), [323](#_page323)

Стрешнев А. И. [146](#_page146)

Стриндберг Ю.‑А. [123](#_page123)

Струйская Е. П. [130](#_page130), [193](#_page193)

Струкгоф Г. К. [97](#_page097)

Стукоякин Т. А. [124](#_page124)

Суворин А. С. (псевд. Незнакомец) [6](#_page006), [17](#_page017), [26](#_page026), [123](#_page123), [131](#_page131), [165](#_page165), [177](#_page177), [179](#_page179), [232](#_page232), [252](#_page252) – [268](#_page268), [289](#_page289)

Сумбатов-Южин А. И. [164](#_page164), [253](#_page253), [287](#_page287), [289](#_page289)

Сухово-Кобылин А. В. [55](#_page055), [70](#_page070), [105](#_page105), [117](#_page117), [137](#_page137), [167](#_page167), [173](#_page173), [255](#_page255), [256](#_page256), [296](#_page296)

Сухонин П. П. [33](#_page033)

Тарновский К. А. [292](#_page292), [295](#_page295)

Театральный нигилист — см. [Соколов А. А.](#_Tosh0009194)

Темный Р. [137](#_page137)

Тетюшинова Г. И. (псевд. Астраханка) [15](#_page015), [135](#_page135)

Тихонов В. А. [177](#_page177)

Тихонравов Н. С. [114](#_page114), [172](#_page172)

Ткачев П. Н. [154](#_page154)

Толстой А. К. [26](#_page026), [90](#_page090), [202](#_page202), [255](#_page255), [321](#_page321), [322](#_page322)

Толстой Л. Н. [9](#_page009), [89](#_page089), [97](#_page097), [154](#_page154), [161](#_page161), [176](#_page176), [177](#_page177), [181](#_page181), [201](#_page201), [244](#_page244), [305](#_page305), [307](#_page307)

Толстой Ф. М. (псевд. Ростислав Н.) [71](#_page071), [72](#_page072), [82](#_page082), [92](#_page092), [93](#_page093), [212](#_page212)

Трофимов А. Т. — см. [Иванов А. Т.](#_Tosh0009195)

Тур Е. — см. [Салиас де Турнемир Е. В.](#_Tosh0009196)

Тургенев И. С. [26](#_page026), [42](#_page042), [43](#_page043), [49](#_page049), [54](#_page054), [55](#_page055), [74](#_page074), [85](#_page085), [117](#_page117), [147](#_page147), [154](#_page154), [155](#_page155), [179](#_page179), [180](#_page180), [222](#_page222), [261](#_page261), [263](#_page263), [272](#_page272), [297](#_page297), [312](#_page312)

Тэн И. [217](#_page217)

Урусов А. И. (псевд. Александр Иванов) [14](#_page014), [25](#_page025), [29](#_page029), [100](#_page100), [113](#_page113) – [123](#_page123), [161](#_page161), [165](#_page165), [180](#_page180), [200](#_page200), [209](#_page209)

Урусов Н. П. [238](#_page238)

Усов П. С. [125](#_page125)

Успенский Г. И. [119](#_page119), [137](#_page137), [154](#_page154), [161](#_page161), [177](#_page177)

Устрялов Ф. И. [25](#_page025), [74](#_page074), [75](#_page075), [77](#_page077), [79](#_page079), [117](#_page117), [128](#_page128), [212](#_page212)

Утин Е. И. [168](#_page168)

Утин Н. И. [168](#_page168)

Фабианская Е. А. [143](#_page143)

Фагот — см. [Сокальский П. П.](#_Tosh0009197)

Федотов А. Ф. [194](#_page194)

Федотова (Познякова) Г. Н. [108](#_page108), [111](#_page111), [114](#_page114) – [117](#_page117), [123](#_page123), [168](#_page168), [221](#_page221), [228](#_page228), [261](#_page261), [276](#_page276), [298](#_page298) – [300](#_page300), [303](#_page303), [304](#_page304), [320](#_page320)

Фейе О. [298](#_page298)

Флеров С. В. (псевд. С. Васильев) [164](#_page164), [169](#_page169), [179](#_page179), [243](#_page243) – [251](#_page251), [262](#_page262), [269](#_page269), [271](#_page271)

Флобер Г. [121](#_page121), [297](#_page297)

Фонвизин Д. И. [8](#_page008), [47](#_page047), [104](#_page104), [226](#_page226)

Фрейдкина Л. М. [286](#_page286), [287](#_page287)

Фурье Ш. [40](#_page040), [89](#_page089)

Хайченко Г. А. [176](#_page176)

Херасков М. [138](#_page138)

Худеков С. Н. (псевд.: Нов, Новый) [174](#_page174), [180](#_page180)

Цаккони Э. [260](#_page260)

Цветков Г. — см. [Кандауров В. А.](#_Tosh0009198)

Цебрикова М. К. (псевд. М. Ц.) [170](#_page170)

Чаев Н. А. [26](#_page026)

Чайковский М. И. [164](#_page164)

Чайковский П. И. [91](#_page091)

Чарский В. В. [316](#_page316)

Человек толпы — см. [Гольц-Миллер И. И.](#_Tosh0009199)

Чернышев И. Е. [36](#_page036), [129](#_page129), [137](#_page137), [141](#_page141)

Чернышевский Н. Г. [4](#_page004), [7](#_page007) – [11](#_page011), [14](#_page014), [15](#_page015), [19](#_page019) – [21](#_page021), [29](#_page029), [30](#_page030), [39](#_page039), [70](#_page070), [77](#_page077), [88](#_page088), [89](#_page089), [92](#_page092), [93](#_page093), [116](#_page116), [141](#_page141), [142](#_page142), [155](#_page155), [156](#_page156), [161](#_page161), [196](#_page196), [198](#_page198), [210](#_page210), [222](#_page222), [253](#_page253), [290](#_page290), [314](#_page314)

Чернявский Н. И. [25](#_page025), [69](#_page069), [74](#_page074), [83](#_page083), [89](#_page089), [90](#_page090), [151](#_page151)

Черняев Н. И. (псевд. Н. Ч.) [321](#_page321) – [323](#_page323)

Чехов А. П. (псевд. Антоша Ч.) [7](#_page007), [29](#_page029), [94](#_page094), [114](#_page114), [122](#_page122), [123](#_page123), [161](#_page161) – [164](#_page164), [167](#_page167), [176](#_page176) – [179](#_page179), [199](#_page199), [207](#_page207), [233](#_page233), [244](#_page244), [245](#_page245), [247](#_page247), {333} [258](#_page258), [262](#_page262), [263](#_page263), [266](#_page266) – [268](#_page268), [299](#_page299), [304](#_page304), [306](#_page306), [307](#_page307)

Чибисов В. — см. [Сокальский П. П.](#_Tosh0009200)

Чичерин Б. Н. [71](#_page071)

Шассен Ш. [152](#_page152), [153](#_page153)

Шаховской А. А. [21](#_page021)

Шевченко Т. Г. [137](#_page137)

Шекспир У. [24](#_page024), [28](#_page028), [42](#_page042), [44](#_page044) – [46](#_page046), [71](#_page071), [104](#_page104), [107](#_page107), [108](#_page108), [143](#_page143), [144](#_page144), [147](#_page147), [159](#_page159), [171](#_page171), [191](#_page191), [256](#_page256), [272](#_page272), [293](#_page293), [313](#_page313) – [315](#_page315), [317](#_page317), [318](#_page318)

Шелгунов Н. В. (псевд.: Н. Ш., Н. Языков, С. Непричастный) [116](#_page116), [153](#_page153) – [157](#_page157), [161](#_page161), [162](#_page162), [170](#_page170)

Шеллер-Михайлов А. К. [154](#_page154)

Шеллинг Ф. [5](#_page005), [40](#_page040), [41](#_page041), [57](#_page057)

Шемаев В. Р. [127](#_page127)

Шиллер Ф. [107](#_page107), [108](#_page108), [191](#_page191), [272](#_page272), [297](#_page297), [315](#_page315), [317](#_page317)

Шкляревский А. А. [137](#_page137)

Шлык Ф. — см. [Кучин П. Я.](#_Tosh0009201)

Шнейдерман И. И. [206](#_page206)

Шпажинский И. В. [176](#_page176), [178](#_page178), [219](#_page219), [238](#_page238), [265](#_page265), [274](#_page274), [298](#_page298)

Шпилевский П. М. [16](#_page016), [17](#_page017)

Шредер Ф.‑Л. [108](#_page108)

Штеллер П. П. [83](#_page083), [91](#_page091) – [93](#_page093), [317](#_page317)

Шуберт А. И. [111](#_page111)

Шумский С. В. [73](#_page073), [98](#_page098), [108](#_page108), [110](#_page110), [116](#_page116), [131](#_page131), [155](#_page155), [192](#_page192), [215](#_page215), [228](#_page228), [256](#_page256), [261](#_page261), [295](#_page295), [320](#_page320)

Щебальский П. К. [88](#_page088)

Щеглов И. Л. [177](#_page177)

Щепкин М. С. [16](#_page016), [23](#_page023), [38](#_page038), [58](#_page058), [61](#_page061), [71](#_page071), [86](#_page086), [108](#_page108), [110](#_page110), [114](#_page114), [116](#_page116), [118](#_page118), [155](#_page155), [189](#_page189), [204](#_page204), [205](#_page205), [213](#_page213), [230](#_page230), [256](#_page256), [287](#_page287), [295](#_page295), [299](#_page299)

Щербина Н. Ф. [31](#_page031)

Эдельсон Е. Н. [210](#_page210)

Эн—ков — см. [Бунаков Н. Ф.](#_Tosh0009202)

Эфрос Н. Е. [164](#_page164), [165](#_page165), [290](#_page290)

Южаков С. Н. [141](#_page141), [142](#_page142)

Юнк А. А. (псевд. А. Ю.) [134](#_page134), [136](#_page136), [137](#_page137)

Юркевич П. Д. [81](#_page081)

Юрьев С. А. [162](#_page162), [163](#_page163), [171](#_page171), [172](#_page172)

Юханцев К. Н. [118](#_page118)

ЯΘ — см. [Дмитриев И. И.](#_Tosh0009203)

Я—н Ив. — см. [Захарьин-Якунин И. Н.](#_Tosh0009204)

Я. Никто — см. [Карпов Е. П.](#_Tosh0009205)

Яблочкин А. А. [98](#_page098), [130](#_page130), [159](#_page159)

Яблочкина А. А. [300](#_page300)

Яворская Л. Б. [263](#_page263)

Языков Н. — см. [Шелгунов Н. В.](#_Tosh0009206)

Языков Н. М. [31](#_page031)

Яковлев С. П. (псевд. С. П. Я.) [18](#_page018)

Якушкин Е. И. [137](#_page137)

Ямпольский И. Г. [93](#_page093), [141](#_page141), [312](#_page312)

Ярошевский С. О. (псевд. С. Я.) [310](#_page310)

N. N. [145](#_page145)

N. N. — см. [Лесков А. Н.](#_Tosh0009207)

Homo novus — см. [Кугель А. Р.](#_Tosh0009208)

Vox — см. [Говоруха-Отрок Ю. Н.](#_Tosh0009209)

X — см. [Герцо-Виноградский С. Т.](#_Tosh0009210)

XYZ — см. [Герцо-Виноградский С. Т.](#_Tosh0009211)

Z — см. [Буренин В. П.](#_Tosh0009212)

ZZZ — см. [Герцо-Виноградский С. Т.](#_Tosh0009213)

## **{****334}** Указатель драматических и музыкальных произведений

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [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)   [A-Z](#_b32)

«Американка» А. Дюма [298](#_page298)

«Анжело, тиран Падуанский» В. Гюго [202](#_page202), [297](#_page297), [320](#_page320)

«Антигона» Софокла [272](#_page272)

«Арахнея, или Где паук, там и мухи» Н. Е. Вильде [299](#_page299)

«Бедная невеста» А. Н. Островского [35](#_page035), [48](#_page048), [49](#_page049), [120](#_page120), [135](#_page135), [140](#_page140), [220](#_page220), [259](#_page259), [283](#_page283), [302](#_page302)

«Бедность не порок» А. Н. Островского [10](#_page010), [35](#_page035), [49](#_page049), [61](#_page061), [66](#_page066), [95](#_page095), [205](#_page205)

«Без вины виноватые» А. Н. Островского [176](#_page176), [258](#_page258), [294](#_page294), [320](#_page320)

«Безумный день, или Женитьба Фигаро» П.‑О. Бомарше [107](#_page107)

«Бесприданница» А. Н. Островского [151](#_page151), [168](#_page168), [169](#_page169), [176](#_page176), [193](#_page193), [200](#_page200), [220](#_page220), [221](#_page221), [245](#_page245), [294](#_page294), [295](#_page295)

«Бешеные деньги» А. Н. Островского [151](#_page151), [168](#_page168), [200](#_page200), [206](#_page206), [295](#_page295), [319](#_page319)

«Блуждающие огни» Л. Н. Антропова [278](#_page278), [304](#_page304)

«Богатые невесты» А. Н. Островского [255](#_page255)

«Богатырь века» Н. А. Потехина [203](#_page203)

«Болезненная страсть» В. А. Дьяченко [202](#_page202)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина [8](#_page008), [11](#_page011), [53](#_page053), [55](#_page055), [96](#_page096), [104](#_page104), [248](#_page248)

«Бригадир» Д. И. Фонвизина [8](#_page008)

«Было да прошло» О. О. Новицкого и В. И. Родиславского [130](#_page130)

«Быль молодцу не укор» Н. А. Потехина [235](#_page235)

«В водовороте страстей» [177](#_page177)

«В духе времени» В. А. Крылова [238](#_page238)

«В золоченой клетке» А. Т. Трофимова [299](#_page299)

«В старые годы» И. В. Шпажинского [298](#_page298)

«В чужом пиру похмелье» А. Н. Островского [35](#_page035)

«Ваал» А. Ф. Писемского [175](#_page175)

«Вакантное место» А. А. Потехина [151](#_page151), [296](#_page296)

«Василиса Мелентьева» А. Н. Островского и С. А. Гедеонова [228](#_page228)

«Варфоломеевская ночь» А. Линднера [250](#_page250)

«Венецианский купец» У. Шекспира [144](#_page144)

«Ветерок» — см. [«Фру‑фру»](#_Tosh0009214)

«Вильгельм Телль» («Карл Смелый»), опера Дж. Россини, либретто Р. М. Зотова [74](#_page074), [76](#_page076), [77](#_page077)

«Виноватая» А. А. Потехина [90](#_page090), [91](#_page091)

«Власть тьмы, или Коготок увяз, всей птичке пропасть» Л. Н. Толстого [177](#_page177), [244](#_page244), [251](#_page251), [260](#_page260), [265](#_page265)

«Воевода (Сон на Волге)» А. Н. Островского [95](#_page095), [105](#_page105)

«Волки и овцы» А. Н. Островского [151](#_page151), [168](#_page168), [255](#_page255)

«Воробушки» К. А. Тарновского [256](#_page256)

«Воровка детей» Е. Гранжа и Ламбер-Тибу [158](#_page158)

«Вороны» А. Бека [154](#_page154)

«Воспитанница» А. Н. Островского [11](#_page011), [16](#_page016), [50](#_page050), [51](#_page051), [56](#_page056), [65](#_page065), [66](#_page066), [78](#_page078), [131](#_page131), [137](#_page137), [203](#_page203), [213](#_page213)

«Встреча незваных» — см. [«Крестьяне, или Встреча незваных»](#_Tosh0009215)

«Вторая молодость» П. М. Невежина [265](#_page265)

«Габриэль» Э. Ожье [10](#_page010)

«Гамлет» У. Шекспира [58](#_page058), [60](#_page060), [156](#_page156), [240](#_page240), [242](#_page242), [256](#_page256), [272](#_page272), [301](#_page301), [302](#_page302)

«Гамлет» У. Шекспира, перев. М. А. Загуляева [129](#_page129), [130](#_page130)

«Где любовь, там и напасть» И. В. Шпажинского [298](#_page298)

«Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева [54](#_page054)

«Гибель фрегата “Медуза”» Ш. де Нуайе [158](#_page158)

«Говоруны» И. А. Манна [82](#_page082), [83](#_page083)

«Голь, Шмоль, Ноль и комп., или Банкирский дом на взаимном доверии» Н. С. Лескова [87](#_page087)

«Горе-злосчастье» В. А. Крылова [313](#_page313)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова [35](#_page035), [51](#_page051), [52](#_page052), [58](#_page058), [104](#_page104), [116](#_page116), [125](#_page125) – [129](#_page129), [136](#_page136), {335} [140](#_page140), [146](#_page146), [153](#_page153), [174](#_page174), [242](#_page242), [246](#_page246), [247](#_page247), [255](#_page255), [264](#_page264), [265](#_page265), [300](#_page300), [304](#_page304), [313](#_page313)

«Горькая судьбина» А. Ф. Писемского [54](#_page054), [55](#_page055), [79](#_page079) – [82](#_page082), [105](#_page105), [119](#_page119), [120](#_page120), [213](#_page213), [233](#_page233), [259](#_page259), [265](#_page265), [283](#_page283), [296](#_page296), [301](#_page301), [312](#_page312), [313](#_page313)

«Горячее сердце» А. Н. Островского [95](#_page095), [151](#_page151), [200](#_page200), [255](#_page255), [284](#_page284)

«Господа избиратели» А. И. Пальма [313](#_page313)

«Госпожа Каверле» Э. Ожье [201](#_page201)

«Гражданский брак» Н. И. Чернявского [25](#_page025), [69](#_page069), [74](#_page074), [83](#_page083), [89](#_page089), [90](#_page090), [151](#_page151)

«Графиня Клара д’Обервиль» О. Анисе-Буржуа и А.‑Ф. Деннери [137](#_page137)

«Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островского [62](#_page062), [63](#_page063), [76](#_page076) – [79](#_page079), [105](#_page105), [128](#_page128), [129](#_page129), [213](#_page213), [216](#_page216), [240](#_page240), [265](#_page265), [301](#_page301), [313](#_page313), [316](#_page316)

«Гроза» А. Н. Островского [14](#_page014), [16](#_page016), [22](#_page022) – [25](#_page025), [36](#_page036), [43](#_page043), [49](#_page049) – [51](#_page051), [66](#_page066), [95](#_page095), [96](#_page096), [137](#_page137), [139](#_page139), [200](#_page200), [214](#_page214), [259](#_page259), [273](#_page273), [274](#_page274), [283](#_page283), [317](#_page317), [318](#_page318), [321](#_page321)

«Гувернер» В. А. Дьяченко [128](#_page128), [277](#_page277)

«Давид Гаррик» [132](#_page132)

