Петровская И. Ф. **Театр и зритель российских столиц: 1895 – 1917**. Л.: Искусство, 1990. 271 с.

**Введение** 3 [Читать](#_Toc315342995)

**Глава первая.  
Театральная публика. Ее состав, настроения и требования** 10 [Читать](#_Toc315342996)

Социальное лицо публики 10 [Читать](#_Toc315342996)

Некоторые черты духовной жизни 1895 – 1917 годов 27 [Читать](#_Toc315342998)

Требования к театру 46 [Читать](#_Toc315342999)

**Глава вторая.  
Театральные предприятия и публика** 60 [Читать](#_Toc315343000)

Театры Петербурга 62 [Читать](#_Toc315343001)

Театры Москвы 112 [Читать](#_Toc315343002)

**Глава третья.  
Репертуар. Отношение к нему современников** 135 [Читать](#_Toc315343003)

Особенности репертуара и его интерпретации в 1895 – 1907 годы 137 [Читать](#_Toc315343004)

Особенности репертуара 1907 – 1917 годов 165 [Читать](#_Toc315343005)

Постоянные направления в репертуаре 184 [Читать](#_Toc315343006)

**Глава четвертая.  
Зрители и искусство актера, режиссера, сценографа** 206 [Читать](#_Toc315343007)

**Приложение.  
Обзор периодических изданий, писавших о театре** 233 [Читать](#_Toc315343008)

Газеты и журналы Петербурга 233 [Читать](#_Toc315343009)

Газеты и журналы Москвы 248 [Читать](#_Toc315343010)

**Указатель имен** 259 [Читать](#_Toc315343011)

# **{****3}** Введение

Уже доказано, что социально обусловлено и художественное творчество, и его толкование. Искусство живет в воздухе эпохи, насыщенном ее заботами, радостями и горестями. Творец, зритель, слушатель, читатель — дети своего времени. И каждый мог бы повторить слова О. Э. Мандельштама: «Попробуйте меня от века оторвать, — ручаюсь вам, себе свернете шею».

Роль театра в духовной жизни общества определяется тем, как то, что он предлагает, понято его современниками. Какие разговоры театр вызывал, какие чувства возбуждал — это и есть его вклад в жизнь общества. В суждениях о театре выражается его влияние на чувства и сознание зрителей. Позднейшая трактовка, нередко более глубокая, это факт культуры нового исторического периода.

Театральные явления 1895 – 1917 годов в восприятии их современниками, интересы и требования тогдашних зрителей, их истолкование и оценки репертуара, актерского и режиссерского искусства — вот главный предмет этого исследования.

Имеются в виду театры Петербурга и Москвы, которая, утратив роль административно-политического центра страны, сохраняла статус второй, «первопрестольной» столицы.

Термином «зритель» здесь охватываются и реальные посетители театра — авторы сохранившихся отзывов о спектаклях, и в целом социальные слои, из которых составлялась театральная публика, то есть почти все городское население.

Задача книги не в том, чтобы вынести однозначный приговор театру тех лет по мерке нынешних идеалов; наше теперешнее понимание порождено нашей эпохой, нашим воспитанием, уровнем нашего идейно-эстетического развития. Она в том, чтобы воспроизвести истинные черты минувшего в его сложности, многообразии взаимосвязей, совмещении, казалось бы, несовместимого. Здесь цель — постигнуть «их», тогдашних зрителей: уяснить, что именно они в тогдашнем театре восприняли, как виденное трактовали или, по крайней мере, как считали правильным понимать, ориентируясь на лидирующие идеи и вкусы, {4} выявить социально-эстетические потребности и пути их удовлетворения, представить неоднородность бытовавших мнений и их происхождение. При постижении этого уточняется и представление о самом театральном процессе.

В соответствии с названной целью, в книге звучат главным образом голоса современников изучаемых событий[[1]](#footnote-2). Автор искал их ответы на вопросы о стимулах к посещению театра, о том, чего они от него ждали, что в нем нравилось, что не нравилось и почему. В ряде случаев эти ответы подтверждают сложившееся представление, чаще — вносят уточнения.

Место театра в социальной жизни России тех лет велико как никогда раньше.

Вторая половина 1890‑х годов была встречена тревожными высказываниями об упадке театрального дела. Разговоры о кризисе и падении продолжались и далее, в 1910‑х годах. Как уже верно сказано, «какие бы открытия и взлеты ни происходили — проблема кризиса не снималась с повестки дня»[[2]](#footnote-3); объяснения причин этого и намечаемые пути возрождения были различны. Параллельно тому с конца 1890‑х годов усилилось увлечение театром.

В 1899 году отмечалось: «Для нас пьесы и театры до сих пор то же самое, что, например, для западного европейца парламентские события и политические речи»[[3]](#footnote-4). В период назревания первой русской революции в печати констатировалось: «Современное общество не может существовать без театра»; театр привлекает «демонстрированием духа, доступностью наблюдений, возвышенностью мысли»; «Театры являются узлами, культурными центрами, станционными пунктами, куда устремляются думы». Указывалось, что и в кругу тех, кого называют интеллигентами, немногие читают журналы, покупают книги, но «все посещают театр — точно так же, как все читают газеты», газеты и театр — «самые могущественные факторы идейных влияний»; «обсуждается все, выходящее из театра, как нечто конкретное, жизненное, как случай из настоящей жизни»[[4]](#footnote-5).

{5} В заявлении русских драматических писателей, опубликованном в начале 1905 года, требовавшем свободы театру, в частности отмены театральной цензуры, утверждалось, что театр — не только «выразитель» драматургии. «Театр есть в то же время и фактор общественности. Положение в государстве театра служит чутким показателем степени культурности страны, ее прогрессивного роста или ее распада». К концу революции 1905 – 1907 годов и после ее поражения значение театра оценивалось не ниже. Специальная газета в редакционной статье повторяла тезис этого заявления («развитие театра служит показателем общего культурного развития общества») и утверждала, что он «в настоящее время является одной из неотложных потребностей современного культурного человека»[[5]](#footnote-6). Театр окружен «такими чаяниями, такой любовью и враждою», отмечал М. А. Кузмин, что стал «одним из самых настойчивых вопросов искусства»[[6]](#footnote-7). «Постановка нового серьезного драматического произведения глубоко волнует интеллигентное общество, составляет событие дня, захватывает мыслящие круги», — констатировала передовая «Театра и искусства»[[7]](#footnote-8). Статья Ю. И. Айхенвальда «Отрицание театра» (1912), в которой он утверждал, что это не самостоятельное искусство, вызвала горячий отпор в печати.

Во время первой империалистической войны говорилось, что театр в жизни России всегда был «тем родником живой воды, к которому тянется опаленными устами измученная и истерзанная душа», что он занял «исключительное положение» среди искусств. Сотрудник «Журнала журналов», который сам видел в театре лишь суррогат настоящей гражданской жизни, подтверждал, однако, что едва ли найдется другая страна, в которой «повальная» любовь к нему была бы так сильна, как в России: «Одни только ходят в театр, другие ходят в театр и читают статьи о театре, третьи делают и то, и другое; у гимназистов считается особенным шиком сидеть в карцере за излишнее посещение»[[8]](#footnote-9).

{6} Такое отношение к театру, как и требования, которые к нему предъявлялись, и толкование конкретных театральных явлений, — не обособленная область социального бытия, а часть сложной системы общественной жизни, в которой все элементы взаимодействуют.

Наблюдаемые в течение изученных лет изменения потребностей, вкусов, оценок в области театра это, с одной стороны, итог его собственного развития, с другой — результат воздействия более широких общественных сдвигов.

Рассматриваемая эпоха — время с осени 1895 года (с театрального сезона 1895/96 года) до октября 1917‑го. Она отмечена значительными экономическими, политическими, социальными переменами в жизни России. И внутри нее свои черты имеют 1890‑е – начало 1900‑х годов, период буржуазно-демократической революции 1905 – 1907 годов (ее конец — разгон Государственной думы 3 июня 1907 года), последующие годы.

Рост либерального и революционного движения, существенные смещения в общественном сознании, связанные с бурным рабочим движением, распространением марксизма, ожиданием великого переворота, оказывали воздействие на настроения и требования русского общества во всех областях жизни. Революция 1905 – 1907 годов захватила круги широчайшие, сопровождалась чрезвычайным духовным подъемом. Вместе с тем происходил раскол в среде «образованного общества», усилившийся после поражения революции. Никакая предшествовавшая эпоха не знала столь поразительных расхождений в убеждениях, взглядах, стремлениях.

Знание отдельных фактов театрального процесса еще не есть знание истории театра, театральной жизни. Постижение ее возможно лишь в связи со всей духовной атмосферой эпохи. В театре и отношении зрителей к его творчеству отразилась жизнь идеологическая, политическая, даже экономическая, сказались особенности социальной психологии, изменяющейся во времени.

Подлинно научный подход к изучению темы книги, как и вообще изучение истории духовной культуры, требует освоить не только максимум фактов, но и максимум их трактовок и оценок в свете существовавших этических и эстетических критериев. Автор полагал необходимым, чтобы сообщаемые сведения были достаточно представительны для воспроизведения исторической картины, обобщений и выводов.

Уже отмечено, что исследователи русского театра начала XX века «уделяют преимущественное внимание новаторству, реформам, исканиям»[[9]](#footnote-10). Тема «театр и зритель» не позволяет ограничиваться изучением жизни ведущих в художественном отношении {7} театров. История театра в виде «истории генералов», высокомерное отношение к тому, что ныне представляется «не искусством», — не тот путь, на котором можно обнаружить искомую историческую истину. В поле зрения автора — деятельность свыше ста театральных предприятий двух столиц, в связи с отношением к ним разных слоев общества, без отбора по значимости в истории искусства. Это и казенные театры, и «театры исканий», и «народные», и чисто коммерческие, в том числе кратковременные[[10]](#footnote-11).

При анализе репертуара главное внимание обращено не на то, что предлагала драматургия, а на то, что получало признание зрителей. Репертуар — это та сторона истории театра, о которой вообще нельзя приобрести верное представление вне контекста эпохи, хотя на первый взгляд кажется, что именно она и дошла до нас в своем натуральном виде — в виде пьес. Место пьесы в репертуаре и отношение к ней обусловливалось не только ее «объективным содержанием» и литературно-художественными достоинствами, но возможностью перетолкования этого содержания, а также собственно театральной стороной — режиссерским решением, актерским исполнением, оформлением (декорации, костюмы и пр.). Здесь говорится не об одних лишь истинно художественных пьесах, но и о многих других, почему-либо ставших популярными.

Высказывания о театре его теоретиков, вообще выдающихся мыслителей и художников, уже не раз становились объектом изучения. Для избранной темы существенны мнения не только «властителей дум», но и рядовых выразителей стремлений, вкусов и интересов общества. Это не значит, разумеется, что учтены все вообще точки зрения, все оценки. Уникальность каждой человеческой личности предопределяет несметное число оттенков отношения к любому предмету, событию.

В книге затронуты и те явления, которые уже известны в театроведении и литературоведении[[11]](#footnote-12), и мало знакомые, а то {8} и вовсе неведомые. Первые рассматриваются, как правило, в ином аспекте, с привлечением не использованных ранее материалов.

Основной источник исследования — периодическая печать Петербурга и Москвы. В ней нашла отражение вся театральная жизнь столиц 1895 – 1917 годов: образование и преобразование театральных предприятий, репертуар, творчество актеров и режиссеров.

К теме театра обращались издания всех родов, всех направлений. В общественно-политических и литературных ежедневных газетах, количество которых в это время чрезвычайно возросло, и многих еженедельниках публиковались рецензии почти на все спектакли всех, в том числе кратковременных, антреприз, регулярные хроникальные заметки, детально фиксировавшие разнообразные события, включая факты личной жизни актеров, обзоры, охватывающие более или менее длительные отрезки времени, статьи по отдельным вопросам театрального искусства, проекты и прогнозы, интервью с театральными деятелями, впервые появившиеся в это время. Ежемесячные («толстые») общественно-политические и литературные журналы освещали театральную жизнь выборочно, но зато они останавливались на тех явлениях, которые представлялись наиболее значительными, поднимали общие вопросы теории и практики театра. Существовало более тридцати столичных специальных изданий (в их числе кратковременные и чисто информационные).

Театральные рецензенты принадлежали к разнообразным социальным группам, их высказывания отражают мнения различных слоев общества. В соответствии с неоднородностью театрального репертуара, они откликались на постановки всяческих драматических произведений — от «Гамлета» до «Контролера спальных вагонов». Широкое изучение театральных рецензий, обнаруживая неоднозначность восприятия театра, вскрывает и сложность процессов духовной жизни вообще, сомнительность слишком прямолинейных выводов.

Помещенный в приложении обзор ста тридцати столичных газет и журналов, более или менее регулярно писавших о театре, характеризует источниковую базу книги. Кроме того, дополнительно к приведенным выше высказываниям, он уже сам по себе показывает, какое большое место занимал театр в духовной культуре тех лет. Вероятно, он может также помочь дальнейшему изучению русского театра предоктябрьской эпохи.

Много ценной информации о взглядах и мироощущении интеллигенции, ее настроениях почерпнуто в собрании автобиографий разных лиц, выступавших в печати, в том числе столичных театральных критиков, из архива историка литературы {9} С. А. Венгерова[[12]](#footnote-13). Следуя программе Венгерова, запрошенные лица сообщали о своем происхождении, воспитании, мировоззрении. Сведения о репертуаре частных театров, о количестве повторений спектаклей в большинстве случаев взяты из афиш[[13]](#footnote-14) и из гонорарных книг Общества русских драматических писателей и оперных композиторов[[14]](#footnote-15).

Книга рассчитана на внимательное чтение. Все главы взаимосвязаны и дополняют одна другую, соответственно тому, что духовная жизнь не может быть расчленена на вполне самостоятельные и отграниченные ее области: все взаимосвязано и взаимообусловлено. Главы первая и вторая строились как фундамент для двух следующих. А последующие главы содержат новые доводы к положениям предшествующих. Главы о репертуаре и о собственно театральном искусстве требуют предварительного прочтения первых, в частности главы о театральных предприятиях.

Работа писалась с мыслями о сегодняшнем и завтрашнем дне. Настоящее вырастает из прошлого. Даже самые явные новообразования имеют корни хотя бы в близком прошедшем, какие-то аналогии с явлениями дальних лет.

Автор будет благодарен за все замечания.

# **{****10}** Глава первая Театральная публика. Ее состав, настроения и требования

## Социальное лицо публики

В рассматриваемую эпоху значительно изменяется состав театральной публики. В нее вливаются многочисленные представители так называемых низших слоев городских жителей, включая фабрично-заводских рабочих. Процесс был двусторонним: рост городского населения и расширение интереса к театру предопределяли дальнейшее умножение театральных антреприз, а появление новых театров, в том числе на окраинах, порождало новых зрителей.

Печать 1890 – 1910‑х годов неоднократно отмечала, что театр переживает период демократизации, что наиболее отзывчивая публика — это не пресыщенный «средний интеллигент», а более демократическая — «полуинтеллигенция», учащиеся и «пролетариат», под которым разумелись не только рабочие, но вообще материально не обеспеченные круги. Однако это не значит, что в любом театральном зале встречались генералы и фабричные. Иногда рабочие бывали в центральных театрах. Например, в 1905 году, когда МХТ, театр Ф. А. Корша и Опера С. И. Зимина открыли льготный доступ организованным рабочим, эти льготные места всегда были заняты[[15]](#footnote-16). Но как правило, низшие слои населения посещали окраинные, так называемые «общедоступные», «народные» театры, где и билеты дешевле, и можно чувствовать себя свободно среди равных или хотя бы близких себе по общественному положению и внешнему облику.

В основном театры устраивались в расчете на буржуазию, дворянство (служащие государственного аппарата, офицерство) и интеллигенцию. Столичное дворянство, кроме высшего офицерства и высшего чиновничества, в это время в большой мере теряет свою обособленность. Часть его, деклассировавшись, переходит в ряды интеллигенции как по образу жизни (лица «свободных профессий»), так нередко и по образу мыслей; другая — смыкается с буржуазией.

{11} По общему признанию, основную публику во всех театрах, кроме «народных», составляли буржуазия и интеллигенция. Театральные рецензенты писали, как правило, от имени интеллигенции и для нее.

Об интеллигенции — ее составе, задачах, свойствах и пороках — много говорилось в тогдашней журналистике. Констатировалась невозможность четко отделить «класс интеллектуальных работников» от буржуазии, различить группы внутри него.

В. И. Ленин, как известно, относил к интеллигенции «всех образованных людей, представителей свободных профессий вообще, представителей умственного труда <…>, в отличие от представителей физического труда»[[16]](#footnote-17).

Количество таких лиц по сравнению с предшествовавшим; историческим периодом весьма выросло: капиталистическому хозяйству нужны были инженеры, техники, банковские служащие и т. д. Интенсивно увеличивалось количество специальных средних и высших учебных заведений, соответственно — число студентов и преподавателей. Специальное образование потребовалось теперь и промышленным, и коммерческим дельцам. Росли те группы населения, которые чаще назывались «полуинтеллигенцией»: учителя начальных школ, средний технический и медицинский персонал, почтово-телеграфные и железнодорожные служащие, сотрудники различных контор.

Границы между интеллигенцией и другими слоями общества размывались. Одновременно усиливалась дифференциация внутри нее — по социально-экономическому положению и интересам. Адвокаты, нотариусы, частнопрактикующие врачи имели доход от одной — двух до нескольких десятков тысяч рублей в год, как зажиточные буржуа[[17]](#footnote-18), «полуинтеллигенция» — самая массовая категория «образованного общества» по материальному положению находилась примерно на уровне беднейших мелких хозяев. По образу мыслей одна часть интеллигенции обуржуазивалась; другая, отмежевываясь от буржуазии, стояла, как и прежде, на демократических позициях; третья, являясь по существу буржуазной, претендовала на принадлежность к «интеллектуальной элите», противостоящей буржуазно-мещанской «толпе».

В социальных науках нашего времени интеллигенция дореволюционной России обычно делится на дворянско-помещичью (верхи государственного аппарата и офицерского корпуса), буржуазную (профессора высших учебных заведений, адвокаты, литераторы, верхи медицинской и художественной интеллигенции), мелкобуржуазную (в основном это «полуинтеллигенция») {12} и пролетарскую, включающую как образованных пролетариев, так и выходцев из буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции, перешедших на позиции революционного марксизма[[18]](#footnote-19). В этой классификации сказалась сложность, неоднозначность термина. Первые группы выделяются по социально-экономическому положению, последняя — по мировоззрению и общественному поведению, причем включает и представителей не умственного труда. Существует и определение интеллигенции как образованных людей, осуществляющих профессиональную деятельность в пределах определенных функций — главным образом в области народного просвещения и здравоохранения, исследовательской работы в науке и технике, в области литературы и искусства. Отмечается, что в России, где этот термин и родился, в него всегда вкладывался одновременно и социальный и психологический смысл[[19]](#footnote-20).

В тогдашней литературе чаще всего под интеллигенцией подразумевали, как это утвердилось еще в эпоху народничества, лиц гуманитарных профессий[[20]](#footnote-21): писателей, журналистов, адвокатов, деятелей науки и искусства, педагогов и старших учащихся, а также врачей. К этой категории, своим положением призванной быть духовным гегемоном, обращались призывы и упреки критики и публицистики. Понятие «интеллигенция» связывалось с размышлениями об «общих» вопросах и с альтруистической направленностью деятельности, служением идеалам добра и справедливости. Библиограф и библиопсихолог Н. А. Рубакин, внимательно изучавший слой лиц «свободных профессий», как назывались почти все люди умственного труда, кроме служащих государственного аппарата (чиновников) и офицерства, подчеркивал при этом: «С ними не совпадает то, что составляет действительную интеллигенцию страны. Разумеется, было бы огромной ошибкой смешивать свободные профессии с тем, что называется *интеллигенцией*»[[21]](#footnote-22). Сотрудник популярного журнала «Образование» писал, что решающий признак, присущий профессиональной деятельности интеллигентов, — это «элемент учительства в широком смысле слова, передачи людям сведений и накопленных знаний с целью научения», а главная черта их психики — потребность духовной свободы. Автор отклика {13} на эту статью в демократическом «Вестнике знания» отклонил в качестве определяющего свойства не только источник заработка (интеллектуальный труд), но и характер деятельности (учительство). Он так определил «психические черты», делающие человека интеллигентом: «искательство правды и творчество идей». Интеллигентность, по его мнению, это «наличность умственных интересов, побуждающих человека углублять и расширять понимание окружающих физико-биологических и социальных условий, а также и понимание своей духовной жизни, постоянное искание правды-истины и правды-справедливости»[[22]](#footnote-23). Этот признак он считал присущим в той или иной мере «всем нормальным людям» и потому утверждал, что понятие интеллигентности относительно, выражает не вообще противоположение другим людям, а лишь степень этого признака.

«Интеллигенция — борцы за свободу и справедливость, за духовное, политическое и социальное освобождение» — так определял это понятие «в лучшем и самом высоком смысле» Рубакин. Он не только отмежевывал интеллигенцию от других «господ в шляпах», но и прямо назвал ее однажды врагом «чистой публики», для которой «современный строй более или менее выгоден и которая так или иначе к нему приспособилась и извлекает из него доход». Не всякий мыслящий, глубоко образованный, даже искренне преданный общественно необходимому делу человек имеет право считаться интеллигентом, полагал он. Один критерий интеллигентности — отношение к интересам трудящихся, другой — это то, что интеллигент прежде всего и всегда борец, независимо от того, в какой форме и в какой среде и при помощи каких орудий проявляется его борьба — в области ли идей, в мире ли наук, искусства, на арене ли общественной жизни, в парламенте, на митинге, на баррикаде, с оружием в руках, но всегда это борьба «за осуществление основных задач своего времени»[[23]](#footnote-24).

Кроме такого понимания интеллигенции было и другое, где уже не звучала идея поиска «правды-справедливости». Тогда речь шла только об образованности и духовности. Известный философ Н. А. Бердяев в «Мире божьем» (1903) писал, что интеллигент не связан непосредственно с какой-либо экономической группой, живет прежде всего интересами интеллекта, его преобладающая страсть — духовный голод. По мнению {14} литературоведа и социолога Р. В. Иванова-Разумника, интеллигенция — это более или менее яркие индивидуальности разных классов.

Признание непременной чертой интеллигенции ее духовной активности объединяло все воззрения на нее со стороны ее самой.

В житейской практике наиболее распространенным было противопоставление: «народ», «серая масса» — «образованный класс», «культурное общество» — по образованию и внешнему образу жизни. Ко второму слою относились и коммерсанты, фабриканты, банкиры, офицеры — вся вообще «чистая публика», то есть люди, имевшие высшее и среднее (или около того) образование, а также члены их семей.

Часто в статьях о театре, как и вообще в литературе того времени, употреблялся термин «мещанство». Им клеймилось подавляющее большинство публики.

«Мещанство» начала XX века — это не мещане предшествовавшего периода, более или менее однородное городское сословие: мелкие домовладельцы, мелкие лавочники, ремесленники. В такой же мере, как и под словом «интеллигенция», под этим термином разумелось определенное направление мыслей и строй чувств, общественное поведение. Именно «антимещанство» было, по мнению большинства, основным, определяющим свойством интеллигенции — размышляющей, ищущей.

Широко было усвоено представление о тождественности понятий «мещанский» и «буржуазный». Горький в знаменитых «Заметках о мещанстве» (1905) писал: «Мещанство — это строй души современного представителя командующих классов», имея, таким образом, в виду скорее буржуазность. Г. В. Плеханов прямо декларировал, что мещанство — «свойство буржуазного класса». О людях «мещанских или так называемых буржуазных принципов» писал Н. К. Михайловский, добавляя, что этих принципов «могут держаться, и действительно держатся, представители самых разнообразных слоев общества, вплоть до “высшего света”». О внесословности интеллигенции в таком смысле говорилось постоянно. Ф. Д. Батюшков по поводу горьковских «Мещан» тоже заметил, что понятие мещанства не соответствует сословию, причем оно «всего чаще и лютее проявляется отнюдь не у мещан». Позже он вернулся к этому вопросу, сказав, что мещанство — образ мыслей и действий, который может встречаться у представителей всех сословий, хотя «произошло оно все-таки в зависимости от некоторых специфических свойств буржуазного класса»[[24]](#footnote-25).

{15} Горький констатировал такие основные черты мещанства: «уродливо развитое чувство собственности, всегда напряженное желание покоя внутри и вне себя, темный страх перед всем, что так или иначе может вспугнуть этот покой», причем мещанину недоступен «социальный трагизм», «только ужас перед своей смертью он может чувствовать глубоко». Критик и публицист В. П. Кранихфельд подчеркивал, что в мещанстве «признак некоторой, а может быть, и полной материальной обеспеченности сплетается с признаком самодовольной и самоуверенной ограниченности». Об «узости и плоскости душевной», замыкании мещанина (в несословном понимании) в круг скудных личных интересов и переживаний говорил критик В. Г. Голиков[[25]](#footnote-26).

Синоним мещанина — обыватель. Поэт Б. А. Садовский объяснил: «обыватель есть человек, который вполне и всесторонне удовлетворяется самым фактом своего бытия», «тип обывателя распространен во всех сословиях и слоях, во всех городах и весях, причем определяют его не внешние признаки, а особая обывательская психология, обывательский склад ума. Недоверчивость, равнодушие и злорадство — вот три основные стихии, образующие обывателя», «обыватель признает лишь одно положительное и определенное»[[26]](#footnote-27). Слово «обыватель» как синоним «мещанина» употреблял и Ленин (см. дальше).

Иногда толкование мещанства расширялось до полной утраты сколько-нибудь определенных границ. Театральный критик Б. И. Бентовин писал в связи с горьковскими «Мещанами»: «Мещанство — это все то мелкое, пошлое, условное, которое тысячами нитей опутывает нашу жизнь. Мещанство — это те искусственные осложнения жизни, которые <…> выдуманы людьми для того, чтобы пугать ими своего ближнего»[[27]](#footnote-28).

В наиболее распространенном понимании термин «мещанство» охватывал такие черты психологии и образа мыслей, как рабская приниженность и пассивность духа в соединении с самодовольством, эгоизм, понимание благополучия как сытости и своей сытости как цели жизни. Это эгоистическое существование, не признающее других законов бытия, кроме практического смысла («здравого смысла») в самом узком его разумении, отрицающее закономерность других запросов, кроме собственных.

{16} Социал-демократы и близкие к ним круги полагали определяющим признаком мещанства индивидуализм, погружение в себя и связанный с этим отказ от борьбы во имя большинства. В период первой русской революции Горький полемически причислил к мещанам Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского. Ленин писал, что есть люди «забитые нравственно, например теорией о непротивлении злу насилием, или просто забитые не теорией, а предрассудком, обычаем, рутиной, люди равнодушные, то, что называется обыватели, мещане, которые более способны отстраниться от острой борьбы, пройти мимо или даже спрятаться (как бы тут в драке-то не влетело!)»[[28]](#footnote-29). В связи с этой же идеей борьбы Ленин говорил также о мещанстве «в смысле пошлости, золотой середины, бесцветности, общих мест, посредственности»[[29]](#footnote-30).

Буржуазная интеллигенция, исповедовавшая индивидуализм, трактовала мещанство как проявление психологии и образа мыслей городской «толпы», отличающейся в этом плане от интеллектуальной элиты, а также от крестьянства, основой душевного строя которого считалась связь с землей. Мещанин в этом смысле — «массовый человек», «человек толпы» («вобла», «паюсная икра»), посредственность, трафаретность. Здесь синоним мещанства — «пошлость» как то, что исстари пошло, стало избитым, общеизвестным, массовым. Иванов-Разумник писал о «плоскости и безличности» мещанства. В 1903 году обратила на себя внимание критики брошюра М. Э. Гуковского «Новые веяния и настроения», в которой он указывал, что типичной чертой мещанина является именно отсутствие индивидуальности, стремление жить «как все», боязнь отступить от общепринятого. Та буржуазная интеллигенция, которая мнила себя духовной элитой, именовала мещанством социально-экономические требования социал-демократии, поскольку в них речь шла не о личностях, а о народе и голодный пролетарий хотел, по ее мнению, лишь «мещанской сытости». Синоним мещанина в этих кругах — «хам». В. Я. Брюсов определил хамство как «срединность, пошлость, некультурность».

Неподвижность и косность как типичнейшую черту мещанской психологии равно осуждали и социал-демократы, и «духовная элита», не принявшая идеи революции или отошедшая от нее. Но если первые вкладывали в понятие движения общественную борьбу, то вторые — лишь «жизнь духа».

Все сказанное имеет прямое отношение к театру, к восприятию зрителями спектаклей и пьес, к тому, о чем писалось в театральных {17} рецензиях. Не разобравшись в разных значениях одних и тех же терминов, можно придать неверный и даже противоположный смысл некоторым высказываниям. Так, например, как враг буржуазно-мещанских вкусов и стремлений всегда выступала в печати театральный и литературный критик Ю. Л. Слонимская. Она, кажется, самый беспощадный противник Суворинского театра, по ее определению «самодовольно-торгашеского». Но это — голос из того круга интеллигенции, который утверждал свою элитарность. Мещанству и пошлости противопоставлялись поиски «красоты». Слонимская писала, например: «Театр не хочет больше обманывать лживой реальностью поддельной жизни, — он предпочитает увлечь зрителя красотою своих снов и заставить забыть самое существование действительности. Требования “правдоподобия” сменились стремлением к художественной красоте. <…> Самые разнообразные течения театрального искусства объединяются в общем стремлении отойти от реальной действительности <…>, передать в призрачной, сказочно-углубленной форме затаенные мечты и думы поэта»[[30]](#footnote-31). Привлекала Слонимскую и тема ценности личности.

Авторы статей и заметок о театре рассматриваются в этой книге как представители «образованных» зрителей, выразители интересов различных групп интеллигенции — в том смысле этого термина, какой дал ему Ленин в уже приведенной формулировке[[31]](#footnote-32). «А интеллигенция, — писал он же, — потому и называется интеллигенцией, что всего сознательнее, всего решительнее и всего точнее отражает и выражает развитие классовых интересов и политических группировок во всем обществе»[[32]](#footnote-33).

В газетах и журналах 1895 – 1917 годов, изученных в процессе работы над книгой, сотрудничало около двухсот постоянных театральных рецензентов, социальный облик которых более или менее ясен[[33]](#footnote-34). С отдельными статьями о театре выступали и другие авторы, в тех же и иных изданиях. С театром и литературой все они связаны не только как зрители и читатели. {18} Это драматурги, поэты, прозаики, публицисты, режиссеры, профессиональные критики. Принадлежность по образованию, а отчасти и по практической деятельности к другим областям социальной жизни, выводя из узкого «цеха» критиков, придает еще большую историческую ценность высказываниям этих лиц, как отражению мнений общества. Они вышли, иногда продолжая совмещать профессии, из врачей, юристов, офицеров, специалистов лесного и сельского хозяйства, профессоров, доцентов, учителей, недоучившихся гимназистов. Они дети чиновников, мещан, священников и дьяконов, зажиточных крестьян, врачей и учителей. Совокупность высказываний этих лиц можно считать достаточно представительной для анализа тогдашних мнений, вкусов, оценок.

На страницах самих изданий и практическими деятелями театра, и театральными обозревателями неоднократно поднимался вопрос о некомпетентности рецензентов[[34]](#footnote-35), отсутствии у них профессионализма, научных критериев и т. п. Это перешло и в театроведческие работы. Такая позиция обусловлена, с одной стороны, высокой оценкой общественного значения театральной критики. Но с другой — если не утверждается, то подразумевается наличие какой-то единой теории театра, единственно правильного художественного вкуса, в несогласованности с которым и заключается некомпетентность. В отделении «достойных» критиков от «недостойных» часто проявляется субъективизм оценивающего: наиболее достойными оказываются те, чьи высказывания симпатичны, позиции в той или иной мере разделяются.

Субъективизм рецензентов ни в какой мере не помеха при обращении к их статьям для анализа взаимоотношений театра и общества. Критерий «нравится — не нравится» как раз и позволяет выяснить бытовавшие этические и эстетические идеалы, интересы и стремления, отношение зрителей к путям театрального развития. Об этом уже говорил В. И. Немирович-Данченко, отвечая на специальную анкету: «Я никогда не понимал упреков, обращенных к рецензенту, когда он основывает свои суждения не на каких-нибудь признанных теориях, а пишет: “Я нашел… Мне понравилось… Я вынес впечатление”»[[35]](#footnote-36).

Принято различать критику и публику. Рецензии профессиональных театральных критиков, критические статьи теоретиков и практиков театра это, конечно, критика — как посредник {19} между искусством и его потребителем, арбитр и наставник, не просто голос публики. Но ведь и эти авторы — зрители. А многие рецензенты вообще выступали именно как зрители, одни — беря на себя функции голоса публики (в данный период это случалось реже, чем раньше), другие высказывали суждения, настаивая на личностном их характере. «Я как рецензент не призван судить, — говорил, например, петербургский критик В. А. Вакулин, — а лишь обязан высказать свое мнение, свой взгляд»[[36]](#footnote-37).

Среди рецензентов не так уж много неизменно «верных избранной системе». Большинство готово было принять или не принять пьесу и спектакль соответственно произведенному ими непосредственному воздействию, не считаясь с прежними своими высказываниями, что давало повод обвинять их в эклектизме, непоследовательности. Но это как раз сближает рецензентов с «просто» зрителями. Отзыв о спектакле, написанный назавтра или в ближайшую ночь, мог иногда не вполне соответствовать эмоциям, испытанным в театральном зале. Но все же он отвечал тем нормативам, которым подчинялся рецензент, а они тоже характеризуют взаимоотношения театра и зрителей. Во всяком случае, критик — всегда «эхо понятий и вкусов своего времени»[[37]](#footnote-38), как давно уже отмечено в литературе.

Исследуя духовную атмосферу эпохи, пытаясь понять истоки интерпретаций, автор этой книги старался выяснить настроение и общественное поведение театральных рецензентов. Жизнь опровергает обязательность непосредственной взаимозависимости между общественно-политической и эстетической позициями. Но в какой-то мере она имеет место. Идейная консервативность зачастую сочетается с консервативностью мышления вообще, устойчивостью всяких пристрастий. И наоборот, устремленность к переустройству социальной действительности побуждала живее отзываться на все новации, на всякую ломку, переворот, протест. Вообще, каждый неизбежно оценивал театральный факт в зависимости от собственных интересов, в рецензии проявлялись особенности мироощущения ее автора.

Неверно выводить общественные взгляды театрального критика из политического направления газеты в целом. Как уже отмечалось в литературе, в «толстых» (ежемесячных) журналах такая связь, действительно, довольно тесна. Но газетная практика «допускала весьма значительную автономию театральной критики от общественного “лика” издания»[[38]](#footnote-39).

{20} Нельзя также искать сразу за спиной критика общественную группировку, социальный слой, взгляды которого он выражает. Уже достаточно выяснено, что художественные оценки «не столь прямо связаны с местом личности в социальной структуре»[[39]](#footnote-40), не вытекают непосредственно из положения человека в обществе, его мировоззрения и политических взглядов. Только анализ высказываний многих лиц в сочетании с изучением их биографий, их общественного поведения позволяет найти связи в этом смысле, да и то лишь относительно, а не безусловно истинные. Кроме фактора времени и среды, кроме социальных обстоятельств, в интерпретации пьесы, спектакля и любого другого явления сказывались индивидуальные психологические особенности. Однако, как опять же достаточно известно, внесоциальной и внеисторической личности не бывает. Общественные воздействия создавали установку восприятия. Поэтому, несмотря на уникальность каждой личности, возникали некие общие тенденции. Выявляется связь суждений о театре с определенными общественными течениями, но иногда раскрывается и ложность представлений о таких связях.