«Дама с камелиями» А. Дюма [263](#_page263), [276](#_page276), [322](#_page322)

«Двенадцатая ночь, или Что угодно» У. Шекспира [250](#_page250)

«Дело» («Отжитое время») А. В. Сухово-Кобылина [70](#_page070), [105](#_page105), [255](#_page255), [296](#_page296)

«Демократический подвиг» Т. Себиновой [83](#_page083), [157](#_page157)

«Деньги» П. П. Сухонина [33](#_page033)

«Детский доктор» О. Анисе-Буржуа и А.‑Ф. Деннери [137](#_page137)

«Дикарка» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева [153](#_page153), [169](#_page169), [170](#_page170), [246](#_page246), [258](#_page258), [259](#_page259)

«Дмитрий Самозванец» Н. А. Чаева [26](#_page026)

«Дока на доку нашел» Н. А. Потехина [235](#_page235)

«Доля-горе» Н. А. Потехина [212](#_page212), [237](#_page237)

«Дон Карлос» Ф. Шиллера [298](#_page298)

«Дон Ранудо де Калибрадос, или Что и честь, коли нечего есть» П. А. Каратыгина [17](#_page017)

«Доходное место» А. Н. Островского [10](#_page010), [21](#_page021), [22](#_page022), [56](#_page056), [168](#_page168), [200](#_page200), [203](#_page203), [215](#_page215)

«Дочь Фабрициуса» А. Вильбрандта [319](#_page319)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова [247](#_page247)

«Женитьба» Н. В. Гоголя [215](#_page215), [230](#_page230), [255](#_page255)

«Женитьба Бальзаминова» — см. [«За чем пойдешь, то и найдешь»](#_Tosh0009216)

«Женитьба Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева [194](#_page194), [220](#_page220), [239](#_page239)

«Женитьба Фигаро» — см. [«Безумный день, или Женитьба Фигаро»](#_Tosh0009217)

«Жених из долгового отделения» И. Е. Чернышева [109](#_page109)

«Жених, чемодан и невеста» П. И. Григорьева [197](#_page197)

«Жизнь Илимова» В. С. Лихачева [291](#_page291)

«Жизнь за царя», опера М. И. Глинки, либретто Е. Ф. Розена [85](#_page085)

«Жизнь пережить — не поле перейти» О. Фейе [298](#_page298)

«За чем пойдешь, то и найдешь» («Женитьба Бальзаминова») А. Н. Островского [62](#_page062), [240](#_page240), [313](#_page313), [314](#_page314)

«Зараженное семейство» Л. Н. Толстого [89](#_page089)

«Земцы» («Змей Горыныч») В. А. Крылова [201](#_page201)

«Злоба дня» Н. А. Потехина [236](#_page236), [239](#_page239)

«Змей Горыныч» — см. [«Земцы»](#_Tosh0009218)

«Золото» В. И. Немировича-Данченко [245](#_page245)

«Зять господина Пуарье» Э. Ожье и Ж. Сандо [86](#_page086)

«Зять любит взять, а тесть любит честь» Н. Сазикова по пьесе Э. Ожье и Ж. Сандо [86](#_page086)

«Иван Иванович Недотрога» Н. А. Полового [68](#_page068)

«Иванов» А. П. Чехова [94](#_page094), [162](#_page162), [177](#_page177), [178](#_page178), [263](#_page263), [266](#_page266), [320](#_page320)

«Ипохондрик» А. Ф. Писемского [54](#_page054)

«Испанский дворянин» К. А. Тарновского и М. И. Лонгинова по пьесе Ф. Дюмануара и А.‑Ф. Деннери [158](#_page158), [297](#_page297), [320](#_page320)

«Испорченная жизнь» И. Е. Чернышева [129](#_page129)

«Иудушка» Н. И. Куликова, инсц. по роману М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» [221](#_page221)

«Как ни быть, лишь бы жить» И. В. Шпажинского [298](#_page298)

«Как проживешь, так и прослывешь» — см. [«Дама с камелиями»](#_Tosh0009219)

«Каменный гость» А. С. Пушкина [53](#_page053), [104](#_page104)

«Каширская старина» Д. В. Аверкиева [224](#_page224), [255](#_page255)

«Клара д’Обервиль» — см. [«Графиня Клара д’Обервиль»](#_Tosh0009220)

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера [107](#_page107), [297](#_page297), [298](#_page298), [301](#_page301)

{336} «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Г. Ибсена [304](#_page304)

«Козьма Захарьич Минин-Сухорук» А. Н. Островского [55](#_page055), [105](#_page105)

«Комедия о российском дворянине Фроле Скобееве и стольничьей Нардын-Нащокина дочери Аннушке» Д. В. Аверкиева [84](#_page084), [96](#_page096), [224](#_page224)

«Контрабандисты» В. А. Крылова и С. К. Литвина-Эфрона [94](#_page094)

«Король Лир» У. Шекспира [60](#_page060), [62](#_page062), [66](#_page066), [129](#_page129)

«Корсиканка» Л. Гуальтьери [244](#_page244)

«Красавец-мужчина» А. Н. Островского [245](#_page245)

«Крестьяне, или Встреча незваных» А. А. Шаховского [21](#_page021)

«Лакейская» И. В. Гоголя [104](#_page104)

«Легкая надбавка» А. Ф. Погосского [117](#_page117)

«Лес» А. Н. Островского [95](#_page095), [131](#_page131), [151](#_page151), [168](#_page168), [200](#_page200), [274](#_page274), [276](#_page276), [295](#_page295), [301](#_page301), [320](#_page320)

«Леший» А. П. Чехова [123](#_page123), [162](#_page162), [178](#_page178), [200](#_page200)

«Либерал» Д. Д. Минаева [93](#_page093), [94](#_page094), [151](#_page151)

«Лорензаччо» А. Мюссе [46](#_page046)

«Любовное зелье, или Цирюльник-стихотворец» Д. Т. Ленского по пьесе А.‑О.‑Ж. Мольвиля и Н. Бразье [175](#_page175)

«Майорша» И. В. Шпажинского [176](#_page176), [238](#_page238), [240](#_page240), [241](#_page241)

«Макбет» У. Шекспира [171](#_page171)

«Мамаево побоище» Д. В. Аверкиева [224](#_page224)

«Мария Стюарт» Ф. Шиллера [298](#_page298)

«Мария Тюдор» В. Гюго [297](#_page297)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова [53](#_page053), [54](#_page054), [104](#_page104), [147](#_page147), [297](#_page297), [301](#_page301)

«Материнское благословение, или Бедность и честь» А.‑Ф. Деннери и Г. Лемуана [320](#_page320)

«Медея» А. С. Суворина и В. П. Буренина [232](#_page232)

«Медные лбы» Э. Ожье [199](#_page199)

«Мертвая петля» Н. А. Потехина [236](#_page236)

«Мертвые души» Красильникова (П. Я. Рябова), инсц. по поэме Н. В. Гоголя [204](#_page204), [265](#_page265)

«Мещанская семья» М. В. Авдеева [83](#_page083) – [86](#_page086)

«Мишура» А. А. Потехина [11](#_page011), [214](#_page214)

«Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина [53](#_page053)

«На бойком месте» А. И. Островского [305](#_page305)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского [145](#_page145), [151](#_page151), [168](#_page168), [255](#_page255), [276](#_page276), [284](#_page284)

«На дне» М. Горького [267](#_page267)

«На пороге к делу» Н. Я. Соловьева [219](#_page219), [221](#_page221), [245](#_page245), [274](#_page274)

«На то и щука в море, чтоб карась не дремал» К. М. Станюковича [157](#_page157)

«На хлебах из милости» В. А. Крылова по пьесе Баррьера и Ламбер-Тибу [94](#_page094), [95](#_page095), [319](#_page319)

«Надо разводиться!» В. А. Крылова по пьесе В. Сарду и Э. Нажака [320](#_page320)

«Надя Муранова» («Не ко двору») В. А. Крылова [313](#_page313)

«Натан Мудрый» Г.‑Э. Лессинга [125](#_page125)

«Нахлебник» И. С. Тургенева [54](#_page054), [130](#_page130)

«Нага друг Неклюжев» А. И. Пальма [151](#_page151), [152](#_page152), [220](#_page220)

«Наяда и рыбак», балет Ц. Пуни [81](#_page081)

«Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского [130](#_page130), [131](#_page131), [151](#_page151), [315](#_page315)

«Не в деньгах счастье» И. Е. Чернышева [38](#_page038), [39](#_page039), [141](#_page141)

«Не в свои сани не садись» А. Н. Островского [10](#_page010), [23](#_page023), [38](#_page038), [140](#_page140), [145](#_page145), [157](#_page157), [215](#_page215), [283](#_page283)

«Невольницы» А. Н. Островского [192](#_page192), [245](#_page245), [296](#_page296), [322](#_page322)

«Не все коту масленица» А. Н. Островского [169](#_page169)

«Не ко двору» — см. [«Надя Муранова»](#_Tosh0009221)

«Не от мира сего» А. Н. Островского [246](#_page246)

«Не так живи, как хочется» А. Н. Островского [10](#_page010), [66](#_page066), [97](#_page097), [237](#_page237), [240](#_page240), [320](#_page320)

«Нерон» Н. П. Жандра [83](#_page083), [255](#_page255)

«Нигилисты в домашнем быту» Ф. М. Толстого [92](#_page092), [93](#_page093)

«Нищие духом» И. А. Потехина [236](#_page236)

«Новички в любви» Н. А. Коровкина [73](#_page073)

«Нора» Г. Ибсена [122](#_page122), [306](#_page306)

«Ночное» М. А. Стаховича [97](#_page097)

«Нынешняя любовь» В. А. Дьяченко [89](#_page089)

«Овечий источник» Лопе де Вега [171](#_page171), [172](#_page172)

«Однодворец» П. Д. Боборыкина [62](#_page062), [208](#_page208), [209](#_page209)

«Ольга Ранцева» — см. [«Чад жизни»](#_Tosh0009222)

«Отелло» У. Шекспира [143](#_page143), [260](#_page260)

«Отец семейства» И. Е. Чернышева [141](#_page141)

«Отжитое время» — см. [«Дело»](#_Tosh0009223)

{337} «Очаровательный сон» Л. Н. Антропова, инсц. по повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон» [278](#_page278)

«Ошибки молодости» П. П. Штеллера [83](#_page083), [92](#_page092), [95](#_page095)

«Параша Сибирячка» Н. А. Полевого [21](#_page021), [136](#_page136)

«Парижский ветошник» Ф. Пиа [137](#_page137)

«Пасынок» Ф. М. Толстого [71](#_page071), [72](#_page072), [77](#_page077), [212](#_page212)

«Пир во время чумы» А. С. Пушкина [53](#_page053)

«Перемелется — мука будет» И. В. Самарина [76](#_page076), [83](#_page083) – [85](#_page085)

«Плоды просвещения» Л. И. Толстого [244](#_page244), [305](#_page305)

«По духовному завещанию» В. А. Крылова [95](#_page095), [131](#_page131), [320](#_page320)

«Под влиянием минуты» И. П. Житкова [293](#_page293)

«Поздний расцвет» И. В. Шпажинского [274](#_page274), [298](#_page298)

«Поздняя любовь» А. Н. Островского [192](#_page192), [315](#_page315)

«Посадник» А. К. Толстого [202](#_page202)

«Последняя жертва» А. Н. Островского [151](#_page151), [156](#_page156), [168](#_page168), [206](#_page206), [239](#_page239), [241](#_page241), [277](#_page277), [287](#_page287), [294](#_page294)

«Потонувший колокол» Г. Гауптмана [251](#_page251)

«Правда — хорошо, а счастье лучше» А. И. Островского [192](#_page192) – [194](#_page194), [315](#_page315)

«Правительница Софья» В. А. Крылова и П. Н. Полевого [298](#_page298)

«Праздничный сон — до обеда» А. Н. Островского [22](#_page022)

«Предубеждение, или Не место красит человека» Н. М. Львова [34](#_page034), [35](#_page035)

«Прекрасная Елена», оперетта Ж. Оффенбаха, либретто А. Мель-яка и Л. Галеви [84](#_page084)

«Приданое современной девушки» П. П. Штеллера [92](#_page092), [93](#_page093)

«Призраки счастья» В. А. Крылова и И. А. Всеволожского [176](#_page176)

«Пробный камень» В. А. Дьяченко [84](#_page084)

«Провинциалка» И. С. Тургенева [54](#_page054)

«Просветители» А. И. Пальма [151](#_page151)

«Просители» М. Е. Салтыкова-Щедрина [68](#_page068)

«Против течения» В. А. Крылова [94](#_page094), [124](#_page124)

«Псковитянка» Л. А. Мея [54](#_page054), [55](#_page055), [90](#_page090)

«Пучина» А. Н. Островского [139](#_page139), [255](#_page255)

«Радуга первой любви» Н. П. Урусова [238](#_page238)

«Разбойники» Ф. Шиллера [297](#_page297), [315](#_page315)

«Разлад» В. А. Крылова [265](#_page265)

«Ранняя осень» Е. П. Карлова [163](#_page163)

«Расточитель» Н. С. Лескова [82](#_page082), [87](#_page087), [92](#_page092), [254](#_page254)

«Ребенок» П. Д. Боборыкина [115](#_page115), [117](#_page117), [208](#_page208), [221](#_page221)

«Ревизор» Н. В. Гоголя [16](#_page016), [35](#_page035), [61](#_page061), [77](#_page077), [79](#_page079), [116](#_page116), [136](#_page136), [138](#_page138), [206](#_page206), [255](#_page255), [293](#_page293), [313](#_page313), [315](#_page315)

«Рекрутский набор» Н. И. Ильина [21](#_page021)

«Ромео и Джульетта» У. Шекспира [248](#_page248), [318](#_page318)

«Русалка» А. С. Пушкина [11](#_page011), [53](#_page053), [55](#_page055)

«Руслан и Людмила», опера М. И. Глинки, либретто В. Ф. Ширкова [66](#_page066)

«Рыцари нашего времени» А. А. Потехина [151](#_page151)

«Самозванец Луба» И. В. Самарина [254](#_page254)

«Самоуправцы» А. Ф. Писемского [250](#_page250), [277](#_page277)

«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина [55](#_page055), [105](#_page105), [109](#_page109), [136](#_page136), [167](#_page167), [215](#_page215), [221](#_page221), [239](#_page239), [240](#_page240), [255](#_page255), [293](#_page293)

«Свет и тьма» [157](#_page157)

«Свет не без добрых людей» Н. М. Львова [34](#_page034), [69](#_page069)

«Светит, да не греет» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева [193](#_page193), [206](#_page206), [239](#_page239), [241](#_page241), [246](#_page246), [277](#_page277), [296](#_page296)

«Светские ширмы» В. А. Дьяченко [89](#_page089), [238](#_page238)

«Свои люди — сочтемся!» А. Н. Островского [10](#_page010), [22](#_page022), [35](#_page035), [49](#_page049), [77](#_page077), [95](#_page095), [105](#_page105), [110](#_page110), [200](#_page200), [214](#_page214), [235](#_page235), [295](#_page295)

«Семейные расчеты» Н. Н. и Н. И. Куликовых [283](#_page283)

«Семья преступника» П. Джакометти [320](#_page320)

«Сердечная канитель» М. В. Карнеева [303](#_page303)

«Сердце не камень» А. Н. Островского [248](#_page248), [258](#_page258)

«Сестры Саморуковы» И. А. Всеволожского [163](#_page163)

«Симфония» М. И. Чайковского [164](#_page164)

«Скупой рыцарь» А. С. Пушкина [53](#_page053), [250](#_page250)

«Слово и дело» Ф. Н. Устрялова [74](#_page074), [75](#_page075), [79](#_page079), [117](#_page117)

«Смерть Агриппины» В. П. Буренина [163](#_page163)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого [26](#_page026), [90](#_page090), [96](#_page096), [251](#_page251), [255](#_page255), [322](#_page322)

«Смерть Ляпунова» С. А. Гедеонова [136](#_page136)

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина [16](#_page016), [68](#_page068), [274](#_page274)

{338} «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина [255](#_page255)

«Снегурочка» А. Н. Островского [153](#_page153)

«Современная барышня» В. А. Дьяченко [157](#_page157)

«Сон в летнюю ночь» У. Шекспира [250](#_page250)

«Спорный вопрос» В. А. Крылова [122](#_page122)

«Станционный смотритель», инсц. Н. И. Куликова по повести А. С. Пушкина [136](#_page136), [228](#_page228)

«Старая сказка» П. П. Гнедича [163](#_page163)

«Старое по-новому» А. Н. Островского и П. М. Невежина [191](#_page191)

«Старые счеты» П. Д. Боборыкина [208](#_page208)

«Старый друг лучше новых двух» А. Н. Островского [105](#_page105), [248](#_page248)

«Старый закал» А. И. Сумбатова [253](#_page253)

«Суд людской — не божий» А. А. Потехина [33](#_page033)

«Сумасшествие от любви» М. Томайо‑и-Бауса [304](#_page304)

«Сцены из рыцарских времен» А. С. Пушкина [53](#_page053)

«Счастливый день» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева [239](#_page239)

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского [151](#_page151), [294](#_page294) – [296](#_page296)

«Тартюф» Ж.‑Б. Мольера [127](#_page127), [291](#_page291)

«Татьяна Репина» А. С. Суворина [131](#_page131), [260](#_page260)

«Темное дело» Д. И. Лобанова [83](#_page083)

«Темный и Шемяка» Д. В. Аверкиева [284](#_page284)

«Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина [68](#_page068), [71](#_page071), [72](#_page072)

«Тереза, женевская сирота» В. Дюканжа [147](#_page147)

«Три сестры» А. П. Чехова [267](#_page267)

«Трудная доля» С. А. Еникеевой [163](#_page163)

«Трудовой хлеб» А. Н. Островского [315](#_page315)

«Тушино» А. Н. Островского [194](#_page194)

«Тяжелые дни» А. Н. Островского [78](#_page078), [95](#_page095), [128](#_page128), [145](#_page145)

«Укрощение строптивой» У. Шекспира [300](#_page300)

«Уриэль Акоста» К. Гуцкова [277](#_page277)

«Фауст» И.‑В. Гете [107](#_page107)

«Федра» Ж. Расина [322](#_page322)

«Флория Тоска» В. Сарду [276](#_page276)

«Фофан» И. В. Шпажинского [238](#_page238)

«Фрол Скобеев» — см. [«Комедия о российском дворянине Фроле Скобееве и стольничьей Нардын-Нащокина дочери Аннушке»](#_Tosh0009224)

«Фру‑фру» («Ветерок») А. Мельяка и Л. Галеви [304](#_page304)

«Холостяк» И. С. Тургенева [54](#_page054)