Краткие справки о социальном лице авторов использованных статей и заметок о театре приведены в приложенном обзоре изданий. Но о некоторых из них целесообразно рассказать несколько подробнее, как о типах рецензентов и типах российской интеллигенции тех лет.

В числе критиков старшего поколения — С. С. Голоушев, более известный под псевдонимом С. Глаголь, Г. К. Градовский, И. Н. Игнатов.

Голоушев, приобретший значительную известность как художественный и театральный критик, — активный участник движения революционного народничества 1870‑х годов. В 1874 году он вышел из Медико-хирургической академии, где учился, занялся пропагандой в народе, был предан суду (процесс 193‑х), приговорен к тюремному заключению, позже сослан за организацию демонстрации в связи с делом В. И. Засулич (1878). Получив звание лекаря, служил участковым врачом в Москве, но после 1905 года вышел в отставку по политическим мотивам. Градовский — из тех старых либералов, которые были убеждены, что возможна прогрессивная политика и при существующем строе.

Игнатов писал в автобиографии: «Банальная истина, что до последнего времени русскому интеллигенту необходимо было пройти через несколько обязательных стажей. В той или другой последовательности шли друг за другом: 1) стаж тюремный, 2) стаж административной ссылки, 3) стаж служения земству {21} <…> 4) стаж участия в “Русских ведомостях” в качестве ревностного читателя или сотрудника. Судьбе угодно было, чтобы я прошел все четыре стажа. Первый длился полтора года, второй — три с половиной, третий — около того же времени. <…> Каждый имел свои положительные и отрицательные стороны: нигде, например, не было такой свободы слова, как в тех тюремных помещениях, которые служили мне убежищем»[[40]](#footnote-41). На втором курсе университета он был арестован по обвинению в политическом преступлении, сидел в одиночке, сослан в Вятскую губернию, затем отдан в солдаты. Окончил парижскую медицинскую школу, затем служил земским врачом в Московской губернии. В конце 1893 года оставил врачебную практику и стал постоянным сотрудником «Русских ведомостей». При образовании политических партий он вошел в кадетскую. «Подвалы» и заметки в отделе «Театр и музыка» он посвящал постановкам чем-либо примечательных произведений русской и переводной современной драматургии; разбирал и исполнение, но главное его внимание привлекали идейная направленность, художественный уровень пьес. Его спокойный тон, вера в силу учительного, призывного слова, защита высоких нравственных идеалов были особенно по душе постоянным читателям «Русских ведомостей», снискали ему заметное место в литературных и артистические, кругах Москвы.

Как театральный критик выступал историк, публицист, видный деятель политических организаций правокадетского толка, член 2‑й Государственной думы, профессор Московского университета А. А. Кизеветтер. Писал о театре сотрудник земских организаций, активный член кадетской партии, литературный критик Т. И. Полнер. Публиковала театральные статьи известная деятельница буржуазной оппозиции и писательница А. В. Тыркова. Она еще из гимназии была исключена за якобы «вредное влияние на соучениц», за последующие действия в 1904 году присуждена к тюремному заключению, бежала за границу; в 1906 году выбрана в центральный комитет партии «народной свободы», то есть кадетской.

Активно участвовали в театральной критике К. И. Арабажин, Н. П. Ашешов, Ф. Д. Батюшков.

Историк литературы и журналист Арабажин — выходец из потомственных дворян, окончил историко-филологический факультет Киевского университета, затем преподавал в средних учебных заведениях, в том числе в петербургском театральном училище. «С юности принимал участие в живых общественных интересах», — отмечено в его автобиографии. Он активно сотрудничал в просветительских организациях, прочел сотни лекций {22} в народных аудиториях Петербурга и многих провинциальных городов о новейшей отечественной и западной литературе. Это отвечало его общим жизненным позициям: «Человек — животное общественное»; «Личность постольку и ценна, поскольку она часть общества, поскольку она, воспринимая, дает и, давая, получает»[[41]](#footnote-42). Литературный критик и публицист Ашешов — сын торговца из крестьян, адвокат (окончил юридический факультет Московского университета), в 1893 году привлекался к дознанию по обвинению в политическом преступлении, был выслан из Москвы. Затем жил в Петербурге, сотрудничал, в частности, в журнале «Образование». Батюшков — один из наиболее видных представителей либеральной интеллигенции, сохранившей в своем мировоззрении демократические тенденции, историк литературы и критик, приват-доцент Петербургского университета, член Театрально-литературного комитета при Дирекции императорских театров.

В числе самых молодых авторов статей о театре (родились в 1870 – 1880‑х годах) — Б. Л. Бразоль, Л. М. Василевский, П. С. Коган, Г. И. Чулков.

Бразоль (писал также под псевдонимом Бразоленко) — сын военного врача, по профессии юрист, в декабре 1905‑го – январе 1906 года находился в составе группы петербургских студентов-большевиков, начавшей издавать газету «Молодая Россия» на базе закрытой «Новой жизни»[[42]](#footnote-43), с 1916 года жил за границей. Он был главным театральным обозревателем «Вестника знания». Там он формулировал свои тезисы о самостоятельной ценности искусства, об обязательности традиций: «в недрах искусства заключены национальные черты»; «с одной стороны, искусство развивается автономно — это его внутренний процесс; с другой стороны, оно развивается в органической связи с общенациональным прогрессом — это процесс внешний; тот и другой процессы в одинаковой степени дополняют друг друга»[[43]](#footnote-44).

Василевский — поэт, автор и переводчик пьес. Дважды он подвергался репрессиям за политические взгляды: исключен из полтавской гимназии за устройство кружка самообразования (читали главным образом Писарева и Добролюбова), из Киевского университета — за участие в демонстрации по поводу самосожжения революционерки М. Ф. Ветровой (1897). По окончании медицинского факультета Харьковского университета служил земским врачом (до 1904 года). Как критик — он один {23} из «левых», в ряду тех, кто наиболее сочувственно относился к новейшей западной драматургии (сам переводил произведения Г. Гауптмана, Г. фон Гофмансталя, А. Шницлера) и к опытам В. Э. Мейерхольда.

Коган известен как литературный критик марксистского направления и советский историк литературы. В автобиографии он говорит о большом влиянии на него книг И. Тэна, Плеханова («К вопросу о развитии монистического взгляда на историю») и особенно «Коммунистического манифеста», который «по богатству содержания» он сравнил с Евангелием. «Для меня раз навсегда стало незыблемой истиной, что не в душе писателя, а в обществе, в процессах, совершающихся в обществе, в изменениях, происходящих в общественном сознании, следует искать объяснения всего того, что ошибочно кажется порой порождением индивидуального творческого духа». В дальнейшем, писал он, взгляды менялись, но «неизменным оставалось убеждение, что в изучении законов, управляющих жизнью общественного организма, заключается ключ к разгадке всех тайн художественного творчества, к разрешению вопросов, связанных с литературой, ее историей, критикой и т. д.»[[44]](#footnote-45). Это все, по его словам, вынесено им из Московского университета, на историко-филологическом факультете которого он учился.

Чулков в 1902 году, студентом медицинского факультета Московского университета, был арестован и сослан в Якутскую область за противоправительственную агитацию в студенческой среде («такая почетная кара», — заметил он позже). После ссылки попал в Петербург, сошелся с Д. С. Мережковским, принял участие в символистском «Новом пути», затем печатался в нескольких кратковременных газетах левобуржуазной оппозиции. Он писал о себе: «Два демона были моими спутниками с отроческих лет — демон поэзии и демон революции. Я всегда хмелел от песен Музы, и я всегда был врагом “старого порядка”»; «Пять лет, от 1904 до 1908 года, я был во власти мучительного вихря литературных споров и сражений, которые совпали не случайно с грозными днями нашей революции». Брошюра Чулкова «О мистическом анархизме» (1906) вызвала насмешливую и злую полемику в печати и сочувственный отклик в молодежной среде. Позже Чулков писал С. А. Венгерову: «Эта тема вовсе не определяет моего лица <…>, моя брошюра лишь мелкий эпизод в моей жизни»[[45]](#footnote-46). Театром он увлекался с гимназических лет, ставил собственные пьесы; о театрально-критической деятельности в Петербурге вспоминал: «Я был лидером левой партии, громил Александринку, Суворинскую {24} театральную лавчонку и не стеснялся в своих крайних суждениях».

Некоторые рецензенты принимали участие в театральной практике, ставя собственные пьесы в профессиональных театрах. Иные были связаны с нею более тесно — параллельно с театрально-критической деятельностью или впоследствии. Так, постоянным театральным рецензентом был Н. Н. Окулов (псевдоним — Тамарин). Журналист, драматург, переводчик, деятель народного театра, он являлся еще режиссером и сам играл на сцене. В 1890‑х годах часто публиковала рецензии актриса, драматург, переводчица, антрепренер Е. А. Шабельская. Ранее она служила в антрепризе А. А. Бренко в Москве, затем жила в Германии, где тоже выступала на передовых сценах, видимо благодаря связи с известным журналистом и издателем М. Гарденом. После краха ее театрального предприятия в Петербурге она оказалась героиней скандального судебного дела о подлоге векселей ее поклонника товарища министра финансов В. И. Ковалевского[[46]](#footnote-47). Статьи Шабельской небезынтересны как выражение устоявшихся мнений образованной театралки, чуждой общественному движению и отнюдь не чуждой обывательским кругам (позже она стала сотрудницей изданий Союза русского народа).

Характерными представителями российской интеллигенции изучаемых лет были такие профессиональные театральные критики, как Б. И. Бентовин, А. А. Измайлов, А. Р. Кугель.

Бентовин («Импрессионист») — один из наиболее заметных петербургских рецензентов. Врач по образованию, окончивший Военно-медицинскую академию (1890), он стал критиком и драматургом по профессии, в 1919 – 1920 годах был членом репертуарной комиссии политотдела 7‑й армии.

Стоит несколько уточнить и дополнить имеющуюся в печати характеристику Измайлова (обычная подпись — Смоленский). Сын дьякона, окончивший семинарию, затем Петербургскую духовную академию, он, как и большинство семинаристов не только 1860‑х годов, но и последующих десятилетий, был воспитан на демократической публицистике шестидесятников (Добролюбов, Чернышевский имели для этой среды особую притягательность как бывшие семинаристы). В автобиографии Измайлов говорит о периоде «настоящей влюбленности в Добролюбова», о том, как проглатывались книжки новых журналов и старого «Современника», о чтении Писарева. Верность, хотя и несколько условную, идеям демократов-просветителей Измайлов {25} сохранил и позже. В 1910 году он отвечал на вопрос, каков выход из существующего общественного положения: «Один неизменный — по пути разума, науки, свободы. Еще раз свободная мысль должна разбить оковы внешние, гнетущие нашу жизнь, и рабство внутри нас». С полученным воспитанием он сам связывал свои эстетические установки: «Наш реалистически воспитанный вкус пугается исключительных случаев и упорно видит в них шарж»[[47]](#footnote-48). Это не мешало ему принимать новое в современной литературе, в частности творчество Л. Н. Андреева.

Имя А. Р. Кугеля, виднейшего театрального критика начала XX века, откликавшегося на все театральные явления, широко известно. Многое в его облике прояснено обстоятельной статьей в «Очерках истории русской театральной критики». Но еще не всё, главным образом потому, что та статья основана на выступлениях Кугеля в собственном журнале «Театр и искусство», хотя отнюдь не меньше он писал в газетах. Не совсем верно, что театр — исключительное дело его жизни и творчества. «Мне всегда, — говорил он, — было страшно тесно в театральных берегах и всегда хотелось писать о другом»[[48]](#footnote-49). Это желание не осталось неосуществленным. Его общественно-политические фельетоны были известны современникам не менее, чем театрально-критические статьи. Некоторые вошли в его книгу «Под сенью конституции» (Спб., 1907). Лишь отчасти развеяна несправедливая репутация Кугеля как консерватора во всех отношениях, которая установилась в театроведении оттого, что в период утверждения режиссерского театра он восставал против всесилия режиссера, заявлял, что «ценность представляют только репертуар и актеры».

В качестве публициста Кугель напоминал о голодающих мужиках, которые кормят все ведомства, а сами не имеют достаточно земли («Вообще земля — она вроде как солнце… Сколько кому требуется по росту, столько по-настоящему он и должен брать»), издевался над российской конституцией («Думали — конституция <…>, а оказалось — газетная бумага. Думали — свобода, оказалось — тюрьма. Думали — “неприкосновенность личности”, оказалось — расстрел»; «Свобода, как ее понимает наша либерально-конституционная партия, требует благоговения перед правительством»). Существующий политический строй он называл «явно анахроническим, явно нелепым, явно вредным, явно насильственным», писал, что все, «в ком годами воспитанная подлость приспособления не вытравила бесследно совести», спрашивают: «К чему еще, к каким народным несчастьям {26} приведет нас маклерская политика соглашения несогласимого и примирения невозможного». Притом уверял: «То справедливое и истинное, что заключается в учении социализма, воплотится впервые <…> там, где для классовой вражды наименее оснований и споров. И такой страной является Россия»[[49]](#footnote-50).

Эти настроения Кугеля проявляются и в его выступлениях по проблемам театра. Например, в рецензии на постановку «Фимки» В. О. Трахтенберга: «Аллегоричность пролетарских речей извращает самую фигуру современного сознательного рабочего, сближая его с елейными и старомодными фигурами толстовцев и т. п.». В статье о театре В. Ф. Комиссаржевской после прихода туда Мейерхольда он говорил: «Когда в наше время — тяжелое, смутное, полное социальной борьбы и муки новых рождений, художник ничего этого не видит, а видит цвет “розово-желтых облаков” и “просит милости у Феба”, я склонен думать, что в нем именно нет искренности или же что по ограниченности своего зрения он одним оком спит, а другим, недреманным, видит пустяки». Может быть, неприятие Кугелем деспотии режиссера действительно связано именно с общественно-политическими взглядами, но тогда здесь сказалась его страстная преданность демократии и свободе личности. Он писал, что олигархический, кастовый строй сохраняет веру в особого, «высшего» человека. «Наоборот, демократия рассчитана на средних людей. Люди как люди. Были бы хорошие учреждения и основные начала жизни, а там как-нибудь проживем и без Наполеонов»[[50]](#footnote-51).

В последние предоктябрьские годы стали писать о театре будущие советские театральные деятели. Это критик и литературовед Ю. В. Соболев, критик и драматург Э. М. Бескин, критик, педагог, режиссер В. Н. Соловьев, театровед Д. Л. Тальников (Шпитальников), критик и режиссер периферийных театров В. К. Эрманс и другие. Тальников — врач, ставший затем профессиональным журналистом. По его словам, влияние медицины сказалось в выработке у него реалистического мировоззрения. Далее, в числе факторов, обусловивших его социально-эстетические позиции, он называл «благородное влияние благородной русской литературы», «общественное движение, приведшее к 1905 году», Г. В. Плеханова, к которому был близок во время пребывания в Женеве и Париже, и П. Н. Орленева — эстетические воззрения и метод творчества актера[[51]](#footnote-52).

{27} Если продолжить рассказ о лицах, писавших о театре и представляющих собой типы зрителей из среды «образованного общества», картина будет та же — и сходство, и различие жизненных путей, миропонимания, идеалов.

В 1895 году критик М. Н. Ремезов сказал, что «всякий общественный кружок оказывается расколотым на две враждующие партии»[[52]](#footnote-53). Через девять лет «Вестник знания» отмечал возникновение множества социальных теорий, противоположных друг другу миросозерцании, обилие групп интеллигенции с различным мировоззрением[[53]](#footnote-54).

В 1910 году вышел сборник ответов на разосланную анкету: «Куда мы идем? Настоящее и будущее русской интеллигенции, литературы, театра и искусства». «Никогда такой разноголосицы не было в русском обществе, как теперь, — сообщали издатели в предисловии. — Самые противоположные течения мысли, учения, направления переплелись одно с другим, не приводя кочующие мысли русского интеллигента к определенному выводу, к какому-нибудь удовлетворяющему порывы его исканий — его мучительных исканий — исходу».

Театральная жизнь, пожалуй, больше, чем какая-либо другая сторона общественного существования, обнаруживает отсутствие в то время единообразного настроения, единства мироощущения. Сходство оценок нередко имело разные корни, прикрывало кардинальные различия в идеалах. Современник писал по этому поводу в некоторой растерянности: «Попробуйте разобраться в разнообразнейших оттенках сценических вкусов, в этом море сменяющихся настроений театральной мысли, в этом вихре беспорядочных, неустойчивых идей!»[[54]](#footnote-55)

## Некоторые черты духовной жизни 1895 – 1917 годов

При всей разнородности социальных настроений, можно все-таки, как и во всякой другой эпохе, установить их доминанту. Этой доминантой был протест против существующего уклада жизни. Он охватывал все слои населения, хотя были различны и истоки протеста, и мечтания о лучшем, и предположения о путях к нему.

{28} Время высшего развития российского капитализма, политического оформления буржуазии как класса было одновременно временем острой борьбы против буржуазии не только в политическом отношении, что мало могло отразиться в подцензурном театре, но и в этическом, чему посвящались спектакли и критические отзывы о них.

Интеллигенция обуржуазивалась и омещанивалась, перенимая чуждый прежде образ жизни и образ мыслей: стремление к эгоистическому, сытому существованию, отдаление от народа, принятие действительности, раз она обеспечивает буржуазное благополучие. Рубакин передавал слова такого «размагниченного интеллигента» середины 1890‑х годов: «Я гоню в три шеи и чувства, и идеи. Дайте же мне пожить, черт возьми, и личной жизнью». Позже сходно выразился Суслов в горьковских «Дачниках». Одновременно эпоха была наполнена пафосом антибуржуазных, антимещанских выступлений. Это относится и к периоду первой революции и предшествовавших ей лет, и к последующим годам, хотя они справедливо названы К. И. Чуковским эпохой «пышной мещанственности».

Антибуржуазные и антимещанские настроения явно господствовали, в большой мере сказывались и в театральной критике. Они были одним из выражений широкого протеста против сущего.

Острое неприятие мещанства равно свойственно разным слоям российской интеллигенции конца XIX – начала XX века, при значительных расхождениях в их мировоззрении в целом. И это приводило к одинаковым оценкам явлений со стороны людей, даже полярно противостоящих по своим идейно-политическим убеждениям. Презрение к буржуазии, как выразился Арабажин, «сделалось необходимым условием хорошего литературного тона». И декаденты, и «мистические анархисты» выражали отвращение к сытым и самодовольным буржуа-мещанам. Публицисты, говорившие о внесословности интеллигенции, в большинстве случаев имели в виду отлучить от нее буржуазные слои «образованного общества».

Яркий пример настроений начала XX века — выступления М. М. Тареева, автора цикла статей. «О принципах нового театра» в журнале «Театр и искусство»[[55]](#footnote-56). При этом они отражают огромную роль литературы и театра в социальной жизни и формировании настроений. Тареев — профессор Московской духовной {29} академии по кафедре нравственного богословия и воспитанник той же академии. Занимаясь проблемами этики, он пристально следил за всеми движениями общественной мысли в этой области — за работами русских и европейских философов, за новейшей художественной литературой. Он оперировал образами из художественных произведений как реальностью, приводил реплики литературных героев наравне с высказываниями знаменитых мыслителей. В зоне его внимания Чехов, Горький, Ф. К. Сологуб, Д. С. Мережковский, С. Пшибышевский, О. Уайльд, О. Мирбо и другие; часто встречаются в его сочинениях образы мировой драматургии. Разумеется, богослов защищал религию. Но при этом Тареев выступал против бездуховного, самодовольного мещанства, жадного стяжательства, тупого эгоизма.

Одна из тем печатных выступлений Тареева — «ужас обыденщины», о котором он говорил и при анализе чеховских спектаклей в МХТ. Содержательна в этом плане его статья «Трагедия абсолютного эгоизма» в литературном и популярно-богословском журнале «Отдых христианина» (1910, № 11). В ней имеются прямые переклички с «письмами» «О принципах нового театра». Тареев писал здесь, что еще не было в истории столь «пошлой, позитивной мещанской жизни», жизни-прозябания, что смущающий человека «бес» теперь стал «мелким бесом», «бесом пошлости». Он говорил о «современных мещанах-дачниках», громко вопиющих: «нам хочется много и вкусно есть, пить, хочется отдохнуть», цитировал как типичные рассуждения купца Маякина из «Фомы Гордеева» («Всякий для себя живет… Всякий себе лучшего желает»), не без симпатии упоминал образы Сокола и Буревестника. Хотя «эгоисты-владельцы могут выступать перед нами в чеховских чертах милой расточительности и щедрости, как, например, Раневская», эгоизм, утверждал он, «отвратителен, как труп». Радость жизни в том, чтобы жить для других. Как к выходу из обывательской тоски, говорил Тареев, часть современников устремилась к идее сверхчеловека. Но человек «без догмата», боготворящий свою природную индивидуальность, в конце концов оказывается рабом своих страстей; к тому же путь нестесняемых чувственных наслаждений — «это путь денежной, буржуазной аристократии, которая узурпировала идею сверхчеловека в своих интересах».

С середины 1900‑х годов Тареев уже слыл за «неблагонадежного» и даже «еретика», многие высказывания которого «вполне совпадают со взглядами отрицательной критики». Его статья 1905 года «Дух и плоть» возмутила «Московские ведомости» как «кощунственное» сочинение. В четырехтомной работе «Основы христианства», несколько раз переиздававшейся, он восставал, в частности, против стремления церкви подчинить {30} своему влиянию все стороны личной и общественной жизни человека. Синод нашел в ней несогласие с учением и практикой православной церкви, противоречие существующему строю. В 1909 году был поднят вопрос о запрещении трудов Тареева. В результате специальной ревизии его сочинений в 1910 году ему предложили отставку, но отставка означала крах недавно обретенного благополучия, необеспеченную будущность детей. И в печати появились сообщения, что он отрекся от своих сочинений. Однако статья «Трагедия абсолютного эгоизма» опубликована позже этих сообщений. А она заканчивается определением истинной нравственности, отнюдь не соответствующим обычным духовным поучениям: «Нужно жить полно и радостно. Этика лишь напоминание человеку, что он не может жить одним хлебом, что жалкое обывательское прозябание, трусливое, робкое, жмущееся, не есть истинная жизнь. Чтобы жизнь была радостною и полною, она должна быть смелой и свободной». «Последняя свобода, — писал в этой статье Тареев, — это внутренняя свобода от своей робости, от страха за свое гнездо… Хоть одно смелое слово бросить в лицо миру… И потом пусть смерть, лишь бы сказать и сделать».

Всеобщее, за малым исключением, настроение протеста (оно не миновало и мещанства, хотя в большой мере из-за «моды») почти не поддается укладыванию в рамки определенных требований. И в идее революции для большинства была не конкретная программа, а «просто крик: так жить нельзя». Говорилось о «святом недовольстве» и, напротив, о «позорном примирении с жизнью». И после 1905 – 1907 годов жил этот дух протеста и дух революции, понимаемой по-разному. Одно из проявлений протеста — отвержение старого, предпочтение нового только за то, что оно ново, — в любой области дела и мысли. «И совершенно безразлично, в какой форме выражает гений свой протест — в форме ли ибсеновского символизма, уайльдовского эстетизма или ницшеанской переоценки всех ценностей», — заявлял Бразоль[[56]](#footnote-57).

Наряду с общественно-политическим движением жили и широко проявлялись (тем более широко, что увеличивалась численно сама интеллигенция) исконные свойства российского интеллигента: попеки ответов на вопросы «как быть» и «каким быть», на вечные вопросы о смысле жизни, обостряющиеся в периоды социального неблагополучия. Имея в виду эту духовность и антибуржуазность, Р.‑М. Рильке писал в 1899 году своей русской корреспондентке: «Если бы я пришел в этот мир как пророк, {31} я бы всю жизнь проповедовал Россию как избранную страну»[[57]](#footnote-58).

Усваивались новые социально-философские учения, иногда в неожиданном преломлении.

В результате поисков «общей идеи» значительная часть интеллигенции пришла к марксизму. Теорию подкрепляло бурное развитие рабочего движения.

В середине и второй половине 1890‑х годов происходило «повальное увлечение теорией марксизма русской образованной молодежи»[[58]](#footnote-59), чему способствовало соединение революционного марксизма с легальным (союз, скоро распавшийся). «Была достигнута поразительно быстрая победа над народничеством и громадное распространение вширь идей марксизма (хотя и в вульгаризированном виде)»[[59]](#footnote-60).

Чулков рассказывал о своей юности: «Карл Маркс соблазнял тех, кому не нравились сентиментальность народничества, расплывчатость и неопределенность той программы, которую защищал Н. К. Михайловский. <…> Социологию Маркса я принял в те годы целиком и совершенно уверовал в пролетариат как строителя будущей цивилизации. Нравилась стройность системы. <…> Самая фатальность исторического процесса, неуклонно идущего к коллективизму, внушала тот оптимизм, которого так недоставало серой и унылой действительности. <…> Нравилось именно то, что открыт объективный закон, что дело не в социальной морали, которая, как известно, палка о двух концах, а в роковой неизбежности чудесного скачка “из царства необходимости в царство свободы”»[[60]](#footnote-61).

В печати, в письмах, автобиографиях неоднократно отмечалось широкое распространение марксизма среди студенчества. Учением Маркса в виде так называемого «экономического материализма» или «легального марксизма» увлекалась либерально-буржуазная и буржуазно-демократическая интеллигенция. Появились марксистские журналы и газеты, марксисты — литературные и театральные критики. Положения Маркса представали неотразимо убедительными и не всегда неожиданными. А. А. Луговой (Тихонов) вспоминал, что еще в 1870‑х годах, до распространения в России марксистских идей, он, как купец, признавал, что в жизни народов все основывается на экономическом фундаменте, а остальное — «легковесная надстройка»[[61]](#footnote-62).

{32} Наряду с подлинным интересом к реалистическому и оптимистическому учению, распространился и, по определению Ленина, «марксизм собственно из моды». С «модой» связывал Ленин публикацию марксистских статей в «Мире божьем», «Научном обозрении» и некоторых других изданиях[[62]](#footnote-63).

До марксизма молодежь 1890‑х годов прошла школу предшествующей «тенденциозной» литературы — шестидесятников, народовольцев. Актриса Л. Б. Яворская, вспоминая юность, рассказывала о гимназии в Киеве: «Это было в нашем кружке время отрицания “искусства для искусства”, время утилитаризма, Добролюбова, Писарева»[[63]](#footnote-64). В том же направлении действовала жестко организованная гимназия 1880‑х годов, вселявшая ненависть к узаконенным порядкам, отвращение ко всему, что в ней преподавалось. Об этом вспоминали, в частности, драматург и критик А. И. Косоротов, публицист, впоследствии советский партийный и государственный деятель, Ю. Стеклов (Г. М. Нахамкис), сотрудник «Русских ведомостей» П. В. Балашов и другие.

Молодой интеллигенции 1890‑х годов, при всей разности идеалов, свойственно активное участие в общественно-политической жизни. Это засвидетельствовано многими материалами, в частности автобиографиями. Уже названы театральные критики, выгнанные из университетов и гимназий за участие «в беспорядках», сидевшие в тюрьме, жившие в ссылке: Ашешов, Л. М. Василевский, Тыркова, Чулков. Это же испытали поэт К. Д. Бальмонт, журналист, сын коммерсанта А. М. Бродский, литературный критик дворянин А. С. Глинка-Волжский и другие.

Довольно типичная биография интеллигента того времени у драматурга, журналиста, причастного и к театральной критике, В. В. Брусянина. Он писал Венгерову, что его купеческая семья научила его любить труд, и они же, «яркие буржуа и мещане», побудили презирать буржуазное и мещанское, что во время учения в землемерном училище, в результате близости к церкви (певчий церковного хора), он стал атеистом. Его чтение: Белинский, Писарев, Добролюбов, Дарвин, Лермонтов, Пушкин, Некрасов, Надсон, нелегальные брошюры Л. Н. Толстого «Исповедь» и «В чем моя вера». Запоздало он увлекался народничеством, затем примкнул к марксистам, в 1905 году за нарушение правил о печати был осужден на два года крепости, эмигрировал, после амнистирован.

Ширившееся рабочее движение отразилось во всех сферах социального бытия. Об этом писали публицисты, рассказывали {33} в автобиографиях писатели. В. В. Вересаев так сообщал о фактах своего духовного становления: «Летом 1896 года вспыхнула в Петербурге знаменитая июньская стачка ткачей, поразившая всех своей многочисленностью, выдержанностью и организованностью. Многих, кого не убеждала теория, убедила она, — меня в том числе. Почуялась огромная, прочная, новая сила, уверенно выступающая на арену русской истории»[[64]](#footnote-65).

Арабажин заметил о конце 1890‑х годов: «Это было время общественного подъема и органического роста сил. Реакция доживала свои последние дни, общественная апатия давно кончилась. Горький пел радостную песнь Сокола и приветствовал новую, красивую жизнь. Общество пробудилось от летаргии и рвалось на дело. Впереди рисовалось освобождение. Новый общественный класс, созданный ростом промышленности, казалось, открывал новые основания для того, чтобы верить в победу. <…> Вера в рабочего сменила веру в крестьянина. Оптимистические настроения явно возобладали над апатией и пессимизмом». Публицист и критик М. О. Меньшиков в 1900 году упоминал об образованных слоях общества, которые приходят в восторг от одного слова «борьба», о «бешеном» успехе «Песни о Соколе» среди молодежи[[65]](#footnote-66).

«Везде чувствуется приближение великой бури. Во всех классах брожение и подготовка», — характеризовал позже Ленин годы, предшествовавшие первой революции[[66]](#footnote-67). «Мы бесспорно переживаем сейчас интересное время, — заявлял театральный критик Э. Л. Старк, — которое может быть названо временем протеста по преимуществу. И притом какого яркого, какого властного! Старые формы, в которые вылилась наша повседневная жизнь, омертвели. <…> Человеку сделалось невмоготу», можно везде услышать: «Я больше не могу!». «Теперь страшно интересно жить, — писал Ашешов, — потому что “так дальше жить нельзя”. Это всеобщее признание и делает нашу жизнь чрезвычайно интересной, полной драматической притягательности и красоты». «Повышенная общественная атмосфера, вызванная комбинацией реальных сил с подъемом моральных сил, создает глубокую веру в скорое и быстрое обновление»[[67]](#footnote-68).

«И благодатный шумный дождь революции, — говорил Л. Н. Андреев. — С тех пор ты дышишь, с тех пор все новое, еще {34} не осознанное, но огромное, радостно-страстное, героическое. Новая Россия. Все пришло в движение»[[68]](#footnote-69). «Ни одной мысли в голове не осталось, кроме революции, революции, революции. Вся жизнь сводится к ней», — писал он В. В. Вересаеву в феврале 1905 года. Д. М. Цензор сообщал в автобиографии: «Начиная с 1905 года меня, как и всех поэтов, захватила революция, и стихи мои приобретают гражданский, боевой характер». В статьях, стихах, автобиографиях разных лиц запечатлено мажорное настроение того времени. Так, журналист, театральный рецензент Е. Янтарев (Е. Л. Бернштейн) писал:

Ползу к вершинам, исступленный,  
Слабею в дерзостной борьбе,  
Но — вечно в путь, завороженный,  
Навстречу яростной судьбе.  
 (1907)

Поэт, драматург, философ Н. М. Минский заявлял: «Для меня, как, вероятно, для бесчисленного множества людей, стало очевидно, что пролетариат — это тот класс, на стороне которого одновременно находится и высшая сила, и верховное право». «Ведь то, что сейчас происходит, та борьба, которую ведет рабочий, огромно, сложно, ярко, красочно, до конца проникнуто идеей», — подчеркивал Старк. Поэт В. В. Гофман выступил со статьей «О социалистах и социализме»: «Вот уже скоро полгода, как социалисты — неизменная жгучая и всеобщая тема дня», о них говорят, «кто со страхом и возмущением, кто с наивным и светлым восторгом, кто с недоверчивым удивлением». Выражая свое личное недоверие возможности «хрустального дворца всеобщего и гордого благополучия», он заключал: «Не скажем слова осуждения социализму, этой гордой религии человеческого разума и оптимизма»[[69]](#footnote-70).

Однако осуждение существующего далеко не всегда говорило о демократизме, тем более о социал-демократизме. Ту или иную критику, не слева, так справа, позволяли себе и консервативно-охранительные органы — без этого газете было трудно удержаться, иметь необходимое количество подписчиков.

Проповедь борьбы за свободу в разных случаях имела неодинаковый смысл. О сложности, неоднозначности, равно как и об остроте чувств, с какими встречались победы и кровавые события революции, есть много свидетельств современников.

Оптимизм, вера в социальные перемены, которые принесут благо обществу и личности, теснили, но не исключали всецело {35} упадочничества, пессимизма, тех явлений, которые принято называть декадентством.

Еще в начале предшествовавшего периода (1894) Л. Е. Оболенский заключал по результатам наблюдения провинции, что «декадентский тип» крайне распространен, и создан он не статьями А. Л. Волынского, Мережковского и прочих, а отсутствием идеалов, веры в прогресс[[70]](#footnote-71). Анонимный автор брошюры «Художественно-общедоступный театр» (М., 1901) даже писал, что «доминирующее психологическое настроение нашего общества и народа, в данную минуту времени, непроглядная, невещественная тоска и теснота внутреннего человека». Эти настроения существовали и перед революцией. «Со мною был один из тех припадков тоски, которые так известны всякому русскому современному интеллигентному человеку. <…> Жизнь бесцельна, пошла, бледна, позади какая-то темень или недоразумение, впереди — тоже тьма», — говорил рассказчик в этюде М. Волохова (М. Г. Ярона) «Ницшеанец»[[71]](#footnote-72).

Отвращение к капиталистической действительности росло и ширилось. «Блистательный и погребальный век, который бросил на живое лицо человека глазетовый покров механики, позитивизма и экономического материализма», — писал А. А. Блок. Но далеко не все смогли принять учение Маркса. А легальный, «экономический» марксизм разумелся нередко как оправдание капитализма, чуть ли не апология ему. Буржуазных дельцов — героев пьес некоторые рецензенты называли марксистами.

Выход на арену политической борьбы новых сил, создав общественный подъем в одной части интеллигенции, в другой вызвал растерянность перед этими силами, новыми идеалами, новой верой. Растерянность, чувство одиночества были связаны и с замечаемой утратой привычной роли гегемона в общественной борьбе, «соли земли», «сознания и совести» русского общества.

Либеральное народничество с его программой, рассчитанной на то, чтобы «заштопать» современный строй, и на усиление крестьянской буржуазии, противоречило широкой потребности коренного переустройства всей жизни. Для молодежи догмы «культурнического оппортунизма» теряли притягательность не только вследствие осознанной ошибочности, но и как слишком уже обыденные, общеизвестные, так что служение им, как заметил в упомянутой брошюре М. Э. Гуковский от лица этой молодежи, перешло из сферы подвижничества «в область обыкновенной, серенькой, практической жизни». Однако в начале XX века замечается некоторое возрождение народничества, признавшего необходимость {36} политических преобразований[[72]](#footnote-73). Интерес части молодого поколения вызвало неонародничество — так называемые народные социалисты, левое крыло которых в 1901 – 1902 годах образовало партию социалистов-революционеров (эсеров). В эсеровских легальных изданиях, как и в левокадетских, сотрудничали театральные рецензенты, увлеченные идеями всяческой новизны в театре.

Стремление к социальным изменениям сочеталось с жаждой новаций и в искусстве. Оппозиционные органы печати проявляли особый интерес к новым литературным направлениям, к новейшей западной литературе, к отечественным театральным поискам. Публицист и критик А. И. Богданович отмечал, что в русском искусстве чувствуется «пресыщенность реализмом, жажда нового, которое помогло бы выразить сложность новой жизни»[[73]](#footnote-74). Обращал на себя внимание литературных обозревателей «странный союз» легального марксизма с декадентством, эстетизмом.

Настроения общества обусловливали зрительскую установку восприятия, симпатии к тому или иному типу сценического героя.

Вопрос о положительном герое на сцене — один из важнейших, помогающих понять содержание театральной жизни. Излюбленный сценический герой не бывает случайным. Он — порождение времени: идеологии эпохи и социальной психологии потенциальной театральной публики, сыном которой является и сам драматург.

В литературе уже замечено, что образы «лишнего человека», «маленького человека», прежде окруженные «трагическим ореолом», теряли прежнюю ценность с началом массовых движений, «когда “маленький человек” получил реальную возможность перестать быть лишним, когда некоторые люди почувствовали себя “лишними” не из-за неподвижности жизни, а из-за поднявшейся бури»[[74]](#footnote-75).

Проблема положительного героя связывалась с проблемой «личность и общество». Волновавшая и в пору революционного народничества, и еще в 1860‑е годы, теперь она принимала иную окраску и весьма усложнилась. Сколь различно она трактовалась, отчасти уже видно из толкования слов «интеллигенция» и «мещанство».

Самое неоднозначное психологическое явление того времени — чувство личности, ее самоопределение.

Ленин отмечал как положительный факт «подъем чувства {37} личности»[[75]](#footnote-76), созданный разрушившим крепостные узы капитализмом. Он возражал против теории стихийности массового движения, выдвигавшейся «экономистами», назвав ее «клеветой на марксизм», напоминал о значении «сознательных деятелей», о том, «какие чудеса способна совершать в революционном деле энергия не только кружка, но даже отдельной личности»[[76]](#footnote-77). Социал-демократы воспитывали чувство личности, самоуважения, ибо оно непременное условие активного участия в общественной борьбе. Человек-борец, человек деятельный должен обладать чувством собственного достоинства. Обезличенный — покорен (пока он не взбунтуется, ощутив себя личностью).

Вместе с отказом от догм народничества рос адогматизм вообще, стремление к полной духовной независимости.

Порвав с аскетически суровой этикой «долга», с обязанностью уплаты его народу, самопожертвования ради масс, часть молодой интеллигенции, отринув верования и 1860‑х, и 1880‑х годов, приняла идею свободы личности как единственной безусловной ценности.

Идеал внутренней свободы отнюдь не всегда сочетался с антиобщественными настроениями. Так, критик В. А. Вакулин (обычная подпись — В. Линский), положительно встречавший многие прогрессивные явления социальной и литературной жизни, писал в связи с ибсеновской «Женщиной с моря» о свободной жизни: «Там никто не будет требовать ежеминутного отречения от личного счастья ради интересов окружающих, не придется душить в себе проявления жизни… Там наконец узнаешь, что стеснять мощь своих желаний и свободу духа так же позорно, как пребывать в рабстве». Он не утверждал индивидуализм, а лишь отвергал принижение личности. Поднимая вопрос о счастье, в рецензии на пьесу Трахтенберга «Потемки души» он пояснял: «Я хочу сказать, что счастье представляется для каждого человека различным, как различны, не похожи друг на друга люди. Поэтому для нескольких лиц не может существовать одного и того же идеала счастья»[[77]](#footnote-78). Распространено было противопоставление самоценности внутреннего богатства и неисчерпаемости личности символу веры мещанина «я как все».

Утверждение самостоятельной значимости личности, ее суверенных прав на нестесненное развитие — начало внутреннего восстания. Оно питало протест против самодержавия, в отличие от смирения рабски приниженного духа. В этот период индивидуализм {38} нос революционность, хотя и буржуазную, в отличие от идеи «общественной пользы» в виде теории «малых дел». Индивидуализм был основой буржуазного радикализма.

Критики-марксисты замечали социально-прогрессивные для того времени черты нового направления мысли. Е. А. Соловьев формулировал основные положения современного ему российского индивидуализма: жажда полной, свободной жизни, отрицание всякого фетишизма, признание святости человеческой личности и ее свободных проявлений вне всякого насилия над собой (в таком насилии — «лучший путь к полному разврату мысли, проказе лжи и лицемерия»). И заключал: «Индивидуализм в такой форме не имеет ничего отталкивающего. Он — необходимая стадия развития, в которой из общественного животного вырабатывается человек». «Печать мелкобуржуазности несомненно лежала почти на всех проявлениях русского индивидуализма, — заметил Н. И. Иорданский. — Но это еще не позволяет зачислять его на службу реакции»[[78]](#footnote-79).

В защиту полноты проявлений человеческого духа, умственных и нравственных сил личности, ее цельности и ценности выступала и идеалистическая философия. В этом причина ее популярности, спорившей с популярностью материализма. «Ни одна человеческая жизнь заведомо и насильственно не может быть принесена в жертву народа, прогресса культуры или какого-либо другого огромного целого жизни. Не жизнь самоценна, а самоценна личность всякого человека, она цель в себе», — говорил перешедший на позиции идеализма и религии Глинка-Волжский. Философский идеализм отделялся от политической реакции и противопоставлялся буржуазности. Л. Я. Гуревич и Волынский в программной статье «Северного вестника» (1896, № 1) писали: «Идеализм находится в полном противоречии с теоретическими и практическими стремлениями буржуазии».

Проблема личности и общества, «героя» и «толпы» теперь в той или иной мере соединялась с учением Ф. Ницше.

Ницше вызвал большой интерес в России. О начальном этапе увлечения рассказывается в романе П. Д. Боборыкина «Перевал» (1894). В 1892 году в специальном журнале «Вопросы философии и психологии» появилось первое обстоятельное изложение учения. В 1894 году Михайловский говорил уже о «стремительном» распространении в России философии этого «злого сумасшедшего», как назвал его позже Л. Н. Толстой (1900). Сочинения его переиздавались на русском языке неоднократно. В 1898 году сразу в двух переводах напечатана книга «Так говорил Заратустра», в 1900 году снова вышло несколько изданий {39} этой и некоторых других книг. «Так говорил Заратустра» имелась в библиотеках гимназий и реальных училищ. Именно она и была наиболее популярна, поскольку ее противоречивость предоставляла возможность толковать ее разнообразнейшим образом — по противоречивости она, кажется, не имеет себе равных.

Имя Ницше часто возникает и в театральных рецензиях. Чтобы верно понять смысл этих высказываний, нужно учитывать особенности восприятия в России всеевропейски известного и модного тогда философа.

Первое и главное, что привлекало к Ницше сердца российской молодежи, это его критицизм, «переоценка ценностей» — отвержение принятого и утвердившегося. Отвечало настроениям интеллигенции осуждение буржуазного общества, отрицание бога как власти.

Потерявшие внутреннюю опору тосковали по цельному, сильному герою (мечта слабых людей), и пришелся кстати ницшевский «сверхчеловек». Культ силы воспринимался как проявление оптимизма и радости жизни. «Я устал, — говорит юноша в цитированном рассказе М. Ярона, — но вот пришел Ницше и заразил меня своей жизнерадостностью, и мне хочется жить, жить ярко и красиво». Жизнерадостность и уверенность в себе ницшевского «нового человека», привлекшая усталых и растерянных, одновременно совпала с оптимизмом, вызванным общественным подъемом, с распространившейся идеей борьбы.

Дело обстояло далеко не так, что за Ницше стояли реакционеры, а против — прогрессивная общественность. Достаточно резко против немецкого философа выступали «Московские ведомости», в частности театральный рецензент Б. В. Назаревский. Религиозный философ Е. Н. Трубецкой заметил о нем: «Дальше, кажется, трудно идти по пути одичания и вырождения мысли»[[79]](#footnote-80). В то же время Н. К. Михайловский положительно отнесся к идее «автономной» личности. Известно сочувственное обращение к Ницше некоторых социал-демократов. Но тут речь шла не об учении в целом, а лишь о некоторых его сторонах, да и то нередко перетолкованных.

В тогдашней печати отмечалось, что философия Ницше «является сплошным победным гимном борьбе и силе», «смысл его речи, как и самый стиль ее, — музыка борьбы», что некоторые его положения не расходятся с моралью демократии, поскольку он учит перенести рай с неба на землю и за него бороться, признать зависимость духа от «тела». Уважительное отношение Горького к немецкому философу вызвано его отрицанием покорности, как и всякой слабости, презрением к буржуазии и мещанству (см., например, упомянутые «Заметки о мещанстве»). Луначарский вычитывал у Ницше то, что мало похоже на {40} трактовку ницшевского учения его западными, особенно позднейшими, поклонниками: «Ницше требовал от человечества гордости, требовал от него мужества смотреть правде в лицо и искать правды, хотя бы она несла с собой и страдание. <…> Жаждать могучей и прочной культуры, основанной на граните истины, а не на хрупких подпорках измышлений — вот в чем, по Ницше, должна заключаться гордость человека. И в этом мы с ним совершенно согласны»[[80]](#footnote-81).

Те наиболее реакционные, антигуманные идеи, которые использовали идеологи фашизма, в России если и имели отклик, то ничтожнейший: утверждение природного неравенства людей («господа» и «рабы»), культ силы как культ насилия, апология войны и зла, провозглашение «новых господ» — нежных друг к другу и жестоких по отношению к внешнему миру. Цитированный выше автор (М. Мандельштам), находивший у Ницше положения, близкие демократии, одновременно отмечал как ошибку философа то, что он проповедует «общественную дифференциацию». Идея «воли к власти», с оправданием жестокости в достижении цели, — основа учения в понимании самого Ницше — в России распространения, в сущности, не получила, почти целиком сосредоточившись в области отношения мужчины к женщине. Влияние Ницше заметно в пьесах, посвященных пресловутой «проблеме пола». Ницшеанский герой русской литературы и сцены, стоявший «по ту сторону добра и зла», проявлял «волю» к обладанию женщиной.

Демократическая и в какой-то мере буржуазно-демократическая интеллигенция восприняла прославление индивидуализма, «освобожденного» от героической жертвенности, как утверждение самоценности и уникальности каждого человека, права быть «самим собой», требующее уважения и к своей, и к чужой личности. Одновременно мещанство увидело в этом оправдание эгоизма, эготизма (приводящего и к деспотизму). Индивидуализм без романтического героизма свойствен мещанам, не объединенным ни общими исканиями истины и добра, ни близостью к земле, ни классовой солидарностью. Учение во славу индивидуализма пришлось по вкусу именно образованному и полуобразованному мещанству. Красивое слово украшало, а гордый идеал «сверхчеловека» вроде бы производил в герои. Под свободой личности здесь понималось служение лишь самому себе, без оглядки на судьбы других.

Сравнительно полно Ницше был усвоен декадентами. Они {41} приняли и культ «сверхчеловека», не обязанного подчиняться ни общепринятой морали, ни другим зовам общественности, и противостояние его толпе «рабов», и отрицание разума как источника истинного знания, иррационализм.

Декадентство выразило крайний индивидуализм, создало «апофеоз эгоизма», по выражению Венгерова. Это умонастроение, неприемлемое для демократической интеллигенции по свойственному ему аморализму и аполитизму, все же вызывало сочувствие духом протеста, отрицательным отношением к современной цивилизации, к буржуазному «здравому смыслу», к мещанству. Публицист и критик С. Б. Любошиц (воспитанник Новоалександринского лесного и сельскохозяйственного института) писал: «Подозрительные цветы декадентского идеализма скрывают глубокую трясину, в которой безнадежно гибнут все общественные идеалы и все общественные стремления». Но в то же время он говорил, что декадентство — крупное и притом знаменательное явление: «необходимый протест против всепоглощающего мещанства, против коротенького, узенького и самодовольного мещанства с его идеалами исключительной святости и прочно огражденной пошлости»[[81]](#footnote-82).

Однако осуждение декадентами мещанства — это следствие отвращения ко всякой «толпе», нелюбви к человеку вообще, по крайней мере к инакомыслящим, — то есть опять буржуазность, ибо буржуа всегда индивидуалист. «Но люблю я себя как бога» — это откровение в стихах З. Н. Гиппиус стало как бы манифестом декадентства, отвергшего всякие границы притязаний человеческого «я», и вызывало неприятие направления со стороны большей части интеллигенции. Многие могли бы повторить слова Гуревич: «Это было не только чуждо, но оскорбительно всему моему духовному существу».

Известно, что поражение революции 1905 – 1907 годов воспринималось большинством российской интеллигенции трагически. «Мы мечтали о новом строе в нашей стране, — писал театральный критик Н. В. Туркин. — Мы ждали свободы, чтобы чувствовать себя гражданами. Жизнь ответила нам фигурою г. Пуришкевича, {42} установившего цензуру над цензурою, сыск над сыском и опеку над административной опекой»[[82]](#footnote-83).

Политическая победа реакционных сил сказалась психологической реакцией: пессимизмом, упадком духа, тоской, ужасом перед жизнью. Арабажин назвал 1907 год временем «печального отрезвления». Казалось, что уже нет места никаким мечтам о социальном переустройстве. И все-таки настроения не были однозначны. Тот же Арабажин писал: «За нами идет поколение, для которого загорится в родной стране новая, лучшая жизнь. В это мы верим твердо». Интеллигенция все больше расслаивалась.

Ленин указывал, что после 1905 года «тенденции демократическая и социалистическая отделились от либеральной и размежевались друг от друга»[[83]](#footnote-84).

Духовно сломленной окапалась левобуржуазная оппозиция. Ее, исповедовавшую индивидуализм, да еще с чертами ницшеанства, угнетало не только происшедшее поражение, но и возможная победа социалистической революции. Некоторые тянулись к анархизму — «разумеется, мирному», как подчеркивал писатель И. И. Ясинский, сам находившийся в этом крыле.

Либеральная интеллигенция в какой-то мере была удовлетворена, хотя и смущена неудовлетворенностью других. А. Р. Кугель вспоминал, как «печалился и грустил П. И. Вейнберг, когда в 1906 году читал наши левые — даже не социалистические газеты. Дума есть, конституция есть, чего же еще?». Из этих же кругов вышел известный сборник статей публицистов и философов религиозно-идеалистического направления «Вехи» (1909); «энциклопедией либерального ренегатства»[[84]](#footnote-85) назвал его Ленин.

Продолжалось и усиливалось обуржуазивание и омещанивание. «Правда то, что есть. Мой тихий домик, мой сытный обед. Моя хорошенькая женка. Мой кофе по утрам с сигарой и газетой. Сабуровский фарс, кокотка в кафе, место в банке, игра в клубе», — формулировал писатель и критик Н. Я. Абрамович настроения «культурного класса»[[85]](#footnote-86). Столичные удобства, столичные развлечения создавали «красивую» жизнь, самым страшным представлялось изменение сложившегося уклада.

И наряду со всем этим демократическая интеллигенция хранила прежние демократические идеалы.

Крайний индивидуализм, богоискательство, пансексуализм и прочее — это увлечения сытой буржуазной публики и тянущегося {43} за ней мещанства. Широкие слои интеллигенции читали не «Весы» и «Перевал», а «Вестник знания», «Жизнь для всех», «Новый журнал для всех», «Новую жизнь», «Всеобщий журнал» — издания, преданные старым интеллигентским заветам. Еще в 1908 году Блок заметил, что «положительно нет ни одного вопроса среди вопросов, поднятых великой русской литературой прошлого века, которым не горели бы мы». В 1911 году вышло первое полное собрание сочинений Н. А. Добролюбова под редакцией М. К. Лемке, почти одновременно полное собрание его же сочинений под редакцией Е. В. Аничкова, издавались письма Н. Г. Чернышевского и В. Г. Белинского — все это сразу находило своих читателей. Сохранившийся демократизм, почитание высоких нравственных идеалов, в первую очередь альтруизма, чувства долга, проявились в оценках пьес и спектаклей.

В последнее предоктябрьское десятилетие некоторое распространение в либеральной интеллигенции получило «богоискательство», возникшее еще ранее. Критика официального православия возникала как проявление критицизма и адогматизма вообще. В среде демократической интеллигенции к религии обращались в основном те, кто, не приемля буржуазно-монархический строй и в политическом, и в этическом плане, испугался кровопролитной революции. Разговоры о религии, о Христе и Антихристе стали модными. Фельетонист А. А. Яблоновский в 1909 году ядовито подытоживал, что внимание общества фиксируется на трех пунктах: богоискательстве, порнографии и атлетической борьбе.

Религиозные искания затронули малую часть российской интеллигенции. Число печатных листов на эту тему в литературе тех лет отнюдь не прямо пропорционально распространению самих настроений. Недаром реакционер Б. В. Назаревский восклицал: «Религиозные искания — где они у нас?» — констатируя, что на деле существует «сплоченная и озлобленная масса интеллигенции, которая идет против всякой веры, развернув знамя торжествующего материализма»[[86]](#footnote-87). Известные собрания религиозно-философских обществ в Петербурге и Москве охватывали ничтожное количество интеллигентов сравнительно с их общей численностью. Да и там подлинно религиозными были немногие. «Прения с попами — лишь один из видов самоуслаждения», — заметил Блок («Литературные итоги 1907 года»), говоривший о потере стыда теми, кто ведет их, когда «люди голодают, людей вешают, а в стране реакция, а в России — жить трудно, холодно, мерзко».

Значительно больше, чем религия, в социальной психологии сказалось отмирание канонической религиозности, крушение {44} веры в церковные догматы. Процесс, развивавшийся еще с 1860‑х годов, охватил обширнейшие круги как интеллигенции, так и других слоев населения. От традиционного православия отталкивало, кроме самих догм, подчинение церкви государству. И ко всякой мистике демократическая среда относилась с подозрительностью. Уже упомянутый журналист, член исполнительного комитета Совета рабочих депутатов 1905 года П. В. Балашов вспоминал, что «вытравила религиозное чувство» у него гимназия реакционных 1880‑х годов с ее дисциплинарными репрессиями и вдалбливанием «закона божьего». Исследователь настроений учащихся в 1913 году сообщал, что ученики старших классов отвернулись от религии и безразличны к ней, и причиной тому изучение «закона божьего»[[87]](#footnote-88). Автору книги и самой приходилось слышать от лиц, получивших образование до 1917 года, что их привели к атеизму именно эти уроки.

Театр и театральная критика, за редкими исключениями, обнаруживали пренебрежение к вопросам религии. (В числе исключений — религиозный П. П. Гайдебуров, в какой-то мере подчинявший этому настроению репертуар своего театра).

Для последнего предоктябрьского десятилетия характерно стремление раскрыть, понять общественные отношения не столько с социально-экономической и правовой стороны, сколько с психологической. Это неоднозначное явление. В нем сказывалось и разочарование в революции, и прямой переход на контрреволюционные позиции, но одновременно — тяготение к максимально углубленному познанию социальной действительности, корней бытующих явлений.

Вместе с поиском новых истин укреплялась идея неконечности мысли, родившийся еще раньше адогматизм. Критики обращали внимание на слова Каренина в толстовском «Живом трупе»: «Неужели мы все так непогрешимы, что не можем расходиться в наших убеждениях, когда жизнь так сложна?» Журнал «Студия», открывая издание (1911), настаивал, что художественные искания нельзя уложить в раз навсегда определенные рамки: «Ибо где догма, там конец пути… А конца не должно быть, и не дано знать человеку абсолютной истины». Вересаев, заканчивая автобиографию (1913), писал, что в последние годы его отношение к жизни и задачам искусства изменилось, «что надо быть значительно менее односторонним».

Заметное место в литературе и театре 1907 – 1917 годов заняла нашумевшая «половая проблема» — «половая потеха», как {45} назвал ее сотрудник демократического журнала, утверждавший, что ею занимались «исключительно верхи»[[88]](#footnote-89).

Период разочарований, утраты «общей идеи» и поиска новых истин создал успех роману М. П. Арцыбашева «Санин», возглавившему то направление в литературе и отчасти общественном поведении, которое получило имя «санинщины» — крайний эгоцентризм, культ физиологических наслаждений. Роман не породил, а лишь выразил «санинщину». Судьба его — яркий пример зависимости судьбы произведений литературы и искусства от восприятия публикой (читателями, зрителями), которое, в свою очередь, сформировано временем. Некоторые рецензенты находили в нем «вдумчивую разработку типов», «недюжинную творческую образность», советский поэт Б. И. Лебедев-Кумач вспоминал о «необычайно ярком впечатлении, сохранившемся на всю жизнь»[[89]](#footnote-90). Но не в сомнительных литературных достоинствах дело и не в побуждениях самого автора, а в том, что сочинение появилось «вовремя». Вся критика заговорила об идеях Ницше в «Санине», хотя Арцыбашев не собирался их проводить. Уже после оглушительного успеха романа он отвечал на анкету Венгерова, что не может вспомнить имени, учения, программы, которые имели бы власть над ним (в этом же письме он отказывался писать автобиографию, как «саморекламу»). И сам он не походил на Владимира Санина — маленького роста, чахоточный молодой человек, глухой, с гнусавым голосом, хотя и недурной лицом. Ко времени оказались и герой — «здоровый, сильный животной волей обыватель», и пессимизм автора, питавшийся, с одной стороны, неудачами личной жизни, с другой — абсолютным безверием, при котором смертность человека счел он отрицанием всякого смысла жизни[[90]](#footnote-91).

«Проблема пола», тема «мужчина и женщина» затронута в ряде репертуарных пьес, и об этом еще пойдет речь в главе о репертуаре.

В 1910 году началась «полоса нового подъема» пролетарского движения. И, в интеллигенции просыпалось ожидание новой революции. Но этот общественный подъем не стал столь широким, как предшествующий. В театральном репертуаре, критике, вообще в театральной жизни он не выразился так явно, как на рубеже веков. Настроения, родившиеся в годы реакции, не умирали и не оттеснялись новыми так заметно, как прежде. Идея {46} революции конкретизировалась в свете опыта «генеральной репетиции», разделив, как уже отмечено, буржуазную и социал-демократическую интеллигенцию. Театр, зависевший от сборов, ориентировался, в первую очередь, на буржуазную публику. К тому же строгим стражем на пути социалистических тенденций стояла цензура.

Общественные интересы, социальная психология порождали соответствующие им театральные интересы, которые, в свою очередь, воздействовали на театральную практику. Наиболее верно эти интересы характеризует успех, место в театральном репертуаре определенных пьес вообще и постановок их определенными труппами в частности. Но только в том случае, если судить эти пьесы и спектакли с учетом тогдашнего понимания и тогдашних распространенных общих требований к театру.

## Требования к театру

Исследования советских социологов театра и кино убедительно доказали, что и в наше время нет «вообще зрителя», что публика состоит из неоднородных групп, существенно различающихся по стимулам обращения к театру, по установкам восприятия, ценностной ориентации.

Еще глубже различия в обществе, более разнородном по социально-экономическому положению и содержанию обыденной жизни его членов, по их образованию и соприкосновению с культурой, их жизненным задачам и т. д. Особенно противоречивы, противоборствующи требования к театру и стимулы его посещения в рассматриваемые годы.

Имея в виду отношение к театру — мотивы обращения к нему, интересы, вкусы и т. д., можно различить в театральной публике три основные группировки с разными требованиями.

Первая — это теоретики театра, критики (критики-теоретики), практики его (в том числе драматурги), а также не поддающийся каким-либо измерениям слой духовно активной интеллигенции, традиционно соотносившей явления искусства с главными вопросами жизни — о ее смысле и о ее совершенствовании. Они рассматривали деятельность театра в связи с направлениями общественной мысли, течениями в литературе, поисками в самом театральном искусстве, судили его с позиций театральных и общеэстетических теорий, общественных потребностей и т. д., на основе признания за театром важного места среди искусств и в социальной жизни в целом. Вторая — это «большая публика», как ее называли, в основном буржуазно-мещанская {47} (все остальные «господа в шляпах и шляпках»), главная масса посетителей театра. Третья — «простой народ». Это необразованная или малообразованная часть городского населения: рабочие, ремесленники, домашняя прислуга, мелкие торговцы, солдаты и т. п. Как промежуточную группу можно выделить учащуюся молодежь, объединенную некоторой общностью социального положения и возрастными особенностями.

Требования и оценки первой группы несомненно сказались в развитии театра. Со своей стороны, она наиболее живо откликалась на театральные новшества. «Большая публика» определяла коммерческую состоятельность театра, от нее главным образом зависело наполнение театрального зала и театральной кассы. Степень поддержки этой частью зрителей нового репертуара, новшеств в режиссуре и актерском искусстве также существенно влияла на состояние театрального дела. Весьма значительная часть этой группы тянулась за первой — и из искреннего желания приобщиться к высокой культуре, и стараясь «не отстать», следуя моде. Статьи в печати помогают установить потребности и вкусы не только первой группы, но и второй. Одни критики характеризуют их, отмежевываясь, другие солидаризируются с этой частью зала. Появлялись и непосредственные голоса из публики.

Театральные рецензенты разных направлений не раз излагали свои требования к театру. Невозможно выяснить степень распространения того или иного взгляда в публике в целом. Но можно с уверенностью сказать, что любое из приводимых далее суждений не было уникальным, принадлежащим лишь одному лицу. Это тем более несомненно, что печать не только выражала бытовавшие мнения, но и распространяла их, соответственно воспитывая своих читателей[[91]](#footnote-92).

Выявленные суждения показывают наличие в ряде случаев единства в требованиях к театру, при разнице других общественных позиций, и, наоборот, разногласий по этому вопросу при идейно-политической общности, а также многозначность некоторых часто употреблявшихся терминов и формулировок.

Мнение, широко утвердившееся в 1860‑х годах, а зародившееся значительно раньше, что театр это школа народная, {48} средство просвещения и воспитания, не умирало. Его повторяли и демократы, и либералы.

Поклонник реформ шестидесятых годов Г. К. Градовский напоминал о важности того театра, который не переходит «в область увеселений и праздничной забавы», о том, что актеры, как и литераторы и художники, призваны служить «умственным и этическим интересам»[[92]](#footnote-93). О театре как учреждении просвещающем, обучающем, воспитывающем писал С. Яблоновский. Пропаганды прогрессивных идей и вообще дидактичности требовал от театра А. В. Амфитеатров, полагавший его «всенародной нравственной школой». «Иные говорят… — писал он, — что театр не газета и не кафедра, дидактика и общественное резонерство — не его дело. Ну, не русской сцене, веки вечные, от основания своего дидактической и резонерской <…>, считаться с таким мнением» (1901)[[93]](#footnote-94). «Театр есть одновременно и храм искусства и школа народная» — такая формула употреблена в записке театральных деятелей 1905 года (двести подписей), где говорилось об угнетении театра царской цензурой и о том, что обрести свободу он может лишь при условии изменения государственного строя[[94]](#footnote-95). Редакция московской газеты «Театр», открывая издание (март 1907 года), заявляла: «Театр как могучий культурный фактор, не терпящий опеки извне, театр как общественная школа, “кафедра жизни”, театр как светлый храм светлого бога искусства — <…> назревшая необходимость, и за нее мы будем горячо ратовать». В передовой петербургского «Театра» (август 1912 года) говорилось, что главное назначение театра, наравне с литературой, — «служить освобождению общественного самосознания от тяжелых оков темноты и неволи».

Столь же исконным для русского театра было требование жизненной правды. Но наиболее часто говорилось не о правде вообще, а об отражении современных забот.

Писатель Д. П. Голицын уверял, что российский зритель вообще «любит глядеть на сцену с той самой точки зрения, с какой смотрит на жизнь, <…> приобщается душой к сценическому искусству только тогда, когда вполне может принять за правду то, что изображают актеры»[[95]](#footnote-96). И А. П. Чехов говорил, что МХТ должен ставить современные пьесы, «трактовать современную жизнь» (в письме к О. Л. Книппер 1900 года). О требованиях современности еще пойдет речь в главе о репертуаре.

{49} Против служения театра социальным заботам современности были две категории зрителей и театральных деятелей. Во-первых, это те, кто искал в нем отвлечения от живой жизни и забавы. В их числе Ю. Д. Беляев, сам писавший пьесы, далекие от реальной действительности и современных общественных интересов. Во-вторых, и некоторые из тех, кто почитал театр как высокое, самодовлеющее искусство, не пустому развлечению служащее. А. И. Южин в программной речи о деятельности Малого театра говорил о необходимости иметь «основной» репертуар из классических русских и зарубежных пьес: «Без такого репертуара немыслима серьезная сцена, не дню довлеющая»[[96]](#footnote-97).

Однако успех у большей части «образованного общества» обусловливала именно «злоба дня». Библейское «довлеет дневи злоба его» (достаточно каждому дню его забот) явственно сказывалось в подходе к театру. Спектакли не обязательно должны были быть из современной отечественной жизни, но от них ждали отклика на какие-то тогдашние запросы.

Требования активного участия театра в социальной жизни, непосредственного подчинения его зову времени особенно присущи периоду революции и ее подготовки. Например, Ашешов тогда нападал на так называемое «свободное искусство», заявляя, что «красоты эстетики», «совершенство формы» теперь не суть важны: «Перед демократической программой момента должна уступить даже сама “вечность” — та неизвестная величина, которой прикрываются себялюбцы в искусство. <…> Индифферентизм, хотя бы и прикрытый маской величавого пустословия об абсолютах разума и нравственности, может быть преступен и безнравствен, когда в муках родов корчится земля»[[97]](#footnote-98). Но и позже общественный индифферентизм театра устраивал лишь специфический слой публики, этим и объединяемый.

В статьях о театре часто звучало слово «красота». В него вкладывался разный смысл. Вокруг красоты в изобразительном искусстве было много прямых споров. О театре чаще писали так, будто бы смысл слова всем безусловно ясен.

Еще из немецкой философии XVIII века был заимствован русскими критиками тезис о тождестве добра и красоты. В основном в 1880‑х годах распространилось убеждение в нравственном значении искусства, художественного творчества вообще, независимо от содержания и заложенной автором идеи (вспомним хотя бы рассказ Г. И. Успенского «Выпрямила»). В состав формулы «правды», которую Н. К. Михайловский толковал как «правду-истину» и «правду-справедливость», входила еще {50} «правда-красота». В «Театральной России» выражалась уверенность в близости того времени, когда «опять явится твердое сознание, что театр — не пустая игра, что его действительное призвание служить бессмертным идеалам правды и красоты»[[98]](#footnote-99). Батюшков сказал, что «добро и красота в высшем понимании не исключают друг друга». Венгеров говорил как о главном достоинстве русской литературы о ее «искании красоты всяческой: и художественной, и нравственной»[[99]](#footnote-100). Но если Венгеров восхищался «тенденциозностью» русской литературы в этом смысле, то суворинский альманах «Денница» (1899) провозглашал своей целью стремление к «беспартийным» «идеалам добра и красоты».

Часто «красота» понималась как синоним собственно искусства, дарующего эстетическое наслаждение, которое при этом считалось очищающим душу и воспитывающим высокую нравственность. Например, П. М. Ярцев говорил, что в постановках чеховских пьес в МХТ достигается «поэзия, мучительно прекрасное волнение души, то есть красота, то есть единый и неизменный признак искусства»[[100]](#footnote-101).

Одновременно красота разумелась как совершенство — и в искусстве, и в жизни, и внешнее, и внутреннее — духовное. Так, Н. Е. Эфрос говорил о В. И. Качалове — Гамлете, что «этот Гамлет властно обаятелен красотою духа, красотою великого страдания». К этому близко понятие красоты как духовности: сторонящейся низменных сторон быта, но удовлетворяющей высшим потребностям бытия. Примерно таков смысл слов писательницы В. Г. Малахиевой-Мирович о «новом понимании красоты», в насаждении которой, полагала она, задачи МХТ: «красоты, поднимающей над жизнью, красоты, ведущей на высокую гору, где живут великие духовные вожди человечества»[[101]](#footnote-102). В то же время «большая публика» видела «красоту» в чисто внешнем — в красочной зрелищности.

Провозглашавшееся единство добра и красоты в рассматриваемое время объединяло кардинально противоположные представления. В одном осмыслении красота потому уже добро, что совершенство, а кроме того, она — источник умножения добра, как воспитатель добрых побуждений. В другом — внешняя красота это «добро» и «истина» вне нравственных категорий и даже выше их. Такое модернистское толкование наблюдается преимущественно в последнее десятилетие. Был популярен в некоторых {51} кругах парадоксальный О. Уайльд, провозгласивший: «Только пустые люди судят не по наружности». «Воля к красоте» — один из лозунгов Ницше. В декадентской литературе некрасивое внешне признавалось носителем зла. Это нашло выражение в пьесе Сологуба «Победа смерти». Ее героиня, красавица Альгиста, как и сам автор, убеждена, что осуществляет высокую справедливость, жестоким обманом завладевая троном (красивым — права и почести), и что королева Берта заслуживает смерти, поскольку она хромоногая и рябая.

О том, что «красота есть палка о двух концах», говорил Вл. И. Немирович-Данченко в известном письме к Гуревич (апрель 1915 года): она может «поддерживать и поднимать бодрые души» и одновременно — «усыплять совесть»; «Если же красота лишена того революционного духа, без которого не может быть никакого великого произведения, то она преимущественно только ласкает бессовестных»[[102]](#footnote-103).

О чисто эстетических целях театра реже всего говорили в годы высшего общественного подъема. Такое направление критики характерно для периода после поражения первой русской революции.

Во второй половине 1900‑х – 1910‑х годах о задаче каждого искусства вызывать эстетическое волнение писал Кизеветтер. В основном узкоэстетический подход к театру выражал в статьях того времени Старк. И Тальников подчеркивал, что театр — это область искусства, а не просвещения и задачи у них разные, что он должен быть не филиалом школы или трибуны, а насаждать эстетическую культуру. Воспринимая художественное произведение, писал он, мы «испытываем высшую степень удовлетворения — и умственного и эмоционального — то, что есть чувство эстетическое. Это чувство подымает нас над личным, индивидуальным, над негармоничным и мелким житейским»; интеллигенции и народу равно нужно только то подлинное искусство, которое доставляет высокие художественные радости; общественные задачи оно решает «эстетическим воплощением социального <…>, рождая высокие чувства человеческой солидарности»[[103]](#footnote-104).

Тогда же на театр вновь возлагали обязанность вызывать катарсис. Гуревич писала, что возникла сильная, как никогда, потребность в истинно художественном театре, «захватывающем души и сливающем толпу в одном духовном потрясении»[[104]](#footnote-105). {52} Б. М. Эйхенбаум говорил, что на сцене нужно действо, «в котором душа будет находить истинное свое разрешение»[[105]](#footnote-106), что лучшее искусство проникнуто именно чувством.

Нередко в театре виделся стимулятор жизненных сил. Журналист и увлеченный театрал С. Сутугин (О. Г. Эттингер) говорил, что игра прекрасного актера пробуждает интерес к жизни; может явиться чувство досады, что прелесть жизни далека, но «такие мысли толкают к деятельности и вызывают бодрость»[[106]](#footnote-107). Журнал «Русский артист» писал в передовой статье 1908 года (№ 1): «Когда сама жизнь начинает биться неуверенным слабым темпом, когда люди начинают сходить с твердых определенных путей и плутать, когда одни надежды разбиты, а новых еще нет, тогда отражение жизни — театр приходит на помощь страдающему человеку. <…> Мы переживаем такое время. Жизнь застыла, замерла и, кажется, очень и очень не скоро сбросит с себя мертвящее безразличие. И мы идем в театр. Там мы видим то, чего желаем от жизни. Театр зовет нас к лучшему будущему, он поддерживает в нас веру…»

О том, что театр должен заражать творческим духом, писали сотрудники социал-демократических изданий. В большевистских газетах театр рассматривался как одно из средств развития самосознания трудящихся масс и действенная форма их эстетического воспитания. Пропагандировалось искусство, выражающее интересы масс и воспитывающее революционные настроения, что, впрочем, понималось иногда слишком узко.