«Царская невеста» Л. А. Мея [54](#_page054), [55](#_page055)

«Царь Иоанн IV» А. И. Сумбатова [253](#_page253)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [250](#_page250), [321](#_page321)

«Царь Эдип» Софокла [272](#_page272)

«Чад жизни» («Ольга Ранцева») Б. М. Маркевича [157](#_page157), [176](#_page176), [322](#_page322)

«Чайка» А. П. Чехова [123](#_page123), [163](#_page163), [266](#_page266), [267](#_page267), [306](#_page306), [307](#_page307)

«Честь» Г. Зудермана [305](#_page305)

«Чиновник» В. А. Соллогуба [10](#_page010), [34](#_page034)

«Чужая вина» Ф. Н. Устрялова [74](#_page074), [128](#_page128)

«Чужое добро впрок не идет» А. А. Потехина [36](#_page036), [38](#_page038), [39](#_page039)

«Шутники» А. Н. Островского [95](#_page095), [105](#_page105), [128](#_page128), [200](#_page200), [226](#_page226)

«Эгмонт» И.‑В. Гете [248](#_page248), [264](#_page264)

«Эмилия Галотти» Г.‑Э. Лессинга [293](#_page293)

«Юдифь», опера А. Н. Серова, либретто И. А. Джустиниани, К. И. Званцева, Д. И. Лобанова, А. Н. Майкова [44](#_page044), [66](#_page066)

«Юлий Цезарь» У. Шекспира [171](#_page171), [191](#_page191), [192](#_page192)

«Carlo il Temerario» Дж. Россини [76](#_page076)

## **{****339}** Указатель изданий

[А](#_c01)   [Б](#_c02)   [В](#_c03)   [Г](#_c04)   [Д](#_c05)   [Е](#_c06)   [Ж](#_c07)   [З](#_c08)   [И](#_c09)   [К](#_c11)   [Л](#_c12)   [М](#_c13)  
[Н](#_c14)   [О](#_c15)   [П](#_c16)   [Р](#_c17)   [С](#_c18)   [Т](#_c19)   [У](#_c20)   [Ф](#_c21)   [Х](#_c22)   [Ч](#_c24)   [Э](#_c30)   [Ю](#_c31)   [Я](#_c32)

«Амур», Иркутск [133](#_page133)

«Антракт», М. [6](#_page006), [100](#_page100), [102](#_page102) – [104](#_page104), [107](#_page107), [112](#_page112), [198](#_page198)

«Аполлон», СПб. [113](#_page113)

«Артист», М. [164](#_page164), [172](#_page172)

«Архангельский городской листок» [133](#_page133)

«Библиотека для чтения», СПб. [7](#_page007), [21](#_page021), [113](#_page113) – [115](#_page115), [209](#_page209) – [217](#_page217), [278](#_page278), [279](#_page279), [282](#_page282), [284](#_page284)

«Биржевые ведомости», СПб. [87](#_page087), [88](#_page088), [96](#_page096), [99](#_page099), [198](#_page198) – [207](#_page207), [236](#_page236), [238](#_page238), [241](#_page241)

«Будильник», СПб. [167](#_page167), [204](#_page204), [287](#_page287), [288](#_page288), [293](#_page293), [295](#_page295), [296](#_page296), [298](#_page298), [300](#_page300) – [304](#_page304), [309](#_page309)

«Век», СПб. [235](#_page235)

«Вестник Европы», СПб. [132](#_page132), [153](#_page153), [154](#_page154), [160](#_page160), [168](#_page168), [199](#_page199), [222](#_page222), [254](#_page254), [255](#_page255), [264](#_page264), [269](#_page269), [304](#_page304)

«Вестник Московского университета» [202](#_page202)

«Весть», СПб. [6](#_page006), [26](#_page026)

«Вечерняя газета», СПб. [88](#_page088)

«Виленский вестник» [147](#_page147)

«Владимирские губернские ведомости» [146](#_page146), [148](#_page148)

«Волга», Астрахань [18](#_page018), [133](#_page133) – [135](#_page135)

«Волжский вестник», Казань [308](#_page308), [316](#_page316)

«Вологодские губернские ведомости» [137](#_page137)

«Волынские губернские ведомости», Житомир [139](#_page139)

«Вопросы литературы», М. [283](#_page283)

«Воронежские губернские ведомости» [147](#_page147)

«Воронежский листок» [133](#_page133), [137](#_page137), [139](#_page139)

«Восток», Астрахань [133](#_page133), [134](#_page134)

«Восточное обозрение», Иркутск [308](#_page308)

«Время», СПб. [7](#_page007), [29](#_page029), [47](#_page047), [51](#_page051) – [55](#_page055), [63](#_page063), [78](#_page078), [125](#_page125), [140](#_page140), [198](#_page198), [216](#_page216)

«Всемирная иллюстрация», СПб. [98](#_page098)

«Всемирный труд», СПб. [217](#_page217)

«Гласный суд», СПб. [25](#_page025), [26](#_page026)

«Голос», СПб. [6](#_page006), [165](#_page165), [170](#_page170), [224](#_page224), [227](#_page227), [228](#_page228), [230](#_page230) – [232](#_page232), [278](#_page278), [288](#_page288)

«Гражданин», СПб. [258](#_page258), [268](#_page268)

«Дело», СПб. [94](#_page094), [150](#_page150), [153](#_page153) – [161](#_page161), [165](#_page165), [173](#_page173), [219](#_page219)

«День», М. [6](#_page006), [71](#_page071), [146](#_page146)

«Дневник писателя», СПб. [174](#_page174), [224](#_page224), [227](#_page227), [230](#_page230)

«Дон», Воронеж [133](#_page133), [137](#_page137), [308](#_page308), [310](#_page310)

«Ежегодник императорских театров», СПб. [132](#_page132), [304](#_page304)

«Ежегодник Института истории искусств», М. [9](#_page009)

«Ежегодник Московского Художественного театра» [286](#_page286), [287](#_page287)

«Елисаветградский вестник» [311](#_page311)

«Женский вестник», СПб. [84](#_page084)

«Записки о театре», Л. [182](#_page182)

«Заря», Киев [318](#_page318) – [321](#_page321)

«Заря», СПб. [230](#_page230), [278](#_page278) – [280](#_page280), [282](#_page282) – [284](#_page284)

«Звезда», Л. [309](#_page309)

«Зритель», М. [165](#_page165), [179](#_page179)

«Искра», СПб. [93](#_page093), [136](#_page136), [154](#_page154), [157](#_page157), [167](#_page167), [210](#_page210), [235](#_page235), [237](#_page237)

«Искусства», СПб. [6](#_page006), [16](#_page016), [102](#_page102)

«Искусство», СПб. [222](#_page222)

«Исторический вестник», СПб. [75](#_page075), [132](#_page132), [253](#_page253), [262](#_page262)

«Кавказ», Тифлис [137](#_page137), [138](#_page138)

«Казанские губернские ведомости», [134](#_page134)

«Казанский биржевой листок» [316](#_page316), [318](#_page318)

«Камско-Волжская газета», Казань [308](#_page308), [316](#_page316), [317](#_page317)

«Киевлянин» [133](#_page133), [135](#_page135), [139](#_page139), [310](#_page310), [318](#_page318), [320](#_page320)

«Киевский телеграф» [133](#_page133), [134](#_page134), [137](#_page137), [138](#_page138)

«Киевское слово» [318](#_page318), [319](#_page319)

«Колокол». Женева [120](#_page120)

«Курьер», М. [122](#_page122)

«Литературная библиотека», СПб. [98](#_page098), [99](#_page099)

«Литературное наследство», М. [62](#_page062), [84](#_page084), [123](#_page123), [141](#_page141), [153](#_page153), [182](#_page182), [199](#_page199), [200](#_page200), [207](#_page207), [314](#_page314)

{340} «Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”», СПб. [206](#_page206)

«Литературный вестник», СПб. [304](#_page304)

«Минувшие годы», СПб. [222](#_page222)

«Мир божий», СПб. [172](#_page172)

«Мир искусства», СПб. [122](#_page122)

«Молва», СПб. [199](#_page199), [202](#_page202)

«Москвитянин» [5](#_page005), [33](#_page033), [41](#_page041), [42](#_page042), [44](#_page044), [46](#_page046), [47](#_page047), [49](#_page049), [56](#_page056), [57](#_page057), [59](#_page059) – [61](#_page061), [184](#_page184)

«Москвич» [6](#_page006)

«Московская газета» [18](#_page018)

«Московские ведомости» [6](#_page006), [18](#_page018), [71](#_page071), [81](#_page081), [91](#_page091), [102](#_page102), [113](#_page113), [114](#_page114), [117](#_page117), [165](#_page165), [169](#_page169), [196](#_page196), [199](#_page199), [204](#_page204), [224](#_page224), [227](#_page227) – [230](#_page230), [233](#_page233), [243](#_page243) – [251](#_page251), [258](#_page258), [262](#_page262), [269](#_page269) – [279](#_page279), [281](#_page281) – [284](#_page284)

«Московский вестник» [23](#_page023), [199](#_page199)

«Московский телеграф» [58](#_page058)

«Музыка и театр». СПб. [6](#_page006), [222](#_page222)

«Музыкальный и театральный вестник» — см. [«Театральный и музыкальный вестник»](#_Tosh0009225)

«Музыкальный свет», СПб. [217](#_page217), [222](#_page222)

«Наше время», М. [23](#_page023), [72](#_page072)

«Неделя», СПб. [170](#_page170), [222](#_page222), [309](#_page309)

«Нижегородские губернские ведомости» [138](#_page138)

«Новое время», СПб. [97](#_page097), [165](#_page165), [166](#_page166), [222](#_page222), [257](#_page257) – [268](#_page268)

«Новое обозрение», Тифлис [308](#_page308)

«Новороссийский телеграф» [142](#_page142), [314](#_page314)

«Новости», СПб. [113](#_page113), [167](#_page167), [222](#_page222), [242](#_page242), [266](#_page266), [267](#_page267)

«Новости дня», М. [122](#_page122), [288](#_page288), [289](#_page289), [291](#_page291), [293](#_page293), [298](#_page298), [305](#_page305), [306](#_page306)

«Новости и Биржевая газета», СПб. [122](#_page122), [132](#_page132), [165](#_page165), [167](#_page167), [181](#_page181), [220](#_page220)

«Новый русский базар», СПб. [6](#_page006), [157](#_page157)

«Нувеллист», СПб. [180](#_page180)

«Оберточный листок», М. [24](#_page024)

«Обзор», Тифлис [308](#_page308), [310](#_page310)

«Одесские новости» [314](#_page314) – [316](#_page316)

«Одесский вестник» [136](#_page136), [138](#_page138) – [145](#_page145), [308](#_page308), [314](#_page314), [316](#_page316)

«Одесский листок» [314](#_page314) – [316](#_page316)

«Орловский вестник» [310](#_page310)

«Отечественные записки», СПб. [15](#_page015), [19](#_page019), [20](#_page020), [31](#_page031), [47](#_page047), [58](#_page058), [68](#_page068), [78](#_page078), [82](#_page082) – [84](#_page084), [87](#_page087), [89](#_page089), [95](#_page095), [96](#_page096), [151](#_page151), [152](#_page152) – [154](#_page154), [160](#_page160), [161](#_page161), [170](#_page170), [198](#_page198), [210](#_page210), [253](#_page253)

«Петербургская газета» [6](#_page006), [165](#_page165), [174](#_page174), [177](#_page177), [178](#_page178), [180](#_page180)

«Петербургский листок» [6](#_page006), [17](#_page017), [20](#_page020), [21](#_page021), [165](#_page165), [166](#_page166), [169](#_page169), [236](#_page236) – [238](#_page238), [240](#_page240), [287](#_page287)

«Порядок», СПб. [113](#_page113), [114](#_page114), [121](#_page121)

«Правда», Одесса [308](#_page308)

«Прибавления к “Харьковским губернским ведомостям”» [133](#_page133), [134](#_page134), [136](#_page136)

«Развлечение». М. [102](#_page102), [167](#_page167), [309](#_page309)

«Репертуар и Пантеон», СПб. [44](#_page044), [59](#_page059)

«Русская газета», М. [6](#_page006), [24](#_page024), [287](#_page287), [295](#_page295)

«Русская мысль», М. [132](#_page132), [153](#_page153), [154](#_page154), [161](#_page161) – [165](#_page165), [171](#_page171), [203](#_page203), [222](#_page222), [249](#_page249), [304](#_page304)

«Русская правда», СПб. [165](#_page165), [177](#_page177)

«Русская старина», СПб. [222](#_page222)

«Русская сцена», СПб. [6](#_page006), [107](#_page107), [137](#_page137), [138](#_page138), [145](#_page145)

«Русские ведомости», М. [6](#_page006), [113](#_page113), [122](#_page122), [142](#_page142), [165](#_page165), [172](#_page172), [210](#_page210), [212](#_page212), [214](#_page214), [218](#_page218) – [221](#_page221), [288](#_page288), [298](#_page298), [305](#_page305)

«Русский вестник», М. [81](#_page081), [88](#_page088), [89](#_page089), [146](#_page146), [147](#_page147), [202](#_page202)

«Русский инвалид», СПб. [197](#_page197), [198](#_page198), [223](#_page223), [225](#_page225), [254](#_page254)

«Русский курьер», М. [288](#_page288), [289](#_page289), [293](#_page293) – [305](#_page305)

«Русский мир», СПб. [6](#_page006), [16](#_page016), [17](#_page017), [19](#_page019), [20](#_page020), [89](#_page089), [178](#_page178), [179](#_page179)

«Русский современник», Л.‑М. [224](#_page224)

«Русское богатство», СПб. [165](#_page165), [166](#_page166), [219](#_page219)

«Русское обозрение», М. [243](#_page243), [244](#_page244), [246](#_page246), [248](#_page248), [249](#_page249), [269](#_page269)

«Русское слово», СПб. [24](#_page024), [59](#_page059), [136](#_page136), [146](#_page146), [147](#_page147), [243](#_page243), [245](#_page245)

«Самарская газета» [308](#_page308)

«Самарский вестник» [308](#_page308)

«Самарский справочный листок» [319](#_page319), [320](#_page320)

«Санкт-Петербургские ведомости» [6](#_page006), [21](#_page021), [125](#_page125), [128](#_page128) – [131](#_page131), [165](#_page165), [168](#_page168), [173](#_page173) – [175](#_page175), [209](#_page209), [222](#_page222), [236](#_page236), [238](#_page238) – [242](#_page242), [253](#_page253), [254](#_page254)

«Саратовский листок» [308](#_page308), [309](#_page309)

«Саратовский справочный листок» [309](#_page309), [311](#_page311), [313](#_page313)

«Светоч», СПб. [23](#_page023), [43](#_page043)

«Северная пчела», СПб. [6](#_page006), [7](#_page007), [24](#_page024), [88](#_page088), [125](#_page125), [185](#_page185), [207](#_page207)

«Северный вестник», СПб. [172](#_page172)

«Сибирская газета», Томск [308](#_page308), [311](#_page311), [312](#_page312)

«Сибирский вестник», Иркутск [133](#_page133)

«Сибирь», Иркутск [308](#_page308), [310](#_page310)

«Слово», СПб. [169](#_page169), [219](#_page219), [220](#_page220)

«Современная летопись», М. [6](#_page006), [88](#_page088), [91](#_page091) – [96](#_page096), [112](#_page112), [169](#_page169)

«Современник», СПб. [6](#_page006), [14](#_page014), [15](#_page015), [18](#_page018), [21](#_page021), [24](#_page024), [25](#_page025), [30](#_page030) – [39](#_page039), [54](#_page054), [68](#_page068), [70](#_page070), [71](#_page071), [73](#_page073), [76](#_page076), [78](#_page078), [81](#_page081), [82](#_page082), [101](#_page101), [117](#_page117), [134](#_page134), [136](#_page136), [151](#_page151) – [153](#_page153), [196](#_page196), [198](#_page198), [210](#_page210), [211](#_page211), [253](#_page253)

«Современное слово», СПб. [18](#_page018), [74](#_page074)

«Справочный листок г. Казани» [133](#_page133)

«Справочный листок г. Саратова» [133](#_page133)

«Суфлер», СПб. [165](#_page165), [166](#_page166)

«Театр», М. [144](#_page144), [225](#_page225), [286](#_page286)

«Театральная газета», М. [122](#_page122), [165](#_page165), [169](#_page169)

«Театральная летопись», СПб. [44](#_page044)

«Театральная Россия», СПб. [292](#_page292)

«Театральные афиши и Антракт», М. [6](#_page006), [102](#_page102), [103](#_page103)

«Театральный и музыкальный вестник» («Музыкальный и театральный вестник»), СПб. [6](#_page006), [16](#_page016), [23](#_page023), [102](#_page102), [144](#_page144)

«Театральный мирок», СПб. [165](#_page165)

«Театр и искусство», СПб. [254](#_page254), [257](#_page257), [258](#_page258), [261](#_page261)

«Телескоп», М. [58](#_page058)

«Труд», Киев [179](#_page179)

«Ученые записки НИИ театра и музыки», Л. [311](#_page311)

«Ученые записки ЛГУ» [88](#_page088), [312](#_page312)

«Ученые записки Тартуского университета» [40](#_page040)

«Фаланга», Тифлис [310](#_page310)

«Филологические науки», М. [199](#_page199)

«Харьковские губернские ведомости» [134](#_page134), [136](#_page136), [138](#_page138), [139](#_page139)

«Черниговский листок» [133](#_page133)

«Эпоха» СПб. [7](#_page007), [41](#_page041), [45](#_page045), [63](#_page063), [66](#_page066), [96](#_page096), [140](#_page140), [198](#_page198), [216](#_page216), [217](#_page217), [223](#_page223) – [226](#_page226), [229](#_page229), [231](#_page231)

«Южный край», Харьков [269](#_page269), [270](#_page270), [273](#_page273) – [276](#_page276), [308](#_page308), [321](#_page321), [322](#_page322)

«Якорь», СПб. [40](#_page040), [43](#_page043) – [45](#_page045), [51](#_page051), [55](#_page055), [61](#_page061) – [65](#_page065), [67](#_page067), [96](#_page096), [224](#_page224) – [226](#_page226)