Луначарский, всегда призывавший к «активному оптимизму», объяснял, что в искусстве важны не темы, но «радостная, победная трактовка их, точка зрения члена класса завтрашнего дня», что революционные классы жаждут в драме «стремительных катастроф и величавых побед духа». Ярцев в период сотрудничества в социал-демократическом журнале «Правда» видел общественный смысл искусства вообще и театрального в частности в заражении «страстью к жизни», которая есть «основа общественности, потому что жизнь — непрестанное коллективное строительство». «Искусство — всегда тоска по лучшей жизни», даже когда оно «убегает жизни и тяготеет к неведомому — оно в основе это делает все-таки из той же страсти к здешней земной жизни — страсти тем более острой, что она не находит удовлетворения». Он говорил о задаче театра вести по пути социально-нравственных и вообще социальных преобразований: «Общественная роль театра всегда — и теперь больше, чем когда-либо, — {53} заключается и прекрасном изображении наиболее прекрасных образцов. И еще в <…> великой жажде того времени, когда театр сможет свергнуть позорный, развращающий откуп буржуазии»[[107]](#footnote-108).

В период нового общественного подъема сотрудник большевистской «Правды» так говорил о театрах, нужных рабочим: «Мощный голос жизни должен раздаваться на их сцене и пробуждать желания и стремления, звать вперед, осмеивать и критиковать ложное и трусливое; чтобы зритель выходил из рабочего театра не приниженным, а чувствовал бы бодрость, радость, веру в жизнь и надежду на нее, и, окрыленный, сознавал бы себя творцом жизни». Сходно выразился театральный рецензент горьковской «Новой жизни» в 1917 году, заявив, что требуется героическое искусство, «которое вдохнуло бы в нас творческий дух, научило бы великому творчеству жизни, — искусство, которое было бы примером и светочем, действенной силой и идеалом», что театр должен приобщать к творениям гениев, а не забавлять дешевой «пиротехникой»[[108]](#footnote-109).

Мистико-символистские теории театра, идеи религиозно-общинного «хорового действа», «преображения» его участников и прочее — это увлечения «духовной элиты», массовому зрителю непонятные. Известны специальные статьи и отдельные высказывания корифеев русского символизма (В. И. Иванов, А. Белый, Блок, Брюсов, Сологуб). Но были и другие выступления по этому вопросу. В частности, небезынтересна статья З. А. Венгеровой. Примыкая к символизму, Венгерова в своих литературно-критических выступлениях пыталась доказать, что, уходя в область мистики и «красоты», символисты не совершают чего-либо антиобщественного. А в статье «Об отвлеченном в театре» она говорила: «Театр может создать, сделать сущим то, чего в жизни нет, может вести жизнь вперед, открывая ей наджизненные истины духа. Тот театр истинный, который это делает, тот театр мертвый, который, не использовав своей творческой силы, обращает взор назад, повторяет жизнь, решает задачи, которые жизнь создает и решает сама»[[109]](#footnote-110).

В последнее предоктябрьское десятилетие многогласно и без оговорок, как никогда раньше, утверждалась развлекательная роль театра.

Установка на развлечение, как «псевдоактивное и мистифицирующее средство, мешающее человеку видеть свое подлинное положение в мире, — одна из самых капитальных особенностей {54} “перевернутого” буржуазного сознания»[[110]](#footnote-111). В основе — нежелание размышлять о себе и о том, что вокруг, ибо в результате размышлений нельзя не прийти к выводам о необходимости перестроить жизнь, малодушное стремление спрятаться от нее, заглушить разум и совесть.

Писали, что нужно перестать смотреть на театр как на школу, на «рычаг культуры», не нужно заботиться о театре для народа, театр «обслуживает лишь избранных». С. А. Ауслендер высказывал сожаление, что почти не существует театр «как изысканная забава», пышное празднество, соединенное «с некоторым таинством». «Дайте нам в театре не протокол “настоящей жизни”, а, наоборот, отдых от нее, красивый, волнующий отдых», — писал Бескин[[111]](#footnote-112). Жажда забыться и развлечься особенно характерна для военных предоктябрьских лет, что уже неоднократно отмечалось в исследованиях, рисовалось в художественной литературе.

В то десятилетие, в особенности в годы первой империалистической войны, часто говорилось о театре как об отвлечении от реальной жизни. Н. Н. Евреинов считал, что «театр для многих в сущности монастырь, куда ходят и куда поступают единственно, чтобы спастись от “этой” действительности, от “этого” мира». И А. М. Бродский писал о театре как о месте душевного отдохновения в минуты усталости от скучной обыденности, от кошмара одиночества: «Мне кажется, что театр должен быть не только храмом пробуждения человеческой души, но и местом забвения от невзгод повседневной сутолоки»[[112]](#footnote-113). Однако это желание не было однозначным. Одни хотели чистого развлечения, другие — все-таки какой-то одухотворенности, противопоставленной серым будням жизни. «Кажется, не спорят только с одним, — широко распространял этот взгляд критик З. Г. Ашкинази, — что задача театра — создать иллюзию какой-то отличной от повседневности и более высокой действительности. Мы ждем от театра возвышающего обмана»[[113]](#footnote-114).

В этот же период высокую миссию возлагал на театр В. Г. Сахновский. Он отвергал отношение к театру как к развлечению, забаве, зрелищу, разъясняя, что должен он не «развлекать {55} и давать клоунады, не баюкать и ласкать взор мечтой и грезами», а быть очагом духовной культуры, кафедрой, «лабораторией», «вырабатывающей новые духовные состояния, фиксирующей внимание на том, что недосуг заметить на шумной улице, на толкучем рынке жизни»[[114]](#footnote-115). В те годы Сахновский уже как бы перестал быть «зрителем», приняв участие в практической театральной деятельности. Но не эти ли взгляды привели его в театр?

После февральской революции в печати дебатировалась программа буржуазно-демократических реформ в театре, каждый пункт которой встречал чьи-нибудь возражения. Но при этом говорилось по о задачах театра, а о тех организационных формах, которые помогут их осуществлению (освобождение от церковного надзора, ликвидация привилегий императорских театров и прочее). Возлагались надежды на новых зрителей, которые помогут «излечить» современный русский театр.

В «большой публике» действовали в основном те же стимулы посещения театра, какие существуют и ныне: переменить обстановку, развлечься, удовлетворить тягу к общению с другими людьми, утолить психологическую потребность и переживаниях, не свойственных обыденной жизни, получить эмоциональную разрядку или, наоборот, зарядку, узнать новый жизненный материал, увидеть новое зрелище, получить эстетическое удовольствие.

Но эти определения еще не характеризуют конкретных тяготений, которые могли быть неоднородны.

Очень многие — и буржуазия, и «простой народ» — смотрели на театр как на способ проведения свободного времени. Но при этом различны требования к нему тех, у кого такого времени слишком много, и тех, кто едва мог урвать для отдыха несколько часов в неделю. Театр несомненно был средством развлечения. Но сходство в таком подходе к театру еще не обусловливало единства пристрастий и оценок. Термин «развлечение» вовсе не определяет эстетического и интеллектуального уровня зрелища или другого мероприятия. Он зависит от степени духовной культуры зрителя, от его этического и эстетического воспитания, от характера человека, наконец. И практики театра, одинаково ориентируясь на развлечение, могли совершенно по-разному подходить к содержанию своей деятельности. Ведь и Станиславский отнюдь не отрицал этой функции театра: «Пусть люди всегда ходят в театр, чтобы развлекаться. Но вот они пришли, мы закрыта за ними двери, напустили темноту и можем вливать им в душу все, что захотим»[[115]](#footnote-116). Стремление освободиться от гнета {56} будничной жизни объединяло многих. Но и это не приводило к сходству театральных интересов. Жизнь могла быть слишком однообразной, как у рабочих, у большинства жен и матерей семейств, и наоборот, слишком насыщенной впечатлениями и потому утомительной, например у многих интеллигентов (журналисты, адвокаты, врачи).

И как средство общения театр имел несколько граней. Было общение с героями пьесы, чья жизнь расширяла рамки собственной жизни зрителя, общение с любимыми актерами, активное общение со знакомыми и незнакомыми посетителями, наконец, рождение той социальной солидарности, о которой писала демократическая печать.

Театр создавал подобие активной общественной жизни. В годы реакции театр — замена митингов и кафедр, в годы подъема — трибуна и лаборатория. «Публика с глубокой рапою в душе идет все-таки в театр. Я понимаю ее, — писал критик в 1905 году. — Театр — единственное место, где русский гражданин чувствует себя гражданином, где он сливается с подобными себе и упражняется в образовании общественного мнения. Театр — единственное учреждение, которое прислушивается к общественному мнению, на которое голос публики оказывает влияние»[[116]](#footnote-117). О таком же общении говорилось и в цитированном письме театральных деятелей: «Театр просвещает и поучает народ и вместе с тем дает художественные наслаждения, смягчая нравы и развивая в людях чувство взаимного общения».

Разговор в печати о театре как «школе» — это голос критики поучающей, имеющей в виду театр для широких масс. Вряд ли сам Амфитеатров, например, столь настаивавший на дидактичности, ходил в театр учиться, и раньше, когда пел в опере, вряд ли он видел перед собой пришедших в «школу». Скорее всего уместно слово «удовольствие». В театр ходили, чтобы получить удовольствие. Но средства к его получению виделись разными. Речь идет не только об эстетическом удовольствии, но о том, которое могло доставить удовлетворение любой из перечисленных выше потребностей.

Функция зрелища возлагалась на театр значительной частью публики. Старк полагал самодовлеющую зрелищность законной, хотя и не единственной задачей театра: «Созерцая представление, мы ищем в нем либо идей, либо зрелища. Если ни того ни другого театр дать не может, то зачем, в сущности, стоять такому театру?»[[117]](#footnote-118) Лишь зрелищем оборачивались для «большой {57} публики» многие режиссерские ухищрения, в особенности эстетско-формалистские искания.

Печать того времени содержит много обличительных слов о буржуазно-мещанской публике, раздававшихся и из прогрессивно-демократического, и из консервативного, даже реакционного крыла интеллигенции. И Д. В. Философов, пропагандировавший религиозно-общественные функции театра, говорил, что он «стал лишь местом грубого развлечения для сытой толпы»[[118]](#footnote-119). Буржуазная интеллигенция, как уже отмечалось, имела два крыла: часть, претендовавшая на принадлежность к «духовной элите»; масса ее, обывательская по существу, хотя и пытавшаяся усваивать некоторые черты элиты. Восставая против «мещанства», элита имела в виду и эту массу, против которой выступала и демократическая интеллигенция. Поэтому возникали представления о надклассовости «подлинной» интеллигенции.

Об обеспеченном и праздном, «фальшивом, нелепом» обществе, которое «с одинаковым увлечением или раздражением нервов бестолково воспринимает и новые научные термины, и танцы шакон, и крайности внешних проявлений эстетических теорий, и игру на балалайках», — писал Н. А. Селиванов, приобретший известность резким отзывом о чеховской «Чайке», но отнюдь не бывший политическим реакционером. «Теперь ее заставили слушать даже туманные философские речи символистов, — заметил об этой публике С. Яблоновский, — но это она делает просто из страха прослыть невежественной и отсталой». Ярцев, назвав характерной чертой мещанской психологии «лицемерный и невежественный взгляд» на жизнь и искусство, писал, что эта черта позволяет «с необыкновенною быстротою — по указанию авторитетов и приказанию начальства — приветствовать новые эры в искусстве и новые жизни в обществе». «Айседора Дункан и Элеонора Дузе, альманахи “Шиповника” и юбилей Толстого, проповедь культуры и мистического оргиазма. <…> Все это — “так себе”, мимоходом, между прочим — развлечение праздного, но не празднующего духа», — писала «Новая заря»[[119]](#footnote-120). В. И. Немирович-Данченко говорил о своей «злобе», доходящей до «бунтарского настроения», при мыслях о том обществе, которое составляло основную публику театра, «о его малодушии, снобизме, мелком дешевом скептицизме <…>, о всей той душевной гнили и дряни, которая так свойственна рабски налаженным, буржуазным душам»[[120]](#footnote-121).

{58} Столичный обыватель, поверхностно знакомый с произведениями духовной культуры, полагал себя причастным к духовной жизни, не постигая, что духовная жизнь — это активная работа мысли и души, выражающаяся как непосредственно в творчестве в любой его области, так и в размышлениях о важнейших вопросах бытия, личного и общественного, которые сказываются в «творении» человеком собственной жизни.

Свойства мещанской психологии обусловливали несамостоятельность оценок («так считают все, значит и я»). Однако воздействие заданных интерпретаций ослаблялось их многообразием, противоречивостью, что характерно для рассматриваемой эпохи. Отсюда, при несомненном влиянии моды, стойкая живучесть исконных мещанских установок и требований.

Разумеется, и «народ» в зрительном зале был весьма неоднороден. Уже упомянуто о «рабочей интеллигенции» — рабочих, занимавшихся самообразованием. Сказывалась, конечно, и разница характеров. Тем не менее все источники отмечают преобладание в этой среде большей непосредственности, большего доверия к содержанию, менее критическое отношение к исполнению. Сообщалось, что народ «благодарно рукоплещет бесталанным актерам и живо воспринимает содержание даже антихудожественных и безвкусных пьес, подносимых ему окраинными антрепризами»[[121]](#footnote-122).

Наблюдения над народным театром, анализ произведенных опросов его посетителей выявляют их ведущие требования и интересы.

Как и большинство «большой публики», народ шел в театр отдохнуть и развлечься. Притягивала занимательность событий, смешные и трогательные сцены. Но одновременно эти зрители действительно видели в театре замену проповеди и школы. Хотели поучения, научения — и в смысле познавательном (давние времена, другие страны, другие слои населения), и в смысле нравственного урока («видишь хорошие и дурные стороны действующих лиц и применяешь их к себе»). Единства и здесь не было. Одни желали легких, веселых спектаклей («горя и мрака и без того много»), возражали против пьес из известной им народной жизни. Другие, главным образом сознательные рабочие, искали на сцене отражения своей жизни, своих забот[[122]](#footnote-123). Большинство, {59} видимо, все же предпочитало увидеть жизнь иную, неведомую, в особенности в ярком оформлении. Любил этот слой зрителей пьесы «чувствительные», «жалостливые», а особенно те, на представлении которых можно в один вечер и поплакать и посмеяться[[123]](#footnote-124).

От зрительских интересов, всего уклада сознания и чувств современников зависело само существование театральных предприятий — возникновение и ликвидация их, содержание деятельности.

# **{****60}** Глава вторая Театральные предприятия и публика

Кроме театров, прочно вошедших в историю русской культуры, было множество других, сменявших друг друга и сосуществовавших.

Открывались театры, преследовавшие чисто коммерческие цели. Создавались программные театры для демонстрации определенного репертуара, для реализации новых направлений сценического искусства.

Частные коммерческие театры должны были удовлетворять потребностям публики. Только это позволяло им существовать. Некоторые исключения возникали, когда появлялся достаточно богатый владелец или меценат, или дело получало сразу такую высокую оценку, что становилось возможным выпускать абонементы, высоко поднимать стоимость билетов (это ограничивало доступ демократической части публики). Но в любом случае, если антреприза удерживалась, значит, публика получала от нее то, что ее устраивало.

Специальные театры для «народа», для жителей рабочих районов спорили по вместимости с казенными — «императорскими». Это позволяло другим театрам ориентироваться всецело на «образованное общество». Именно с таких позиций их рассматривала критика. Вопрос о театре для народа всегда вставал как особая проблема.

Когда стационарные театры отдыхали (в великий пост и летом), на их сценах гастролировали товарищества столичных актеров, провинциальные мастера. Такие временно складывавшиеся труппы выступали и на многочисленных клубных сценах. Существовали постоянные летние сценические площадки в увеселительных садах. Почти каждый год столицы видели зарубежных гастролеров — и выдающихся, и менее значительных (Л. Барнай, Э. Дузе, Ж. Муне-Сюлли, Г. Режан, Э. Росси, Т. Сальвини и других). Их выступления дополнительно оживляли театральную жизнь, театральную критику, вызывая сопоставление творчества отечественных и зарубежных мастеров, обсуждение их репертуара.

{61} Во время русско-японской войны, в разгар первой революции интерес к театру несколько ослабевал, но спектакли шли и посещались. И империалистическая война, как уже замечено выше, не остановила театральной жизни[[124]](#footnote-125). Взамен тех, кто отправился на фронт, прибыли беженцы. Повышение цен, расстройство городского транспорта, ослабление трупп (мобилизация актеров в армию) — ничто не уменьшило наплыва публики. Констатировался упадок сборов: «Когда приходится часами стоять у мясных лавок, у булочных — тут уж не до театра». Но отмечалось, что недостаточна посещаемость лишь в будние дни: те, кто бывали в театрах два‑три раза в неделю (!), теперь посещают их один раз, в праздники.

В Петербурге возникало и действовало значительно больше театральных предприятий, чем в Москве. В качестве главной столицы он как бы обязывался главенствовать в культурной жизни страны, оживленнее были и другие ее стороны — периодическая печать, область изобразительных искусств и пр. В нем сосредоточилось большее число творческой интеллигенции: драматургов, актеров, художников, музыкантов и т. д. Он превосходил старую столицу по числу жителей. В его населении заметнее обосабливались социальные группы, различавшиеся как по общественному положению, так и по интересам. Сказались и обстоятельства другого рода. Московский Художественный театр с его постоянными исканиями и казенный Малый, не связанный так непосредственно с императорским двором, как Александринский, удовлетворяли широкие круги московских зрителей, отчего потребность в театральных новообразованиях в Москве была меньшей.

Наряду с драматическими театрами действовали и многочисленные музыкальные (особенно успешно — театры оперетты). Они тоже различались по ориентации на определенные социальные слои и по содержанию деятельности. Но рассказ о них — тема для самостоятельного большого исследования.

В двух разделах этой главы театральные предприятия каждой из столиц рассматриваются в основном в последовательности их появления, с небольшим ее нарушением, когда требовалось сгруппировать чем-либо родственные театры. Кроме обозреваемых были и еще кратковременные антрепризы. Число трупп, создававшихся ради приработка их членам или с благотворительными целями, не поддается учету.

## **{****62}** Театры Петербурга

Александринский театр продолжал оставаться главным драматическим театром в Петербурге.

В статьях о нем то и дело раздавались слова о том, что художественные результаты его существования несоизмеримы с его возможностями — артистическими силами и материальными средствами, что театр неколебимо консервативен. Оба последние директора императорских театров — С. М. Волконский (1899 – 1901) и В. А. Теляковский (1901 – 1917) стремились обновить репертуар, привлечь новых режиссеров и художников. Но после того как МХТ произвел коренной переворот в театральном деле, отдельные улучшения не удовлетворяли.

Отчасти резкие оценки и строгие претензии вызывались самим положением театра, существовавшего на государственные средства. Почти одними словами разные критики говорили, что в Петербурге нет театра с определенной программой, театра высокого вкуса, у которого могли бы учиться другие, тогда как таковым следовало бы быть театру, не зависящему от сборов. Наряду с постоянными рецензентами о том же говорили «голоса из публики». Так, например, В. В. Брусянин от имени «театральных обывателей» констатировал, что Александринский театр отнюдь не является той «академией театров», каким ему следовало бы быть[[125]](#footnote-126). Отмечалась случайность в выборе репертуара, который зачастую зависел от того, что та или иная роль понравилась премьеру или премьерше, «некоторая беззаботность» насчет проводимых в пьесах идей, отсталость режиссуры.

Л. Я. Гуревич, Л. М. Василевский, А. М. Волькенштейн и еще многие другие считали, что театр не справляется с драматургией Чехова, Ибсена — вообще с новой (эталоном здесь ими признавался МХТ). Даже Кугель, повторявший, что «канонов в театре нет», и замечавший, что Чебутыкин в исполнении В. Н. Давыдова лучше, чем у А. Р. Артема («близкий, понятный нам добрый человек»), а И. И. Судьбинин — естественный Соленый, заключал рецензию на «Три сестры»: «А нужно то, что вообще нужно всякому театру, — понимание стиля, отсутствие шаблонных форм и старание вникнуть в смысл изображаемого. Затем, конечно, режиссер, который мог бы все это направлять. И, конечно, художественная атмосфера, которая бы все это окружила»[[126]](#footnote-127).

{63} Казенная сцена давно стала синонимом «казенного» стереотипного исполнения спектаклей, писал А. А. Измайлов: «На сцене царят, как царили встарь, “три стены” с дверью посередине. Купец, мещанин, мужик, чиновник, писатель вылились раз навсегда в оловянные фигурки. Почему доктор всегда в очках и потирает руки? Почему у всех купцов рыжие бороды до живота и говор на “о”? Отчего все злодеи — в рыжих париках, все пейзане не выпускают пятерни из волос, все купеческие дочки играют глазами, все писатели гримируются под Владимира Соловьева…», толпа всегда однородна и статична? «Замкнувшаяся в своих особых петербургских театральных традициях», равнодушная к «идейным движениям и брожениям жизни», эта сцена «все идет по уклону к бездушной театральной условности», «мертвящая скука» — не раз повторяла Гуревич[[127]](#footnote-128).

Однако отзывы о многих спектаклях противоречивы, вследствие разных требований, разных эстетических идеалов. Постановка «Венецианского купца» (1909) вызывала шумное одобрение в публике. И некоторые критики, например Б. Л. Бразоль, называли спектакль красивым и удачным. А Гуревич писала, что именно он дает понять, «почему все, что есть в Петербурге тонко-интеллигентного и художественно-настроенного, так решительно отвернулось от этого театра», где отсутствует «режиссерский и актерский “глаз”, воспитанный художественным образованием и упорным техническим трудом»[[128]](#footnote-129).

Театр все же не остался в стороне от интенсивного развития режиссуры, от новаций в этой области. Е. П. Карпова (1896 – 1900), добросовестно стремившегося к подлинности быта на сцене, но снижавшего реализм до натурализма, заменил А. А. Санин (1902 – 1907), ранее актер и режиссер МХТ. Его работы стали заметным театральным явлением (в частности, «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» и «Горячее сердце» Островского). В 1908 году Теляковский пригласил В. Э. Мейерхольда; за десять дооктябрьских лет он поставил здесь восемнадцать спектаклей. Благодаря режиссуре Мейерхольда стали событием «Шут Тантрис» Э. Хардта (1910), «Дон Жуан» Мольера (1910), «Гроза» (1916), «Маскарад» (1917). «Дон Жуан» в одной из рецензий назван «своего рода официальной санкцией условного театра». Вызывал одобрение ряд постановок других режиссеров — М. Е. Дарского, А. И. Долинова, Ю. Э. Озаровского, А. П. Петровского. Шагом назад стало возвращение в 1916 году Карпова.

Не оставался застойным и репертуар. На казенную сцену проникли пьесы драматургов, связанных с Горьким («подмаксимков», {64} как называла их реакционная пресса), — С. А. Найденова, Е. Н. Чирикова. Началом «новой эры» показалось критике появление пьес Л. Н. Андреева (поставлено четыре) и Ф. К. Сологуба. Игрались современные переводные произведения с публицистическими тенденциями («Воспитатель Флаксман» О. Эрнста, «Вечерняя зоря» Ф. Бейерлейна и другие). Однако основу репертуара составляли две категории пьес. Во-первых, это классика, главным образом русская. По количеству представлений впереди всех авторов шли Островский, Сухово-Кобылин, А. К. Толстой, Л. Н. Толстой. После неудачи с «Чайкой» (1896) театр все же обращался и к Чехову. «Вишневый сад» — в числе самых популярных спектаклей (шел пятьдесят три раза). Вторая категория — пьесы разного уровня, в том числе вовсе лишенные литературных достоинств, содержавшие «роли», в которых могли блеснуть своим талантом «генералы» александринской сцены.

Почти все рецензенты считали достоинством театра сохранение в его репертуаре бытовой русской драмы и комедии. Даже злой враг александринской сцены, говорил Л. М. Василевский, должен согласиться, что она «истинная хранительница нашего бытового театра, и в частности Островского, лучшая и единственная его истолковательница»[[129]](#footnote-130). Главное же — старейший театр являл вершины актерского искусства. На протяжении всего периода все признавали, что притягательная сила театра — его актеры.

Савина, Давыдов, Варламов — каждый из них уже был Театр, восхищавший и подчинявший себе зрителя, источавший магическое очарование. И еще много превосходных мастеров появлялось на этой сцене, и старых, и вновь поступивших молодых. «Образцовое исполнение», «умная, тонкая игра», «традиционно хорош», «превосходная», «чарующая» — эти и близкие им определения сопровождают в рецензиях имена В. А. Мичуриной, Е. М. Левкеевой, В. В. Стрельской, Р. Б. Аполлонского, В. П. Далматова, Н. Ф. Сазонова, И. М. Уралова, Ю. М. Юрьева, К. Н. Яковлева и других. В 1896 – 1902 годах чаровала В. Ф. Комиссаржевская. Затем восхищали М. А. Ведринская, Е. И. Тиме, Е. П. Корчагина-Александровская, пришедшие сюда в последние годы.

«В Александринском театре хорошие актеры играли в нехороших пьесах и своим хорошим исполнением давали иногда отдельным местам этих пьес жизнь», — подводил итоги театральный обозреватель[[130]](#footnote-131). Если кому-либо из корифеев труппы нравилась роль как материал для игры, он умел придать интерес и значительность едва ли не любой пошлости. Пьесы держались {65} потому, что на высоте оказывалось исполнение, — об этом говорилось постоянно.

«Я не знаю, какие найти слова для выражения восторга, умиления, гордости перед игрой Савиной, Стрельской, Васильевой, Варламова в возобновленной “На всякого мудреца довольно простоты”», — восклицал С. А. Ауслендер. И позже он говорил по поводу М. Г. Савиной, В. Н. Давыдова, К. А. Варламова: «Много раз я думал, в чем заключается власть этих ветеранов русской сцены? Вот, тела их лишены всякой пластической подвижности, которую до такой высокой степени развили в себе современные артисты; вот, голос часто не повинуется, и далеко уже не ясной стала их дикция… а скажет иной раз Варламов одно словечко, как рублем подарит; разведет Савина руками, и вся зала празднично и радостно улыбается, — расцветает таинственный цветок истинного искусства в этих таких знакомых незамысловатых интонациях, в таких условных жестах». «Что писать о них? Прекрасно, вдохновенно! Какой благодатный, естественный юмор, сколько правды», — вторил другой рецензент, говоря о Варламове и Стрельской в «Доходном месте». «Хочется сказать молодому поколению: “Ах, господа, торопитесь насладиться блеском прекрасных звезд темнеющего театрального неба!”» — резюмировал Измайлов впечатление от «Сердце не камень»[[131]](#footnote-132).

Постоянная публика Александринского театра ходила туда главным образом для того, чтобы видеть любимых актеров, побыть в их обществе, насладиться их мастерством. Если пьеса не мешала развернуться актерскому таланту, она уже удовлетворяла.

Здесь, пожалуй, особенно отчетливо различалась публика премьер и рядовых спектаклей. Это вспоминает, в частности, В. Л. Юренева, в годы ученичества смотревшая спектакли едва ли не каждый день. На премьерах в ложах бенуара и передних рядах партера — представители веселящейся «золотой» молодежи, важные чиновники, журналисты, дамы полусвета. Основная масса ежедневных зрителей — средняя интеллигенция, рядовые служащие, студенчество. Посещали, конечно, и «гостинодворцы». Этот слой привлекало в особенности то, что здесь все понятно и прилично (можно являться семьями). Журналистская находка — броское утверждение альянса казенного театра и соседнего Гостиного двора — еще мелькала в печати. Но решающего влияния на театр эта публика отнюдь не имела. Большую {66} часть зрителей — по некоторым утверждениям, половину, а то и две трети — составляли приезжие[[132]](#footnote-133). Зрители, переполнявшие зал на Островском, были, как заметил Измайлов, «публикой явно не первых представлений».

На сцене императорского Михайловского театра ставились ученические спектакли, спектакли «молодых сил», играл и основной состав «Александринки». В большинстве своем спектакли предназначались для учащейся молодежи. Преимущественно же сцена Михайловского театра была занята французской драматической труппой. Существование в русской столице французского театра, содержимого на государственные средства, не раз вызывало недоумение в печати. Ориентирован он был на узкий и специфический круг публики.

17 октября 1895 года открылся театр Литературно-артистического кружка, клуба деятелей литературы и искусства, положивший начало самой долговременной частной антрепризе в Петербурге (1895 – 1917). Созданию постоянного театра предшествовали две постановки кружка того же года. Из них представление одноактной пьесы Г. Гауптмана «Ганнеле» (апрель — май, десять раз) вызвало много откликов в печати, воспринималось как выдающееся явление художественно-общественной жизни столицы. Предприятие явилось следствием неудовлетворенности современным состоянием театрального дела и повышенного интереса к театру как форме «публичной жизни». В декабре 1899 года кружок преобразован в Литературно-художественное общество с соответствующим переименованием театра. Председатель кружка и общества — А. С. Суворин. Он и являлся не только руководителем, но и фактическим владельцем театра. После его смерти (1912) председателем стал сын, М. А. Суворин. Вскоре общество отказалось от ведения дела, и с мая 1914 года предприятие полностью перешло в ведение наследников Суворина (М. А. Суворин, А. А. Суворина), под названием: Театр А. С. Суворина. Часто он именовался Малым.

В деятельности театра различаются два периода, второй из которых начинается с сезонов, непосредственно предшествовавших революции 1905 – 1907 годов. В судьбе его сказались особенности личности А. С. Суворина и издаваемой им газеты «Новое время», с которой прежде всего связывалось его имя. Умный, образованный, талантливый человек, Суворин любил театр, обладал несомненным художественным чутьем, чему свидетельство — его театрально-критические работы, умел находить и выдвигать таланты. Но, чуждый всяким идеалам (даже реакционным), каких либо идейно-художественных целей перед театром {67} он не ставил. Он стремился в первую очередь к успеху — успеху у читателей и зрителей, который не должен был, однако, мешать благоволению властей.

С. Б. Любошиц говорил в статье под ироническим названием «В защиту А. С. Суворина»: «Политический разврат, пошлость и преступное равнодушие русского общества должны были иметь своего выразителя, свой орган, своего слугу. Таким слугой и был А. С. Суворин. Он бывал всегда лукав, порою дерзок, дерзостью раба и сообщника, презирающего и боящегося». Соответственно и театр Суворина стал одиозным в глазах оппозиционных кругов. Откликаясь на постановку «Шерлока Холмса», О. Дымов писал в 1906 году: «В общем все было хорошо. И самая мысль — дать апологию сыска, и время и место, где эта мысль получила осуществление»; неудачей объявлялся только грим: теперь самый подходящий грим для сыщика — портретное сходство с ведущим публицистом «Нового времени» М. О. Меньшиковым[[133]](#footnote-134).

В первый период в репертуаре театра были спектакли, ставшие событием не только театральной жизни, но и общественной в более широком смысле. В него входили: произведения новой западной драматургии; ранее запрещенные для сцены пьесы, вызволенные из-под запрета благодаря энергии и связям Суворина; инсценировки выдающихся произведений русской литературы; новые пьесы отечественных драматургов, еще не шедшие на александринской сцене, более или менее злободневной тематики; ряд классических произведений, тщательно поставленных.

Большинство первых постановок расценивалось как существенное достижение в режиссуре и оформлении спектаклей. Декорации, костюмы, все аксессуары соответствовали пьесам — изображенной в них эпохе, срезу социальной жизни. Театр не скупился на расходы (дефицит, вызванный дорогостоящими постановками, покрывался, главным образом, из средств Суворина). Сравнение с императорской сценой производилось нередко не в ее пользу. Так, Кугель, упрекая Александринский театр в слабой постановке «Царя Бориса» А. К. Толстого, уточнял: «Я говорю все это сравнительно, потому что после постановок Литературно-артистического кружка наш театр сделал большой шаг вперед, и довольствоваться тем, что хорошо было раньше, нельзя»[[134]](#footnote-135).

Театр собрал талантливых актеров. В первый период в труппу входили: П. Н. Орленев, К. В. Бравич, В. П. Далматов, М. А. Михайлов, И. И. Судьбинин, К. Н. Яковлев, {68} М. П. Домашева, А. А. Пасхалова, П. А. Стрепетова, З. В. Холмская, Л. Б. Яворская и другие (состав труппы менялся). Режиссером был Е. П. Карпов. Во время его первого ухода в Александринский театр руководили постановками сам Суворин и П. П. Гнедич.

Все премьеры начальных сезонов непременно посещались интеллигенцией, привлеченной новизной в репертуаре и постановочной части. Почти сразу театр стал модным, в него устремились крупная буржуазия, «высший свет» и «полусвет». Разнообразнее была публика повторных спектаклей.

Как крупное социальное явление оценивалась первая в России постановка «Власти тьмы» (16 октября 1895 года). Спектакль на казенной сцене отнюдь не затмил ее. Публика рвалась в оба театра. Там впечатляли Давыдов и Савина, здесь захватывали зал Михайлов (Аким), Стрепетова (Матрена), П. К. Красовский (Митрич).

Беспримерным, триумфальным был успех «Царя Федора Иоанновича» (12 октября 1898 года, за два дня до премьеры МХТ). Пролежавшая под цензурным запретом тридцать лет, трагедия А. К. Толстого была разрешена для публичной сцены благодаря настойчивости А. С. Суворина. Спектакль давался в первый сезон почти ежедневно (всего прошел сто сорок один раз). При сравнении постановок двух театров «пальма первенства» не раз отдавалась петербуржцам[[135]](#footnote-136).

Были сыграны: не ставившаяся в Петербурге «Орлеанская дева» (1895), «Юлий Цезарь» (1897) — впервые в Петербурге после XVIII века, если не считать гастролей Мейнингенской труппы, «Мария Стюарт» (1900), с восстановлением изымавшихся прежде мест. Сезон 1900/01 года открылся трагикомедией А. В. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» (под названием «Веселые расплюевские дни»), до того тридцать лет запрещенной. Выдающимся художественным достижением стала инсценировка «Преступления и наказания» (1899). Потрясал Орленев в роли Раскольникова, сильнейшее впечатление производили К. Н. Яковлев (Порфирий Петрович), Бравич (Свидригайлов). На год раньше МХТ театр поставил «Потонувший колокол» Г. Гауптмана (1897). О премьере сообщалось: «Театр битком набит, и всё представители литературы, верхи столичной мысли. Здесь и Д. В. Григорович, и марксисты, и народники, и либералы, и консерваторы…»[[136]](#footnote-137)

{69} Репертуар разнообразился за счет приглашения гастролеров. В шекспировском репертуаре гастролировали Н. П. Россов (1898), Т. Сальвини (1901). Для И. И. Шувалова ставился даже «Царь Эдип» Софокла. Осенью 1903 года выступала В. Ф. Комиссаржевская, после ее ухода с казенной сцены и триумфальной поездки по провинции. Актрису приветствовали неистовыми «браво», дождем цветов и адресом от молодежи с более чем десятью тысячами подписей. Эти выступления стали подступом к созданию ею собственного театра.

В 1900 году Бентовин сравнивал Суворинский театр, в качестве сильного конкурента казенной сцены, с МХТ. Старк в связи с двадцатилетием театра вспоминал постановки «Власти тьмы», «Царя Федора Иоанновича», «Смерти Тарелкина», «Самоуправцев» А. Ф. Писемского, тургеневского «Нахлебника», пьес Гауптмана, «поэтических фантазий» Э. Ростана, а также «кое-что удачное из пьес начинающих русских драматургов», как «те положительные моменты в деятельности Суворинского театра, которые возбуждают благодарность в потомстве и перейдут в историю». Несомненное «культурное влияние» театра в первый период отмечали и другие критики, в том числе ставшие его убежденными противниками[[137]](#footnote-138).

Однако и в первый период среди представленных отечественных и зарубежных пьес было слишком много вовсе не имеющих художественной ценности и даже оскорбительных для прогрессивных зрителей в идейном отношении. Чрезмерной была погоня за «обстановочными», «костюмными» драмами и мелодрамами с выгодными для актеров-фаворитов ролями. По словам того же Старка в юбилейной статье, театр «часто падал с пьедестала, и куда? Прямо в грязь».