1. А. В. Дружинин. Собр. соч., т. 7. СПб., 1865, с. 550, 552. [↑](#footnote-ref-2)
2. Русский театр. — «Северная пчела», 1863, 4 января, № 3. [↑](#footnote-ref-3)
3. Роль Чернышевского, Добролюбова и других их современников в развитии теории драмы раскрыта в кн.: А. Аникст. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972. [↑](#footnote-ref-4)
4. Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в 15‑ти т. М., 1939 – 1953. Т. 2. с. 10. [↑](#footnote-ref-5)
5. Н. Г. Чернышевский, т. 2, с. 92, 85. [↑](#footnote-ref-6)
6. Там же, с. 795. [↑](#footnote-ref-7)
7. См.: Л. Лотман. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. М.‑Л., 1961, с. 76. [↑](#footnote-ref-8)
8. Н. Г. Чернышевский, т. 2, с. 28. [↑](#footnote-ref-9)
9. Там же, с. 187. [↑](#footnote-ref-10)
10. Это положение раскрыто в ст.: Б. Ростоцкий. Л. Н. Толстой о драме и театре. — «Ежегодник Института истории искусств. Театр» М., 1955, с. 217 – 219. [↑](#footnote-ref-11)
11. Н. Г. Чернышевский, т. 2, с. 62 – 63. [↑](#footnote-ref-12)
12. Н. Г. Чернышевский, т. 3, с. 663. [↑](#footnote-ref-13)
13. Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9‑ти т. М.‑Л., 1961 – 1964. Т. 5, с. 20. [↑](#footnote-ref-14)
14. Там же, т. 3, с. 216. [↑](#footnote-ref-15)
15. Н. А. Добролюбов, т. 6, с. 289. [↑](#footnote-ref-16)
16. Там же, с. 316. [↑](#footnote-ref-17)
17. Н. А. Добролюбов, т. 6, с. 321. [↑](#footnote-ref-18)
18. Там же, т. 5, с. 56. [↑](#footnote-ref-19)
19. Н. А. Добролюбов, т. 6, с. 341. [↑](#footnote-ref-20)
20. М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20‑ти т., т. 5. М., 1966, с. 308. [↑](#footnote-ref-21)
21. В. Стоюнин. Критические заметки. «Смерть Пазухина», комедия г. Щедрина… — «Театральный и музыкальный вестник», 1858, № 10, с. 111. [↑](#footnote-ref-22)
22. В. С[тоюнин]. Щепкин в роли гоголевского Городничего. — «Русский мир», 1859, 1 мая, № 17. [↑](#footnote-ref-23)
23. В. Стоюнин. Критическое обозрение комедии г. Островского «Воспитанница». — «Русский мир», 1859, 6 марта, № 10. [↑](#footnote-ref-24)
24. П. Шпилевский. Русский театр. — «Русский мир», 1860, 16 января, № 5. [↑](#footnote-ref-25)
25. Что делается на свете? (Неполитическое обозрение). — «Современной слово», 1862, 9 ноября, № 130. [↑](#footnote-ref-26)
26. Д. Р. [Д. А. Ровинский?] Заметки по поводу представления новой пьесы на московской сцене. — «Московские ведомости», 1864, 6 февраля, № 30. [↑](#footnote-ref-27)
27. С. П. Я. [С. П. Яковлев]. Театральная хроника. — «Московская газета», 1867, 17 января, № 6. [↑](#footnote-ref-28)
28. Там же. [↑](#footnote-ref-29)
29. «Русский мир», 1862, 21 апреля, № 15. Этот номер газеты и журнал «Современник» (1862, № 3), где была напечатана упоминавшаяся статья Н. Г. Чернышевского, цензуровал один и тот же цензор — Ф. П. Еленев, сотрудничавший позже в «Отечественных записках» под псевдонимом Скалдин. Следующий номер «Современника» цензуровать единолично Ф. П. Еленеву не доверили; под цензорским разрешением стоит две подписи. Через два номера после выхода газеты со статьей Гиероглифова мы не видим подписи Еленева; его заменили другим цензором. Думается, эти факты не случайны. Возможно, что позднее, напуганный репрессиями правительства, Еленев в 1864 году проявлял «большое служебное рвение, цензуруя журнал (“Современник”. — *Ан. А*.), находившийся на подозрении у правительства» (см.: А. М. Гаркави. Н. А. Некрасов в борьбе с царской цензурой. Калининград, 1966, с. 68). Однако относительно предшествующего периода этого о Еленеве сказать нельзя. [↑](#footnote-ref-30)
30. Новости иностранной литературы. — «Отечественные записки», 1862, № 7, с. 160. [↑](#footnote-ref-31)
31. Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30‑ти т., т. 4. Л., 1972, с. 119. [↑](#footnote-ref-32)
32. В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, с. 288 – 289. [↑](#footnote-ref-33)
33. Еще о народном театре (Письмо к редактору). — «Петербургский листок», 1865, 9 января, № 3. [↑](#footnote-ref-34)
34. Заметки Нового поэта. — «Современник», 1857, № 6, с. 283. [↑](#footnote-ref-35)
35. Н. Н. [Назаров Н. С.] Русская литература. — «Санкт-Петербургские ведомости», 1857, 13 апреля, № 79. [↑](#footnote-ref-36)
36. А. В. Дружинин. Собр. соч., т. 7. СПб., 1865, с. 559. [↑](#footnote-ref-37)
37. Там же, с. 528. [↑](#footnote-ref-38)
38. Г—фов А. [Гиероглифов А. С]. Театральная летопись. — «Театральный и музыкальный вестник», 1859, № 48, с. 473. [↑](#footnote-ref-39)
39. См.: «Гроза». — «Наше время», 1860, 17 января, № 1; 7 февраля, № 4. [↑](#footnote-ref-40)
40. Московские заметки. — «Московский вестник», 1860, 16 января, № 2. [↑](#footnote-ref-41)
41. См.: М. М. Достоевский. «Гроза», — «Светоч», 1860, № 3. [↑](#footnote-ref-42)
42. Заметка кое о чем. — «Московский вестник». 1860, 19 июня, № 25. [↑](#footnote-ref-43)
43. М. Дараган. «Гроза». Драма Островского. — «Русская газета», 1859, 23 декабря, № 8. [↑](#footnote-ref-44)
44. Театр. — «Оберточный листок», 1860, И мая, № 19; 18 мая, № 20. [↑](#footnote-ref-45)
45. См.: «Современник», 1859, № 12, с. 371 – 376; «Северная пчела», 1860, 22 февраля, № 41. [↑](#footnote-ref-46)
46. Д. И. Писарев. Соч. в 4‑х т. М., 1955 – 1956. Т. 2, с. 366 – 367. О позиции Д. И. Писарева и полемике вокруг «Грозы», связанной с его статьей, см.: А. Лебедев. Драматург перед лицом критики. Вокруг А. Н. Островского и по поводу его. Идеи и темы русской критики. М., 1974. [↑](#footnote-ref-47)
47. «Современник», 1865, № 4. [↑](#footnote-ref-48)
48. Д. И. Писарев, т. 3, с. 462. [↑](#footnote-ref-49)
49. Скромный наблюдатель. [М. А. Воронов?] Театральная летопись. — «Гласный суд», 1866, 16 декабря, № 73. [↑](#footnote-ref-50)
50. Русский театр. — «Весть», 1866, 24 января, № 7. [↑](#footnote-ref-51)
51. «Время», 1861, № 10, с. 156 – 157. [↑](#footnote-ref-52)
52. В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. в 13‑ти т., т. 11. М., 1956, с. 518. [↑](#footnote-ref-53)
53. «Современник», 1860, № 2, с. 372. [↑](#footnote-ref-54)
54. [Н. Г. Чернышевский]. Некролог Ивана Ивановича Панаева. — «Современник», 1862, № 2, с. 4 (отд. пагинация). [↑](#footnote-ref-55)
55. «Современник», 1857, № 6, с. 281. [↑](#footnote-ref-56)
56. Там же, с. 281 – 282. [↑](#footnote-ref-57)
57. Там же, с. 281. [↑](#footnote-ref-58)
58. «Современник», 1856, № 2, с. 183 – 184. [↑](#footnote-ref-59)
59. «Современник», 1856, № 9, с. 30. [↑](#footnote-ref-60)
60. «Современник», 1855, № 4, с. 276. [↑](#footnote-ref-61)
61. «Современник», 1855, № 2, с. 226. [↑](#footnote-ref-62)
62. «Современник», 1857, № 12, с. 269 – 270. [↑](#footnote-ref-63)
63. Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9‑ти т. М.‑Л., 1961 – 1964. Т. 5, с. 26 – 27. [↑](#footnote-ref-64)
64. «Современник», 1858, № 6, с. 222. [↑](#footnote-ref-65)
65. «Современник», 1857, № 6, с. 283. [↑](#footnote-ref-66)
66. «Современник», 1856, № 2, с. 190. [↑](#footnote-ref-67)
67. «Современник», 1856, № 2, с. 186 – 187. [↑](#footnote-ref-68)
68. Н. А. Добролюбов, т. 6, с. 334. [↑](#footnote-ref-69)
69. «Современник», 1859, № 12, с. 372. [↑](#footnote-ref-70)
70. «Современник», 1855, № 12, с. 266. [↑](#footnote-ref-71)
71. «Современник», 1857, № 6, с. 288 – 289. [↑](#footnote-ref-72)
72. «Современник», 1856, № 2, с. 190 – 191. [↑](#footnote-ref-73)
73. «Современник», 1856, № 1, с. 105. [↑](#footnote-ref-74)
74. «Современник», 1860, № 9, с. 118. [↑](#footnote-ref-75)
75. «Современник», 1856, № 1, с. 110. [↑](#footnote-ref-76)
76. «Современник», 1861, № 2, с. 377. [↑](#footnote-ref-77)
77. «Современник», 1857, № 6, с. 287. [↑](#footnote-ref-78)
78. «Современник», 1856, № 1, с. 109. [↑](#footnote-ref-79)
79. «Современник», 1859, № 2, с. 407. [↑](#footnote-ref-80)
80. [Н. Г. Чернышевский]. Некролог Ивана Ивановича Панаева. — «Современник», 1862, № 2, с. 6 (отд. пагинация). [↑](#footnote-ref-81)
81. «Якорь», 1863, № 11, с. 200. [↑](#footnote-ref-82)
82. См.: В. Ф. Егоров. Аполлон Григорьев — критик. — В кн.: «Учен. зап. Тартуского ун‑та». Вып. 98, 1960, с. 194 – 246; вып. 104, 1961, с. 58 – 83. В переработанном виде эта статья опубликована в кн.: А. Григорьев. Литературная критика. М., 1967. [↑](#footnote-ref-83)
83. «Эпоха», 1864, № 3, с. 234 – 235. [↑](#footnote-ref-84)
84. Аполлон Григорьев. Воспоминания. М.‑Л, 1930, с. 271. [↑](#footnote-ref-85)
85. А. Григорьев. Литературная критика, с. 114. [↑](#footnote-ref-86)
86. Григорьев даже гордился своей неумеренностью: «Я лично имел честь быть выведенным за азартные рукоплескания, о чем до сих пор вспоминаю с истинным душевным наслаждением, равно как и об остроте на этот счет покойного приятеля моего, Д. Т. Ленского (“Что уж это за театр, из которого Аполлона вывели?”)». («По поводу одного мало замечаемого современною критикою явления». — «Якорь», 1863, № 2, с. 25). [↑](#footnote-ref-87)
87. Сам Григорьев в начале своей деятельности не употреблял этого термина, да он еще и не привился в России. Во второй половине 1850‑х годов «реализм» отождествляется критиком с «натурализмом», чему противостоит «идеализм», как метод, вносящий в искусство идеал и поэзию; идеализм должен сочетаться с «реализмом формы», и тогда создается истинно художественное произведение. Эти идеи Григорьев наиболее подробно развил в статье «Реализм и идеализм в нашей литературе (По поводу нового издания сочинений Писемского и Тургенева)». — «Светоч», 1861, № 4. Писемский зачислен в реалисты, Тургенев — в идеалисты.

    Григорьев, несомненно, следует в таком противопоставлении молодому Белинскому, который в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835) разделял поэзию на идеальную (отображение «жизни по собственному идеалу») и реальную (писатель воспроизводит жизнь «во всей ее наготе и истине»); слияние этих начал происходит в поэмах Байрона, Пушкина, Мицкевича (Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953, с. 262, 269). В 1860‑х годах Григорьев уже не пользуется антитезой «реализм — идеализм» (см., например, статью «О Писемском и его значении в нашей литературе». — «Якорь», 1863, № 18), подлинное же искусство, где сочетается «полнейшая жизненность» с «идеалом», он называет теперь «истинным реализмом» (см. рецензию на оперу А. Серова «Юдифь». — «Якорь», 1863, № 12). Однако, как будет показано ниже, Григорьев, справедливо отметая натурализм, явно размывает границу между реализмом и романтизмом при «зачислении» конкретных произведений в рубрику «истинного реализма». [↑](#footnote-ref-88)
88. «Театральная летопись», 1845, № 8, с. 75. [↑](#footnote-ref-89)
89. «Москвитянин», 1850, № 17, с. 34. [↑](#footnote-ref-90)
90. А. Григорьев. Литературная критика, с. 46. [↑](#footnote-ref-91)
91. «Репертуар и Пантеон», 1846, № 9, с. 427. [↑](#footnote-ref-92)
92. «Эпоха», 1864, № 1 – 2, с. 433. [↑](#footnote-ref-93)
93. «Якорь», 1863, № 12, с. 222. [↑](#footnote-ref-94)
94. Там же, с. 222 – 223. [↑](#footnote-ref-95)
95. См. сб.: «Шекспир и русская культура». М.‑Л., 1965, с. 439 – 450. [↑](#footnote-ref-96)
96. «Москвитянин», 1851, № 15, с. 243. [↑](#footnote-ref-97)
97. «Москвитянин», 1852, № 13, с. 5. [↑](#footnote-ref-98)
98. Там же, с. 16. [↑](#footnote-ref-99)
99. «Отечественные записки», 1850, № 4, с. 286 – 287. [↑](#footnote-ref-100)
100. «Время», 1862, № 9, с. 131. [↑](#footnote-ref-101)
101. Там же, с. 119. [↑](#footnote-ref-102)
102. «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб., 1883, с. 264. [↑](#footnote-ref-103)
103. А. Григорьев. Литературная критика, с. 61. [↑](#footnote-ref-104)
104. Там же, с. 59. [↑](#footnote-ref-105)
105. Там же, с. 66 – 67. [↑](#footnote-ref-106)
106. После постановки пьесы «Бедность не порок» Григорьев сочинил до наивности восторженную элегию-оду-сатиру «Искусство и правда», где превознес образ Любима Торцова и, в противовес, отказывал в правде знаменитой трагической актрисе Рашель, гастролировавшей тогда в Москве. Впоследствии Григорьев явно стыдился этого стихотворения (см.: Аполлон Григорьев. Воспоминания, с. 239 – 240). [↑](#footnote-ref-107)
107. «После “Грозы” Островского». — А. Григорьев. Литературная критика, с. 382. «Ваша Лиза» — Героиня «Дворянского гнезда» (статья создана в жанре письма к И. С. Тургеневу). [↑](#footnote-ref-108)
108. Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии. Пг., 1917, с. 281, 284. [↑](#footnote-ref-109)
109. А. Григорьев. Литературная критика, с. 367 – 368. [↑](#footnote-ref-110)
110. «Якорь», 1863, № 42, с. 803. [↑](#footnote-ref-111)
111. А. Григорьев. Литературная критика, с. 495. [↑](#footnote-ref-112)
112. Там же, с. 509. [↑](#footnote-ref-113)
113. «Время», 1862, № 10, с. 187. [↑](#footnote-ref-114)
114. Аполлон Григорьев. Воспоминания, с. 574. [↑](#footnote-ref-115)
115. А. Григорьев. Литературная критика, с. 506. [↑](#footnote-ref-116)
116. «Время», 1862, № 9, с. 123 – 124. [↑](#footnote-ref-117)
117. «Время», 1862, № 9, с. 124. [↑](#footnote-ref-118)
118. Там же, с. 128 – 130. [↑](#footnote-ref-119)
119. Там же, с. 130 – 131. [↑](#footnote-ref-120)
120. «Время», 1862, № 9, с. 131. [↑](#footnote-ref-121)
121. «Время», 1861, № 4, с. 131. [↑](#footnote-ref-122)
122. «Якорь», 1863, № 28, с. 554. [↑](#footnote-ref-123)
123. «Москвитянин», 1851, № 13, с. 46 – 47. [↑](#footnote-ref-124)
124. «Москвитянин», 1851, № 15, с. 239. [↑](#footnote-ref-125)
125. П. Громов. Аполлон Григорьев. — В кн.: А. Григорьев. Избранные произведения. Л., 1959, с. 40. [↑](#footnote-ref-126)
126. Аполлон Григорьев. Воспоминания, с. 248. [↑](#footnote-ref-127)
127. «Отечественные записки», 1850, № 6, с. 170. [↑](#footnote-ref-128)
128. «Русское слово», 1859, № 5, с. 19. [↑](#footnote-ref-129)
129. «Репертуар и Пантеон», 1846, № 12, с. 99 – 100. [↑](#footnote-ref-130)
130. «Москвитянин», 1851, № 15, с. 237. [↑](#footnote-ref-131)
131. «Москвитянин», 1851, № 13, с. 42. [↑](#footnote-ref-132)
132. «Москвитянин», 1852, № 8, с. 150 – 151. [↑](#footnote-ref-133)
133. «Москвитянин», 1854, № 4, с. 76. [↑](#footnote-ref-134)
134. «Якорь», 1863, № 9, с. 165. [↑](#footnote-ref-135)
135. «Якорь», 1863, № 9, с. 165. [↑](#footnote-ref-136)
136. «Якорь». 1863, № 10, с. 187. [↑](#footnote-ref-137)
137. «Якорь», 1863, № 28, с. 554. [↑](#footnote-ref-138)
138. «Литературное наследство», 1973, т. 86, с. 56. [↑](#footnote-ref-139)
139. «Якорь», 1863, № 10, с. 187. [↑](#footnote-ref-140)
140. «Якорь», 1863, № 9, с. 166. [↑](#footnote-ref-141)
141. «Якорь», 1863, № 29, с. 581. [↑](#footnote-ref-142)
142. «Якорь», 1864, № 1, с. 14. [↑](#footnote-ref-143)
143. «Якорь», 1864, № 2, с. 28. [↑](#footnote-ref-144)
144. «Якорь», 1863, № 41, с. 791. [↑](#footnote-ref-145)
145. «Якорь», 1863, № 29, с. 581. [↑](#footnote-ref-146)
146. «Эпоха», 1864, № 3, с. 230. [↑](#footnote-ref-147)
147. М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20‑ти т. М., 1965 – 1976. Т. 5, с. 190. Далее ссылки на это издание даются в тексте. [↑](#footnote-ref-148)
148. С. П[олторацкий]. Новая драма на московской сцене. — «Наше время», 1862, 30 ноября, № 259. [↑](#footnote-ref-149)
149. Разные известия. — «Современное слово», 1862, 9 ноября, № 130. [↑](#footnote-ref-150)
150. Ф. Устрялов. Воспоминания о русской сцене в шестидесятых годах. — «Исторический вестник», т. XVIII, 1884, ноябрь, с. 372. [↑](#footnote-ref-151)
151. А. И. Герцен. Собр. соч. в 30‑ти т. М., 1954 – 1966. Т. 18, с. 239. [↑](#footnote-ref-152)
152. А. И. Герцен, т. 2, с. 313. [↑](#footnote-ref-153)
153. Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1939, с. 409. [↑](#footnote-ref-154)
154. Л. Ф. Пантелеев. Воспоминания. М., 1958, с. 450. [↑](#footnote-ref-155)
155. В. Я. Кирпотин. Философские и эстетические взгляды Салтыкова-Щедрина. М., 1957, с. 301. [↑](#footnote-ref-156)
156. В. Я. Кирпотин. Философские и эстетические взгляды Салтыкова-Щедрина, с. 392. [↑](#footnote-ref-157)
157. См.: Литературное наследство, т. 71. М., 1963, с. 266. [↑](#footnote-ref-158)
158. См.: Леонид Гроссман. Н. С. Лесков. Жизнь — Творчество — Поэтика. М., 1945, с. 150 – 151. [↑](#footnote-ref-159)
159. «Биржевые ведомости», 1869, 9 октября, № 274. [↑](#footnote-ref-160)
160. См.: И. В. Столярова. Н. С. Лесков в «Биржевых ведомостях» и «Вечерней газете» (1869 – 1871). — «Учен. зап. Ленингр. ун‑та», 1960, № 295. Сер. филолог. наук. [↑](#footnote-ref-161)
161. Письмо Н. С. Лескова к П. К. Щебальскому от 17 мая 1871 г. — В кн.: Шестидесятые годы. М.‑Л., 1940, с. 317. [↑](#footnote-ref-162)
162. Д. И. Писарев. Соч. в 4‑х т., т. 3. М., 1956, с. 262 – 263. [↑](#footnote-ref-163)
163. «Отечественные записки», 1866, № 12, кн. 2, с. 275. [↑](#footnote-ref-164)
164. Н. С. Лесков. Собр. соч. в 11‑ти т. М., 1956 – 1958. Т. 10, с. 24. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте. [↑](#footnote-ref-165)
165. А. И. Вольф. Хроника петербургских театров, ч. II, СПб., 1877, с. 37. [↑](#footnote-ref-166)
166. «Современная летопись», 1871, 13 сентября, № 34. В газете Лесков вел раздел «Петербургский театр» и, как правило, подписывался псевдонимом Н. [↑](#footnote-ref-167)
167. Там же. [↑](#footnote-ref-168)
168. Цит. по кн.: Андрей Лесков. Жизнь Николая Лескова. М., 1954, с. 272. [↑](#footnote-ref-169)
169. В. М. Другов. Н. С. Лесков. М., 1961, с. 55. [↑](#footnote-ref-170)
170. «Современная летопись», 1871, 23 августа, № 31. [↑](#footnote-ref-171)
171. ЦГИА, ф. 497, оп. 97/2121, д. 3266, л. 49 об. [↑](#footnote-ref-172)
172. «Современная летопись», 1871, 25 октября, № 40. [↑](#footnote-ref-173)
173. Цит. по кн.: Поэты «Искры», т. 2. Вступит, статьи, подготовка текста и примеч. И. Ямпольского, Л., 1955, с. 17 («Библиотека поэта», большая серия). [↑](#footnote-ref-174)
174. «Современная летопись», 1871, 27 сентября, № 36. [↑](#footnote-ref-175)
175. А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. 14. М., 1949, с. 252. [↑](#footnote-ref-176)
176. «Современная летопись», 1871, 31 августа, № 32. [↑](#footnote-ref-177)
177. «Современная летопись», 1871, 22 ноября, № 44, с. 14. [↑](#footnote-ref-178)
178. «Отечественные записки», 1866, № 6, кн. 1, с. 600. [↑](#footnote-ref-179)
179. Там же, с. 601. [↑](#footnote-ref-180)
180. «Современная летопись», 1871, 10 мая, № 16. [↑](#footnote-ref-181)
181. «Отечественные записки», 1866, № 9, кн. 1, с. 15. [↑](#footnote-ref-182)
182. «Биржевые ведомости», 1869, 4 января, № 4. [↑](#footnote-ref-183)
183. «Новое время», 1887, 9 февраля, № 3933. [↑](#footnote-ref-184)
184. Там же. [↑](#footnote-ref-185)
185. «Литературная библиотека», 1867, октябрь, кн. 1, с. 94. [↑](#footnote-ref-186)
186. «Всемирная иллюстрация», 1871, № 125, с. 330. Авторство Н. С. Лескова устанавливается на основании его письма к А. А. Яблочкину от 20 мая 1871 г. (ИРЛИ, ф. 220, № 16). [↑](#footnote-ref-187)
187. «Литературная библиотека», 1867, октябрь, кн. 1, с. 101. [↑](#footnote-ref-188)
188. Там же, с. 103. [↑](#footnote-ref-189)
189. «Биржевые ведомости», 1869, 24 января, № 23. [↑](#footnote-ref-190)
190. А. Кугель. Театральные портреты. Л., 1967, с. 348 – 349. [↑](#footnote-ref-191)
191. А. П. Ленский. Статьи. Письма. Записки. М., 1950, с. 73. [↑](#footnote-ref-192)
192. А. Н. Баженов. Сочинения и переводы в 2‑х томах, т. 1. М., 1869, с. 811. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте. [↑](#footnote-ref-193)
193. Письмо М. Н. Похвиснева В. И. Родиславскому от 23 августа 1863 г. — ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, ф. 228, ед. хр. 161460. [↑](#footnote-ref-194)
194. А. Р. Кугель. Театральные портреты, с. 354. [↑](#footnote-ref-195)
195. А. Кугель. Театральные портреты, с. 363. [↑](#footnote-ref-196)
196. «Современная летопись», 1869, 16 февраля, № 7. [↑](#footnote-ref-197)
197. А. И. Урусов. Статьи его о театре, о литературе и об искусстве. Письма его. Воспоминания о нем. Т. 1 – 3. М., 1907. Т. I, с. 13 – 14. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте. Урусов ошибочно назвал «Московские ведомости» «Русскими ведомостями». [↑](#footnote-ref-198)
198. Связям А. И. Урусова с театром посвящены статьи: Н. Долгов. Князь Урусов и театр. — «Аполлон», 1915, № 6 – 7, с. 48 – 56; А. Кугель. Два критика (А. И. Урусов и А. Н. Баженов). — В кн. А. Кугель. Театральные портреты. Л., 1967, с. 344 – 364; Н. С. Гаранина. Из истории русской театральной критики. Александр Иванович Урусов. — В кн.: Журналистика и литература. М., 1972, с. 157 – 171. [↑](#footnote-ref-199)
199. Цит. по кн.: Революционное народничество 70‑х годов XIX века Т. 1870 – 1875. М., 1964, с. 443. [↑](#footnote-ref-200)
200. А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 12. М., 1952, с. 214. [↑](#footnote-ref-201)
201. Литературное наследство, т. 68, М., 1960, с. 201. [↑](#footnote-ref-202)
202. А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. 15, М., 1949, с. 278. [↑](#footnote-ref-203)
203. А. Григорьев. По поводу нового издания старой вощи. «Горе от ума». СПб., 1862. — «Время», 1862, № 8. Цит. по кн.: А. Григорьев. Литературная критика. М., 1967, с. 509 и 503. [↑](#footnote-ref-204)
204. В. Крылов (В. Александров). Прозаические соч. в 2‑х т., т. 2, 1908, с. 504. [↑](#footnote-ref-205)
205. Там же, с. 509. [↑](#footnote-ref-206)
206. В. Крылов (В. Александров). Прозаические соч. в 2‑х т., т. 2, с. 504. [↑](#footnote-ref-207)
207. Там же, с. 515. [↑](#footnote-ref-208)
208. «Санкт-Петербургские ведомости», 1863, 10 января, № 8. [↑](#footnote-ref-209)
209. «Санкт-Петербургские ведомости», 1864, 18 ноября, № 260. [↑](#footnote-ref-210)
210. «Санкт-Петербургские ведомости», 1863, 10 января, № 8. [↑](#footnote-ref-211)
211. «Санкт-Петербургские ведомости», 1864, 14 октября, № 231. [↑](#footnote-ref-212)
212. «Санкт-Петербургские ведомости», 1863, 30 января, № 24. [↑](#footnote-ref-213)
213. «Санкт-Петербургские ведомости», 1864, 6 октября, № 223. [↑](#footnote-ref-214)
214. «Санкт-Петербургские ведомости», 1864, 15 февраля, № 38. [↑](#footnote-ref-215)
215. «Санкт-Петербургские ведомости», 1863, 23 января, № 19. [↑](#footnote-ref-216)
216. «Санкт-Петербургские ведомости», 1863, 30 января, № 25. [↑](#footnote-ref-217)
217. «Санкт-Петербургские ведомости», 1863, 17 сентября, № 200. [↑](#footnote-ref-218)
218. «Санкт-Петербургские ведомости», 1874, 5 мая, № 122. [↑](#footnote-ref-219)
219. «Санкт Петербургские ведомости», 1874, 2 мая, № 119. [↑](#footnote-ref-220)
220. «Санкт-Петербургские ведомости», 1874, 12 апреля, № 99. [↑](#footnote-ref-221)
221. «Санкт-Петербургские ведомости», 1874, 20 апреля, № 107. [↑](#footnote-ref-222)
222. «Санкт Петербургские ведомости», 1874. 24 апреля, № 111. [↑](#footnote-ref-223)
223. См.: «Новости и Биржевая газета», 1888, 13 декабря, № 344. [↑](#footnote-ref-224)
224. «Новости и Биржевая газета», 1888, 15 января, № 15. [↑](#footnote-ref-225)
225. В. Крылов. Прозаические сочинения, т. 2, с. 458. [↑](#footnote-ref-226)
226. А. Арсеньев. Несколько слов актера на рецензии о казанском театре. — «Казанские губернские ведомости», 1857, 23 декабря, № 51; Н. Прозин. Спекулятивные расчеты и провинциальный театр. — «Казанские губернские ведомости», 1858, 22 февраля, № 7; Н. Денисов. Харьковский театр. — «Прибавления к Харьковским губернским ведомостям», 1860, 20 апреля, № 41; и др. [↑](#footnote-ref-227)
227. М—ко [Н. Н. Мазуренко]. Из харьковской жизни. — «Харьковские губернские ведомости», 1867, 25 октября, № 83. [↑](#footnote-ref-228)
228. И. Маслов. Астраханский театр. — «Восток», 1866, 23 сентября, № 13. [↑](#footnote-ref-229)
229. А. Юнк. Киевский театр. — «Киевский телеграф», 1861, 3 августа, № 57. [↑](#footnote-ref-230)
230. Н. Несколько слов о наших провинциальных театрах. — «Волга», 1863, 4 сентября, № 65; Фома Шлык [П. Я. Кучин]. О самарском театре. — «Волга», 1863, 11 мая, № 35. [↑](#footnote-ref-231)
231. Астраханка [Г. И. Тетюшинова]. По поводу представления комедии Островского «Бедная невеста». — «Волга», 1862, 7 февраля, № 11. [↑](#footnote-ref-232)
232. «Киевлянин», 1866, 1 февраля, № 14. [↑](#footnote-ref-233)
233. См.: И. И. Дмитриев. Провинциальная газета, ее редактор и сотрудники (Из записок литератора — обывателя). — «Современник», 1863, № 1 – 2, с. 339. Другие рецензенты этой газеты подписывались полным именем или первой буквой фамилии. [↑](#footnote-ref-234)
234. И. И. Дмитриев. Театральные заметки. — «Прибавления к Харьковским губернским ведомостям», 1857, 16 ноября, № 45; 1858, 1 февраля, № 5 (подписи: ИУ, ЯΘ). [↑](#footnote-ref-235)
235. С. Рогали. Фельетон. — «Одесский вестник», 1858, 12 августа, № 91. [↑](#footnote-ref-236)
236. А. Ю. [А. А. Юнк]. Киевская летопись. — «Киевский телеграф», 1864, 15 октября, № 78; Ред. [А. А. Юнк]. Гг. Милославский и Рудковский. — «Киевский телеграф», 1864, 13 мая, № 51. [↑](#footnote-ref-237)
237. Максимов. Кое‑что о театре. — «Воронежский листок», 1863, 17 марта, № 21. [↑](#footnote-ref-238)
238. П. Исаев. Спектакль 22 сентября. — «Воронежский листок», 1867, 28 сентября, № 73; П. Исаев. Театральная хроника. — «Дон», 1869, 25 сентября, № 98. [↑](#footnote-ref-239)
239. Несколько слов о прошлом, настоящем и будущем русского театра в Тифлисе. — «Кавказ», 1867, 3 сентября, № 69. [↑](#footnote-ref-240)
240. Метеор. Театральная хроника. — «Дон», 1868, 3 ноября, № 40. [↑](#footnote-ref-241)
241. См.: Любитель театра. Несколько слов о киевском театре. — «Киевский телеграф», 1860, 24 февраля, № 10. [↑](#footnote-ref-242)
242. Икс. Действительно ли необходим в Тифлисе русский театр. — «Кавказ», 1867, 12 марта, № 21. [↑](#footnote-ref-243)
243. См.: Д — [Н. А. Денисов]. Харьковский театр. — «Харьковские губернские ведомости», 1867, 4 февраля, № 10. [↑](#footnote-ref-244)
244. См.: И. Гольц-Миллер. Театральные заметки. — «Одесский вестник», 1865, 28 октября, № 235; М—ко [Н. Н. Мазуренко]. Из харьковской театральной жизни. — «Харьковские губернские ведомости», 1867, 18 ноября, № 90; М. Херасков. Нечто о нижегородском театре. — «Нижегородские губернские ведомости», 1860, 17 декабря, № 51. [↑](#footnote-ref-245)