Общественным скандалом стала постановка пьесы реакционного публициста С. Литвина (Эфрона) и В. А. Крылова «Контрабандисты» (первоначальное название — «Сыны Израиля»), изображавшей всех евреев как безнравственных преступников. Ее отверг директор императорских театров Волконский, в Суворинском театре в начале репетиций от участия отказались Бравич, Далматов, Яворская. В городе студенты и гимназисты старших классов проводили собрания с требованием отменить провокационный спектакль. На премьере актеров встретили свистками и криками «Долой! Вон!», разнообразные выражения протеста не прекращались весь вечер, в результате чего около ста молодых людей было арестовано в зале, около тысячи — на следующий день. Театр не стеснялся повторять спектакль {70} (двадцать девять раз), используя в коммерческих интересах возбужденный вокруг него шум.

Еще в 1898 году Кугель, в связи с постановкой довольно нелепой и тоже шовинистической исторической пьесы М. Н. Бухарина «Измаил», писал: «Какое искусство наживать деньги, <…> Важно собирать публику, важно вызывать и возбуждать толки, важно срывать одобрения. Это — те же деньги, не такие меновые и ходкие, как ассигнации, однако представляющие ценность реальную, в отличие от ценности идеальной, какой являются принципы, убеждения, идеалы». Тремя годами позже А. И. Богданович, используя кличку, данную суворинской газете еще Салтыковым-Щедриным, заметил, что после первых попыток дать что-то новое и глубокое «та подкладка “чего изволите”, которая лежит в основе всей растленной и растлевающей деятельности гг. нововременцев, выступила в Малом театре на первый план и убила то живое, что как будто проявилось в начале. Гнилое болото могло дать только гнилые испарения». Тогда же большевистская «Искра» говорила о приобретенной Сувориным возможности «развращать русскую публику — и со сцены и со стороны своей газеты»[[138]](#footnote-139).

После 1903 года театр не осуществил ни одной постановки, оцененной критикой как событие, чем и отличается второй период от первого. Ведущие драматурги не рисковали давать свои пьесы предприятию, чуждому прогрессивным устремлениям общества, воспитавшему «свою» публику, тем более что уже существовали серьезные частные театры, ему противостоящие. На актеров оказывала губительное воздействие безыдейность, беспринципность, в нем царившая. Здесь не было и того культа искусства, высокого мастерства, который одухотворял деятелей Александринского театра, даже при общественной индифферентности их.

Во второй половине 1900‑х годов и позже со стороны демократической и левобуржуазной критики все чаще звучало резкое осуждение театра в «самодовольной застылости», пошлости, потакании своей публике. Театр «быстро двинулся на путь уравновешенной сытости и самодовольства, в котором давно уже застыли наши казенные театры». «Тут ничего не ищут: все уже давно найдено, все на своем месте. Если задремлешь в кресле, можно подумать, что десяти лет как не бывало: заснул на “Фрине”, проснулся на “Лаисе”. И революция, и реакция, и стилизация — все это во сне приснилось». Около Суворина «образовался своего рода естественный социальный подбор, {71} который убивает росток истинного художества», «там авторы, актеры и зрители сплотились в один прочный треугольник незыблемой пошлости». «Суворин сделал не просто дурной театр, какие у нас были и до Суворина, а сделал такой театр, какого у нас до него не было. Он сделал развратный театр. Его дело было тем страшнее, что он был такой человек, который силою полученных от бога дарований мог покоряюще действовать на людей». Гуревич писала о талантливых людях театра, «погибших в омуте беспринципности и всяческого безвкусия, распустившихся, опустившихся, способных своею совокупной театральной деятельностью только соблазнить публику, развлекающуюся и ублажающуюся ложью», о забвении театром «всяких нравственных и художественных святынь»[[139]](#footnote-140).

Однако предприятие продолжало привлекать массы зрителей, как традиционный «театральный» театр, с богатыми постановочными возможностями. В. О. Топорков, учившийся при Александринском театре, считал большой удачей свое поступление на его сцену (1909), поскольку театр занимал второе место в Петербурге по актерскому составу и режиссуре.

В основном он стал прибежищем духовно и социально пассивной публики, предпочитавшей верить, что все благополучно. Во главе ее — крупная буржуазия, сановники разных рангов, гвардейские офицеры и демимонденки. Следом — те, которых критики называли апраксинцами, по имени соседнего Апраксина двора: средние и мелкие торговцы, домовладельцы, ремесленники — публика самая невзыскательная. Но «верха» постоянно наполняла и демократическая молодежь, главным образом учащиеся. Нравились актеры. Привлекательное находилось и в репертуаре. Во-первых, русская и мировая классика (главным образом на утренниках для молодежи). Во-вторых, многие другие отечественные и переводные пьесы, в том числе и из мировой истории, в которых, при определенном настрое, можно было обнаружить немало мест, отвечающих поиску положительного героя и протесту против социальных зол.

Спектакли по-прежнему богато и тщательно оформлялись. Режиссеры Карпов, Н. Н. Арбатов, Г. В. Гловацкий решали спектакли в натуралистическом плане. С. М. Надеждин старался использовать внешние приемы, найденные Мейерхольдом. В большинстве рецензий констатируется, что режиссура и декорации «всегда безупречны в этом театре», костюмы и все аксессуары {72} «по обыкновению прекрасны», «с точностью воспроизводят эпоху», «постановка красива».

Ведущими актерами во втором периоде стали Б. С. Глаголин и В. А. Миронова. Продолжали служить Михайлов, Судьбинин, Холмская, приняты новые: В. В. Александровский, Н. Н. Рыбников, В. О. Топорков (1909 – 1914), М. А. Чехов (1910 – 1912), Е. П. Корчагина-Александровская (1908 – 1915), Е. А. Полевицкая (1911/12), Е. Н. Рощина-Инсарова (1905 – 1909), М. И. Свободина-Барышева, А. А. Суворина.

М. А. Чехов вспоминал, что Глаголин, как актер и режиссер, производил на него «неотразимое впечатление». Топорков писал об увлекательном, «тонком и изысканном мастерстве», вызывавшем «соблазн подражать», о том, что Глаголин помог его «движению к сценической правде». Театровед А. М. Брянский, близко стоявший к Суворинскому театру, отмечал такие качества актера, как простота и естественность, «блестящая техника, чуждая рутины, банальности», серьезная работа над ролями, умение быть разнообразным. Легко и весело играл он в комедиях. И из ничтожных в литературном отношении ролей он создавал такие образы, которые долго жили в памяти зрителей[[140]](#footnote-141).

Миронову «Новый энциклопедический словарь» Брокгауза — Ефрона назвал одной из лучших современных актрис на роли гранд-кокет. На подносимых ей венках писали: «Первой актрисе Петербурга». Она умела захватить публику в драматических местах роли вплоть до истерик в зале, быть «как рыба в воде» в комедии. Рецензенты не раз отмечали, что актриса выше того репертуара, который лежит на ней, что она углубляет образы. «Все в высшей степени интересно, тонко, блестяще, умно. Жизненной правды, характерности, психологических перлов не меньше»[[141]](#footnote-142).

В основе репертуара второго периода — отечественные и переводные пьесы из современного буржуазного и дворянского быта, что, впрочем, не было существенным отличием от первого. Особенной популярностью пользовались комедии.

Появились свои драматурги, вносившие в развлекательные пьесы некоторую долю обличительности, мнимую злободневность, — В. В. Туношенский, К. Острожский (К. С. Гогель). Довольно значительный ряд представленных комедий и драм посвящен разоблачению нравов верхних слоев общества и самого {73} государственного аппарата: В. В. Протопопова, В. А. Рышкова, И. И. Колышко, Е. П. Карпова, А. В. Бобрищева-Пушкина и др. Актеры умели развернуть в этих сочинениях свои дарования. Арабажин вывел «эстетический закон»: «Артисты Малого театра играют тем лучше, чем хуже пьеса». О том же говорил В. А. Ашкинази, сравнивая постановки «Заговора Фиеско» и «Дачных барышень»: «И режиссер и исполнители приложили все усилия к тому, чтобы доказать ничтожество Шиллера и великолепие Острожского»[[142]](#footnote-143).

Программными для театра были пьесы из русской истории, возбуждавшие патриотизм в шовинистической его окраске. Использовались спектакли и для того, чтобы осудить революционное движение. Пример этого — постановка инсценировки «Бесов», сделанной В. П. Бурениным и М. А. Сувориным. В рецензиях отмечались актерские удачи, верность эпохе в режиссерской работе Гловацкого и одновременно подчеркивалась «тенденция опереть на Достоевского нововременскую кампанию против освободительного движения», зачислить Достоевского «в лагерь г. Меньшикова», «желание выставить напоказ в неприглядном свете гг. революционеров»[[143]](#footnote-144).

Еще в 1887 году был открыт Василеостровский для рабочих театр на семьсот мест, по инициативе интеллигенции местных промышленных предприятий, на средства владельцев этих предприятий. В начале 1894 года он поступил в ведение Общества дешевых столовых и чайных, в 1902 году — в ведение Василеостровского общества народных развлечений. В числе режиссеров — С. А. Светлов (Марковецкий), врач по профессии, ставший актером и режиссером (1900 – 1902), Н. А. Попов (приглашен в 1902 году, в том же сезоне покинул труппу), К. Т. Бережной (1903 – 1905). Наиболее видные актеры: А. И. Аркадьев, А. В. Шабельский, М. М. Климов (1901 – 1903), О. В. Прокофьева, Л. А. Трефилова.

По воскресеньям и праздничным дням театр заполняли мастеровые, домашняя прислуга, рабочие, в том числе недавно прибывшие из деревни — в зипунах и свитках из домотканого сукна. В будни публику составляли чиновники и члены их семей, студенты и вообще учащиеся, военные. Посещали театр и жители близлежащих районов, в частности Петербургской стороны. Наиболее «простонародный» характер носили летние гулянья в саду при театре, где была открытая сцена; посетителей на них бывало до десяти тысяч.

{74} Репертуар Василеостровского театра — обширный и разнообразный. В 1890‑х годах ставились переводные мелодрамы, против которых восставала еще критика 1860 – 1870‑х годов, исторические пьесы, отечественные бытовые драмы мелодраматического характера. Наряду с этим — «Гамлет» и «Отелло», «Коварство и любовь» и «Разбойники», «Эрнани» В. Гюго, «Власть тьмы». Шекспир пользовался у публики этого театра большим успехом. Почти все пьесы исполнялись дружно и старательно хорошо сыгравшимися актерами. Как правило, судя по отзывам рецензентов, вполне удовлетворительно было и оформление спектаклей. Кугель назвал театр «добропорядочным уголком театрального Петербурга», Вакулин — «симпатичным»[[144]](#footnote-145). В деятельности Попова обнаруживали следование принципам МХТ. Сезон он открыл «Зимней сказкой» Шекспира, ставил «Пучину» («Гибель “Надежды”») Г. Гейерманса и другие новые западные пьесы. В 1903 – 1904 годах наряду со старыми мелодрамами с успехом шли произведения Горького («На дне», «Мещане»), Чехова («Три сестры», «Вишневый сад», «Дядя Ваня»).

В 1906 году Василеостровский театр приобретен Попечительством о народной трезвости, которому уже принадлежал Народный дом на Петербургской стороне. Попечительство держало его десять лет. Стали показываться спектакли из репертуара Народного дома, кроме самых пышных «обстановочных», которые на эту скромную площадку не могли быть перенесены. В числе режиссеров последних сезонов — С. М. Ратов.

В театральном здании на Офицерской, 39, принадлежавшем В. А. Неметти, в 1893 году образовался театр под дирекцией самой Неметти. Режиссером стал выдающийся актер-комик С. К. Ленни. В 1894 – 1896 годах директором театра был А. М. Горин-Горяинов, игравший ранее на клубных сценах в Александринском театре, а перед тем несколько лет державший антрепризу в Саратове. Сначала здесь ставились самые разнообразные спектакли (драма, комедия, фарс, водевиль), но уже со следующего сезона репертуар включал только легкие комедии и водевили, по образцу тогдашнего театра Корша в Москве.

В 1898 году Горин-Горяинов, Ленин и актер и режиссер В. А. Казанский учредили театр «Фарс» в помещении Панаевского театра на Адмиралтейской набережной. Основу труппы составили те же актеры, которые играли на Офицерской, но вошли и новые. Театр считал себя продолжателем дела Неметти, афиши объявляли шестой сезон. Осенью 1901 года «Фарс» переселился в Пассаж, в начале следующего закончил существование. {75} Конец его связан со смертью руководителей — летом 1900 года умер Ленни, в декабре 1901‑го — Горин-Горяинов.

Ведущими исполнителями «Фарса» являлись члены руководящей тройки. Они и сами писали, переводили, переделывали пьесы, учитывая свои и иных членов труппы актерские интересы и возможности. В числе других пользовавшихся большим успехом актеров — С. Ф. Сабуров, А. С. Полонский, Е. М. Грановская, популярные исполнительницы комических ролей в опереттах и фарсах Е. И. Варламова и М. Н. Воронцова-Ленни. Постоянные зрители «Фарса», как и предшествовавшего ему театра Неметти, — представители наиболее обеспеченных слоев столичного населения: промышленники, коммерсанты, офицерство, дамы демимонда, веселящаяся молодежь. По субботам, когда давались новые пьесы, здесь бывала и интеллигенция.

В репертуар входили комедии-шутки и фарсы В. В. Билибина, Д. А. Мансфельда, И. И. Мясницкого, В. В. Протопопова, С. Ф. Рассохина, переводы с французского, немецкого, польского — А. Виссона, Ж. Фейдо, М. Балуцкого и других, многочисленные переделки новинок европейских фарсовых театров на русский лад. Действующие лица в них — бдительные и сварливые тещи, обманывающие, обманутые и боящиеся быть обманутыми мужья и жены, глуповатые дядюшки и т. п. Комические сценические положения создавались возникавшими на каждом шагу недоразумениями, часто маловероятными. Были примитивны и грубы приемы внешнего комизма. Но афиши возвещали, не греша против истины: «Под беспрерывный хохот», «Несмолкаемый хохот», «Гомерический смех».

Многие десятки раз шли «Контролер спальных вагонов» А. Биссона и «Дама от Максима» Ж. Фейдо. Перешедший из репертуара театра Неметти фарс «Меблированные комнаты Королева» (переделка с немецкого А. Ф. Крюковского и К. А. Тарновского) в феврале 1901 года показывался уже в триста семьдесят пятый раз. Особняком в репертуаре стояла инсценировка О. К. Нотовичем «Пиквикского клуба» Ч. Диккенса — «Похождения мистера Пиквика и его товарищей». Ленни добивался верности эпохе, театр не пожалел средств на обстановку. З. А. Венгерова писала, что на сцене предстала «вся галерея типичных лиц романа», актеры играли «с большим комизмом» и «очень живо»[[145]](#footnote-146). Спектакль прошел тринадцать раз, но сборы после первых двух представлений стали падать.

Успех фарсам обеспечивало, в первую очередь, их исполнение. Актеры свободно жили на сцене, сдабривая французские поделки русской «отсебятиной», собственными остротами, искренне любя смешное, с охотой веселя публику. Бентовин писал {76} о Ленни: «Из ничего, из пошлейшей и шаблоннейшей фарсовой роли выходило у него нечто образцовое в смысле буффонного юмора и театральной карикатуры», «Ленни и фарс — это синонимы». Поражала его способность к импровизации, комизм жестов и мимики. Горин-Горяинов «прежде всего заботился о “стиле” роли и, действительно, иногда создавал такие живые лица, которые авторам пьес и не снились». В самых неправдоподобных обстоятельствах, в которые попадали персонажи, ему «удавалось уверить зрителя, что перед ним отрывок жизни»[[146]](#footnote-147).

В сентябре 1898 года открылся Русский драматический театр А. В. Амфитеатрова (в здании Неметти). Как сообщал он интервьюеру, имелось в виду создать «национальный русский театр» для постановки русских пьес из отечественной жизни, противостоящих «романтическо-фантастическо-сентиментальной взвинченности» модного новейшего репертуара[[147]](#footnote-148). В труппу вошли актеры, уже известные Петербургу или составившие себе крупное имя в провинции. Репертуар был в основном серьезным, но не нес ничего нового. Большой интерес вызвала пьеса Протопопова «В омуте веселья» («Рабыни веселья»), изображавшая быт и нравы веселящегося Петербурга, но она была запрещена после нескольких представлений «за безнравственность». Принципы, положенные в основание антрепризы, противоречили доминанте социальных настроений и исканиям в самом театральном искусстве. Она продержалась лишь до начала декабря того же года.

Спектакли для народа устраивало Невское общество народных развлечений, организованное еще в 1891 году. Для района за Невской заставой, где находилось свыше тридцати промышленных предприятий, общество устроило сначала парк и небольшой театр в нем (на пятьсот четырнадцать мест). В канун 1901 года открыт вместительный театр этого общества на Фарфоровом заводе (на тысячу шестьсот мест). Использовались и другие сцены. Играли профессиональные актеры при участии любителей из рабочих. Режиссировал сначала Карпов, затем С. А. Светлов. Нередко участвовали в спектаклях александринцы: Давыдов, Варламов, Далматов, Савина, Стрельская. И в постоянной труппе были талантливые актеры: А. А. Чаргонин, Н. И. Чубинский, княжна М. К. Палей, в пику родственникам игравшая под своей фамилией и не хотевшая переходить ни на какую другую сцену. Здесь начинал К. Н. Яковлев и некоторые другие крупные мастера. Учитывая реальную возможность выбора {77} репертуара, можно сказать, что в нем преобладали произведения с высокими литературными и идейными достоинствами. В их числе пьесы Островского, Карпова, Горького, Гоголя, Л. Н. Толстого, Шекспира, Шиллера, Мольера, старые мелодрамы, поднимавшие вопросы нравственности.

С 1897 года существовал общедоступный театр в Новоадмиралтейской столовой Петербургского морского порта, организованный комиссией о народных театрах и развлечениях столичного градоначальства, при участии деятеля народного театра А. Н. Кремлева. Доходы шли в пользу Общества попечения о бедных и больных детях. Лучшее время театра — 1898 – 1905 годы, когда он находился под управлением актера и режиссера Н. С. Вехтера, начавшего сценическую деятельность в провинции в 1860‑х годах и заслужившего там известность и уважение «святой любовью к искусству». Театр пользовался большим успехом у населения этого рабочего района. Печать отзывалась сочувственно, отмечая наряду с «благой целью» «любовное отношение к делу», умелую игру, красивые декорации и костюмы. Репертуар был типичным для окраинных театров: мелодрамы, бытовые драмы, уже не новые (пьесы Карпова, Шпажинского, Сумбатова-Южина, Зудермана; «Ревизор», «Горе от ума», «Свадьба Кречинского» и т. д.).

В декабре 1900 года открыт Народный дом на Петербургской стороне со зрительным залом почти на тысячу пятьсот человек. Официально он назывался Народным домом Николая II. Им ведало городское Попечительство о народной трезвости, устав которого, предусматривающий устройство спектаклей для народа, утвержден еще 20 декабря 1894 года. Ранее труппа попечительства играла на других сценах, которые продолжали существовать и позже. Летний театр попечительства действовал в Таврическом саду (по воскресеньям сад принимал до двадцати семи тысяч платных посетителей). Летние сцены были с 1898 года также в Екатерингофском парке и на Петровском острове. Зимой спектакли ставились, кроме Народного дома и Василеостровского (с 1906 года) театра, еще на бывшем Стеклянном заводе («Стеклянный» театр, другое название — «Общедоступные развлечения»).

Окраинные театры посещались, главным образом, тамошним населением. Народный дом, как и Василеостровский, отнюдь не был только театром для народа — ни по ценам, ни по репертуару. Особенно разнообразной по социальному положению была публика первых представлений.

Как на зимних, так и на летних сценах попечительства игрались пьесы Островского, Чехова, Горького (например, в 1909 году в Таврическом саду поставлены «Иванов» и «Чайка»). Притом на сцену Народного дома попадали и пьесы, не допущенные цензурой для «народных» театров. Ставились {78} мелодрамы, исторические пьесы, сказки. Об одной из постановок русских исторических драм говорилось: «Отлично срепетован бунт “кабацкой голи”. Статисты и выходные актеры вышли в интересных, типичных гримах и одеждах-лохмотьях. Каждый из толпы этой “голи” говорил по-своему и играл». Дальше автор даже сравнил эту толпу с массовыми сценами у Станиславского. «Горе от ума» привлекло массу интеллигенции и «простых» зрителей, Старк увидел в спектакле «результаты большой работы и внимательного изучения всех необходимых материалов»[[148]](#footnote-149). «Маг и чародей театральных эффектов» Л. Я. Алексеев изобретательно ставил в Народном доме феерии. В спектаклях «80 тысяч верст под водой», «Дети капитана Гранта» и других, при быстрой смене декораций, показывалось подводное царство с плавающими акулами и спрутами, на сцену выползали гигантские удавы, под колосниками реяли, а затем пикировали вниз орлы.

Народный дом был так популярен, что в воскресенье и другие праздничные дни билетов не хватало, заполнялись и стоячие места. Со времени открытия по 1915 год зафиксировано 38 290 680 его посещений (включая посетителей концертов, общеобразовательных чтений и других мероприятий). Современники наблюдали в его воскресной публике солдат и офицеров, студентов, детей, «дам в эффектных шляпах» и «массу среднего обывателя». Заинтересованность, отзывчивость зрителей постоянно отмечалась рецензентами. «Радостное чувство оставляет аудитория», — писал один из них, рассказывая, что при показе «На дне» люди заполнили все платные и бесплатные — очень неудобные — места и напряженно, «жадно» ловили каждое слово. Свидетельства о сильном впечатлении, оставленном спектаклями, имеются в мемуарах. «Я храню глубокую благодарность петроградскому Народному дому, на сцене которого я имел счастье увидеть “Гамлета” и “Отелло” Шекспира, “Разбойников” Шиллера, “Уриэля Акосту” Гуцкова, “Ревизора” Гоголя», — писал, например, Б. М. Филиппов[[149]](#footnote-150).

С весны 1901 года в театральную жизнь Петербурга вошли ежегодные весенние гастроли МХТ.

Писатель Н. И. Гарвей сообщал об успехе в первый приезд: «Это нечто сказочное», «прямо и решительно называют этот театр возрождением искусства, новым словом в этой области», «в толпе, прогуливающейся по Большой Морской, в людном ресторане, в нервной суматохе биржевого собрания, на оперном {79} спектакле в зале консерватории — всюду <…> слышатся восторженные мнения и самые лестные отзывы о Станиславском-актере, о Станиславском-режиссере». Позже редактор-издатель петербургского демократического журнала говорил, что второй день пасхи — начало гастролей — для петербуржцев двойной праздник: «праздник духовного обновления, эстетического восторга и могучего призыва к отрезвлению, сознательному отношению к действительности и подведению “итогов”…». «Интеллигенция, родовая и денежная аристократия, учащаяся молодежь» — все обыкновенно стремятся попасть на два первые представления — новые спектакли, но и в другие дни, на которые все билеты распродаются заранее, театр переполнен, несмотря на очень высокие цены (первый ряд партера — 26 рублей, номерные ложи — 52 и 70 рублей, галерея — 2 рубля 70 копеек)[[150]](#footnote-151).

В статьях и заметках о Художественном театре его имя то и дело сочеталось со словом «весна». «Здесь его ждут задолго, ждут с нетерпением, как праздника, как самой весны <…>, — писала Е. А. Колтоновская на четырнадцатом году знакомства с ним петербуржцев. — Газетные рецензии не выражают мнения Петрограда. Ни на охлаждение публики, ни на недостаток внимания со стороны людей искусства и литературы Художественный театр пожаловаться не может. Спектакли его теперь, как и прежде, служили средоточием духовной жизни, привлекали в театр самых занятых, “кабинетных” людей, не ищущих в театре развлечения». В печати сообщалось об очередях (студенты, курсистки, посыльные), дежуривших у заветных дверей кассы: «В течение шести дней стоит учащаяся молодежь под дождем и снегом, на рассвете и под вечер, теряя драгоценное время, недосыпая, недоедая». Говорилось, что этот весенний приезд для петербуржцев стал настолько необходимым, что «весна, кажется, и не началась бы без этих предвестников»[[151]](#footnote-152).

Характерным порождением общественного подъема начала 1900‑х годов был Новый театр Л. Б. Яворской и ее мужа князя В. В. Барятинского, открытый осенью 1901 года и просуществовавший до весны 1906‑го. Он соединял в своем зале и протестующую демократическую молодежь, и фрондирующие буржуазно-дворянские круги. Это одно из наиболее противоречивых явлений петербургской театральной жизни.

{80} Ко времени создания театра Яворская была популярной фигурой среди петербургской интеллигенции, в особенности молодой. Причиной тому главным образом общественные акты: издание Барятинским при известном ее участии прогрессивной газеты «Северный курьер», предоставившей свои страницы марксистам и скоро запрещенной; демонстративный ее протест против постановки в Суворинском театре, где она служила, юдофобской пьесы «Контрабандисты».

Репертуар Нового театра был смешанным, но явственна тяга к новейшей драматургии — западной и отечественной. Новизна этого театра, подчеркнутая в названии, была именно в репертуаре. Ставились пьесы Гауптмана («Бедный Генрих», «Перед восходом солнца», «А Пиппа пляшет»), Ибсена («Женщина с моря», «Столпы общества»), Стриндберга («Графиня Юлия», «Отец»), Метерлинка («Пелеас и Мелисанда», «Монна Ванна»), инсценировка горьковского «Фомы Гордеева», «Евреи» и «На дворе во флигеле» Чирикова, «В огне» Ф. Н. Фальковского, где действовал юноша, сжигающий церковь, чтобы пробудить людей к «сознанию», протесту. Называя поставленные пьесы, один из зрителей писал: «Важно то, насколько в них отразился человек со сложными запросами его души, насколько ярко и интересно представлены в пьесе разнообразные проблемы личной и социальной жизни»[[152]](#footnote-153).

В большевистской «Новой жизни» печаталось объявление о спектакле Нового театра «со специально благотворительной целью» (1905, № 22), и было понятно, что сбор отчисляется на революционные нужды. Отвечая на бенефисные приветствия в начале 1906 года, Яворская упомянула «о рабстве театра, с которым почти невозможно бороться, пока не падет весь старый режим, ненавистный и бездарный». Б. А. Горин-Горяинов, работавший в этом театре, вспоминая его репертуар 1905 года, писал: «Было много мест, которым публика аплодировала в знак протеста против мрачной действительности». Театр воспринимался, в частности тем же Горин-Горяиновым, в общественном плане более левым, чем театр Комиссаржевской[[153]](#footnote-154).

Созданный с установкой на левые круги интеллигенции, Новый театр вместе с тем стал личным театром Яворской, актрисы талантливой, но заинтересованной преимущественно в собственном успехе. В связи с этим рецензент журнала «Театр» напоминал, что публика нуждается в пьесах, «соответствующих текущей русской жизни», и, возражая словам приветственного адреса Яворской («Вы никогда не стремились угождать требованиям {81} минуты»), настаивал, что есть «минуты», когда не следует предаваться «чистому искусству». В. В. Боровский заметил, что быть принятым на сцену Нового театра «для драматурга не очень большая честь и не особенно лестная рекомендация». У П. М. Ярцева были основания говорить о «мелковеликосветствующей» публике этого театра — существовавшей наряду с той, о которой вспоминал Горин-Горяинов[[154]](#footnote-155).

Параллельно с театром Яворской действовали другие, менее успешные антрепризы.

В 1900 году Е. А. Шабельская приобрела у Неметти ее театр на Офицерской, дав ему имя Петербургского театра, но удержалась там лишь два сезона. Гвоздем репертуара была вызволенная из-под запрета пьеса Протопопова «Рабыни веселья»; ставились, но не увлекли публику исторические пьесы, сочинения самой антрепренерши, «Золотое руно» С. Пшибышевского. Родились предприятия актрисы О. В. Некрасовой-Колчинской: сначала в театре «Пассаж» (сезон 1902/03 года), потом на Офицерской под громким названием Литературного театра (сезон 1903/04 года). В антрепризах участвовали братья Адельгейм, главные женские роли играла директриса.

Разные, на короткое время собранные труппы играли в театральном зале А. И. Павловой. В ноябре – декабре 1901 года возбудила внимание театралов деятельность Н. А. Попова, который возглавил здесь кружок Ars из любителей и профессионалов, с необычным репертуаром: «Втируша» («Непрошеная») М. Метерлинка, «Зеленый попугай» А. Шницлера, «Пьеро плачущий и Пьеро смеющийся» Э. Ростана. Рецензент писал, что сама мысль поставить Метерлинка «смела до крайности и… чрезвычайно симпатична»[[155]](#footnote-156). Большинство исполнителей перешло с Поповым в Василеостровский театр.

Еще в 1898 году открылся народный дом петербургской благотворительницы В. Н. фон Дервиз с театральным залом при нем. Здесь тоже играли разные труппы. В 1902 – 1903 годах в их репертуаре заметное место заняли пьесы Горького и «Доктор Штокман» Ибсена. Гауптмана и Ибсена ставила и гастролировавшая на этой сцене труппа берлинского театра «Модерн». В сезон 1905/06 года в зале Дервиз действовал Современный театр актрисы Н. Н. Отрадиной «для средней публики». Режиссер его — С. М. Ратов, в репертуарный совет вошли драматурги Ф. Н. Фальковский, И. Л. Щеглов и др. Весьма сочувственно приняли зрители постановку драмы Шиллера «Заговор {82} Фиеско в Генуе», ранее запрещенной. Спектакли прекратились зимой в связи с забастовками в городе.

Среди антреприз тех лет выделяется своим своеобразием Общедоступный театр П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, образованный в 1903 году при Народном доме графини С. В. Паниной (Лиговский народный дом). С 1905 года он стал совершать летние поездки по стране как Передвижной. Под этим именем выступал и в Петербурге — на других площадках. В последние годы выездные спектакли стали регулярны: два раза в неделю на Стеклянном заводе для рабочих и два на клубных сценах для другой публики. Общедоступный перестал существовать в августе 1914 года, когда Лиговский народный дом был отдан под лазарет для раненых воинов.

Пресса отметила общественное выступление театра 9 января 1905 года — отмену им в этот день вечернего спектакля (они отменены были также в театрах Комиссаржевской, Яворской, «Фарсе» на Офицерской). В марте — апреле того же года театр показал для интеллигенции (в Тенишевском зале) «Маленького Эйольфа» Ибсена, «Фарисеев» А. Шницлера, «Каина» О. Дымова. С этого года о нем стали много говорить в печати. Прежде всего откликнулись прогрессивные журналы. Появились рецензии К. И. Чуковского в «Театральной России». Театр был отмечен в «Зрителе»: «Здесь отовсюду так и брызжет молодость, чистая, нерассуждающая». И другие рецензенты писали о «истовом, любовном, почти благоговейном отношении» к делу, серьезной работе, интеллигентности труппы[[156]](#footnote-157).

Репертуар театра отнюдь не был специфически «народным». В отличие от других предприятий этого ранга, он не ставил мелодрам и фарсов, строго отбирая по своей программе произведения русской и зарубежной классики и новейших авторов. Некоторые пьесы впервые появились в России именно на этой сцене. За первые десять лет поставлены тридцать четыре пьесы Островского, все пьесы Чехова, кроме «Лешего», и инсценировки его рассказов, произведения Гоголя, Горького, А. К. Толстого, Байрона, Бомарше, Гете, Кальдерона, Мольера, Софокла, Шекспира, Шиллера, Бьернсона, Гауптмана, Гейерманса, Ибсена. Репертуар 1913 – 1917 годов так же разнообразен. Это пьесы Метерлинка и А. Мюссе, Гоголя и Горького, Ростана и Р. Тагора и др. Писали, что по «серьезности и литературности», по «выдержанности» репертуара театр превосходит все другие[[157]](#footnote-158).

{83} В рецензиях отмечалось разнообразие интересных режиссерских приемов, искренность и простота игры. Ставили спектакли Гайдебуров, А. А. Брянцев, А. Я. Таиров, А. П. Зонов (в 1907 – 1908 годах он работал режиссером в театре Комиссаржевской). В числе актеров театра кроме Гайдебурова и Скарской — Е. Д. Головинская, Л. Ф. Макарьев, Таиров. Имея в виду и режиссуру, и актеров, Старк, например, писал по поводу постановки «Власти тьмы», что театр снова доказал умение проникаться стилем произведения и его настроениями. «Как всегда, поражает тут тщательность срепетовки <…>, цельность и выдержанность ансамбля, продуманность каждой фразы и общая мягкость исполнения, в связи с гармоничностью постановки, где нет ничего лишнего». В. П. Соловьев выступил против распространенного мнения, что театр слепо следует за МХТ, называя это суждение ошибочным. Он соглашался, что первые годы существования коллектив был связан с «художественниками» «какой-то особой преемственностью традиций, сказавшейся главным образом в установлении сценического ансамбля», но затем «вступил на самостоятельный путь, отыскивая новые средства театральной выразительности и едва заметно отклоняясь в сторону условного театра»[[158]](#footnote-159).

К. И. Арабажин определил зрителей Общедоступного театра как «наиболее культурную часть рабочего населения». На самом деле их состав шире. Имея в виду именно более широкий слой, Б. М. Филиппов свидетельствует, что «демократическая публика» ходила главным образом в Общедоступный и в драму и оперу Народного дома. Маленькие помещения, в которых он играл, ограничивали число зрителей, но посещаемость неуклонно возрастала. В Народном доме Паниной (спектакли давались только по воскресеньям, зал насчитывал всего триста мест) в 1906/07 году было 14 024 посещения, в 1911/12‑м — 21 200. Все постановки принимались так «радостно, горячо и отзывчиво», что Н. П. Окулов нашел этот прием даже чрезмерным: «Если судить о спектаклях под режиссерством гг. Гайдебурова и Таирова по аплодисментам и вызовам, то попавший к концу любого акта может подумать, что здесь играют все сценические звезды». Чрезвычайным успехом пользовался «Гамлет». «Успех трагедии у народной аудитории дома графини Паниной не поддается никакому описанию. Исполнителей совсем замучили бесконечными вызовами, сливавшимися в несмолкаемый восторженный крик», — сообщала Гуревич.

Сам П. П. Гайдебуров видел в основе искусства религиозное начало («соборность»), проповедовал театр-храм, где утверждает себя человеческий дух. Программной для него была постановка {84} пьесы Б. Бьернсона «Свыше нашей силы», в которой он ставил задачу «заразить публику ожиданием и переживанием чуда». Тот же религиозный дух, жажда гласа божия и в поставленной Брянцевым пьесе Лилиенфельда «Алчущий знамения» (1911).

Известен сочувственный отклик большевистской газеты на десятилетний юбилей театра: «Театр, который постановкой классических произведений русской и иностранной литературы стремится приблизить сцену к пролетариату и освободить театр от унизительной роли места отдыха и забавы для буржуазных слоев». Но в ней же в следующем году отмечалось, что это предприятие все же «далеко не пролетарский театр». Та сторона деятельности театра, которая оказалась чуждой рабочему корреспонденту газеты, наоборот, вызывала сочувствие интеллигенции, увлеченной идеей духовного возрождения. «Симпатичным предприятием» назвала его религиозно настроенная З. Д. Бухарова. С. М. Волконский, видевший на гастролях в Москве «Свыше нашей силы», рассказывал о своем «благоговейном признании», о том, что то был трогательный спектакль и трогательное зрелище человеческой преданности идее ради цели «вызывать глубокие художественные эмоции», умножать «духовные запасы» аудитории[[159]](#footnote-160).

В преддверии первой русской революции (ее началом принято считать баррикады 9 января 1905 года) возник Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской, открытый 15 октября 1904 года[[160]](#footnote-161).