245. См., например: Эн—ков [Н. Ф. Бунаков]. Г‑жа Зяблова в «Грозе». — «Воронежский листок», 1867, 19 ноября, № 88; П. Исаев. Несколько слов по поводу «Пучины». — «Воронежский листок», 1867, 26 октября, № 81; —р— [Н. Н. Мазуренко]. Театральная хроника, — «Харьковские губернские ведомости», 1867, 23 сентября, № 74. [↑](#footnote-ref-246)
246. Ф. Ромер. Русский театр в Киеве. — «Киевлянин», 1866, 27 августа, № 101. [↑](#footnote-ref-247)
247. А. В. Братчиков. Русский театр в Житомире. — «Волынские губернские ведомости», 1867, 11 октября, № 121 и др. [↑](#footnote-ref-248)
248. В. Чибисов [П. П. Сокальский]. Библиографические заметки. — «Одесский вестник», 1859, 20 августа, № 91. [↑](#footnote-ref-249)
249. В. Чибисов [П. П. Сокальский]. Обозрение журналов. — «Одесский вестник», 1860, 20 сентября, № 101. [↑](#footnote-ref-250)
250. В. Чибисов [П. П. Сокальский]. А. Е. Мартынов на одесской сцене. — «Одесский вестник», 1860, 25 июня, № 68. [↑](#footnote-ref-251)
251. И. Ямпольский. Неизданные стихотворения И. И. Гольц-Миллера. — «Литературное наследство», т. 25 – 26. М., 1936, с. 450. [↑](#footnote-ref-252)
252. С. И. Южаков. Из воспоминаний старого писателя. — «Русские ведомости», 1910, 13 января, № 9. [↑](#footnote-ref-253)
253. См., например: Н. Николаев. Драматический театр в Киеве. Исторический очерк (1803 – 1893). Киев, 1898, с. 60. [↑](#footnote-ref-254)
254. См.: Человек толпы [И. И. Гольц-Миллер]. Драматическое искусство и наши к нему отношения. — «Одесский вестник», 1866, 27 сентября, № 211. [↑](#footnote-ref-255)
255. И. Гольц-Миллер. Театральные заметки. — «Одесский вестник», 1865, 4 декабря, № 267. [↑](#footnote-ref-256)
256. См., например: А. Я. Конисский. Несколько слов о театре вообще и об Екатеринославском в особенности. — «Новороссийский телеграф», 1869, 23 августа, № 165. [↑](#footnote-ref-257)
257. См.: И. Гольц-Миллер. Театральные заметки. — «Одесский вестник», 1865, 28 октября, № 235. [↑](#footnote-ref-258)
258. См.: И. Гольц-Миллер. Черный трагик и белая публика. — «Одесский вестник», 1866, 3 февраля, № 26. [↑](#footnote-ref-259)
259. В наиболее обстоятельной работе о гастролях Олдриджа в России проанализированы преимущественно положительные отзывы о нем. См.: С. Н. Дурылин. Айра Олдридж. М.‑Л., 1940. Книга использована и в других работах: Шекспир и русская культура. М.‑Л., 1965, с. 542, Л. П. Клинчин. Негритянский трагик на русской земле. — «Театр», 1968, № 7. См. также: И. М. Левидова. Гастроли Айры Олдриджа в освещении русской печати. — В кн.: Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1784 – 1962. М., 1964. [↑](#footnote-ref-260)
260. К. Званцов. Айра Олдридж. Очерк его жизни и представлений. Одесса, 1861. Первоначально: «Театральный и музыкальный вестник», 1858, № 46, с. 545. [↑](#footnote-ref-261)
261. Н. С. [Н. П. Сокальский]. Г. Айра Альдридж на одесской сцене. — «Одесский вестник», 1861, 25 ноября, № 133. [↑](#footnote-ref-262)
262. Л. К. Олдридж на ростовской сцене. — «Русская сцена», 1864, № 8, с. 115 – 116. [↑](#footnote-ref-263)
263. NN. Альдридж в роли Ричарда III. — «Одесский вестник», 1866, 10 февраля, № 30. [↑](#footnote-ref-264)
264. См.: А. С. Гациский. Нижегородский театр. II. Новгород, 1867, с. 78 – 79, 91 – 92. [↑](#footnote-ref-265)
265. Де-Пуле. Критика. Повести и рассказы Д. Григоровича. — «Русское слово», 1860, № 3, отд. II, с. 2. [↑](#footnote-ref-266)
266. М. Ф. Де-Пуле. Олдридж на Воронежской сцене. — «Воронежские губернские ведомости», 1863, 8 июня, № 23. [↑](#footnote-ref-267)
267. Ред. [М. Ф. Де-Пуле]. Театральные заметки. — «Воронежские губернские ведомости», 1862, 20 января, № 3. [↑](#footnote-ref-268)
268. М. Ф. Де-Пуле. Олдридж на Воронежской сцене. — «Воронежские губернские ведомости», 1863, 8 июня, № 23. [↑](#footnote-ref-269)
269. И. [М. М. Ранг]. Театр во Владимире. — «Владимирские губернские ведомости», 1864, 29 февраля, № 9. [↑](#footnote-ref-270)
270. Откровенный писатель [К. М. Станюкович]. Картинки общественной жизни… — «Дело», 1879, № 9, с. 3. [↑](#footnote-ref-271)
271. В. И. Ленин. Полн. собр. соч. т. 22, с. 121. [↑](#footnote-ref-272)
272. Новые книги. «Наш друг Неклюжев». — «Отечественные записки», 1880, № 7, с. 107 – 108. [↑](#footnote-ref-273)
273. В. И. Ленин. Полн. собр. соч. т. 41, с. 7 – 8. [↑](#footnote-ref-274)
274. Литературное наследство, т. 67. М., 1959, с. 484. [↑](#footnote-ref-275)
275. В. В. Перхин. Русская театральная мысль 1870‑х годов. Автореферат диссертации. Л., 1974, с. 6. [↑](#footnote-ref-276)
276. Н. Языков [Н. В. Шелгунов]. Бессилие творческой мысли. — «Дело», 1875, № 4, с. 82, 83 – 84. О литературно критической деятельности Шелгунова см.: Н. Соколов. Н. В. Шелгунов — литературный критик. — В кн.: Н. В. Шелгунов. Литературная критика. Л., 1974. [↑](#footnote-ref-277)
277. Н. Шелгунов. «Детское безвременье». — «Дело», 1879, № 3, с. 35. [↑](#footnote-ref-278)
278. Н. Ш[елгунов]. Из домашней хроники. — «Дело», 1883, № 11, с. 131. [↑](#footnote-ref-279)
279. Там же, с. 133. [↑](#footnote-ref-280)
280. С. Непричастный [Н. В. Шелгунов]. Журнальное обозрение. — «Дело», 1878, № 5, с. 397, 399. [↑](#footnote-ref-281)
281. См.: В л. Зинаидин [К. М. Станюкович]. Общественная жизнь. — «Новый русский базар», 1867, № 31, с. 298; К. Наташин [К. М. Станюкович]. «Современная барышня», новая комедия в четырех действиях, соч. В. Дьяченко (значительно сокращенная и исправленная). — «Искра», 1868, № 44, с. 541. [↑](#footnote-ref-282)
282. Откровенный писатель [К. М. Станюкович]. Картинки общественной жизни. — «Дело», 1878, № 1, с. 170. [↑](#footnote-ref-283)
283. Ив. Я—и [И. Н. Захарьин-Якунин]. Московский театр. — «Дело», 1874, № 8, с. 88. [↑](#footnote-ref-284)
284. Там же, с. 99. [↑](#footnote-ref-285)
285. И. Я. [И. Н. Захарьин-Якунин]. Итоги сценической деятельности минувшего сезона. — «Дело», 1876, № 6, с. 112, 113. [↑](#footnote-ref-286)
286. Там же, с. 139. [↑](#footnote-ref-287)
287. Там же, с. 125. [↑](#footnote-ref-288)
288. П. Каншин. Театральные заметки. — «Дело», 1887, № 1, с. 3. [↑](#footnote-ref-289)
289. П. Каншин. Театральные заметки. — «Дело», 1886, № 2, с. 101. [↑](#footnote-ref-290)
290. П. К[апшин]. Театральные заметки. — «Поло», 1886, № 1, с. 58 – 59, 61. [↑](#footnote-ref-291)
291. ЦГАЛИ, ф. 640, оп. 1, ед. хр. 164, письмо от 14 апреля 1885 года. [↑](#footnote-ref-292)
292. Ан. [М. Н. Ремезов]. Современное искусство. — «Русская мысль», 1885, № 12, с. 161. [↑](#footnote-ref-293)
293. ЦГАЛИ, ф. 424, оп. 1, ед. хр. 51, лл. 1 – 3. [↑](#footnote-ref-294)
294. Ан. [М. Н. Ремезов]. Современное искусство. — «Русская мысль», 1890, № 10. с. 257. [↑](#footnote-ref-295)
295. Ан. [М. Н. Ремезов]. Современное искусство. — «Русская мысль», 1899, № 3, с. 173. [↑](#footnote-ref-296)
296. Ан. [М. Н. Ремезов]. Современное искусство. — «Русская мысль», 1899, № 1, с. 166 – 167. [↑](#footnote-ref-297)
297. Ан. [М. Н. Ремезов]. Современное искусство. — «Русская мысль», 1885, № 9, с. 143. [↑](#footnote-ref-298)
298. Ан. [М. Н. Ремезов]. Современное искусство. — «Русская мысль», 1891, № 3, с. 176. [↑](#footnote-ref-299)
299. А. Кремлев. Характер и результаты современной русской театральной критики. — «Русское богатство», 1883, № 9, с. 150. [↑](#footnote-ref-300)
300. А. Кремлев. Характер и результаты современной русской театральной критики. — «Русское богатство», 1883, № 9, с. 174. [↑](#footnote-ref-301)
301. А. Амфитеатров. Победоносцев как человек и как государственный деятель. — В кн.: А. Амфитеатров и Е. Аничков. Победоносцев. СПб., 1907, с. 85, 86. [↑](#footnote-ref-302)
302. Клм. Кнд. [В. О. Михневич]. Александринский театр. Бенефис г. Сазонова. — «Новости и Биржевая газета», 1887, 1 февраля, № 31. [↑](#footnote-ref-303)
303. П. Акилов. Театральные заметки. — «Развлечение», 1871, № 30, с. 74. [↑](#footnote-ref-304)
304. Евг. Утин. Современные мудрецы. — «Вестник Европы», 1869, № 1 – 2, с. 316 – 356. [↑](#footnote-ref-305)
305. Z [В. П. Буренин]. Журналистика («Вестник Европы»). — «Санкт-Петербургские ведомости», 1869, 11 января, № 11. [↑](#footnote-ref-306)
306. Z [В. П. Буренин]. Журналистика. («Кой что о г. Островском и его последней комедии»). — «Петербургские ведомости», 1871, 17 марта, № 76. [↑](#footnote-ref-307)
307. Ива [И. В. Андреев]. Когда же настанет г. Островскому великий пост? — «Петербургский листок», 1871, 9 октября, № 199. [↑](#footnote-ref-308)
308. к. Ч. Малый театр. — «Современная летопись», 1871, 25 октября, № 40. [↑](#footnote-ref-309)
309. С. Васильев [С. В. Флеров]. Театральная хроника. — «Московские ведомости», 1879, 1 января, № 1. [↑](#footnote-ref-310)
310. Третья лекция П. Д. Боборыкина. Об Островском. — «Театральная газета», 1876, 19 декабря, № 152. [↑](#footnote-ref-311)
311. Д. Аверкиев. Театральные заметки. — «Голос», 1879, 14 ноября, № 315. [↑](#footnote-ref-312)
312. М. Ц. [М. К. Цебрикова]. Критики Островского, — «Неделя», 1875, 19 января, № 3; 2 февраля, № 5. Об этой статье см. специальную работу: Ж. В. Кулиш. М. К. Цебрикова о критиках А. Н. Островского. — В кн.: Проблемы изучения творчества А. Н. Островского. К 150‑летию со дня рождения. Куйбышевский гос. под. ин‑т им. В. В. Куйбышева. Куйбышев, 1973, с. 131 – 146. [↑](#footnote-ref-313)
313. Шекспир и русская культура. М.‑Л., 1965, с. 654. [↑](#footnote-ref-314)
314. И. Иванов. Отголоски сцены. Потомки Прометея. — «Русские ведомости», 1890, 27 августа, № 235. [↑](#footnote-ref-315)
315. П. Боборыкин. Русский театр, — «Дело», 1871, № 3, с. 145 – 146. [↑](#footnote-ref-316)
316. А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 12, с. 141. [↑](#footnote-ref-317)
317. «Санкт-Петербургские ведомости», 1879, 4 июня, № 151. [↑](#footnote-ref-318)
318. Новый [С. Н. Худеков?] Театральное эхо. «Горе от ума» с новой обстановкой. — «Петербургская газета», 1880, 29 августа, № 169. [↑](#footnote-ref-319)
319. Р. С. Т. [Н. А. Потехин]. Театральные новости. — «Санкт-Петербургские ведомости», 1877, 1 октября, № 271. [↑](#footnote-ref-320)
320. См.: Д. В. Аверкиев. Чему следует учиться у мейнингенцев. — «Дневник писателя», 1885. [↑](#footnote-ref-321)
321. Н. Театр и музыка. — «Санкт-Петербургские ведомости», 1873, 21 декабря, № 351. [↑](#footnote-ref-322)
322. См.: Г. Хайченко. Русский народный театр конца XIX – начала XX века, М., 1975. [↑](#footnote-ref-323)
323. А. Н. Островский, т. 12, с. 230, 232, 234. [↑](#footnote-ref-324)
324. «Русская правда», 1878, 1 октября, № 1. [↑](#footnote-ref-325)
325. Театральное эхо. «Иванов», драма А. Чехова. — «Петербургская газета», 1889, 1 февраля, № 31. [↑](#footnote-ref-326)
326. Театр и музыка. Росси в Петербурге — «Русский мир», 1877, 20 февраля, № 48. [↑](#footnote-ref-327)
327. Зритель. Сара Бернар в Киеве. — «Труд», Киев, 1881, 27 ноября, № 117. [↑](#footnote-ref-328)
328. Антоша Ч. [А. П. Чехов]. Опять о Саре Бернар. — «Зритель», 1881, № 23 – 24, с. 12. [↑](#footnote-ref-329)
329. И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. в 28‑ми т. Письма. Т. 13. Л., 1968, с. 150. [↑](#footnote-ref-330)
330. Театральные наброски. — «Нувеллист», 1882, № 2, с. 4. [↑](#footnote-ref-331)
331. Нов. [С. Н. Худеков?] Театральное эхо. — «Петербургская газета», 1881, 13 декабря, № 294. [↑](#footnote-ref-332)
332. Клм. Кнд. [В. О. Михневич]. Театр и музыка. Александринский театр. — «Новости и Биржевая газета», 1881, 29 декабря, № 345. [↑](#footnote-ref-333)
333. Театральные взгляды Островского рассмотрены в статьях: М. Г. Португалова. А. Н. Островский и русское актерское искусство. («Записки о театре». Л.‑М., 1958); Ю. А. Дмитриев. Островский — теоретик и практик сценического искусства (А. Н. Островский. Литературное наследство, т. 88, кн. 1. М., 1974). Но их авторы останавливаются лишь на его «актерских» взглядах. [↑](#footnote-ref-334)
334. А. Н. Островский. Полн. собр. соч. в 16‑ти т. М., 1949 – 1953. Т. 16, с. 20. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте. [↑](#footnote-ref-335)
335. Об Островском — литературном критике см.: Л. М. Лотман. Островский — критик. — В кн.: История русской критики в 2‑х т., т. 1. М.‑Л., 1958. [↑](#footnote-ref-336)
336. К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 1. М., 1954, с. 186. [↑](#footnote-ref-337)
337. «Московские ведомости», 1861, 20 января, № 16. [↑](#footnote-ref-338)
338. «Русский инвалид», 1847, 15 мая, № 105. [↑](#footnote-ref-339)
339. «Русский инвалид», 1847, 25 мая, № 114. Качистратка — персонаж водевиля П. И. Григорьева «Женит, чемодан и невеста». [↑](#footnote-ref-340)
340. «Русский инвалид», 1846, 21 сентября, № 212. [↑](#footnote-ref-341)
341. Театр и музыка. — «Биржевые ведомости», 1877, 16 февраля, № 45. [↑](#footnote-ref-342)
342. «Литературное наследство», т. 49 – 50, 1949, с. 515. [↑](#footnote-ref-343)
343. А. Н. Плещеев писал под многими псевдонимами. И. Ф. Масанов в «Словаре псевдонимов» привел двенадцать его псевдонимов, причем это далеко не все. Так, например, «Заметки о московских театрах», опубликованные в газете «Московские ведомости» в начале 1861 года, принадлежащие явно Плещееву, подписаны криптонимом «П». Такого псевдонима у Масанова нет. За последние годы появился ряд сообщений, в которых доказывается принадлежность Плещееву тех или иных критических статей. Наиболее полное: Л. Пустильник. Атрибуция анонимных и псевдонимных критических статей и рецензий А. Н. Плещеева. — «Филологич. науки», 1962, № 2, с. 175 – 185. [↑](#footnote-ref-344)
344. М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. 5. СПб., 1913, 294 – 305. [↑](#footnote-ref-345)
345. «Литературное наследство», т. 68. М., 1960, с. 331. [↑](#footnote-ref-346)
346. «Московские ведомости», 1886, 20 января, № 17. [↑](#footnote-ref-347)
347. См. содержательную работу: Л. Пустильник. А. Н. Плещеев об Островском (по неизвестным рецензиям и письмам). — «Литературное наследство», т. 88, кн. 1. М., 1974, с. 576 – 595. [↑](#footnote-ref-348)
348. «Биржевые ведомости». 1876, 15 июня, № 248. [↑](#footnote-ref-349)
349. «Биржевые ведомости», 1876, 1 ноября, № 302. [↑](#footnote-ref-350)
350. «Биржевые ведомости», 1876, 29 октября, № 299. [↑](#footnote-ref-351)
351. «Биржевые ведомости», 1879, 5 января, № 4. [↑](#footnote-ref-352)
352. Н. С. Гаранина. Театрально-критическая деятельность А. Я. Плещеева. — «Вестник Московского университета», 1960, № 4, с. 61. [↑](#footnote-ref-353)
353. «Молва», 1879, 24 февраля, № 52. [↑](#footnote-ref-354)
354. «Биржевые ведомости», 1877, 30 января, № 29. [↑](#footnote-ref-355)
355. «Русская мысль», 1913, № 1, с. 149. [↑](#footnote-ref-356)
356. «Биржевые ведомости», 1877, 28 января, № 27, с. 2. [↑](#footnote-ref-357)
357. Речь, по-видимому, идет об одном из героев пьесы «Богатырь века», Гольдмане, напоминавшем известного петербургского присяжного поверенного. [↑](#footnote-ref-358)
358. «Биржевые ведомости», 1876, 20 октября, № 290. [↑](#footnote-ref-359)
359. «Московские ведомости», 1861, 4 февраля, № 28. [↑](#footnote-ref-360)
360. «Биржевые ведомости», 1877, 16 октября, № 202. [↑](#footnote-ref-361)
361. К. С[танюкович]. Русский театр. — «Будильник», 1868, № 7, с. 36. [↑](#footnote-ref-362)
362. «Биржевые ведомости», 1874, 29 августа, № 234. [↑](#footnote-ref-363)
363. «Биржевые ведомости», 1876, 8 сентября, № 248. [↑](#footnote-ref-364)
364. См.: И. И. Шнейдерман. М. Г. Савина. Л.‑М., 1956, с. 94. [↑](#footnote-ref-365)
365. «Биржевые ведомости», 1876, 22 сентября, № 262. [↑](#footnote-ref-366)
366. «Биржевые ведомости», 1877, 7 апреля, № 94. [↑](#footnote-ref-367)
367. Там же. [↑](#footnote-ref-368)
368. Письмо А. П. Лукину от 25 декабря 1883 г. Цит. по кн.: «Литературное наследство», т. 68. М., 1960, с. 301. [↑](#footnote-ref-369)
369. О Боборыкине — литературном критике см.: В. И. Кулешов. История русской критики XVIII – XIX веков. М., 1972. [↑](#footnote-ref-370)
370. П. Д. Боборыкин. Воспоминания, в 2‑х т., т. 1. М., 1965, с. 91. [↑](#footnote-ref-371)
371. Это и были первые выступления Боборыкина о театре. До этого он опубликовал в октябрьском номере «Библиотеки для чтения» за 1860 год свою комедию «Однодворец». В указателе: «Библиография литературы об А. Н. Островском. 1847 – 1917». Л., 1974 — Боборыкину ошибочно приписаны две статьи в «Санкт-Петербургских ведомостях» за 1857 и 1858 годы. В это время Боборыкина, как это явствует из его автобиографии, еще не было в Петербурге.