Мечты великой актрисы о нестесненном творчестве, о театре свободном и новом в идейном и художественном отношении, который отвечал бы на насущные вопросы современности, встретились с такими же надеждами петербургской интеллигенции. Актриса, тревожившая и радовавшая своим искусством, предложила публике свой собственный театр в то время, когда революционные настроения, надежда и вера вкладывали зачастую иной — желаемый и нередко противоположный авторскому — смысл и слова, звучащие со сцены. Было известно сочувствие Комиссаржевской революционному движению, которое она сохранила {85} и в годы реакции (в конце 1906 года ею был передан в пользу РСДРП сбор с «Чайки», специально для того поставленной, и в 1907 – 1908 годах она помогала партии деньгами).

Критики сходились на том, что имя создательницы и директрисы гарантирует художественное достоинство нового предприятия. Сотрудник «Биржевых ведомостей», ставший затем одним из постоянных рецензентов спектаклей этого театра, писал в связи с началом сезона, что все сочувствующие ему «не без основания убеждены в том, что он должен пойти по стопам образцового Московского Художественного театра». Действительно, в его деятельности первоначально приняли участие режиссеры, следовавшие за МХТ (Н. А. Попов, И. А. Тихомиров, А. П. Петровский). Премьеры театра привлекали живейшее внимание большинства постоянных рецензентов. «Все хорошее наперечет. В Петербурге Комиссаржевская, в Москве — Художественный театр», — отмечал журнал «Зритель».

Общественными событиями стали «Кукольный дом» с протестующей Норой (содержание протеста толковалось зрителями различно), «Дачники» (осень 1904 года, запрещены в январе 1905 года) и «Дети солнца» (осень 1905 года, дважды сборы с этого спектакля поступали в пользу бастующих рабочих). Большим успехом пользовалась Комиссаржевская — Гильда в «Строителе Сольнесе», звавшая к действию, к подвигу. Вошли в репертуар пьесы Найденова, Гауптмана.

Осенью 1906 года Комиссаржевская обосновалась на Офицерской и пригласила главным режиссером Мейерхольда; с ним пришла группа актеров его студии. К концу сезона большинство не сочувствовавших Мейерхольду актеров ушли (П. В. Самойлов, В. Р. Гардин, Е. П. Корчагина-Александровская и др.), и на их место приняты актеры мейерхольдовского Товарищества новой драмы. Заведующим литературной частью и помощником Мейерхольда в режиссуре в сезоне 1996/07 года был П. М. Ярцев. Кроме того, Комиссаржевская привлекла к театру молодых художников, чаявших нового искусства. На вечерах («субботах») собирались вместе сотрудники «Весов» и «Золотого руна» и авторы горьковских сборников «Знание». О. Дымов писал о преобразованном театре: «В общем, получилась смесь из Ибсена, Сапунова, Юшкевича, Бакста, Бравича, Блока, Комиссаржевской, Вячеслава Иванова, Чирикова, Пшибышевского и Сомова»[[161]](#footnote-162). Деятельность театра вызывала жаркие споры зрителей. В прессе отразились восхищение и возмущение, которые его окружили.

Большую часть публики, хотя она и продолжала интересоваться театром как новшеством, отталкивала именно погоня за {86} внешними новациями ради них самих. Не только Кугель говорил о «фантазиях г. Мейерхольда, убивающих авторов и актеров» и являющихся таким образом тяжелым ударом для культурной жизни, разрушающим единственный в Петербурге театр с хорошим репертуаром и актерами. Не только он жалел об изгнании из репертуара пьес, «рисующих живую боль современности», и о внесении беспредметной «красивости» в спектакли. Старк, в связи с первой постановкой Мейерхольда («Гедда Габлер»), писал, что театр, два года существовавший с отличным успехом, «как строго художественное предприятие», умер. «С ним вместе и г‑жа Комиссаржевская пропела себе отходную как артистке гибкого, глубокого таланта, чаровавшей нас неизъяснимой прелостью своего вдохновения. Третьего дня мы видели ее, мы глядели на этот холодный ужас, мы созерцали невыносимое зрелище». Позже он назвал Мейерхольда «потусторонним искателем и не более как сценическим фокусником». «Все, что исходит от В. Ф. Комиссаржевской, — это очарование, это талантливо, вдохновенно, это искусство, а все, что от г. Мейерхольда, это уже от лукавого», — заметил И. О. Абельсон, отнюдь не консерватор по убеждениям («Новые течения в искусстве и литературе, — писал он, — так же неизбежны, как в экономике, политике и т. д. Вкусы, взгляды действительно меняются. Необходимость нового вполне естественна»). Измайлов говорил, что теперь игнорируется цель театра, что актер, от которого он (критик) обычно ждет «свободного пафоса страсти», «уложен в прокрустово ложе и раб если не режиссера, то условной идеи», при отсутствии подлинной глубины мыслей[[162]](#footnote-163).

С. Яблоновский, полагавший, что символизм в литературе «имеет свое законное место», даже по поводу наиболее широко признанной постановки — «Сестры Беатрисы» Метерлинка говорил о «манерности» («не настоящие крики оскорбленного и замученного человека, а мелодичная песня об этих криках»[[163]](#footnote-164)). Жалели Комиссаржевскую, «уродующую свое артистическое я», большинство критиков. Декадентским назвал театр Комиссаржевской мейерхольдовского периода Луначарский, увидевший в нем проявление начавшейся реакции, когда свобода представилась части интеллигенции только в виде «самоосвобождения» среди утех «чистой красоты». «Все эти “Александринки” и суворинские театры сразу стали чем-то жалким и провинциальным {87} по сравнению с нарядными и смелыми спектаклями Мейерхольда», — вспоминал Г. И. Чулков, но добавил, что при этом чувствовал в деятельности режиссера «привкус безответственного декадентства» московских эстетских кружков и журнала «Весы»[[164]](#footnote-165).

Признали театр главным образом символистские круги и молодежь, видевшая во всякой новизне отрицание современных форм жизни. Но кроме того, он привлек внимание лиц, интересовавшихся развитием собственно театрального искусства, искавших соответствия этого искусства новой драматургии, а также изменениям в психологии и мышлении современного человека, приветствовавших всякий поиск, как противоположность застою, неминуемо мешающему прогрессу.

«Мы уже узнали сладкое волнение чуда Беатрисы и тревожную радость “Балаганчика”, — говорил Ауслендер. — <…>Мы не можем не любить театр, который уже дал нам “Сестру Беатрису”, “Балаганчик” и “Жизнь человека”. Мы не можем не сочувствовать его смелым исканиям потому, что нужен выход на новые просторы из того круга, который так блистательно, но все же уже закончил театр Станиславского». «Явление новое и поучительное для тех, кого волнуют судьбы нашего театра», — утверждал переводчик и режиссер А. П. Воротников. Л. М. Василевский писал, что театр этот при Мейерхольде был центром внимания театральных кругов «как лаборатория односторонних и преувеличенных, но всегда свежих в замысле и оригинальных сценических опытов»[[165]](#footnote-166).

О большом и серьезном значении театра Комиссаржевской — Мейерхольда, содержащего «зерно здоровой новизны, которому суждено явиться зачатком грядущего театра», писал Н. И. Иорданский. Вместе с тем он еще прямее, чем Луначарский (хотя и возражая ему, как автору определения «декадентский»), связывал театр с идеологией индивидуализма. Критик устанавливает эту связь, не осуждая, отразив в статье ту двойственность, которую несла в себе в это время в России индивидуалистическая идеология. Признав рассматриваемый театр «детищем того нового искусства, одним из этапов которого было декадентство», Иорданский отказывался счесть его декадентским. По его мнению, отличительной чертой нового искусства являлось «тяготение к постановке и разработке в художественных образах глубоких проблем человеческой личности, или, точнее, проблем человеческого духа, как вечного и неизменного, самодовлеющего и самоценного явления. Область нового искусства <…> — это {88} область разнообразных переживаний внутреннего человеческого “я”, освобожденного и независимого от временных социальных и политических форм конкретной жизни и связанного только с мистической жизнью природы»[[166]](#footnote-167).

За три года наибольшее признание в публике получили «Сестра Беатриса», «Жизнь человека», «Вечная сказка» С. Пшибышевского. Боевым было настроение в зале на «Балаганчике»: бурные аплодисменты с одной стороны и шумный протест с другой. Актриса В. П. Веригина вспоминала, как старушка в зале неистово свистела в ключ. Н. Н. Русов в рецензии на московские гастроли писал, что Мейерхольд достиг в этом спектакле «высшего искусства и режиссерского торжества», что спектакль по содержанию пьесы и режиссуре «совершенно небывалый и поразительный», «вся постановка и все исполнение были необыкновенно умно и художественно задуманы и воспроизведены», безупречен Мейерхольд — Пьеро[[167]](#footnote-168). Но многие в зале откровенно хохотали. Да и некоторые критики, как, например, Окулов, писали, что на сцене действительно «бессмысленный балаган». В. Ф. Боцяновский констатировал: «Каковы бы ни были результаты исканий <…>, но были искания», театр имел «много врагов, не меньше горячих поклонников». Как писал Ауслендер, сожалея об отказе Комиссаржевской от сотрудничества с Мейерхольдом, премьеры были всегда оживленны, «напряжение прорывалось в яростных свистках и демонстративных аплодисментах, и никто до последней минуты не знал — победа или поражение». По окончании у рампы шумела и волновалась молодежь[[168]](#footnote-169). Почитателей хватало и в Москве. Писали, что ежегодные гастроли Комиссаржевской — это «большой светлый праздник», вызывающий всегда и радость, и восторги, и споры, и сомнения. Театр наполнялся «молодой толпой», «не похожей на разряженно-скучную толпу больших премьер зимнего сезона»[[169]](#footnote-170).

То, что театр Комиссаржевской, с его достоинствами и недостатками и отношением к нему зрителей, был закономерным порождением времени, замечено еще современниками. Умный и вдумчивый театральный обозреватель писал: «Связь между исканиями театра В. Ф. Комиссаржевской и исканиями в области общественной и политической несомненно существует». {89} Нельзя преувеличивать эту связь и рассуждать, как это делалось в некоторых журналах, соответствует или препятствует этот театр и его направление успеху русской политической и социальной революции, «перетягивает ли он весы в сторону пролетариата или, наоборот, буржуазии». Связь эта главным образом психологическая: проявление духа исканий. Провозглашена была замена старого новым, но новое представлялось смутно. Театр «был алтарем “неведомому богу”, характеризовать которого можно было только отрицанием черт, свойственных существующим богам». Как бы ни были велики художественные грехи Мейерхольда, говорил этот автор, все же Театр Комиссаржевской был при нем самым интересным из постоянных петербургских театров. «Движение вперед всегда интереснее топтания на одном месте»[[170]](#footnote-171).

Измайлов, откликаясь на «ирреальные» постановки МХТ, писал, что он «все еще в той же славе и моде» и не быть у «станиславцев» — «такой же, как прежде, дурной тон и отсталость», но подчеркивал при этом, что большую службу москвичам сослужил театр Комиссаржевской времени ее сотрудничества с Мейерхольдом. Он подготовил публику к новым сценическим формам, «и притом театр на Офицерской хватал еще дальше», чем МХТ; «разница в деталях и не всегда в пользу прославленной московской труппы»[[171]](#footnote-172).

В конце 1907 года произошел творческий разрыв Комиссаржевской с Мейерхольдом, опять вызвавший полемику в печати. Ее театр вновь открылся в Петербурге в октябре 1908 года. Режиссировали Ф. Ф. Комиссаржевский и Н. Н. Евреинов, впервые выступивший здесь как теоретик театра. 8 февраля 1909 года был сыгран последний спектакль. В августе того же года Комиссаржевская выступала в пригородном Павловском театре. Больше Петербург ее не видел.

Премьера последнего сезона — «У врат царства» Гамсуна с Комиссаржевской и Бравичем в главных ролях — встретила признание. Но дальнейшие планы были разрушены запрещением за час до начала спектакля «Саломея» О. Уайльда, дававшего надежды на новый успех. Другие премьеры принимались без энтузиазма, только «Черные маски» Л. Н. Андреева прошли больше двадцати раз.

Для поднятия кассовых сборов пришлось вернуться к репертуару прежних лет, интерес к которому держался на игре Комиссаржевской. Был возобновлен не только «Кукольный дом», где находили выход гражданские стремления актрисы, но и {90} «Дикарка», «Бесприданница», «Родина» Зудермана, хотя она уже от них отстранилась душой. «Мне тягостен этот успех в старых моих ролях, которых я больше не люблю, не признаю», — говорила она[[172]](#footnote-173). Между тем спектакли приносили полные сборы. В. А. Регинин (Раппопорт) писал после выступления Комиссаржевской в роли Магды в «Родине»: «Где только Магда не блуждала в годы ее отречения от себя самой… В дебрях мейерхольдовщины, символизма, по блоковским балаганчикам, по ремизовским представлениям, сестрой Беатрисой в монастыре искусства, там, где велят убить свою горячую плоть и заморозить кровь, уйти от жизни, умертвить бьющееся и волнующееся сердце, забыть человеческое и превратиться в холодное изваяние. <…> Вернулась на родину своего таланта»[[173]](#footnote-174). Возвращение актрисы к Островскому совпало с возрождением широкого интереса к классику отечественной драматургии. Однако состав зрителей стал иным. В публике «ни одного из тех лиц, что так типичны для театра исканий», отмечали рецензенты.

Интерес к театру не как к «храму искусств», а как к активному участнику социальной жизни, неудовлетворенность интеллигенции Александринским театром, желание молодых сценических деятелей сказать свое слово породили еще много новых антреприз. Касаясь казенного театра, Гуревич писала, что даровитые актеры пожинают дешевые лавры «у не совсем интеллигентной публики». «Нет живого сценического искусства там, где актерам, в сущности, нечего поведать созерцающей их игру публике». «Совершенно покинувшая Александринский театр передовая интеллигенция естественно бросается на премьеры молодых театров». Помимо «направленческих» антреприз создавались «веселые» театры, не чуждавшиеся, однако, политической злободневности. «Больше всего — по закону контраста — в Петербурге посещаются веселые театры, — отмечалось в разгар революции. — В оперетке и фарсе много веселых политических отсебятин»[[174]](#footnote-175).

В начале 1903 года стал действовать вновь построенный театр В. А. Линской-Неметти на Петербургской стороне, открывшийся гастролями популярных актеров М. В. Дальского и М. М. Петипа. На сезон 1903/04 года его сняла труппа под руководством И. И. Судьбинина (режиссер — С. А. Светлов); в спектаклях принимали участие Орленев и его постоянная партнерша А. А. Назимова. Имели большой успех «На дне» и {91} драма В. О. Трахтенберга «Потемки души»; событием стала первая в России постановка «Привидений» Ибсена с Орленевым в роли Освальда (7 января 1904 года). В сентябре 1904 года одну неделю эту сцену занимал Исторический театр А. А. Навроцкого, писателя-консерватора, в прошлом — автора «крамольной» песни «Есть на Волге утес». Адельгеймы в очередной приезд поставили «Дон-Жуана» А. К. Толстого (10 февраля 1905 года), после сорокатрехлетнего запрета его для сцены и все еще с купюрами. В следующем году здесь играла труппа Я. С. Тинского. Репертуар подбирался в расчете на коммерческий успех: классические пьесы, в которых Тинский приобрел популярность, и новейшие переводные — Г. Бара, Г. Гейерманса, М. Дрейера, С. Пшибышевского.

С осени 1904 года сменяли одна другую антрепризы в Тенишевском зале: филиал театра Яворской («Комедия», всего два месяца), малозначительные предприятия с претенциозными названиями Молодой (1905) и Вольный (1905/06 – 1906/07) театры.

Одновременно с театром Комиссаржевской осенью 1904 года открылся «Невский фарс» — театр «веселого жанра», одна из самых успешных в финансовом отношении антреприз. В составе труппы — В. А. Казанский, Ф. Н. Курихин, С. А. Пальм, И. А. Смоляков, Е. А. Мосолова и др. В репертуар вошли главным образом переводные фарсы, где мужья изменяли женам, их выслеживали вездесущие тещи; кровать, вокруг которой вертелось содержание, вывозилась на сцену, показывались в нижнем белье женщины и мужчины. Но и те рецензенты, которые отвергали репертуар, отмечали, что разыгрываются пьесы хорошо и весело. Выделялись Мосолова и актер-эксцентрик Смоляков. Ставились театрализованные обозрения. Отклики на политическую жизнь не были их целью, но, например, в обозрении «За кулисами фарса» (1906) пелась «Марсельеза», повторенная по требованию публики. Выводились в шаржированном виде театральные и литературные деятели; так, в обозрении «Марш в Фарс» (1907) действовали Комиссаржевская, Мейерхольд, В. Я. Брюсов.

В 1910 – 1914 годах, под новой дирекцией, «Невский фарс» носил имя Театра В. Лин. В репертуаре появились более содержательные пьесы: ни одной кровати, даже просто рискованного слова, отмечал рецензент. С некоторыми переменами в дирекции и репертуаре «Невский фарс» существовал до 1917 года[[175]](#footnote-176).

{92} В сезон 1905/06 года прошумел еще «Зимний фарс» на Офицерской (в составе дирекции актер, автор и переводчик пьес этого жанра Л. Л. Пальмский). Группа сформировалась из уже известных Петербургу актеров легкой комедии. Вследствие кратковременного ослабления цензуры здесь появилось обозрение «Дни свободы» — выдающееся явление в театральном репертуаре (см. о нем в [третьей главе](#_Toc315343003)).

В следующий сезон привлек внимание и возбудил сочувствие прогрессивной критики Новый Василеостровский театр Н. А. Попова в зале Дервиз. В труппу вошли молодые актеры, ставили спектакли Попов, К. Т. Бережной, В. Р. Гардин. Имя руководителя, связанное с именами Станиславского (по участию в спектаклях Общества искусства и литературы) и Комиссаржевской, объявлялось ручательством «благородства и серьезности» антрепризы.

Театр открылся «Макбетом» Шекспира. Рецензенты назвали постановку событием сезона. Было признано образцовым ее оформление (эскизы художника С. И. Панова, бутафория по его рисункам, фотографии костюмов позже экспонировались на режиссерском съезде), отмечалось своеобразие в трактовке трагедии. Ставились драмы Г. Гейерманса («Седьмая заповедь», «Всех скорбящих»), А. Шницлера («Дуэль»), Ф. Бейерлейна («Вечерняя зоря»), «Евреи» Чирикова и другие современные переводные и отечественные пьесы. «Никаких кричащих потуг на оригинальность, но масса вкуса, настроения, тонкого понимания намерений автора», — писал А. В. Луначарский. И другие критики постоянно говорили о «прекрасной», «стильной», «интересной» постановке, замечательном ансамбле, в котором актеры — верные союзники режиссера[[176]](#footnote-177).

Спектакли пользовались успехом главным образом у учащейся молодежи. Местонахождение театра ограничивало состав публики почти исключительно жителями Васильевского острова. Попов продержался лишь до великого поста, потерпев убытки. На великий пост 1907 года зал арендовал Гардин. Ставились «Варвары» и «Дети солнца» Горького, пьесы О. Дымова, А. И. Свирского, А. Шницлера и др.; спектакли труппы Гардина шли и на этой и на других сценах.

В помещении Нового театра в сезон 1906/07 года играла вновь созданная труппа Некрасовой-Колчинской. Театр открылся ранее запрещенной малосценичной драмой М. Бера «Струэнзе». Наибольшим успехом пользовались: переводная же {93} пьеса А. Бернштейна «Жена министра», герой которой в бреду кричит: «На баррикады!.. За свободу!», чириковские «Евреи», а также «Нана» по роману Э. Золя, уже ставившаяся антрепренершей в «Пассаже», и «Мариани» Ф. А. Бера, объявлявшаяся как продолжение «Конан-Дойла».

Весной 1907 года показал ряд спектаклей Современный театр под руководством Н. Н. Ходотова в помещении «Невского фарса». В труппу вошли актеры Александринского и других петербургских театров — В. П. Веригина, В. Г. Иолшина-Чирикова, А. Я. Садовская, И. М. Уралов, К. Н. Яковлев и др., литературной частью недолго заведовал Волынский, режиссер — Н. Н. Арбатов. Имели успех «Слушай, Израиль» О. Дымова и особенно «Варвары» Горького[[177]](#footnote-178), ставились «Клоун» А. И. Куприна, «Веер» О. Уайльда и др.

Летом того же года В. Р. Гардин образовал Свободный театр в Териоках (нынешний Зеленогорск). Актеры — главным образом из Нового Василеостровского, режиссером был приглашен Мейерхольд, скоро порвавший с Гардиным. Имелось в виду использовать отсутствие в автономной Финляндии театральной цензуры, возможность играть все, что напечатано. Поставлены пьесы, запрещенные для российских сцен: «Ткачи» Г. Гауптмана, «К звездам» и «Савва» Л. Н. Андреева, «Саломея» О. Уайльда, «Дурные пастыри» О. Мирбо, «Гидалла» Ф. Ведекинда (герой этой пьесы проповедовал идею самодовлеющей ценности физической красоты). Часть сбора, по воспоминаниям Гардина, отчислялась в пользу РСДРП. Театр распался, когда телеграфным распоряжением выборгского губернатора была запрещена постановка драмы С. Лешара «Ледоход», в которой изображены октябрьские дни 1905 года в Москве. Опасаясь преследований, Гардин выехал за границу.

Осенью 1907 года Санин, покинувший Александринский театр, возглавил товарищество, обосновавшееся в Новом театре. С успехом прошел «Вечер Гофмансталя» (11 октября, повторялся более двадцати раз), основой которого была трагедия в стихах «Электра» — новинка австрийской литературы, модернистская переработка античных трагедий. О предприятии с симпатией отзывались Кугель, Старк, Василевский и другие, но оно потерпело финансовый крах (последний спектакль — 4 ноября).

В сезоне 1907/08 года на Петербургской стороне действовал театр Н. Д. Красова (в помещении театра Неметти). До того Красов был сотрудником Комиссаржевской, помогавшим ей организовать театр, а ранее актером Суворинского театра. Режиссировали Арбатов и Красов. Предполагалось создать общедоступный «литературный» театр с разнообразным репертуаром, {94} «не подогнанным под известную тенденцию», как выразился Окулов-Тамарин. Он одобрительно писал, что действительно есть публика, которой нужен именно эклектический театр, сочетающий и «последнюю литературную моду» и «хорошо забытое старое», не находящее места на других сценах по соображениям «направленства»[[178]](#footnote-179). В рецензиях отмечались «общая солидарность, искреннее увлечение своим делом», преследование истинно художественных целей, «прочные симпатии публики».

Хорошо принимались публикой и критикой представленные для открытия «Дети Ванюшина» и дальнейшие постановки: «Мораль г‑жи Дульской» Г. Запольской с Корчагиной-Александровской в заглавной роли, «Эрос и Психея» Г. Жулавского, «Коварство и любовь». Поставлена была пьеса о рабочей забастовке — «Около фабрики» С. Т. Григорьева. Но гвоздем сезона стали «Черные вороны» Протопопова. Опытный журналист в мастер «публицистической» драматургии, Протопопов раскрывал быт секты «иоаннитов» — почитателей Иоанна Кронштадтского. Спектакль собирал переполненный зал более шестидесяти раз, удержался бы и долее, но был снят по требованию духовной цензуры. После театр ставил и «Гамлета», и мелодраму П. Декурселя «Красотка с длинными глазами», и перевод французской переделки «Анны Карениной», и инсценировку «Нана» Э. Золя — все не без успеха, однако положение антрепризы оказалось материально непрочным. Закрывшись на великий пост 1908 года, она уже не возобновилась.

В сентябре 1908 года открылся Театр искусств, возглавленный Гардиным и Воротниковым. Театр считался состоящим при «Классах художественного развития». В день открытия была показана «Пляска смерти» А. Стриндберга. Премьера привлекла много публики, но пьеса сочувствия не вызвала. Шли «Черт» («Дьявол») Ф. Мольнара с удачным выступлением Гардина в заглавной роли (похождения современного дьявола в современном обществе), со значительным успехом — «Их четверо» Г. Запольской и инсценировка гончаровского «Обрыва».

В петербургском театре Неметти в этом сезоне обосновалась труппа актера и режиссера М. Т. Строева, в декабре преобразованная в товарищество под его же художественным руководством. В репертуарных планах была современная драма, преимущественно русская. Театр открылся «Королем» С. С. Юшкевича. В откликах говорилось, что пьеса «блестяще разыграна», поставлена «почти безукоризненно, а сцена собрания рабочих обличает редкое умение г. Строева владеть массой». Спектакль прошел более двадцати раз, усердно посещался воскресной демократической публикой. Зрители хорошо встречали и «Дьявола» {95} Ф. Мольнара, и «Белого ангела» Свирского — пьесу о преддверии 1905 года, в которой противопоставлялись отцы и дети, социальные верхи и низы. «Отзывчивая и благодарная аудитория Петербургского театра сочувственно принимает бледные намеки пьесы и местами растроганно отзывается на то, что в ней недосказано», — писал Л. М. Василевский[[179]](#footnote-180). Однако уже к декабрю расходы значительно превысили доходы. Еще появилась на этой сцене пьеса Чирикова «На дворе во флигеле», «с обычным дружным ансамблем и с тщательной, интересной и жизненной постановкой». Но теперь ставку театр сделал на «Певичку Глашу» Г. И. Яшинского — с пением и танцами, «Рабынь веселья» Протопопова, пьесу К. Н. Сахарова «Карьера Оль-Штейн», в которой использовано нашумевшее судебное дело аферистки О. Г. Штейн, сумевшей войти в мир крупных сановников.

Новый театр на сезон 1908/09 года снял драматург Фальковский в компании с мужем актрисы А. Я. Садовской, врачом и промышленником А. Я. Левантом. Режиссером был Карпов, оказывавший влияние и на формирование репертуара. Предполагалась постановка произведений признанных литераторов. В репертуаре — пьесы Чирикова, Юшкевича, Андреева, современные западные. Сезон начался «Белой вороной» Чирикова, в которой имел выдающийся успех П. В. Самойлов в главной роли. Гвоздем сезона стали «Дни нашей жизни» Андреева, прошедшие более семидесяти раз с полными сборами. Все признавали превосходным исполнение: Глуховцев — Самойлов, Оль-Оль — Садовская, Онуфрий — Судьбинин, офицер — В. В. Александровский. Антреприза стала «центром театрального внимания», по выражению Н. Е. Эфроса, главным образом благодаря Андрееву. «Пьеса Л. Н. Андреева — и театр переполнен, и всё без исключения, и удачное, и неудачное — вызывает бурное одобрение публики»[[180]](#footnote-181). Но остальные постановки сборов не давали.

В 1909 году появилось театральное предприятие, название которого намекало на некую связь с Драматическим театром В. Ф. Комиссаржевской. Это Новый драматический театр на Офицерской, 39 (в театроведческой литературе он иногда смешивается с Новым театром на Мойке). Его антрепренер — тот же Левант, увлекшийся идеей серьезного «литературного» театра. В труппу вошли актеры из театра Фальковского и некоторые другие. Режиссером стал Санин, заведовал репертуаром Л. Н. Андреев, и театр в быту называли его именем. В интервью {96} Андреев говорил о желании создать в Петербурге подлинно художественный театр с постановками пьес разных направлений, «наиболее близко к толкованию автора». Упомянув о близости популярного писателя к новому театру, Гуревич заметила, что одного этого достаточно, чтобы петербургская публика, «давно уже отошедшая от Александринского театра и не имеющая в этом году театра Комиссаржевской, <…> обратила все свои ожидания именно сюда»[[181]](#footnote-182). Привлекало и имя талантливого режиссера.

Для открытия представлены «Дни нашей жизни» с уже известными Петербургу исполнителями главных ролей — Самойловым и Садовской, но с некоторыми изменениями, придавшими постановке больший интерес. Вскоре были введены новые участники (Оль-Оль — Е. А. Полевицкая). Ставились другие пьесы Андреева — «Анфиса», «Анатэма», «Gaudeamus» (во втором сезоне), произведения Б. К. Зайцева, Чирикова, Найденова, Юшкевича, «Цезарь и Клеопатра» Шоу (в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского, с декорациями С. Ю. Судейкина и Н. Н. Сапунова). Трагедия «Анатэма» прошла двадцать пять раз — до ее запрета в МХТ, распространившегося и на другие театры. Гуревич, М. П. Неведомский, С. С. Мамонтов одобряли замысел Санина: на сцене действовали люди вне нации и страны, в центре Лейзер (Александровский), «как воплощение вечной человечности». Об отдельных элементах постановки с одобрением писали и те, кто квалифицировал ее как неудачу, «провал», расходясь с Саниным в толковании пьесы (Ф. Д. Батюшков, Боцяновский, Измайлов и другие).

К Новому драматическому потянулся в основном тот же контингент зрителей, который был почитателем театра Комиссаржевской. «Здесь своя — такая не похожая на публику других театров — толпа. Так и кажется, будто в этой толпе все мужчины — от старого до малого — студенты, все женщины — курсистки, впрочем это неверно, это только так кажется, <…> трогательно и интересно было видеть молодые, возбужденные лица толпы»[[182]](#footnote-183).

Однако далеко не все спектакли давали полные сборы, и первый сезон закончился с большими убытками. Весной 1910 года покинул дело Санин. Во главе дела встал художественный совет: Левант, Андреев, О. Дымов, режиссер Р. А. Унгерн. Постановку «Чудаков» Горького публика не приняла. Были сыграны «Необозримое поле» Шницлера, «Весеннее безумие» Дымова, «Комедия брака» Юшкевича, «Пир жизни» Пшибышевского и другие. Многие рецензенты хвалили режиссерскую {97} часть, декорации. Но такого интереса, как вначале, театр уже не вызывал.

Время политической реакции стало временем расширения и углубления театральных исканий. В Петербурге их возглавлял В. Э. Мейерхольд, с деятельностью которого связан ряд антреприз. Театральная жизнь все более и более активизировалась.

В конце 1900‑х и в 1910‑х годах умножались и экспериментальные театры, и развлекательные, и антрепризы, старавшиеся сочетать поиск новых путей в искусстве и отвлечение зрителей от постылой действительности; одни предприятия обращались к элите, другие к массам зрителей.

А. В. Тыркова так рисовала сложившуюся ситуацию, когда театр призывался угодить самым различным требованиям и намерениям:

«— Главное — поменьше мудрить, — сказал пожилой человек со спокойной равнодушной улыбкой.

— Главное — побольше углубленности, — сказал молодой человек с бритым лицом и длинными волосами.

— Главное, чтоб мне было не скучно, — сказала дама в отличном парике.

Режиссер и автор переглянулись. Директор посмотрел на обоих острыми глазами биржевого маклера. — Главное, чтобы у меня был сбор».

В той же статье Тыркова обращала внимание на борьбу разных направлений в искусстве: «А бой все длится и углубляется, загоняет противников в парадоксальную крайность, неприметно и коварно заставляет их обмениваться ценностями и, окончательно сбивая и путая все теоретические построения, делает само искусство и богаче, и ярче, и смелее. <…> Театр, этот последний синтез и поэзии, и музыки, и архитектуры, и живописи, не мог не явиться главной ареной сраженья»[[183]](#footnote-184).

В последнее предоктябрьское десятилетие проявились два, ранее не существовавшие, направления в театральной жизни: возникновение и распространение театров миниатюр и реставрация старинного театра на сцене.

Театры миниатюр соединяли веселое, развлекательное содержание и новые формы. В первом плане они как бы продолжали традиции театров-буфф и открытых сцен увеселительных садов. Во втором — это явление, несомненно сыгравшее свою роль в развитии театрального искусства.

Тягу к развлечению сначала удовлетворяли опереточные театры, кафешантаны, эстрада: без «идей», но с некоторым озорством, как бы утоляющим тоску о свободе. «Все театры набиты {98} битком, и в большинстве танцуют канкан и матчиш. <…> Чем выше при этом держат, так сказать, “ногу искусства”, тем мы ближе к успокоению»[[184]](#footnote-185). Затем родились театры-кабаре и театры миниатюр. Толпы устремлялись в эти заведения по вечерам, как писала Гуревич, ища «минутного праздника среди будничных забот, смеха, отряхающего с нашей души серую пыль жизни, опьянения красотой — вольнодумной, капризной, свободной от каких бы то ни было канонов». Н. Г. Шебуев сочувственно писал об этих предприятиях: «В них отдыхаешь от всяких “вопросов” и “проблем”, которыми так полна не только жизнь вообще, но и театральная жизнь в особенности»[[185]](#footnote-186).

В этих театрах работали талантливые режиссеры, способные художники, даровитые авторы и актеры. Но привлекало не только мастерство устроителей и веселость содержания.

Идея театров миниатюр связывалась с ритмом современной жизни: «Мы живем так быстро, так пестро». Художественный и театральный критик и художник А. А. Ростиславов разъяснял, что зритель становится более эмоционально возбудимым и потому более способным все видимое «дорисовывать и дополнять собственным воображением; <…> скупость в словах становится все красноречивее как в жизни, так и на сцене»[[186]](#footnote-187). Измайлов видел в миниатюрах влияние газеты, с ее коротким рассказом, фельетоном, пародией. Сжатость, краткость, намеки воспринимались как характерная черта новейших литературы и изобразительного искусства. Стиль миниатюр был своего рода стилем импрессионизма, завоевывавшего зрителя XX века. Гуревич в цитированной статье писала: «Здесь могут зародиться новые комбинации и новые, еще не существующие формы искусства».

Здесь действительно рождались новые формы. Но в большинстве случаев они все-таки переходили в новые шаблоны. Чем больше становилось таких театров, тем меньше в них оказывалось новизны, индивидуальных отличий.

Публика театров миниатюр не какая-нибудь специфичная, она примерно та же, что в кинематографах, — разная. Билеты не слишком дешевы (в 1913 году самый дешевый стоил 50 копеек), но спектакль шел около часа (в один вечер два‑три сеанса), и в этом было преимущество перед обычными театрами. Ростиславов, наблюдая зрителей, видел нарядных дам, военных, учащихся, служащих канцелярий, контор и магазинов, целые семьи «средней руки».

В декабре 1908 года открылось знаменитое «Кривое зеркало». {99} Сначала это театр-кабаре при Театральном клубе Союза драматических и музыкальных писателей, с осени 1910 года — самостоятельный театр малых форм. Антрепренер — актриса З. В. Холмская (Тимофеева), игравшая в театре Комиссаржевской (до Мейерхольда), Суворинском театре и собственных антрепризах; художественный руководитель — ее муж А. Р. Кугель. Режиссер — Р. А. Унгерн, которому, по словам Кугеля, предприятие много обязано «печатью вкуса и деликатностью, сразу выделившими театр на известную художественную высоту». Кроме него ставили спектакли В. Г. Эренберг, Б. Ф. Гейер, в 1906 – 1907 годах отсидевший полтора года в заключении за книжку рассказов, и сам Кугель. С 1970 года главным режиссером «Кривого зеркала» стал Евреинов. В составе труппы были отличные актеры: В. В. Александровский, Ф. Н. Курихин, позже пришли Л. А. Фенин и К. Э. Гибшман. Композитор и дирижер — Эренберг, музыка которого, по определению Кугеля, «сообщала юмористическое настроение, была зла, остроумна, насмешлива».

Это театр уникальный, не поддающийся однозначному жанровому определению. В нем ставились миниатюры, но от других театров этого типа он существенно отличается своей программностью. Он обещал пародии, шаржи, имитации, но не только они входили в его репертуар. Притом это театр превосходного актерского мастерства и выдающейся режиссуры. Одной из непосредственных целей театра был смех, но имелось в виду не столько увеселение, сколько высмеивание как отрицание, от дружески ироничного до злого. Кугель утверждал, что смех — непременное свойство подлинной культуры, а главный его враг — отсутствие настоящей свободы и что тогдашняя общественно-политическая ситуация — самое подходящее для него время, поскольку в эпохи «бури и натиска» смеяться некогда[[187]](#footnote-188).