     Наиболее распространенными его театрально-рецензентскими псевдонимами и криптонимами были, кроме указанного: Б.; П. Б.; Б—н. П.; Д—ев; Беллетрист; Авенир Миролюбов; Неунывающий гражданин. [↑](#footnote-ref-372)
372. П. Д. Боборыкин. Воспоминания, т. 1, с. 348. [↑](#footnote-ref-373)
373. См.: Письма П. Д. Боборыкина — А. И. Урусову. — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. РИТ, оп. I, №№ 600 – 705. [↑](#footnote-ref-374)
374. С. А. Венгеров П. Д. Боборыкин. — В кн.: Критико-биографический словарь русских писателей и ученых, т. 4. СПб., 1895, с. 197. [↑](#footnote-ref-375)
375. «Русские ведомости», 1881, 1 февраля, № 32. [↑](#footnote-ref-376)
376. «Библиотека для чтения», 1863, № 11. [↑](#footnote-ref-377)
377. «Библиотека для чтения», 1864, № 3, с. 51. [↑](#footnote-ref-378)
378. «Библиотека для чтения», 1863, № 8, с. 115. [↑](#footnote-ref-379)
379. «Библиотека для чтения», 1864, № 3, с. 52. [↑](#footnote-ref-380)
380. «Библиотека для чтения», 1864, № 7, с. 16 – 17. [↑](#footnote-ref-381)
381. См.: «Библиотека для чтения», 1864, № 3, с. 58; 1863, № 8, с. 123. [↑](#footnote-ref-382)
382. «Русские ведомости», 1881, 8 февраля, № 39. [↑](#footnote-ref-383)
383. «Библиотека для чтения», 1863, № 11, с. 149. [↑](#footnote-ref-384)
384. «Библиотека для чтения», 1863, № 11, с. 158. [↑](#footnote-ref-385)
385. Там же, с. 153. [↑](#footnote-ref-386)
386. «Библиотека для чтения», 1863, № 8, с. 120. [↑](#footnote-ref-387)
387. «Русские ведомости», 1880, 27 января, № 26. [↑](#footnote-ref-388)
388. «Библиотека для чтения», 1863, № 2, с. 28, 29. [↑](#footnote-ref-389)
389. Там же, с. 31, 32. [↑](#footnote-ref-390)
390. «Библиотека для чтения», 1863, № 4, с. 128. [↑](#footnote-ref-391)
391. «Библиотека для чтения», 1863, № 4, с. 135. [↑](#footnote-ref-392)
392. «Библиотека для чтения», 1864, № 7, с. 10, 11. [↑](#footnote-ref-393)
393. Там же, с. 7, 8. [↑](#footnote-ref-394)
394. «Библиотека для чтения», 1862, № 2, с. 137. [↑](#footnote-ref-395)
395. А. Григорьев. Русский театр. — «Время», 1863, № 2, с. 182. [↑](#footnote-ref-396)
396. «Библиотека для чтения», 1863, № 2, с. 27. [↑](#footnote-ref-397)
397. «Библиотека для чтения», 1884, № 3, с. 55. [↑](#footnote-ref-398)
398. А. Григорьев. Русский театр. — «Эпоха», 1864, № 1, с. 468. [↑](#footnote-ref-399)
399. «Библиотека для чтения», 1864, № 3, с. 55. [↑](#footnote-ref-400)
400. А. Григорьев. Русский театр в Петербурге. — «Эпоха», 1864, № 6, с. 250. [↑](#footnote-ref-401)
401. «Библиотека для чтения», 1864, № 7, с. 20. [↑](#footnote-ref-402)
402. См.: С. А. Венгеров. Критико-биографический словарь, т. 4, с. 204. [↑](#footnote-ref-403)
403. П. Д. Боборыкин. Театральное искусство. СПб., 1872, с. 212. [↑](#footnote-ref-404)
404. Там же, с. 232. [↑](#footnote-ref-405)
405. «Русские ведомости», 1880, 28 апреля, № 108. [↑](#footnote-ref-406)
406. «Русские ведомости», 1879, 29 ноября, № 301. [↑](#footnote-ref-407)
407. «Русские ведомости», 1880, 27 марта, № 79. [↑](#footnote-ref-408)
408. П. З—ский [П. В. Засодимский]. Современный пустоцвет. — «Русское богатство», 1880, № 11, с. 40. [↑](#footnote-ref-409)
409. «Русские ведомости», 1879, 6 февраля, № 34. [↑](#footnote-ref-410)
410. «Русские ведомости», 1879, 6 декабря, № 308. [↑](#footnote-ref-411)
411. Сходные взгляды проникли в прозу Боборыкина. Молодая актриса в «Китай-городе», столкнувшись с новой купеческой средой, с удивлением видит ее отличие от купечества Островского. [↑](#footnote-ref-412)
412. «Дело», 1871, № 11, с. 50. [↑](#footnote-ref-413)
413. «Слово», 1878, № 9 – 10, с. 134. [↑](#footnote-ref-414)
414. «Новости и Биржевая газета», 1886, 20 апреля, № 107. [↑](#footnote-ref-415)
415. «Русские ведомости», 1880, 28 октября, № 276. [↑](#footnote-ref-416)
416. «Русские ведомости», 1879, 6 мая, № 112. [↑](#footnote-ref-417)
417. «Русские ведомости», 1880, 27 января. № 26. [↑](#footnote-ref-418)
418. «Русские ведомости», 1880, 18 ноября, № 297. [↑](#footnote-ref-419)
419. «Русские ведомости», 1879, 6 февраля, № 34. [↑](#footnote-ref-420)
420. «Русские ведомости», 1879, 23 августа, № 212. [↑](#footnote-ref-421)
421. Об этой полемике Боборыкина с Чернышевским см.: Н. И. Пруцков. Основные линии развития критики. — В кн.: История русской критики, т. 2. М.‑Л., 1958, с. 35 – 38. [↑](#footnote-ref-422)
422. «Эпоха», 1864, № 9, с. 1. [↑](#footnote-ref-423)
423. См.: «Русский современник», 1924, № 1, с. 197. [↑](#footnote-ref-424)
424. Ф. М. Достоевский. Письма, т. 2. 1930, с. 187 – 188. [↑](#footnote-ref-425)
425. «Дневник писателя», 1885, № 1, с. 3 – 4. [↑](#footnote-ref-426)
426. См.: Ф. М. Достоевский. Письма, т. 1, 1928, с. 392. [↑](#footnote-ref-427)
427. См. А. Альтшуллер. Достоевский и русский театр его времени. — «Театр», 1971, № 8. [↑](#footnote-ref-428)
428. См.: «Эпоха», 1864, № 8, с. 3. [↑](#footnote-ref-429)
429. «Русский инвалид», 1861, 12 сентября, № 198. [↑](#footnote-ref-430)
430. «Якорь», 1863, 19 октября, № 33, с. 656. [↑](#footnote-ref-431)
431. Там же, с. 655. [↑](#footnote-ref-432)
432. «Эпоха», 1864, № 7, с. 2. [↑](#footnote-ref-433)
433. «Эпоха», 1864, № 9, с. 9. [↑](#footnote-ref-434)
434. «Дневник писателя», 1886, № 6 – 8, с. 254. [↑](#footnote-ref-435)
435. «Голос», 1869, 19 января. № 19. [↑](#footnote-ref-436)
436. «Дневник писателя», 1885, № 9, с. 304 – 305. [↑](#footnote-ref-437)
437. «Московские ведомости», 1876, 21 декабря, № 328. [↑](#footnote-ref-438)
438. «Голос», 1868, 24 октября, № 294. [↑](#footnote-ref-439)
439. «Московские ведомости», 1876, 19 октября, № 267. [↑](#footnote-ref-440)
440. «Голос», 1869, 1 марта, № 60. [↑](#footnote-ref-441)
441. «Эпоха», 1884, № 10, с. 5. [↑](#footnote-ref-442)
442. «Московские ведомости», 1877, 2 апреля, № 76. [↑](#footnote-ref-443)
443. «Московские ведомости», 1877, 1 апреля, № 75. [↑](#footnote-ref-444)
444. «Московские ведомости», 1877, 2 апреля, № 76. [↑](#footnote-ref-445)
445. См.: «Дневник писателя», 1885, № 4, с. 137. [↑](#footnote-ref-446)
446. «Московские ведомости», 1876, 10 октября, № 258. [↑](#footnote-ref-447)
447. См.: «Заря», 1870, № 3, с. 174 – 175. [↑](#footnote-ref-448)
448. «Московские ведомости», 1877, 18 февраля, № 42. [↑](#footnote-ref-449)
449. «Московские ведомости», 1876, 11 октября, № 259. [↑](#footnote-ref-450)
450. См.: «Дневник писателя», 1885, № 1, с. 27. [↑](#footnote-ref-451)
451. «Голос», 1868, 17 ноября, № 318. [↑](#footnote-ref-452)
452. «Голос», 1868, 13 октября, № 283. [↑](#footnote-ref-453)
453. «Эпоха», 1864, № 7, с. 11. [↑](#footnote-ref-454)
454. «Голос», 1870, 8 февраля, № 39. [↑](#footnote-ref-455)
455. «Голос», 1868, 24 октября, № 294. [↑](#footnote-ref-456)
456. «Голос», 1868, 3 ноября, № 304. [↑](#footnote-ref-457)
457. См. письмо А. С. Суворина Д. В. Аверкиеву от 2 марта 1883 г. Рукописный отдел ГПБ, ф. 6, № 28. [↑](#footnote-ref-458)
458. «Московские ведомости», 1876, 19 октября. № 267. [↑](#footnote-ref-459)
459. Д. В. Аверкиев. О драме. СПб., 1893. Анализ этого труда см.: А. Аникст. Д. В. Аверкиев и его трактат «О драме». — В кн.: А. Аникст. История драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972, с. 410 – 429. [↑](#footnote-ref-460)
460. Д. В. Аверкиев. О драме, с. 81. [↑](#footnote-ref-461)
461. «Петербургский листок», 1864, 19 декабря, № 156. [↑](#footnote-ref-462)
462. «Петербургский листок», 1864, 6 декабря, № 149. [↑](#footnote-ref-463)
463. «Петербургский листок», 1864, 19 декабря, № 156. [↑](#footnote-ref-464)
464. «Биржевые ведомости», 1875, 31 августа, № 239. [↑](#footnote-ref-465)
465. «Санкт-Петербургские ведомости», 1880, 27 октября, № 296. [↑](#footnote-ref-466)
466. «Санкт-Петербургские ведомости», 1878, 16 октября, № 285. [↑](#footnote-ref-467)
467. «Санкт-Петербургские ведомости», 1880, 14 сентября, № 253. [↑](#footnote-ref-468)
468. «Петербургский листок», 1864, 31 октября, № 128. [↑](#footnote-ref-469)
469. «Санкт-Петербургские ведомости», 1878, 28 ноября, № 328. [↑](#footnote-ref-470)
470. «Санкт-Петербургские ведомости», 1880, 17 ноября, № 317. [↑](#footnote-ref-471)
471. «Санкт-Петербургские ведомости», 1878, 28 мая, № 145; 30 мая, № 147; 3 июня, № 151. [↑](#footnote-ref-472)
472. «Санкт-Петербургские ведомости», 1880, 7 сентября, № 246. [↑](#footnote-ref-473)
473. «Биржевые ведомости», 1875, 31 августа. № 239. [↑](#footnote-ref-474)
474. «Санкт-Петербургские ведомости», 1877, 10 декабря, № 341. [↑](#footnote-ref-475)
475. «Санкт-Петербургские ведомости», 1880, 9 сентября, № 248. [↑](#footnote-ref-476)
476. А. Я. Глама-Мещерская. Воспоминания. М.‑Л., 1937, с. 67. [↑](#footnote-ref-477)
477. «Санкт-Петербургские ведомости», 1878, 5 апреля, № 94. [↑](#footnote-ref-478)
478. «Санкт-Петербургские ведомости», 1879, 18 февраля, № 48. [↑](#footnote-ref-479)
479. «Московские ведомости», 1878, 18 сентября, № 235. [↑](#footnote-ref-480)
480. В. Дорошевич. Рассказы и очерки. М., 1962, с. 78. [↑](#footnote-ref-481)
481. «Московские ведомости», 1881, 28 ноября, № 330. [↑](#footnote-ref-482)
482. «Русское обозрение», 1891, № 3, с. 366. [↑](#footnote-ref-483)
483. В. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., 1938, с. 36. [↑](#footnote-ref-484)
484. В. И. Немирович-Данченко. Из прошлого, с. 36. [↑](#footnote-ref-485)
485. «Московские ведомости», 1878, 19 ноября, № 295. [↑](#footnote-ref-486)
486. «Русское слово», 1879, 9 января, № 9. [↑](#footnote-ref-487)
487. «Московские ведомости», 1879, 23 февраля, № 46. [↑](#footnote-ref-488)
488. «Московские ведомости», 1880, 17 ноября, № 319. [↑](#footnote-ref-489)
489. «Московские ведомости», 1885, 22, 23 и 26 января, № 22, 23 и 26. [↑](#footnote-ref-490)
490. «Русское обозрение», 1890, № 7, с. 306, 301. [↑](#footnote-ref-491)
491. Драматические характеры, вып. 5. М., 1896. [↑](#footnote-ref-492)
492. «Московские ведомости». 1899, 1 ноября, № 301. [↑](#footnote-ref-493)
493. «Русское обозрение», 1896, № 11, с. 593. [↑](#footnote-ref-494)
494. «Московские ведомости», 1879, 25 октября, № 271. [↑](#footnote-ref-495)
495. «Московские ведомости», 1879, 10 декабря, № 314. [↑](#footnote-ref-496)
496. «Московские ведомости», 1881, 21 октября, № 292. [↑](#footnote-ref-497)
497. «Московские ведомости», 1888, 15 февраля. [↑](#footnote-ref-498)
498. «Московские ведомости», 1901, 12, 19 и 27 июня, № 160, 167, 175. [↑](#footnote-ref-499)
499. См.: В. Лавров. Нечто о смутьянстве. — «Русская мысль», 1901, № 2, 209. [↑](#footnote-ref-500)
500. К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 7. М., 1960, с. 196. [↑](#footnote-ref-501)
501. «Русское обозрение», 1890, т. 1, № 1, с. 341 – 343. [↑](#footnote-ref-502)
502. «Московские ведомости», 1899, 4 октября, № 273. [↑](#footnote-ref-503)
503. «Московские ведомости», 1887, 21 декабря, № 351. [↑](#footnote-ref-504)
504. «Московские ведомости», 1899, 11 октября, № 280. [↑](#footnote-ref-505)
505. «Московские ведомости», 1898, 30 ноября, № 330. [↑](#footnote-ref-506)
506. «Московские ведомости», 1898, 19 октября, № 288. [↑](#footnote-ref-507)
507. «Московские ведомости», 1899, 4 октября, № 273. [↑](#footnote-ref-508)
508. В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 22, с. 43. [↑](#footnote-ref-509)
509. Цит. по ст.: Б. Г. [Б. Б. Глинский]. Чествование А. С. Суворина в Малом театре. — «Исторический вестник», 1907, июнь, с. 923. [↑](#footnote-ref-510)
510. В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 22. с. 43. [↑](#footnote-ref-511)
511. Цит. по ст.: В. Далматов. «Хохлы и хохлушки» А. С. Суворина, — «Театр и искусство», 1907, № 16, с. 270. [↑](#footnote-ref-512)
512. А. С. Суворин. Театральные очерки (1866 – 1876 гг.). СПб., 1914. с. 308. [↑](#footnote-ref-513)
513. Там же, с. IX. [↑](#footnote-ref-514)
514. А. С. Суворин. Театральные очерки, с. 26. [↑](#footnote-ref-515)
515. Там же, с. 466. [↑](#footnote-ref-516)
516. «Вестник Европы», 1869, № 9, с. 428. [↑](#footnote-ref-517)
517. А. С. Суворин. Театральные очерки, с. 43. [↑](#footnote-ref-518)
518. Там же, с. 298. [↑](#footnote-ref-519)
519. Там же, с. 64, 302. [↑](#footnote-ref-520)
520. А. С. Суворин. Театральные очерки, с. 439. [↑](#footnote-ref-521)
521. См.: Homo novus [А. Р. Кугель]. Заметки. — «Театр и искусство», 1913, № 51. [↑](#footnote-ref-522)
522. В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 22, с. 44. [↑](#footnote-ref-523)
523. «Театр и искусство», 1907, № 17, с. 287. [↑](#footnote-ref-524)
524. «Новое время», 1895, 19 октября, № 7055. [↑](#footnote-ref-525)
525. См.: «Новое время», 1886, 6 июня, № 3687. [↑](#footnote-ref-526)
526. «Новое время», 1881, 31 декабря, № 2098. [↑](#footnote-ref-527)
527. «Новое время», 1881, 13 февраля, № 1783. [↑](#footnote-ref-528)
528. «Новое время», 1881, 13 декабря, № 2082. [↑](#footnote-ref-529)
529. «Новое время», 1881, 11 февраля. № 1781. [↑](#footnote-ref-530)
530. «Новое время», 1891, 16 марта, № 5404. [↑](#footnote-ref-531)
531. «Новое время», 1891, 13 марта, № 5401. [↑](#footnote-ref-532)
532. «Новое время», 1898, 26 ноября, № 8172. [↑](#footnote-ref-533)
533. «Новое время», 1881, 10 декабря, № 2079. [↑](#footnote-ref-534)
534. «Новое время», 1881, 13 декабря, № 2082. [↑](#footnote-ref-535)
535. «Театр и искусство», 1907, № 16, с. 270 – 271. [↑](#footnote-ref-536)
536. А. С. Суворин. Хохлы и хохлушки. СПб., 1907, с. 75 – 76. [↑](#footnote-ref-537)
537. В. Г. [Б. Б. Глинский]. Чествование А. С. Суворина в Малом театре. — «Исторический вестник», 1907, июнь, с. 922. [↑](#footnote-ref-538)
538. Ю. Беляев. Театр и музыка. — «Новое время», 1900, 31 января, № 8595. [↑](#footnote-ref-539)
539. «Новое время», 1899, 23 января, № 8228. [↑](#footnote-ref-540)
540. «Новое время», 1886, 24 апреля, № 3645. [↑](#footnote-ref-541)
541. «Новое время», 1899, 23 января, № 8228. [↑](#footnote-ref-542)
542. «Новое время», 1895, 29 ноября, № 7096. [↑](#footnote-ref-543)
543. «Новое время», 1887, 13 декабря, № 4236. [↑](#footnote-ref-544)
544. См.: [А. Н. Пыпин]. Из общественной хроники. Поход против Белинского, предпринятый под флагом «Горя от ума», — «Вестник Европы», 1886, № 5, с. 432 – 438. [↑](#footnote-ref-545)
545. См.: С. А. Андреевский. К столетию Грибоедова. — В кн.: Литературные очерки. Изд. 3. СПб., 1902, с. 411 – 412. [↑](#footnote-ref-546)
546. См.: «Новое время», 1889, 16 апреля, № 4715. [↑](#footnote-ref-547)
547. См.: «Новое время», 1887, 19 ноября, № 4212. [↑](#footnote-ref-548)
548. «Новое время», 1887, 11 ноября, № 4204. [↑](#footnote-ref-549)
549. «Новое время», 1889, 6 февраля, № 4649. [↑](#footnote-ref-550)
550. Н. А. Селиванов. Александринский театр. «Чайка». — «Новости», 1896, 19 октября, № 289. [↑](#footnote-ref-551)
551. «Новое время», 1896, 19 октября, № 7416. [↑](#footnote-ref-552)
552. Дневник А. С. Суворина. М.‑Пг., 1923, с. 284. Запись от 10 февраля 1902 г. [↑](#footnote-ref-553)
553. «Новое время», 1903, 9 апреля, № 9731. [↑](#footnote-ref-554)
554. «Новое время», 1903, 18 апреля, № 9740. [↑](#footnote-ref-555)
555. «Новое время», 1901, 23 февраля, № 8977. [↑](#footnote-ref-556)