С самого начала ежедневные спектакли «Кривого зеркала» усердно посещались. Наибольший успех выпал показанной в январе 1909 года «Вампуке, невесте африканской», «образцовой во всех отношениях опере» (музыка Эренберга). Либретто в основном принадлежит М. Н. Волконскому, который долго готовился «соединить все оперные нелепости воедино и написать шуточное либретто»[[188]](#footnote-189). В постановке неизбежные оперные условности доводились до полного абсурда. Успех «Вампуки» обусловил появление значительного ряда других театральных пародий, определил лицо театра в сознании современников и позднейших {100} театроведов (она шла и в советское время, выдержав более тысячи представлений).

Ироничность театра была всеобъемлющей. Продолжалось высмеивание традиционного, но еще больше досталось «новым словам» в искусстве. Забавность в пародиях создавалась концентрацией типических черт и штампов пародируемого. То было не пересмешничество, а анализ и критика. Пародировались пьесы и режиссерские приемы. В пору становления режиссерского театра последнее вызывало особенный интерес.

О «Кривом зеркале» говорилось в печати как о единственном идейном театре среди театров миниатюр, удачно и остроумно борющемся с театральной пошлостью, пародии которого оказали влияние на вкус и эстетические требования публики. При этом отмечалось, что ограничение себя сатирой только на театр — ошибка[[189]](#footnote-190). Однако театральные пародии — это не весь репертуар «Кривого зеркала». Развернуться достаточно широко в области общественной и политической сатиры оно не могло по политическим же обстоятельствам, сковываемое цензурой. Но настойчиво к этому стремилось. В ряду социальной сатиры «Величайшее открытие» А. А. Плещеева (1909), «Сказание о нищем Фалалее и мудром оборванце» Н. А. Крашенинникова (1910), пьесы Андреева «Любовь к ближнему», «Прекрасные сабинянки» (1911) и «Монумент» (1916), «Торжественное заседание в память Козьмы Пруткова» Н. Г. Смирнова и С. С. Щербакова (1913), «Нравственное воспитание» Д. И. Гликмана (1915) и др.

Некоторые произведения постоянных «кривозеркальных» авторов представляют собой незаурядное явление в истории драматургии. Таковы, в частности, пьесы Б. Ф. Гейера о субъективности человеческого восприятия и памяти — «Воспоминания» и «Эоловы арфы» (в соавторстве с Евреиновым), где одно и то же событие рисуется по-разному, как оно виделось разным участникам и наблюдателям. Приобрела всемирную известность монодрама Евреинова «В кулисах души», где действуют три «я» одного человека.

Издеваясь и над старым, и над новым, театр сам был несомненно порождением новой театральной Эпохи.

Задача пародировать театральные и социальные явления обусловила специфику формы — условность постановок, стилизацию, гротеск, приемы «сценической эскизности и сценического импрессионизма», по выражению Кугеля. Театр оригинален не по репертуару только в смысле его литературной основы, {101} но и по сценическому воплощению пьес. В 1910 году Кугель говорил как о главном направлении театра не о пародии, а о синтетической сценической миниатюре, совмещающей слово, музыку, танец, позволяющей актеру развернуть свои дарования «без казенного деления на жанры»[[190]](#footnote-191). С приходом Евреинова театр в особенности привлекал не только собственно пародиями, но и новыми театральными формами. В. А. Чудовский писал, что благодаря Евреинову «Кривое зеркало» «имеет отчасти очень серьезное значение; в нем чувствуется несомненно напряженная художественная воля». В. А. Регинин говорил о намерении «создать сцену новых театральных начал, смелых сценических идей»[[191]](#footnote-192).

В январе 1909 года открылся Литейный театр В. А. Казанского. Режиссеры — Казанский и П. П. Ивановский, в числе актеров — Е. А. Мосолова, вскоре ставшая директрисой, и Ф. Н. Курихин. Первоначально планировалось представление небольших пьес из репертуара парижского театра «Grand Guignol» (убийства, чума, сумасшествие и т. п.), при открытии и в следующем сезоне предприятие носило название Театра сильных ощущений. В сезон 1911/12 года театр назывался «Мозаика», в 1913 – 1915 годах, когда его директором был актер и режиссер Б. С. Неволин, — Литейным интимным театром. При Неволине режиссерами были Ю. Д. Беляев, Ю. Э. Озаровский, Р. А. Унгерн.

Премьершей театра все время оставалась Мосолова. Рецензенты писали о ее высоком профессионализме, «незаурядном и не банальном даровании»; одной из лучших исполнительниц комедийного репертуара назвал ее Регинин. Курихин как замечательный мастер комедии известен и в советском театре и кино (он еще и ставил спектакли). Постоянный партнер Мосоловой — К. А. Гарин, игравший и комические, и драматические роли. «Вряд ли кто лучше него умел из казалось бы пустячных ролей создавать шедевры», — вспоминал партнер. В 1913 году, после ухода Гарина в Суворинский, в труппу вошел актер, режиссер, драматург Е. А. Мирович (Дунаев), в дальнейшем крупный деятель белорусского советского театра[[192]](#footnote-193).

{102} Исполнялись преимущественно одноактные пьесы различного характера: инсценировки рассказов и пьески А. Т. Аверченко, комедии Н. А. Тэффи, Б. Шоу, «сенсационная трагедия из цирковой жизни воздушных гимнастов» В. Э. Мейерхольда «Короли воздуха и дама из ложи», сатиры, пародии, шутки Мировича, Беляева, Марка Твена и другие. Основной контингент зрителей — веселящаяся столичная публика. Театром «для тоскующего обывателя» назвал его один из рецензентов. Вместе с тем в нем бывало много молодежи, творческой интеллигенции.

В 1911 – 1917 годах действовал Троицкий театр миниатюр под дирекцией А. М. Фокина, брата знаменитого балетмейстера. Он скоро завоевал симпатии самых широких кругов публики, и в коммерческом отношении дела его шли блестяще. В репертуаре — юмористические, сатирические, драматические и лирические сцены, пародии, старинные водевили, в последние годы еще миниатюры на темы войны и военного быта. Авторы их — Аверченко, Андреев, сотрудники журнала «Сатирикон» Д. И. Гликман и Н. И. Фалеев (псевдоним — Чуж-Чуженин), Куприн, Юшкевич, Чехов, Салтыков-Щедрин и другие. Гвоздем репертуара стало поставленное в 1915 году сатирическое обозрение на тему о схоластическом преподавании в гимназии — «Иванов Павел» С. М. Надеждина и В. Р. Раппопорта (сон гимназиста, третий год сидящего в одном классе, с куплетами на популярные мотивы); уже в феврале 1916 года отмечалось его пятисотое представление.

Ставили спектакли разные режиссеры, в их числе Ю. Д. Беляев, С. М. Надеждин, Б. С. Неволин. Играли на этой сцене К. А. Гарин, К. Э. Гибшман, Ф. Н. Курихин, А. Е. Мирович, В. О. Топорков, начинающая А. Ф. Перегонец, будущая героиня крымского подполья в Великой Отечественной войне. «В ней столько молодости, свежести, детскости, такие счастливо найденные естественные жестики и интонации», — говорилось в рецензии об исполнении Перегонец роли гимназистки, обеспечившем успех спектакля. Работали талантливые сценографы, в частности художники-авангардисты И. С. Школьник, Я. В. Турецкий[[193]](#footnote-194).

Еще в конце 1907 года (7 декабря) открылся Старинный театр (в помещении Нового). Создатели его — теоретик театра, режиссер, драматург Н. Н. Евреинов, историки театра {103} Н. В. Дризен и М. Н. Бурнашев, заведовать режиссерской частью был приглашен А. А. Санин. Представления закончились в начале января 1909 года, во время великого поста театр гастролировал в Москве. В сезон 1911/12 года он возобновил свою деятельность (в Соляном городке на Фонтанке). В первый сезон реконструировался средневековый театр, были образцы литургической драмы, миракля, моралите, пастурели, фарсов. Во второй сезон показаны пьесы драматургов XVII века Лопе де Веги, Тирсо де Молины, П. Кальдерона, в постановках, реставрировавших театр эпохи их авторов. В подготовке спектаклей приняли участие такие видные художники, как А. Н. Бенуа, И. Я. Билибин, М. В. Добужинский, Н. К. Рерих.

Нельзя сказать, что Старинный театр явился целиком уклонением от злободневности. Злободневными были поиски обновления театра. Но идея театральных деятелей освежить современный театр образцами «простоты и наивности» несомненно соединилась и с тягой к уходу от буржуазной современности. Возникновение Старинного театра связано с активным интересом к идеализированному средневековью «с его наивным романтизмом, мистицизмом, с гипертрофией духовного начала, который так привлекает к нему символистов и других художников и ученых»[[194]](#footnote-195). Старк вспоминал, что в то время «возникали и властно требовали своего удовлетворения желания красоты в самых разнообразных ее формах, потому что окружающая жизнь была бесцветна, беззвучна, безрадостна». И заключал: «Чисто эстетическое значение спектаклей Старинного театра покрывает собой все остальное. Был ли Старинный театр значительным явлением красоты? Да. Этого довольно! Все остальное могло быть, могло и не быть, это неважно, в конце концов. Красота сама по себе — великая цель, ибо она, рожденная искусством, творит добро»[[195]](#footnote-196). Театр многих привлекал именно как эстетическое явление.

Предприятие сыграло свою роль в истории русского театрального искусства. Старк не без основания находил его отголоски в деятельности и петроградской студии Мейерхольда, и московского Камерного театра. В откликах упоминалось, что в каждой из пьес «можно усмотреть эмбрион новейших театральных жанров», зритель увидел в них «кое-что из того, что он привык считать последним словом театрального искусства нашего времени», и что попытки реставрации испанского театра «помогут выяснить, почему в век Чехова и Метерлинка такой {104} театр уже невозможен и интересен только как старина, как воспоминание о прошлом»[[196]](#footnote-197).

Далеко не все положительно оценивали деятельность Старинного театра. Л. М. Василевский, верно увидев в этом взгляде назад неудовлетворенность современными театральными приемами, писал, что такое оглядывание «почти лишено значения, ибо принципы будущего театра лежат впереди, в плоскости усложненной и утонченной души современности». Батюшков заметил в постановках «тот же чад бытового натурализма», «чисто натуралистические штрихи», интерес к формам, в ущерб «вечному». Подлинным достижением он счел лишь постановку «Овечьего источника» Лопе де Веги, освобожденного из-под цензурного запрета. Чудовский видел в стилизации что-то «заклинательное и… кощунственное», измену духу своего времени[[197]](#footnote-198). Эфрос отмечал, что действительная реставрация невозможна, поскольку на сцене (как и в зале) — люди другой эпохи, не могущие проникнуться духом средневековья и воссоздать тогдашний стиль игры, по-тогдашнему его воспринять.

В один день с «Кривым зеркалом», 6 декабря 1908 года, в Театральном клубе открылся театр «Лукоморье», созданный кружком писателей и художников. Режиссер — Мейерхольд, участники — студийцы. Поставлены «Петрушка» поэта П. П. Потемкина; инсценировка рассказа Э. По; старая пьеска «Честь и месть». Двенадцатого декабря театр прекратил работу. Весной 1910 года Мейерхольд обратился к идеям Старинного театра и поставил «Поклонение кресту» Кальдерона на квартире («башне») В. И. Иванова (19 апреля). Любительский спектакль для избранных занял место в истории русского сценического искусства под именем Башенного театра. Режиссер в сотрудничестве с художником С. Ю. Судейкиным воскресил испанский театр XVI – XVII веков с его простотой обстановки[[198]](#footnote-199).

Осенью 1910 года появился театр-кабаре «Дом интермедий». Директор его (он же актер) — Бонч-Томашевский, художественный комитет составили Мейерхольд (впервые под псевдонимом Доктор Дапертутто), М. А. Кузмин, Н. Н. Сапунов. Представлены две программы. В первой (прошла двадцать пять раз) — пролог «Исправленный чудак» и пастораль «Голландка {105} Лиза» Кузмина в его же постановке, пародийная «негритянская трагедия» П. П. Потемкина и К. Э. Гибшмана «Блэк энд уайт», пантомима А. Шницлера «Шарф Коломбины» в постановке Мейерхольда, ставшая театральным событием. Во второй программе Мейерхольд поставил комедию Зноско-Боровского «Обращенный принц».

«Дом этот должен стать изысканным, веселым центром литературно-художественной артистической жизни», — писал Ауслендер в «Аполлоне». Привлекала «экзотика». «Она манит, соблазняет нас, уставших от быта, от игры настроений, от подчас кустарной метафизики», — пояснял критик «Речи». Наряду с одобрительными появлялись в печати отзывы более чем сдержанные: «В сущности, невинное явление. <…> Старательная игра, обдуманная постановка, недурные красочные эффекты. В общем, обычный теперь тип кабаре с маленькими видоизменениями»; «Все здесь было мило, изящно… незначительно — изящная causerie о чем-то далеком и чуждом»[[199]](#footnote-200).

Летом 1912 года в Териоках образовался театр товарищества актеров, писателей, художников и музыкантов. Художественным руководителем стал Мейерхольд. Финансировали предприятие Л. Д. Блок, Б. К. Пронин и муж актрисы Веригиной Н. П. Бычков. Мейерхольд вновь поставил «Поклонение кресту» Кальдерона, затем «Виновны — невиновны» Стриндберга (в пьесе — муки любовников, не виновных в смерти мешавшего им ребенка, но мечтавших его удалить). Шли произведения Гольдони, Сервантеса, Уайльда, Шоу, пантомимы. То были опыты «условного» театра, и привлекавшие и отпугивавшие.

Осенью 1913 года открылась Студия Мейерхольда. Он поставил блоковские «Незнакомку» и «Балаганчик», которые 7 – 11 апреля 1914 года ежедневно шли в зале Тенишевского училища. Кроме студентов играли А. А. Голубев, А. А. Мгебров, К. Э. Гибшман. Исполнители демонстрировали владение приемами комедии дель арте и пантомимы. Мейерхольд, по сообщению Веригиной, считал спектакль провалившимся, однако многие из зрителей (зал наполнялся) почувствовали Своеобразное очарование спектакля.

2 – 5 декабря 1913 года в «Луна-парке», как тогда назывался театр на Офицерской, Петербург увидел «Первый в мире футуристов театр». Его создало объединение молодых художников «Союз молодежи», связанный с футуристической литературной {106} группой, возглавлявшейся Д. Д. Бурлюком и В. В. Маяковским. Поставлены трагедия «Владимир Маяковский», с автором в роли героя, и опера по сочинению А. Е. Крученых «Победа над солнцем». Острый интерес к футуризму выражали широкие круги «образованного общества», хотя в первую очередь, конечно, молодежь. Билеты брались нарасхват, несмотря на «безумно» дорогие цены, как определила их Гуревич, не сумевшая попасть на первое представление. В зале «весь цвет литературы и искусства», дамы высшего света и из средних слоев, столичные «денди в смокингах и фраках», офицеры с звенящими шпорами, чиновники важные и молодые; наверху — студенты и курсистки. Молодежь была исполнена искренним интересом и сочувствием, большинство других ждали скандала. У подъезда дежурили городовые, в партере сидел помощник главного полицмейстера. Зрители неистово свистели, шумели, кричали, хохотали. А по окончании стоя вызывали авторов[[200]](#footnote-201).

Производились и менее известные театральные эксперименты.

В феврале 1909 года открылся театр «Стиль» актрисы Д. М. Мусиной-Пушкиной под режиссерством Озаровского, объявившего своей задачей «сценические интерпретации стилей былых эпох». В репертуаре — «Герцогиня Падуанская» О. Уайльда, пьесы Гофмансталя, пушкинский «Пир во время чумы». Антреприза продержалась лишь месяц. Следом в том же помещении (Екатерининский театр) прошли драматические камерные спектакли, организованные М. А. Сукенниковым. Основное внимание обращалось на «технически-режиссерскую сторону», использовались приемы М. Рейнгардта и Г. Крэга. Ставились пьесы Пшибышевского, Гофмансталя, К. Р. (великого князя К. К. Романова). И это предприятие скоро прогорело. Зато имела большой коммерческий успех сменившая его на осенне-зимний сезон антреприза С. В. Брагина (режиссер — И. К. Самарин-Эльский); шли «Дети XX века» («Огарочники») Н. Л. Смурского (более пятидесяти раз), «сцены из жизни борцов и атлетов» «Гладиаторы наших дней» Н. Н. Брешко-Брешковского, «Сатана» Я. Гордина.

На пасхальной неделе 1909 года два режиссера и теоретика театра Н. Н. Евреинов и Ф. Ф. Комиссаржевский организовали «Веселый театр для пожилых детей» — в помещении распавшегося театра Комиссаржевской. И здесь проявилось желание найти нечто нетрадиционное. Имели некоторый успех постановки Евреиновым «Черепослова» Козьмы Пруткова и собственной {107} арлекинады «Веселая смерть». Из числа исполнителей выделялись Гибшман и Курихин, блестяще овладевший стилем буффонады.

В сезон 1909/10 года существовал театр «Сказка» З. В. Холмской (после него помещение занял Дом интермедий). Ставились «Принцесса и свинопас» Г.‑Х. Андерсена, «Ванделин» М. А. Лохвицкой, «Ганнеле» Гауптмана и т. п. Рецензенты сообщали о многочисленной публике, об успехе.

В начале 1910‑х годов возникли новые крупные антрепризы, рассчитанные на «большую публику».

В сентябре 1912 года открылся Русский драматический театр актера и антрепренера А. К. Рейнеке (в помещении Панаевского театра). Главным режиссером стал Карпов, очередным — Таиров. Рейнеке преследовал коммерческие цели, Карпов полагал создать «здоровый» театр, с «тщательно-художественной» постановкой «чисто литературных» пьес. Первый спектакль — «Снегурочка» Островского в постановке Карпова, с декорациями и костюмами по рисункам Н. К. Рериха. Рецензенты писали о старательности постановщика, его «любовном внимании» к спектаклю и — о несогласованности декораций с бытовой трактовкой пьесы. Публика отнеслась с интересом (спектакль прошел около двадцати раз). Таиров поставил «Бегство Габриеля Шиллинга» Гауптмана и «Изнанку жизни» («Игра интересов») испанского драматурга Х. Бенавенте в оформлении Судейкина. Последняя была весьма сочувственно встречена буржуазной интеллигенцией, искавшей отвлечения от «жалкой будничности» (Ауслендер, Слонимская и др.). Гвоздем в коммерческом плане стала «Змейка» Рышкова, в которой задача героини — выбрать спутника жизни из четырех поклонников.

Годом раньше, осенью 1911 года, К. Н. Незлобии учредил в Петербурге филиал своего московского театра, показывавший постановки, сделанные в Москве. На третий сезон (1913/14) он соединился с Рейнеке; под именем Русского драматического театра стала работать его труппа.

Петербуржцы возлагали на этот театр большие надежды, ждали, что он додаст то, чего не дают два постоянных театра, прежде всего — нового репертуара. Об антрепренере писали как о «чутком художнике, серьезном и вдумчивом <…>, преклоняющемся перед классическими образцами и не чуждом современных течений в среде неотеатральных исканий»[[201]](#footnote-202). Сам Незлобии хотел привлечь максимум зрителей, сохраняя антрепризе репутацию серьезного театрального дела.

Сенсацией стал «Снег» С. Пшибышевского с В. Л. Юреневой в главной роли. С аншлагами шли «Псиша» и «Дама из {108} Торжка» Беляева, «Женщина и паяц» П. Луиса, «Орленок» 0. Ростана. Рецензенты писали: «занятное зрелище», «красиво». Перенесенный в Петербург «Фауст» Гете, поставленный Комиссаржевским (1913), здесь не встретил такого внимания и одобрения, как в Москве (правда, Незлобии внес коррективы в постановку). Чрезвычайный наплыв публики, восторженный прием у зрителей из средних и высших слоев столичного общества вызвала «Ревность» М. П. Арцыбашева; кроме имени автора и темы тому способствовали участвовавшие в ней лучшие силы труппы (Юренева, М. М. Тарханов, В. И. Лихачев и др.).

Этот театр посещала преимущественно «шикарная» публика, приезжавшая развлечься, себя показать, повидать «нужных людей», пообщаться со знакомыми. Дешевых мест для демократической интеллигенции, студенчества было мало, они не могли обеспечить достаточный сбор, и антрепренер ориентировался всецело на буржуазные слои.

Осенью 1913 года в Петербург переехал из Москвы театр С. Ф. Сабурова (в «Пассаж»), до того почти ежегодно подолгу здесь гастролировавший.

Успех сопутствовал выступлениям труппы начиная с первых приездов, и с каждым спектаклем они привлекали все больше публики. «Не мудрено, — писал рецензент, — пьесы идут с редким ансамблем. Притом же труппа играет в мягких, если можно так выразиться, комедийных тонах. Это не грубая буффонада, не сногсшибательная клоунада, а настоящее радостное веселье». «Публика устает смеяться, — замечал другой, — а одни и те же актеры одинаково весело играют как первый, так и седьмой акт»[[202]](#footnote-203). В репертуаре театра кроме дешевых фарсов были сатира Г. Запольской «Безупречная женщина» (прошла тринадцать раз, после чего запрещена цензурой), «Пигмалион» Б. Шоу, «Укрощение строптивого» С. Моэма, «Мечта любви» А. И. Косоротова.

Главной приманкой стала премьерша труппы, жена антрепренера Е. М. Грановская. Рецензенты называли предприятие «театром Грановской». Ауслендер, А. М. Бродский, Гуревич, Слонимская и многие другие писали о ее «пленительном» искусстве, «чуде живого творчества», захватывавшем даже в пустяках, в унылых, бездейственных пьесах. Старк заявлял: «Не колеблясь скажу, что если есть в Петрограде сейчас интересная драматическая новинка, то она — в театре Сабурова, если есть интересная драматическая актриса, то она… тоже в театре Сабурова, в том самом театре Сабурова, к которому принято подходить с некоторой легкомысленной усмешечкой: {109} фарс, дескать, и ничто фарсовое ему не чуждо!»[[203]](#footnote-204) Положительных оценок удостаивались и другие исполнители. «Сыгранная, обладающая талантами труппа», «почти единственный из петроградских частных театров, где уделяется кое-какое внимание понятию сценического ансамбля», «аплодируют не только Грановской, но и партнерам» — так писали Л. В. Колпакчи, В. А. Регинин, В. Н. Соловьев и другие. Большим успехом пользовался С. Н. Надеждин, впоследствии художественный руководитель ленинградского театра «Комедия». Сам Сабуров веселил зал в грубоватых фарсах.

Еще в начале исследуемой эпохи имелись окраинные театры в рабочих районах помимо сцен Попечительства о народной трезвости и Невского общества народных развлечений: театр Путиловского (ныне Кировского) завода, Большеохтинский. Их снимали разные антрепренеры. Репертуар их в основном сходен с репертуаром Василеостровского театра и Народного дома на Петроградской стороне, при скромном исполнении. В феврале 1913 года открылся еще Дом просветительных учреждений на Обводном канале; главный учредитель его — Общество народных университетов. Прекрасный театральный зал занял передвижной «Наш театр», организованный в 1912 году Г. И. (Жоржем) Питоевым и группой молодых режиссеров и актеров (имена афиши не объявляли). В репертуаре — Гольдони, Мольер, Пушкин, Мюссе. С ноября 1913 года там играли уже разные труппы, в том числе Рабочий театр под руководством актера гайдебуровского театра П. П. Сазонова[[204]](#footnote-205). Рабочие кружки, начинающие и уже зрелые, выступали и в других помещениях, в частности в зале Дервиз.

В годы первой империалистической войны родился ряд новых театров всех рассмотренных типов.

Умножались окраинные театры. В октябре 1914 года начал действовать вновь построенный Московский общедоступный театр за Московской заставой. В следующем месяце в новом же здании в Лесном открылся Молодой театр; драматические спектакли чередовались с опереттой. Его местоположение — район двух институтов (Лесного и Политехнического) и дач, прежде там были лишь летние сцены.

В сезон 1915/16 года здание на Офицерской занял Театр Л. Б. Яворской, вернувшейся из-за границы. Для открытия поставлена «Школа злословия» Р. Шеридана, почти месяц ежедневно давалась сатира Б. Шоу «Ее первая пьеса»; гвоздем репертуара стал «Закон дикаря» Арцыбашева (демонстрировался {110} ежедневно почти два месяца). На следующий сезон Яворская предпочла гастроли, а на освободившейся сцене Незлобии учредил уже самостоятельный, не филиальный театр. Его премьерши — сначала Юренева, затем М. Ф. Андреева. Наибольшим успехом пользовались «Враги» того же Арцыбашева, а в сентябре — октябре 1917 года — «Екатерина Ивановна» Андреева.

В апреле 1915 года появился «Троицкий фарс» (в зале Павловой) — сначала под руководством И. А. Смолякова, а в сезон 1916/17 года и следующий — под управлением популярного комика А. С. Полонского. «Сборы чрезвычайные», «шумный успех», сообщали рецензии.

Осенью того же года Б. С. Неволин на месте Веселого театра Л. Л. Пальмского, где ставились фарсы, обозрения, а преимущественно оперетты (1912 – 1914), учредил новый Интимный театр. Публика его в основном та же, что в Веселом. В репертуаре: «Чудо святого Антония» Метерлинка, «Семейство Пятачковых» Беляева, миниатюры Аверченко, Мировича, Тэффи и др. Прославился фарс Мировича «Вова приспособился». Неволин вызывал одобрение и как актер: «Для него нет несущественных моментов… Точно любуется ролью со всех сторон»[[205]](#footnote-206).

В конце 1914‑го и в 1915 году агентами Общества драматических писателей и оперных композиторов учтено двадцать девять театров миниатюр, помимо самых известных (Литейного, Троицкого, Интимного): «Аза», «Ассамблея», театр Арабельской, «Волшебные грезы», «Вулкан», «Гранд-палас», «Зеркало жизни», «Кавказ», «Летучая мышь» (петроградский), Лео, «Лира», «Ниагара», «Павильон де Пари», «Ренессанс», «Ривьера», «Рояль-Стар», «Синяя птица», «Слон», Строцци, Суворовский, «Теремок», «Тремоло», «Трокадеро», «Театр чудес», «Уют», «Чудо роз», «Энергия», «Эрато», «Яр». Репертуар в них был примерно одинаков, в некоторых преобладала оперетта.

Василеостровский театр с осени 1916 года перешел от Попечительства о народной трезвости к театральной роте лейб-гвардии Финляндского полка. Доходы от него шли в пользу вдов и сирот солдат этого полка. Такие роты появились и в других полках (Измайловском, Первом запасном).

Под руководством актера и режиссера А. В. Милославского, с видными провинциальными актерами в составе труппы, Василеостровский театр показывал по две‑три новинки в неделю, удивляя при этом рецензентов слаженностью спектаклей. Отмечалась талантливая работа труппы, «свежесть и бодрость». Не стандартный, не «окраинный» репертуар завоевывал предприятию заметное место среди петербургских сцен. «Даже избалованные жители центра столицы не отказываются от удовольствия {111} пережить еще раз с хорошим и дружным ансамблем василеостровцев творения таких авторов, как Толстой, Островский, Л. Андреев, Горький и А. И. Куприн (в инсценировках)», — писал один из постоянных рецензентов театра. Фальковский говорил о публике: «Эти белые кофточки, эти сюртуки, доверху застегнутые, — все чинно, сосредоточенно, молчаливо. <…>Это мелкий чиновник, захудалый учитель, лавочник»; «Все искреннее, правдивое и живое <…> встречается с глубоким волнением, с чутьем и тактом. Эти кофточки и сюртуки умеют слушать, умеют понимать и смех и слезы»[[206]](#footnote-207). Не видно было рабочих, но много приходило молодых солдат-инвалидов.

В октябре 1916 года открылась Мастерская Общедоступного и Передвижного театра, ставившая спектакли на клубных сценах: «Свыше нашей силы», «Чудо святого Антония». Рецензии отмечали смешение элементов «реалистических и мистических», близость действующих лиц спектаклей «к символу», «условные» декорации[[207]](#footnote-208).

В традициях «Дома интермедий» действовал театр-кабаре «Привал комедиантов» (с весны 1916‑го до весны 1919 года). По происхождению он связан также с известным артистическим кабаре эстрадного типа «Бродячая собака» (31 декабря 1911‑го – 31 марта 1915 года). Руководил им Пронин, «благоговевший» перед Мейерхольдом. В числе постановок Мейерхольда — новая редакция «Шарфа Коломбины»[[208]](#footnote-209). В январе 1917 года открылся театр-кабаре «Би‑ба‑бо», его режиссер — К. А. Марджанов.

Как и в течение всего рассматриваемого периода, существовали в эти годы летние постоянные сцены в увеселительных садах, летние загородные театры — в Озерках, Павловске, Ораниенбауме и другие, где играли и крупные актеры.

Некоторые перемены произошли после февральской революции.

С августа 1917 года в сущности новым делом стал Троицкий театр, который арендовал К. А. Марджанов. В репертуар вошли {112} «Шлюк и Яу» Гауптмана, «Лекарь поневоле» Мольера, подготовлена постановка «Саломеи» Уайльда (премьера — 16 ноября), которая как бы завершила период от Февраля к Октябрю.

Увеличилось число демократических театральных предприятий. Ими занимались и культурно-просветительный отдел Городской думы, возглавленный А. В. Луначарским, и специальная Театральная комиссия Петросовета. Был создан «Наш театр» для рабочих Охтинского Порохового завода, репертуар которого, впрочем, не отличался от привычных окраинных (бытовая драма и мелодрама). Летом 1917 года образовалась постоянная труппа в запасном электротехническом батальоне на Крестовском острове, состоявшем из солдат-большевиков. Она дала за лето семьдесят два спектакля, в числе которых произведения Островского, «На дне» Горького, «Мужики» Чирикова.

Организовались новые рабочие драматические кружки при крупных заводах. Открылся даже стационарный Пролетарский театр на Петроградской стороне, руководимый актером А. Ф. Неволиным. Л. М. Рейснер сообщала о «бесчисленных сценах», где рабочие открывали для себя новое: «Радость свободной игры, радость воплощения какой-то иной, высшей мысли». В репертуаре большое место занимала классика, включая «Гамлета». Рейснер писала о необходимости профессионального руководства: «Из совместной работы профессиональных мастеров и любителей вырастет искусство, которого ждет Россия»[[209]](#footnote-210).

## Театры Москвы

С образованием Московского Художественного театра «первопрестольная столица Российской империи» утвердилась в роли театральной столицы. Некоторым исключением были лишь годы существования театра Комиссаржевской, точнее второй его период, когда в нем сосредоточились самоновейшие поиски.

Не московский патриот, а петербуржец писал, что в каникулярные рождественские дни в Москву собирается «вся Россия — провинциальная, захолустная» и все театры «сверху донизу усеяны этой публикой, благоговейно слушающей, замирающей с момента поднятия занавеса и по окончании представления одного зрелища неистово бегущей добывать билеты на другое», {113} что Москва — центр театральных исканий и именно это заставляет и его мчаться в старую столицу[[210]](#footnote-211).

Малый театр некогда получил в благодарной публике имя «второго университета». Его общественное значение справедливо признавалось более высоким по сравнению с Александринским. В 1880 – 1890‑х годах состояние Малого театра в большой мере вызывало недовольство критики. Н. Е. Эфрос, касаясь *обстановки в годы перед созданием МХТ*, писал, что «не столько зритель был недоволен тем, что ему давали, сколько был недоволен тем, что ему чего-то недодавали, чего-то, что было ему особенно нужно». Вызывала неудовлетворенность пониженная требовательность к драматургии, принятие театром пьес, авторам которых, в сущности, нечего было сказать. Тяготила условность уже приевшихся сценических приемов.

В 1900‑х годах неудовлетворительность репертуара (лишен «руководящей основной идеи») признавали и сами деятели этого театра. В критике же повторялись безжалостные определения: «могила», «кладбище», «казенный саркофаг». Речь шла не только о репертуаре, а о равнодушии «к исканию новых путей» вообще, «косности и рутине» вообще, «омертвелых формах сценического искусства». Эфрос писал: «Уже нет того воздуха доверия, горячей заинтересованности, симпатии, в которых жил раньше, на свежей памяти всех нас, Малый театр». Все уменьшающиеся внимание и любовь публики, по его мнению, — факт, вряд ли подлежащий оспариванию. Он связывал это с кризисом старого реализма в драме и на сцене, которому оставался верен Малый (этому не противоречит, «что лучшая артистка осенена лучами романтизма»). «Литературная эволюция вступила в фазу, неблагоприятную для реалистической драмы, и в реалистическом Малом театре не могло не стать неблагополучно»[[211]](#footnote-212).

Но публика старейший театр Москвы отнюдь не покинула. Малый владел умами и сердцами москвичей и после создания МХТ. Это показывают и мемуары, и статистика — суммы сборов.

В репертуаре Малого театра преобладала отечественная драматургия — бытовая драма, комедия, исторические пьесы. Ставились современные зарубежные драмы и комедии. И почти все нравилось публике, во всяком случае спектакли шли с аншлагами — на фоне непрекращающихся упреков театру. Зрители валом валили на «Казенную квартиру» В. А. Рышкова (1903), слабую попытку сатиры на бюрократию, и на другие его пьесы. Охотно посещались постановки мировой классики, хотя рецензенты не признавали их крупными достижениями.

{114} На сцене театра вершили праздник искусства его корифеи. М. Н. Ермоловой обязаны успехом многие репертуарные пьесы. Рядом с ней блистали О. О. Садовская, Е. К. Лешковская, Е. Д. Турчанинова, В. Н. Рыжова, В. Н. Пашенная, А. А. Остужев, А. И. Южин. «Играют как маленькие боги», «концертное исполнение» — мелькает в прессе.

Премьеры по-прежнему посещали в основном одни и те же любители театра, которые, по наблюдению В. А. Гиляровского, были в состоянии заплатить любую сумму барышнику или получить билет в кассе благодаря знакомствам. Наряду с театралами из интеллигенции, в числе которой профессура университета, посетители премьер — «именитое» московское купечество. Довольно постоянной являлась и более демократическая, не премьерная часть публики. Актриса Н. А. Белевцева рассказывает в воспоминаниях, как говаривала ее старшая сестра: «Пусть лучше Наташа пропустит гимназию, но на этот спектакль пойдет. Для ее развития это будет важнее». Однако заметно, хотя и постепенно, контингент зрителей Малого театра расширялся. В 1911 году критик констатировал, что театральная публика стала чрезвычайно пестрой, кидающейся «во всякие разновидности театра», что трамвайное сообщение за пятачок и за гривенник сделало его «частым и всеобщим удовольствием». О типе театрала старых времен, который воспитывался на искусстве именно Малого театра, «не может быть и речи»[[212]](#footnote-213).

Осенью 1898 года создан еще один казенный театр в Москве — Новый, филиал обоих «императорских» (ставились и оперные спектакли). Играли преимущественно начинающие, но участвовали и перворазрядные актеры основного состава Малого театра. Сложились две группы — «театр молодых сил», возглавленный А. П. Ленским, и группа во главе с режиссером А. М. Кондратьевым, который утверждал репертуар для «широкой публики» (мелодрамы, комедии-фарсы и т. п.). Некоторые спектакли шли попеременно на старой и новой сценах.

Самая долговременная частная антреприза в России — театр Ф. А. Корша, образованный еще в 1882 году. Его коммерческое благополучие основывалось на обеих традиционно притягательных силах театра: репертуаре и игре актеров.

Как правило, еженедельно в пятницу Корш давал премьеры, ища пьесы, которые не ставил в это время Малый. В их числе новинки французской, немецкой, английской, итальянской драматургии. В крепкий состав коршевской труппы входили: М. М. Климов (1906 – 1909), Л. М. Леонидов (1901 – 1903), А. П. Петровский (1894 – 1904, с перерывом), Н. М. Радин (1903 – 1908), М. М. Блюменталь-Тамарина (1901 – 1914), {115} Б. С. Борисов (1903 – 1913), В. А. Кригер, Е. Т. Жихарева, перешедшая затем в Театр К. Н. Незлобина, А. И. Чарин, один из кумиров коршевской публики, и другие.