556. См.: А. Круглов. Библиографический указатель статей Ю. Н. Говорухи-Отрока, помещенных в «Московских ведомостях». 1889 – 1896. — «Русское обозрение», 1896, № 9, с. 396 – 422. [↑](#footnote-ref-557)
557. См., например, посмертный отзыв о нем в «Вестнике Европы» (1896, № 9, с. 421 – 422). [↑](#footnote-ref-558)
558. «Южный край», 1887, 10 октября, № 2328. [↑](#footnote-ref-559)
559. «Московские ведомости», 1893, 15 апреля, № 102. [↑](#footnote-ref-560)
560. «Московские ведомости», 1892, 15 ноября, № 317. [↑](#footnote-ref-561)
561. «Московские ведомости», 1894, 29 января, № 29. [↑](#footnote-ref-562)
562. См.: «Южный край», 1884, 3 июня, № 1182; «Московские ведомости», 1894, 21 августа, № 228; 1895, 29 января, № 29; 1895, 12 ноября, № 312. [↑](#footnote-ref-563)
563. «Московские ведомости», 1895, 5 февраля, № 36. [↑](#footnote-ref-564)
564. «Южный край», 1887, 14 апреля, № 2160. [↑](#footnote-ref-565)
565. См.: «Южный край», 1884, 14 января, № 1055; «Южный край», 22 мая, № 1172; «Московские ведомости», 1892, 13 сентября, № 254. [↑](#footnote-ref-566)
566. «Южный край», 1887, 15 августа, № 2275. [↑](#footnote-ref-567)
567. См.: «Южный край», 1884, 1 июля, № 1210; «Московские ведомости», 1895, 15 января, № 15. [↑](#footnote-ref-568)
568. «Московские ведомости», 1893, 24 января, № 24. [↑](#footnote-ref-569)
569. «Южный край», 1881, 12 ноября, № 271. [↑](#footnote-ref-570)
570. «Южный край». 1882, 31 декабря, № 696. [↑](#footnote-ref-571)
571. «Московские ведомости», 1893, 15 марта, № 73. [↑](#footnote-ref-572)
572. См.: «Южный край», 1887, 6 сентября, № 2295; «Московские ведомости», 1895, 9 апреля, № 96. [↑](#footnote-ref-573)
573. См.: «Южный край», 1884, 14 января, № 1055; «Московские ведомости», 1895, 15 января; 24 сентября, № 263. [↑](#footnote-ref-574)
574. См.: «Южный край», 1885, 9 апреля, № 1474; 11 апреля, № 1476; 14 апреля, 1479. [↑](#footnote-ref-575)
575. «Южный край», 1884, 1 июля, № 1210. [↑](#footnote-ref-576)
576. «Южный край», 1887, 14 апреля, № 2160. [↑](#footnote-ref-577)
577. См.: «Московские ведомости», 1892, 20 ноября, № 322; 29 ноября, № 331. [↑](#footnote-ref-578)
578. «Московские ведомости», 1895, 16 апреля, № 103; 24 апреля, № 111. [↑](#footnote-ref-579)
579. «Московские ведомости», 1873, 15 октября, № 259. [↑](#footnote-ref-580)
580. См.: «Заря». 1869, № 2, с. 263; «Библиотека для чтения», 1865, № 2, с. 32. [↑](#footnote-ref-581)
581. См.: «Библиотека для чтения», 1865, № 1, с. 115 – 134. [↑](#footnote-ref-582)
582. «Заря», 1870, № 7, с. 149. [↑](#footnote-ref-583)
583. Там же, с. 152. [↑](#footnote-ref-584)
584. «Московские ведомости», 1875, 3 декабря, № 308; 1874, 28 октября, № 288. [↑](#footnote-ref-585)
585. См.: «Московские ведомости», 1875, 20 января, № 18. [↑](#footnote-ref-586)
586. «Московские ведомости», 1875, 8 мая, № 115; 30 сентября, № 248. [↑](#footnote-ref-587)
587. См.: «Московские ведомости», 1874, 17 ноября, № 288. [↑](#footnote-ref-588)
588. См.: «Московские ведомости», 1874, 7 сентября, № 223. [↑](#footnote-ref-589)
589. «Библиотека для чтения», 1865, № 1, с. 115. [↑](#footnote-ref-590)
590. См.: «Библиотека для чтения», 1865 № 3, с. 32 – 35; «Заря», 1871, № 1, с. 101. [↑](#footnote-ref-591)
591. См.: «Московские ведомости», 1875, 4 июля, № 169. Ошибочно приписанная Н. К. Михайловскому, использована в кн.: Р. Беньяш. Пелагея Стрепетова. М.‑Л., 1967. Ср.: И. Ф. Петровская. Открытие не состоялось. — «Вопросы литературы», 1969, № 2. [↑](#footnote-ref-592)
592. См.: «Московские ведомости», 1875, 24 сентября, № 243. [↑](#footnote-ref-593)
593. «Заря», 1871, № 1, с. 114 – 115. [↑](#footnote-ref-594)
594. «Московские ведомости», 1875, 3 декабря, № 308. [↑](#footnote-ref-595)
595. «Библиотека для чтения», 1805, № 3, с. 27. [↑](#footnote-ref-596)
596. «Заря», 1871, № 1, с. 111. [↑](#footnote-ref-597)
597. «Заря», 1869, № 2, с. 264. [↑](#footnote-ref-598)
598. См.: «Заря», 1869, № 1, с. 177; «Московские ведомости», 1873, 22 января, № 18; 1875, 31 декабря, № 333. [↑](#footnote-ref-599)
599. А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 12, с. 122. [↑](#footnote-ref-600)
600. Л. Фрейдкина. В. И. Немирович-Данченко — театральный критик. — «Театр», 1940, № 3, с. 123 – 135; А. Мацкин. Молодость художника. — «Театр», 1958, № 12, с. 134 – 140; А. Мацкин. У истоков творчества. — «Ежегодник Московского Художественного театра. 1951 – 1952», 1956, с. 251 – 329. [↑](#footnote-ref-601)
601. «Русская газета», 1877, 1 октября, № 61. В большинстве случаев в данной главе используется атрибуция статей Немировича-Данченко, предложенная Л. М. Фрейдкиной в кн.: Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. М., 1962. [↑](#footnote-ref-602)
602. А. И. Южин-Сумбатов. Записи. Статьи. Письма. М., 1951, с. 35. [↑](#footnote-ref-603)
603. Цит. по ст.: А. Мацкин. У истоков творчества. — «Ежегодник МХТ. 1951 – 1952», с. 258. [↑](#footnote-ref-604)
604. См.: «Русский курьер», 1880, 18 сентября, № 254. [↑](#footnote-ref-605)
605. См.: «Русский курьер», 1882, 3 февраля, № 33. [↑](#footnote-ref-606)
606. Вл. И. Немирович-Данченко. Избранные письма. Театральное наследие, т. 2. М., 1954, с. 61 – 62. [↑](#footnote-ref-607)
607. «Новости дня», 1891, 7 сентября, № 2945. [↑](#footnote-ref-608)
608. Н. Эфрос, Московский Художественный театр. М.‑П., 1924, с. 83. [↑](#footnote-ref-609)
609. См.: «Новости дня», 1891, 6 сентября, № 2944. [↑](#footnote-ref-610)
610. «Театральная Россия», 1905, № 37, с. 1119. [↑](#footnote-ref-611)
611. «Новости дня», 1891, 10 сентября, № 2948. [↑](#footnote-ref-612)
612. «Русский курьер», 1880, 13 ноября, № 310. [↑](#footnote-ref-613)
613. «Русский курьер», 1882, 1 сентября, № 240. [↑](#footnote-ref-614)
614. «Будильник», 1882, № 38, с. 465. [↑](#footnote-ref-615)
615. «Русский курьер», 1881, 7 мая, № 123. [↑](#footnote-ref-616)
616. «Русская газета», 1877, 12 ноября, № 89. [↑](#footnote-ref-617)
617. «Будильник», 1879, № 49, с. 733. [↑](#footnote-ref-618)
618. См.: «Будильник», 1878, № 46, с. 655. [↑](#footnote-ref-619)
619. «Русский курьер», 1881, 19 декабря, № 228. [↑](#footnote-ref-620)
620. «Будильник», 1882. № 2, с. 17. [↑](#footnote-ref-621)
621. «Русский курьер», 1880, 4 апреля, № 92. [↑](#footnote-ref-622)
622. См.: «Русский курьер», 1881, 22 января, № 21. [↑](#footnote-ref-623)
623. «Русский курьер», 1882, 6 апреля, № 92. [↑](#footnote-ref-624)
624. См.: «Русский курьер», 1881, 9 января, № 8. [↑](#footnote-ref-625)
625. «Будильник», 1881, № 48, с. 728. [↑](#footnote-ref-626)
626. См.: «Русский курьер», 1882, 15 мая, № 131. Рассуждая о репертуаре МХТ, Немирович-Данченко в 1907 году писал Станиславскому, что от «Дон Карлоса» веет «скукой» (Избранные письма, с. 273). Возникшая в театре идея поставить «Коварство и любовь» не вызвала в нем сочувствия. [↑](#footnote-ref-627)
627. «Будильник», 1882, № 37, с. 453. [↑](#footnote-ref-628)
628. «Русские ведомости», 1888, 26 октября, № 295. [↑](#footnote-ref-629)
629. См.: «Русские ведомости», 1888, 18 ноября, № 318. [↑](#footnote-ref-630)
630. См.: «Новости дня», 1891, 11 сентября, № 2949. [↑](#footnote-ref-631)
631. «Русский курьер», 1879, 19 октября, № 51. [↑](#footnote-ref-632)
632. «Русский курьер», 1879, 31 октября, № 63. [↑](#footnote-ref-633)
633. «Русский курьер», 1881, 6 марта, № 63. [↑](#footnote-ref-634)
634. «Русский курьер», 1879, 18 октября, № 50. [↑](#footnote-ref-635)
635. См.: Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма. Театральное наследие, т. 1. М., 1952, с. 354. [↑](#footnote-ref-636)
636. «Будильник», 1881, № 10, с. 154. [↑](#footnote-ref-637)
637. См.: «Русский курьер», 1882, 8 мая, № 124. [↑](#footnote-ref-638)
638. «Русский курьер», 1882, 14 апреля, № 100. [↑](#footnote-ref-639)
639. См.: «Русский курьер», 1881, 6 марта, № 63. [↑](#footnote-ref-640)
640. «Будильник», 1880, № 5, с. 138. [↑](#footnote-ref-641)
641. «Русский курьер», 1880, 23 января, № 22. [↑](#footnote-ref-642)
642. См.: «Русский курьер», 1882, 13 января, № 12. [↑](#footnote-ref-643)
643. «Будильник», 1881, № 24, с. 376. [↑](#footnote-ref-644)
644. «Русский курьер», 1881, 15 мая, № 131. [↑](#footnote-ref-645)
645. «Русский курьер», 1882, 8 апреля, № 94. [↑](#footnote-ref-646)
646. «Русский курьер», 1882, 10 апреля, № 96. [↑](#footnote-ref-647)
647. «Русский курьер», 1882, 28 апреля, № 114. [↑](#footnote-ref-648)
648. См.: «Будильник», 1881, № 48, с. 728 – 731; № 49, с. 744 – 745. Русскому актеру на путях развития реализма предстояло пройти школу максимального перевоплощения, прежде чем критика признает за ним «юридическое» право «просвечивать» в роли и эстетическую ценность такого проявления индивидуальности. [↑](#footnote-ref-649)
649. См.: «Русский курьер», 1881, 9 декабря, № 218. [↑](#footnote-ref-650)
650. См.: «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». — «Русская мысль», 5900, № 9; Инсценировка чеховских настроений. — «Литературный вестник», 1903, т. 5, кн. 3; Тайны сценического обаяния Гоголя. — «Ежегодник императорских театров», 1909, № 2; «Горе от ума» в Московском Художественном театре. — «Вестник Европы», 1910, № 5, 6, 7. [↑](#footnote-ref-651)
651. «Русский курьер», 1882, 11 мая, № 127. [↑](#footnote-ref-652)
652. «Русские ведомости», 1890, 3 февраля. № 33. [↑](#footnote-ref-653)
653. См.: «Новости дня», 1891, 7 октября, № 2975. [↑](#footnote-ref-654)
654. «Новости дня», 1891, 8 октября, № 2976. [↑](#footnote-ref-655)
655. Рок [Н. О. Ракшанин]. Театр Корша. — «Новости дня», 1891, 21 ноября, № 3020. [↑](#footnote-ref-656)
656. «Новости дня», 1891, 8 октября, № 2976. [↑](#footnote-ref-657)
657. «Новости дня», 1891, 14 октября, № 2982. [↑](#footnote-ref-658)
658. «Новости дня», 1891, 28 сентября, № 2966. [↑](#footnote-ref-659)
659. «Новости дня», 1891, 14 октября, № 2982. [↑](#footnote-ref-660)
660. Автобиография И. П. Горизонтова. ИРЛИ, ф. 377, 1 собр., № 970; с некоторыми расхождениями: С. Д. Соколов. Саратовские писатели и ученые. Саратов, 1913, с. 178. [↑](#footnote-ref-661)
661. Гамма [И. П. Горизонтов]. Театральные заметки. — «Саратовский листок», 1871, 19 января, № 14; 30 января, № 24. [↑](#footnote-ref-662)
662. Аз [И. А. Салов]. Театральные наброски, — «Саратовский справочный листок», 1879, 14 сентября, № 194. [↑](#footnote-ref-663)
663. См. о нем: Н. Вишняков. Н. В. Симборский. — «Звезда», 1936, № 3; ИРЛИ, ф. 1, оп. 25, ед. 173. [↑](#footnote-ref-664)
664. См.: —бор— Н. В. [Симборский]. В театре. — «Обзор», 1878, 21 марта, № 77; 27 марта, № 83. [↑](#footnote-ref-665)
665. Икс — Воксарк. Театральная хроника. — «Дон», 1878, 8 октября, № 109. [↑](#footnote-ref-666)
666. См.: Из непросвещенных. Судьба сибирского театра. — «Сибирь», 1877, 6 февраля, № 6; Скиталец бездольный. Театральная заметка. — «Сибирь», 1883, 28 февраля, № 8. [↑](#footnote-ref-667)
667. Я. Никто [Е. П. Карпов]. Итоги орловского театрального сезона. — «Орловский вестник», 1886, 9 марта, № 65. [↑](#footnote-ref-668)
668. См.: С. Я. [С. О. Ярошевский]. Русский театр. — «Киевлянин», 1883, 1 сентября, № 188. [↑](#footnote-ref-669)
669. Н. И. Николаев. Театрально-критические наброски. Киев, 1897, с. 75 – 77. [↑](#footnote-ref-670)
670. Театральная заметка. — «Елисаветградский вестник», 1879, 21 сентября, № 102. О принадлежности знаменитому украинскому драматургу и актеру неподписанных статей этой газеты 1879 – 1880 гг. см.: В. А. Сахновский-Панкеев. И. К. Карпенко-Карый — театральный критик. — «Учен. зап. НИИ театра и музыки», 1958, т. 1. [↑](#footnote-ref-671)
671. См.: Аз [И. А. Садов]. Театральные наброски. — «Саратовский справочный листок», 1879, 2 сентября, № 185; 28 сентября, № 204. [↑](#footnote-ref-672)
672. ЦГАОР СССР, ф. 102, ДП, 9, ч. 51, 1887 г. [↑](#footnote-ref-673)
673. И. Г. Ямпольский. К библиографии Ф. В. Волховского. — «Учен. зап. Ленингр. ун‑та», 1971, № 349. Сер. филол. наук, вып. 74, с. 187. [↑](#footnote-ref-674)
674. Городские известия. — «Сибирская газета», 1885, 22 сентября, № 38; Хроника Томского театра. — Там же, 13 октября, № 41. [↑](#footnote-ref-675)
675. Ф. Полтавчук [Ф. В. Волховский]. Театральные впечатления. — «Сибирская газета», 1882, 24 октября, № 43. [↑](#footnote-ref-676)
676. Ф. Полтавчук [Ф. В. Волховский]. Театральные впечатления. — «Сибирская газета», 1882, 28 ноября, № 48. [↑](#footnote-ref-677)
677. Аз [И. А. Салов]. Театральные наброски. — «Саратовский справочный листок», 1879, 6 октября, № 210. [↑](#footnote-ref-678)
678. Подробнее о Герцо-Виноградском и некоторых других критиках 1870 – 1890‑х годов см. в ст.: И. Ф. Петровская. А. Н. Островский в откликах провинциальной печати его времени. — «Литературное наследство», 1974, т. 88, кн. 1. [↑](#footnote-ref-679)
679. ZZZ [С. Т. Герцо-Виноградский]. Эхо театральной залы. — «Одесский листок», 1882, 17 июля, № 158. [↑](#footnote-ref-680)
680. Барон Икс [С. Т. Герцо-Виноградский]. Текущие дела и делишки. — «Одесский листок», 1887, 29 августа, № 232; Дела-делишки. — «Одесские новости», 1890, 8 июля, № 1653. [↑](#footnote-ref-681)
681. Барон Икс [С. Т. Герцо-Виноградский]. Дела-делишки. — «Одесские новости», 1891, 10 ноября, № 2112. [↑](#footnote-ref-682)
682. Барон Икс [С. Т. Герцо-Виноградский]. Дела-делишки. — «Одесские новости», 1890, 8 июля, № 1653. [↑](#footnote-ref-683)
683. См.: Барон Икс [С. Т. Герцо-Виноградский]. Текущие дела и делишки. — «Одесский вестник», 1875, 14 сентября, № 201: Он же. Взгляд и нечто. — «Одесский вестник», 1875, 13 ноября, № 249; Он же. Памяти Н. К. Милославского. — «Одесский листок», 1883, 14 января, № 10. [↑](#footnote-ref-684)
684. П. Пономарев. Грядущая форма в постановке театра и других искусств. — В кн.: Голодным на хлеб. Казань, 1907. [↑](#footnote-ref-685)
685. Все тот же [П. А. Пономарев]. Казанский театр во времена «директории». — «Камско-Волжская газета», 1873, 1 апреля, № 38. [↑](#footnote-ref-686)
686. Все тот же [П. А. Пономарев]. Стрепетова в Казани. — «Казанский биржевой листок», 1891, 17 октября, № 236; 6 октября, № 227. [↑](#footnote-ref-687)
687. Л. К—к [Л. А. Куперник]. Ромео и Джульетта. — «Киевлянин», 1879, 30 июня, № 77. [↑](#footnote-ref-688)
688. Л. К—к [Л. А. Куперник]. Театральная хроника. — «Киевлянин», 1879, 14 июля, № 83. [↑](#footnote-ref-689)
689. Л. Куперник. Сара Бернар. — «Заря», 1881, 24 ноября, № 257. [↑](#footnote-ref-690)
690. П. А. [П. А. Андреевский]. Театр. — «Самарский справочный листок», 1871, 21 октября, № 222. [↑](#footnote-ref-691)
691. П. А. [П. А. Андреевский]. Театр. — «Самарский справочный листок», 1871, 13 октября, № 215; 5 декабря, № 260; П. А—ский [П. А. Андреевский]. Киевский театр. — «Киевлянин», 1877, 26 июля, № 88; Игла [П. А. Андреевский]. Второй спектакль Федотовой. — «Заря», 1884, 14 апреля, № 83. [↑](#footnote-ref-692)
692. П. А[ндреев]ский. М. Г. Савина на киевской сцене. — «Киевлянин», 1877, 4 июня, № 66. [↑](#footnote-ref-693)
693. Игла [П. А. Андреевский]. Стрепетова. — «Заря», 1884, 4 мая, № 99. [↑](#footnote-ref-694)
694. Н. Ч. [Н. И. Черняев]. Сара Бернар. — «Южный край», 1892, 18 декабря, № 4100, 19 декабря, № 4111. [↑](#footnote-ref-695)