Репертуар отбирался по двум признакам: пьесы, которые «расходятся» между актерами, и пьесы, уже как бы «проверенные» — принадлежащие известному модному драматургу или просто близкие по содержанию другим, хорошо встреченным публикой. По условиям существования репертуар не мог быть ровным, подчиненным единым целям. Где найти столько высокохудожественных пьес, притом «расходящихся» в труппе, чтобы их хватило на каждую пятницу? Для поддержания антрепризы требовался коммерческий успех, нужен был полный зал, следовательно, приходилось угождать разной публике. Корш не скрывал, что угодить публике считает своей задачей, отнюдь не видя в этом чего-либо предосудительного. В. П. Преображенский говорил, что театр «не лишен симпатичных сторон» в смысле репертуара, имея в виду впервые появлявшиеся на сцене произведения иностранной драматургии. В художественном отношении театр значительно вырос с поручением режиссуры Н. Н. Синельникову (1900 – 1909), который ввел в репертуар современную русскую драматургию. Как режиссер, был отмечен прессой и В. К. Татищев, приглашенный сюда в 1914 году из театра Незлобина.

Перечень премьер в «Истории русского драматического театра» дает лишь приблизительное представление о репертуаре коршевского предприятия. Например, в сезон 1895/96 года Островский упоминается в перечне лишь два раза, а на сцене его пьесы шли тридцать семь раз. «Власть тьмы» пользовалась наибольшим успехом и прошла двадцать три раза, по четыре раза шли пьесы Грибоедова и Шиллера, поставленные ранее и потому в перечне не упомянутые. И в следующем сезоне тридцать девять раз повторялся Островский, по пять раз шли пьесы Гоголя, Грибоедова и Толстого, в перечне не названные, как поставленные ранее. А некоторые премьеры прошли два‑три раза, а то и один. В 1901 году здесь были впервые в России поставлены «Дети Ванюшина» С. А. Найденова, сохранившиеся в репертуаре на все последующие годы; спектакль стал образцом для всей провинции. В 1906 году появились на коршевской сцене «Евреи» Чирикова и «В городе» Юшкевича. У Корша впервые ставился ряд пьес Г. Зудермана, Г. Ибсена, Г. Гауптмана.

Репертуар «левел» и «правел» соответственно переменам в общественных настроениях. В сезон 1906/07 года молодежь неистово аплодировала, например, постановке слабенькой пьесы С. Д. Разумовского «На крыльях», в которой молодая девушка всеми возможными для нее способами стремится к правде и свободе, возмущается отношением родственника-фабриканта к пострадавшему {116} рабочему[[213]](#footnote-214). Чисто развлекательные комедии ставились, пожалуй, не чаще, чем на казенной сцене, хотя в общем были в ходу, тем более что разыгрывались «дружно и живо».

В. А. Гиляровский в очерке «Театральная публика» рассказывал, что на премьерах театр Корша переполняли писатели, актеры, поклонники писателей и актеров, среднее купечество, приезжие из провинции. В. П. Преображенский в конце 1890‑х годов называл в составе постоянной публики интеллигенцию среднего достатка, учащуюся молодежь. Одни зрители интересовались новинками драматической литературы, другие хотели просто провести несколько часов не скучая и «не задаваясь разрешением назревших тяжелых вопросов жизни», третьи как раз искали ответа на эти вопросы. Утренники в праздничные дни, когда давалась русская и зарубежная классика, посещали не только учащиеся, но и лица из служащей интеллигенции и полуинтеллигенции, которым вечерние спектакли в будние дни были недоступны. В некоторые сезоны достать билет на коршевский утренник оказывалось делом весьма трудным.

До 1897 года существовал театр «Скоморох» (на Сретенском бульваре). Предназначенный для «народа», он посещался и «средней публикой». Ставились бытовые и исторические пьесы, играли хорошие актеры, спектакли имели успех, по сообщениям рецензентов — «блестящий» и «шумный». В 1895 году в «Скоморохе» была поставлена «Власть тьмы» (А. А. Рассказов — Митрич, Т. Н. Селиванов — Никита), прошедшая более ста раз. В 1897 году в помещении театра «Чикаго» (на Садово-Кудринской) открылся театр А. И. Комкова. В составе труппы был, в частности, отличный актер А. А. Рассказов. Большой интерес у публики вызвали гастроли на этой сцене Е. Н. Горевой, П. А. Стрепетовой, братьев Адельгейм.

На Б. Никитской актер Георг Парадиз выстроил театр, называвшийся сначала его именем («Парадиз»), затем Никитским. Он сдавался разным труппам всех родов театрального искусства, в том числе и драматическим, с участием даровитых актеров. Затем театр получил название Интернационального. В нем проходили гастроли зарубежных актеров и российских иноязычных трупп (и в Петербурге, и в Москве большим успехом пользовались украинские актеры). В свободное от них время сцену занимали разные антрепризы. Из драматических наибольший интерес вызывали те, которые предлагали репертуарные новинки.

14 (26) октября 1898 года открылся Московский Художественный {117} театр, чья история — главная страница театральной жизни этой эпохи.

В годы, когда печать полнилась словами о кризисе театра, появление МХТ и было, и воспринималось закономерным. Ему удалось создать, выразить то, о чем мечтали многие деятели сцены.

Первоначально задача театра понималась как только художественная. Б. В. Варнеке писал, что в нем соединились люди, сознававшие, «что их актерское дело состоит в том, чтобы играть пьесы», и старающиеся возможно лучше исполнить эту задачу: «они увидели в искусстве только искусство, и в этом и залог, и причина их успеха»[[214]](#footnote-215). К тому времени обновления театрального искусства, преодоления рутины, освежения опошленного, идейно ничтожного репертуара искали и ждали театралы всех направлений, и в большой мере — критики консервативного лагеря, в противовес публицистической критике передовых кругов интересовавшиеся преимущественно эстетическими, чисто художественными вопросами.

Московские театралы уже были хорошо знакомы со спектаклями Общества искусства и литературы под режиссурой Станиславского. При этом едва ли не самые восторженные отзывы раздавались со страниц недемократической печати. Подлинное художество на сцене противопоставлялось в ней шаблонным постановкам «проблемных» и псевдообличительных пьес, как желанный уход от современных социальных конфликтов в «вечные», «общечеловеческие» вопросы, якобы единственно достойные искусства, в достижение высокой «красоты».

Сотрудник «Московского вестника» в 1897 году сообщал, что Станиславский — «ревнитель интересов прекрасного, облагораживающего» и единственно, в чем можно упрекнуть участников его спектаклей, это в том, что они не создали еще своего собственного театра, необходимость которого «более чем настоятельна для всего московского общества»[[215]](#footnote-216). Чаще всего рецензенты восхищались режиссурой. Речь шла о красоте, художественности безотносительно к каким-либо идеям. Драматург Е. П. Гославский писал в «Театрале» о красоте мизансцен, изящном расположении персонажей, стильных позах и жестах, поразительных массовых сценах.

С удовлетворением писал о спектаклях Станиславского в «Московских ведомостях» Ю. Н. Говоруха-Отрок (под псевдонимом Ю. Николаев) — критик, объединявший понятия прекрасного и нравственного, проповедовавший служение искусства нравственному идеалу, однако видевший идеал в православии {118} и монархии. Он говорил о прелести «безыскусственного» исполнения, верности общего замысла, отсутствии пошлости. Горячее одобрение вызывали спектакли Общества искусства и литературы и МХТ у С. В. Флерова-Васильева, который отмечал «изобретательность» и «художественный вкус» постановщика. «Московские ведомости» и позже не раз хвалили Станиславского за художественность и за точность подробностей. А. И. Введенский говорил, что театр «сделал великое дело», поставив, и так тщательно, шекспировскую трагедию, противопоставляя Шекспира Горькому и Чехову с их якобы «назойливо поверхностными сценическими мотивами». Он же писал, что любовная заботливость о мельчайших деталях постановки в «Борисе Годунове» — «подвиг, перед которым можно только преклониться»[[216]](#footnote-217).

Второе рождение театра — премьера «Чайки» 17 декабря 1898 года. Стали хрестоматийными страницы воспоминаний постановщиков о том, как после необыкновенной в театре гробовой тишины бросился к рампе Н. Е. Эфрос, вскочил на стул и демонстративно стал аплодировать, как раздался «рев, треск», взрыв аплодисментов всего зала — друзей и врагов, многократные вызовы.

Театр явил миру режиссерский гений. Его открытием стал сценический подтекст. Зазвучало в рецензиях и разговорах слово «настроение» и еще одно определение — «театр новых форм».

Постигнув драматургию Чехова, МХТ раскрывал духовный мир современной интеллигенции, театром которой он с этих пор и стал. «Нам посчастливилось найти новый подход к Чехову, — писал Станиславский в “Моей жизни, в искусстве”. — Он — особенный. И эта его особенность является нашим главным вкладом в драматическое искусство». Все постановки чеховских пьес стали событиями общественной жизни и даже личной жизни многих зрителей: «Чайка», «Дядя Ваня» (1899), «Три сестры» (1901), «Вишневый сад» (1904).

Драматургия Горького, по словам самого Станиславского, определила общественно-политическую линию в деятельности театра: «Мещане» (1902), «На дне» (1902), «Дети солнца» (1905). К ним примыкал по своему социальному пафосу «Доктор Штокман» («Враг народа») Г. Ибсена (1900). Ибсен стал третьим ведущим драматургом первого десятилетия (по количеству пьес он на первом месте).

«Новая драма», показавшая не вскрытые ранее стороны социальной {119} жизни и человеческой психологии, приведшая на сцену представителей *новых* социальных сил, отразившая *новые* общественные конфликты, нашла в МХТ тончайшего выразителя. Об этом немало сказано в советском театроведении.

Попробуем хотя бы вкратце определить место МХТ в своем времени, тогдашнее отношение к нему, основываясь исключительно на высказываниях современников.

С новой русской и зарубежной драматургией связывалось критикой и публикой общественное значение МХТ, помимо эстетического.

В новизне репертуара видели преимущество МХТ многие зрители из числа более или менее молодых. П. П. Перцов так и писал, что огромная его заслуга в том, что туда «можно ходить не ради актеров, а ради пьес» (1902). Пусть, говорил он, для «отживших и неживших» идут «новинки» прошлого столетия, мы хотим видеть «свой репертуар» — Гауптмана, Ибсена, Чехова. В начале 1907 года, отчасти предугадывая действия МХТ, Малахиева-Мирович писала: «Я не удивилась бы, если бы здесь поставили “Балаганчик” Блока или андреевскую “Жизнь человека”»[[217]](#footnote-218).

О достоинствах репертуара, о его социальной значимости писали Гуревич, Голоушев, Эфрос, Я. Львов и другие. О «громадном общественном значении» новаторских пьес Чехова и Горького, которое «отрицать никто не будет», говорил и фельетонист «Петербургской газеты»: «Новый театр совпал и с новой драматической литературой, благодаря чему он создал новую публику». А. Л. Волынский, откликаясь на первые петербургские гастроли МХТ, обращал внимание и на то, что актеры его проникнуты «неподдельным сценическим пафосом», и на то, что театр открыл публике «всю прелесть и все значение» Гауптмана, Ибсена, Чехова[[218]](#footnote-219).

Постановками пьес Чехова, Горького, Ибсена МХТ нес протест против буржуазности и всяческий протест. Протест виделся и в особенном строе внутренней жизни театра, проникнутой «благородством духа», как об этом писали. Современник констатировал, что театр, по крайней мере в ту эпоху, не привлек бы таких прочных симпатий исключительно художественной стороной. «Публика встречала там изложение своих любимых теорий, ответы на волнующие ее вопросы»[[219]](#footnote-220).

Принципиальное новаторство в сценическом искусстве — режиссура, объединяющая в едином углубленном понимании {120} пьесы все компоненты спектакля, — отвечало общественным настроениям уже потому, что это был решительный переворот, творение сценической жизни на новых началах. Увлеченный почитатель театра Комиссаржевской не упустил напомнить о МХТ: «Он является последним словом драматического искусства и глубоко удовлетворяет потребностям времени. Лишь торжеством общего над частным — совершенством ансамбля и внутренним проникновением его в основной дух пьесы и замысел автора» возможно достижение жизненной правды, «без чего современное искусство уже немыслимо»[[220]](#footnote-221).

Путь МХТ, как известно, не был прямым. Театр знал сомнения и разочарования, борьбу различных принципов внутри себя. Немало писали о «кризисе» театра. И сам Станиславский говорил о метаниях в связи с временной «потерей почвы». После революции 1905 – 1907 годов театр не находил новых пьес, в которых он мог бы сказать новое слово о современниках. Сохраняя свою цель «художественной передачи жизни человеческого духа», театр обратился к классике, количество классических пьес стало превышать число современных. Но постановки, созданные после 1905 года, держались один-два сезона, тогда как в течение всех лет шли «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», «На дне», «Царь Федор Иоаннович», а также «Синяя птица» Метерлинка, ставшая одним из наиболее популярных спектаклей второго десятилетия.

Достаточно верно представить положение МХТ в жизни русского общества не так просто, как это может показаться в виду обширной литературы о театре. Важно не спрямлять его непрямой путь, учась этому у его самокритичных руководителей, и, с другой стороны, не усиливать драматизма его судьбы — не преувеличивать отрицательного к нему отношения части критики.

Разумеется, театр не был безоговорочно принят — как уже найденная безусловная истина в театральном искусстве — всеми вообще зрителями, критиками, драматургами той сложной эпохи. Кроме достаточно известных проявлений настороженного к нему отношения можно указать еще такой факт, как рассмотрение в 1901 году в годичном собрании Общества русских драматических писателей и оперных композиторов заявления нескольких его членов об основании обществом в Москве «образцового театра, отвечающего самым широким задачам драматического искусства»[[221]](#footnote-222). Собрание отнеслось к предложению сочувственно, избрало особую комиссию. Были, как известно, критики {121} и артистические кружки, главным образом в Петербурге, нападавшие на молодой театр.

Но одновременно и в Петербурге объединялись группы страстных поборников МХТ из среды литераторов и литературных критиков, театральных и общественных деятелей, ученых: С. А. Адрианов, С. А. Андреевский, О. Н. Чюмина, Н. А. Котляревский, А. Ф. Кони, историк А. Е. Пресняков, философ И. И. Лапшин и другие. Гуревич говорила в автобиографии, что МХТ стал для нее самым дорогим явлением современности, «куда как бы перешла свободная от рассудочности правдивая, чуткая и могучая в своих непосредственных постижениях душа классической русской литературы».

Известны высокие оценки МХТ Андреевым, Голоушевым, Эфросом, Ярцевым и другими. Перцов еще в 1901 году сказал, что «перед исторической ролью» МХТ ничтожны его промахи и что будущий историк театра разделит свое сочинение на две части: «от Волкова до Станиславского и от Станиславского до… второго Станиславского». Поэт, журналист В. Г. Тардов говорил: «С того дня, когда <…> возник этот театр-храм, началась новая эра нашей театральной истории. Была наконец найдена сценическая правда и новые горизонты, новые дали открылись перед театром». Даже журнал «Весы», неоднократно выступавший как идейный противник методов МХТ, в юбилейном адресе отметил, что он «совершил переворот в истории русского театра» и вызывает преклонение «перед энергией и беззаветной преданностью искусству». Говорилось, что журнал и театр стремятся к одной цели — «новым формам обновленной и свободной жизни, к лучшему Будущему»[[222]](#footnote-223). О революционных заслугах МХТ в театральном искусстве писал А. Н. Тихонов в большевистской «Звезде» (1912), подчеркивая, что победы первых его лет «знаменовали и выражали собой» этапы общественного демократического движения.

Было общепризнанно всероссийское значение МХТ, его роль в поднятии уровня всего русского театра. «Теперь в самой глухой провинции не найти того мертвого застоя, который царил даже на “образцовых” сценах столиц», — уверял в 1914 году Е. А. Зноско-Боровский. Зарубежные деятели, узнавшие театр во время своих приездов в Россию и во время его гастролей за границей, громко говорили о его мировом значении.

Толкование деятельности МХТ, доводы в пользу утверждения его высокой роли неоднородны. В. В. Битнер, например, в цитированной статье сказал, что нет в мире равных этому {122} театру, что это «театр будущего», потому что его постановки имеют в виду «возможно близкое приближение к жизненной правде». Рецензент «Русского листка» отметил, что нельзя не быть благодарным театру за то, что он будит мысль, «хотя бы их понимание искусства и разноствовало от нашего»: «Будить мысль — значит, делать большое дело». Малахиева-Мирович писала, что МХТ приучил «хотеть от театра не развлечения, не поучения, а красоты прежде всего и рядом с нею мысли — чеховской, ибсеновской, метерлинковской, гауптмановской — многогранной, углубленной, утонченной мысли»[[223]](#footnote-224). Каждый понимает их по-своему, но вместе с тем каждый ценит их, подытоживал Тардов отношение к работам художественников.

При всей резкости суждений об отдельных спектаклях со стороны хулителей, большинство писавших сходилось на положительной оценке МХТ в целом как театра, кинувшего вызов рутине, театра постоянных исканий. Искания — это то, что отвечало ведущему настроению времени (отвержение старого и поиск наилучшего нового во всех сторонах жизни).

Таков лейтмотив множества отзывов, особенно в юбилейные дни. «Он искал и до сих пор ищет»; «Это почти всегда искание чего-нибудь нового, почти всегда стремление сделать новый шаг вперед»; «Это откровение искусства, стоящее совершенно особо, равного которому не дала до сих пор ни одна сцена. Но он на этом не успокоился, вся его деятельность была одним непрерывным исканием новых и новых путей», он не кричал: «я нашел! я достиг!»; «Я оглядываюсь кругом, и ищу, и ничего не нахожу, кроме одного: Московский Художественный театр. Вот то единое целое, которое являет собою типическое художественное искание»; «Истинный храм искусства, где каждая новая постановка — завоевание, победа и во всяком случае событие»[[224]](#footnote-225).

«Тринадцать лет стоит он перед нами и все манит, все обещает, все заставляет ждать. Не просто хороших спектаклей, не выигрышной роли того или другого артиста, а откровений», — заявлял Яблоновский и запальчиво обращался к тем, кто «брюзжит против Художественного театра»: «Художественный театр я подчас не приемлю, — вас я ненавижу, ненавижу ваши старые, хотя бы чрезвычайно здравые истины, и нежно люблю его ложь, его ошибки, его провалы, <…> и может быть, когда успокоится {123} он и зашагает по одной тропочке, мы перестанем им интересоваться, оставим его, скажем: “Простите, нам с вами не по дороге”». «Если смотреть на театр не как на развлечение, хотя бы и благородное, а как на одно из проявлений и орудий вечно ищущего и вечно творящего духа человеческого», то в центре русского искусства по-прежнему стоит МХТ, писал Адрианов и добавлял от лица интеллигенции, что его искания — «для нас же, что всякая их победа — наша общая победа и общая радость, что их изнеможение — наше общее горе, общая утрата»[[225]](#footnote-226).

Положение МХТ в театральной и вообще социальной жизни Москвы хорошо рисует статья романиста и драматурга А. М. Пазухина, опубликованная им в связи с появлением в печати отрицательных оценок театра. Он писал, что открытие сезона МХТ становится в Москве «днем какого-то торжества»; все так или иначе прикосновенные к театру волнуются и о нем говорят еще задолго до этого дня — в гостиных, ресторанах, на улицах; у входящих в театр выражение особого подъема и торжественности. Само разнообразие мнений и оценок говорило о живом к нему внимании. Его значимость, его «интересность» подтверждает «та партийность, которую театр этот вызвал в Москве», отметила Т. Л. Щепкина-Куперник. «Все спорят, волнуются, доказывают, убеждают — и ходят в театр с одинаковым усердием, как друзья, так и враги»[[226]](#footnote-227).

Для характеристики распространенного мнения любопытна справка о МХТ в «Иллюстрированном практическом путеводителе по Москве»: «Задачи этого театра сводятся к достижению, в возможно полной мере, художественного реализма, близости к “настоящей” жизни и удалению с подмостков сцены всего того, что носит отпечаток искусственности и неестественности. Этим стремлением к реализму выражается как бы протест против устаревших форм сценического искусства. <…> Как в смысле выбора пьес, так и в смысле режиссуры театр достиг блестящих успехов»[[227]](#footnote-228).

Бытовало понятие «публика Художественного театра». Оно объединяло лиц, стремившихся посмотреть все его постановки. {124} Но оно не означает однородности этой публики по социальному положению и стимулам его посещения. Ее можно разделить, по крайней мере, на два слоя, хотя оба принадлежат к «образованному обществу». Устроители скоро отказались от идеи «общедоступного» театра, как он назывался до 1901 года. И из-за затруднений при выборе репертуара, вследствие дополнительной цензуры, и из-за потребности в зрителях «своего круга», достаточно развитых, чтобы понимать тонкости художественных достижений.

Театр-новатор с антибуржуазным, антимещанским направлением прочно утвердился в общественном сознании как театр интеллигенции, притом прогрессивной. Положение это достаточно известно. Порождением «численно и культурно очень сильной интеллигенции» назвал его Луначарский. Пазухин в цитированной статье говорил, что ни в одном другом театре не бывает так много представителей газет, адвокатов, профессоров, литераторов. И дамы, говорил он, «все тоже интеллигентные, все такие строгие, корректные, все прикосновенные к науке и литературе». Ярцев писал: «Его публика — не публика грубопатриотических пьес или пикантных сюжетов. И не та публика, которая шла в театр, как в светлый храм»[[228]](#footnote-229). Кугель вспоминал, что в кругах, к которым он тяготел по своим общественно-политическим симпатиям, недостаточно хвалебное отношение к МХТ было как бы «оскорблением величества».

Имя «театра интеллигенции» влекло к МХТ как собственно интеллигенцию, так и тех, в чьих глазах интеллигенты были лидирующей группой общества. Таким образом, притягивали и идейно-художественная направленность и «престижность», мода на общение с этим театром.

В цитированной выше заметке Н. И. Гарвея об успехе гастролей в Петербурге говорилось, что восторженные отзывы слышны в толпе, прогуливающейся по Большой Морской — одной из самых фешенебельных улиц столицы, в биржевом собрании. Пазухин упоминал лиц, желавших купить билет хотя бы за десятикратную цену. Через четыре года после уже приведенного здесь высказывания П. М. Ярцев в «Правде» констатировал, что на МХТ образовалась «мода» в «великосветствующей части буржуазной публики».

Публика первого абонемента, то есть премьер, это «вся театральная и художественная Москва», высшие, наиболее обеспеченные слои интеллигенции, «купеческая аристократия» — богатые и образованные новые промышленники и коммерсанты, члены семей всех этих лиц. Посетители МХТ и его «капустников» действуют в рассказе И. А. Бунина «Чистый понедельник». {125} «Мы оба были богаты, здоровы, молоды», — говорит герой, привозивший героине коробки шоколада и новые книги Гофмансталя, Шницлера, Пшибышевского.

В основном ради моды, чтобы «не отстать от других», посмотреть, на что затрачены десятки тысяч рублей, получить материал для разговора в гостиных, направлялась в МХТ нарядная публика первых представлений, такая здоровая и довольная, такая сытая, «веселая и счастливая», какой увидел ее рецензент «Курьера», — мужчины в дорогих костюмах, женщины в пушистых мехах, с искрящимися бриллиантами. Внешний успех театра у этой публики, писал он, «может и не иметь ничего общего с истинным искусством». Об этой публике писал Голоушев в связи с постановкой «Живого трупа»: «Кругом — нарядная толпа, веселый говор, флирт, возбужденные лица болтающих между собой знакомых. <…> Вчера авиатор Васильев, сегодня Толстой, а послезавтра открытие нового ресторана, и все это перемешивается в калейдоскопе того, что толпа называет жизнью»[[229]](#footnote-230). Перефразируя К. И. Чуковского, можно сказать: поистине посещать антибуржуазный театр стало самым буржуазным занятием!

Эту публику интересовала, главным образом, «постановка» — как ставятся и разыгрываются пьесы. «Интересовало уже не то, что будет с Федей и его женою, а то, верен ли тот или иной жест характеру роли», — замечал Голоушев в той же статье о «Живом трупе». Ждали нового и невероятного в режиссуре. «Пошло-самодовольная толпа искренно убеждена в том, что К. С. Станиславский только для того и существует на свете, чтобы придумывать новенькое для публики. Творческие искания эта толпа принимает как сенсационные изобретения»[[230]](#footnote-231).

Конечно, и в публике первого абонемента были истинные ценители искусства, люди, думавшие о смысле жизни и судьбе Родины. Абсолютно однозначных явлений не бывает. Но здесь речь не об исключениях, а о массе.

Кроме публики первого абонемента существовала другая, «отличная от той, которая бывает в других театрах», — так характеризовал ее П. Д. Боборыкин. В ней преобладала молодежь, «настроенная совершенно иначе, чем где-либо»[[231]](#footnote-232). Ее пополняли приезжавшие в Москву провинциалы и петербуржцы. В романе Боборыкина «Однокурсники» (1901) изображено посещение студентом МХТ: «В сенях он очутился точно в шинельных университета: студенческие пальто чернели сплошной массой вперемежку {126} с светло-серыми гимназистов и с кофточками молодых женщин — “интеллигентного вида” — определил он про себя. Точно такая публика бывает на лекциях в Историческом музее. Старых лиц, тучных обывательских физиономий — очень мало». После премьеры какой-нибудь критик выступал с лекцией о спектакле, о его смысле, об исполнении, которая собирала массу слушателей. А вслед за лекцией начинался диспут, и горячие споры молодежи продолжались еще и на улице.

В связи с десятилетием МХТ вспоминал один из его зрителей свою студенческую жизнь 1902 года: «… путешествия за дешевыми билетами в Каретный ряд <…>, ночные дежурства, неподдельная радость в случае удачи и горе тех, кому не доставалось». Храм искусства отвечал настроениям юной души, «жадно искавшей правды-истины, правды-красоты, правды-справедливости». «Одно и то же стремление объединяло и этих зрителей, и этих актеров. Искание правды восстанавливало еще не надломленные души против пошлой и мрачной действительности. <…> Исканием правды была проникнута и сцена»[[232]](#footnote-233).

И в годы реакции искусство МХТ не уводило от жизни. Как вспоминала Гуревич, оно и тогда «поддерживало интерес ко всему, что было в ней живого, что глядело в будущее». В 1914 году рядовой зритель страстно возражал некоторым критикам, в частности С. С. Мамонтову: «Художественный театр нужно не только уважать, перед ним нужно преклоняться. <…> Мы, “г‑жа Публика”, верим в него, верим в светлость его исканий, немеркнущую мощь его достижений»[[233]](#footnote-234). В труде И. Н. Виноградской «Жизнь и творчество К. С. Станиславского», а также в кандидатской диссертации И. Я. Дорофеевой «Московский Художественный театр и зрители (1895 – 1905)» (1983) цитируется много писем Станиславскому, где говорится о МХТ как о «путеводной звезде», источнике «света сознания», поддержке слабеющих сил.

В 1898 году начало устраивать спектакли Общество народных развлечений. Труппа составилась из молодых актеров с режиссером И. А. Тихомировым во главе. Гулянья со спектаклями организовывались в Сокольниках. Исключительным успехом пользовались «Каширская старина», «Гроза». В 1904 году открыт Сергиевский народный дом, на сцене которого шли оперы, а один раз в неделю драматические спектакли. К концу 1904 года был построен Городской народный дом на Введенской площади, обычно называвшийся Введенским. Он стал значительным театральным предприятием Москвы. В репертуар включались серьезные и подлинно художественные произведения: {127} «На дне», «Мещане», «Дядя Ваня». В руководстве Введенским народным домом принимал участие А. А. Бахрушин, некоторое время здесь работал И. А. Тихомиров. В 1913 году Голоушев воздал «честь и хвалу» руководителям «за их заботливое отношение к большому и серьезному делу», отмечая, что Введенский народный дом «все больше и больше становится на один уровень со всеми другими театрами столицы»[[234]](#footnote-235). Удачи отмечались и раньше. В Сергиевском народном доме ставился, например, «Вишневый сад», и в печати сообщалось о большом успехе спектакля, хотя и неважно исполненного: «Публика слушала пьесу с жадностью и нервно реагировала на все выдающиеся места»[[235]](#footnote-236). Постоянно работала драматическая труппа в Сухаревском народном доме, давались драматические представления и в других народных домах.

В театре «Эрмитаж» выступали актеры-гастролеры, подвизались труппы весьма различного характера. В 1898 году, как известно, здесь начались спектакли Художественного театра. В 1904 году в «Эрмитаже» открыл свой «Фарс» С. Ф. Сабуров. Гастролировали видные драматические актеры и на сцене театра «Аквариум», сдававшегося разным труппам. В сезон 1901/02 года здесь существовал Театр мелодрамы, созданный актрисой М. Я. Пуаре. Антрепренерша не погнушалась пресловутыми «Контрабандистами». Перенявший антрепризу актер В. Л. Форкатти показывал тоже уже известные пьесы, включил в репертуар инсценировку горьковского «Фомы Гордеева».

Общество искусства и литературы продолжало ставить спектакли и после ухода Станиславского (режиссеры — Н. Н. Арбатов и другие). Некоторые из них становились интересными явлениями, например «Комедия о царе Навуходоносоре» С. Полоцкого (сезон 1902/03 года).

В мае 1905 года образовался Театр-студия на Поварской — филиал МХТ. В режиссерское управление вошел Мейерхольд. Театралы ожидали его опытов символистского театра. В октябре, после генеральной репетиции «Смерти Тентажиля» Метерлинка, «Шлюка и Яу» Г. Гауптмана, Станиславский счел необходимым студию закрыть. Как объяснял он в «Моей жизни в искусстве», его интересовало актерское творчество и помощь режиссера актеру, а неопытные актеры «показывали свою детскую беспомощность», и режиссер смог «только демонстрировать свои идеи, принципы, искания».

Чуть раньше (в апреле 1905 года) возникла попытка по инициативе актера МХТ Н. Н. Вашкевича создать Театр эмоций {128} или, по-видимому, Театр мистической трагедии, Театр Диониса. В инициативную группу входили С. А. Поляков, Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин, В. В. Гофман. Для открытия были выбраны «Сны» Д’Аннунцио. Театр Диониса, по мысли организатора, долженствовал представить нечто небывалое. «Нужен новый отдельный театр исключительно для пьес символически-мистических, театр, отдаленный от театра всекультурного, — театр, как храм, замкнутый от неверующих, живущий тишиной и изображающий оболочки случайностей, а не внутренности их», «театр должен вернуться к примитивам своего празднично-молитвенного истока», — писал Вашкевич в брошюре «Дионисово действо современности». Была сыграна пьеса Бальмонта «Три расцвета». Несмотря на высокие цены, зал наполнился «так называемой средней публикой». Ярцев увидел в спектакле «образец вульгарного модернизма», Н. И. Петровская — «самые шаблонные приемы того же реализма»[[236]](#footnote-237).

В ноябре 1906 года появился Ибсеновский театр. Левокадетская газета «Век» сочувственно писала: «Посвятить театр только произведениям Ибсена — задача смелая и интересная». Но премьерой «Росмерсхольма» его деятельность закончилась.

В сентябре 1909 года начал действовать московский Театр К. Н. Незлобина. Режиссером стал К. А. Марджанов, уже приобретший репутацию «талантливого человека с большою фантазиею и выдумкою, с хорошим вкусом», одного «из тех, которые объявили непримиримую войну рутине в театре и ищут своего пути, не желая идти проторенными тропами»[[237]](#footnote-238). В следующем сезоне сюда пришел Ф. Ф. Комиссаржевский. Режиссировал и сам Незлобии. Театр делал ставку на новейший репертуар и новизну в режиссерских работах.

Поначалу театр был не очень популярным. Но постановки возбуждали споры, что печатью расценивалось как положительный факт. В первый сезон успех имели «Ню» О. Дымова и «Эрос и Психея» Г. Жулавского. Спорили о «Шлюке и Яу» Г. Гауптмана (пьеса была поставлена в сукнах). Аплодисменты пополам со свистками сопровождали «Черные маски» Андреева. Постановка «Мелкого беса» Сологуба в том же сезоне признавалась «превосходной». Позже с успехом шли «Васса Железнова» (1911), «Неведомый край» Шницлера (1912), «Идиот» по роману Достоевского (1913), «Ревность» и «Закон дикаря» Арцыбашева. Рецензенты отмечали серьезную работу и «настоящее служение» театральному искусству. Совершенно новое {129} оформление для каждой постановки в те времена являлось еще редкостью, и театр даже сближали в этом смысле с МХТ. Отмечались «изысканность», изящество, нарядность, красочность. В числе наиболее значительных постановок, в которых привлекало прежде всего режиссерское искусство, — «Фауст» (режиссер Комиссаржевский, 1912). Сходно высказывались критики разных ориентации: «Истинный праздник и истинное торжество искусства» (Назаревский); «Это был большой его (театра. — *И. П*.) праздник, это было вообще большим театральным днем» (Яблоновский). Имеются замечания, что, «может быть, многим зрителям было скучно» и «хотелось бы большего захвата», однако успех в Москве несомненен. В том же сезоне и публика, и критика были увлечены постановкой тем же режиссером «Принцессы Турандот»: «На красивом романтическом калейдоскопе красок и звуков. В стилизованных тонах старинных театральных форм»[[238]](#footnote-239).

В критике неоднократно отмечалась слабость незлобинской труппы. Действительно, в трех основных театрах Москвы труппы в целом были сильнее, но и здесь находились весьма значительные таланты. В нее входили Е. Н. Рощина-Инсарова (1909 – 1911), а после перехода этой актрисы в императорские театры — Е. Т. Жихарева (1911 – 1914) и М. Ф. Андреева (1915 – 1917), Н. П. Асланов, В. И. Неронов. В «Снеге» С. Пшибышевского (1911) выступила новая для Москвы актриса В. Л. Юренева, и не только модный драматург, но ее исполнение привлекало зрителей. В публике «Снег» имел больший успех, чем в прессе.

15 января 1913 года показом «Гибели “Надежды”» Г. Гейерманса открылась Студия МХТ (впоследствии — Первая студия), руководимая Л. А. Сулержицким. Станиславский читал здесь всем желающим учебный курс по своей «системе», параллельно готовились публичные спектакли. Высшим достижением, по общему мнению, была инсценировка повести Диккенса «Сверчок на печи» (1914). «Мы смотрим на нее как на грядущий русский театр», — писал о студии Н. В. Туркин в связи с этим спектаклем. Москвичи «валом валили» в маленький зал (сто двадцать мест). К марту 1917 года «Сверчок» прошел двести раз. И о другом спектакле — «Потопе» Бергера (1915), где потрясал М. А. Чехов, говорили, что «трудно представить большее искусство». В рецензиях на спектакли студии повторялись слова «правдивость», «повседневная реальность». С. Г. Кара-Мурза, не одобрявший «утрирование» простоты некоторыми актерами, {130} видел отличительное свойство студии в целом именно «в особой жизненности исполнения, в будничной правдивости переживаний, в тенденциозной простоте движений, в сознательной естественности стиля». Другой рецензент по поводу двухсотого представления говорил, что каждый раз актеры «живут настоящею живою и животворящею жизнью, думают и чувствуют именно так, как изображаемые ими люди, нет, не изображаемые ими люди, а воплотившие их в себя образы»[[239]](#footnote-240).

С октября 1913 до весны 1914 года существовал Свободный театр (в «Эрмитаже»), созданный К. А. Марджановым (режиссеры — Санин, Таиров, заведующий литературной частью — Ю. Балтрушайтис, декоратор — В. А. Симов). Около года шли предшествовавшие открытию толки. Ждали — «с любопытством острым и жадным», по словам репортеров, — нового и неожиданного, отчего возникли разочарования. Свободным оказался главным образом выбор жанра. Театр предстал как синтетический, обратившись не только к драме, но и к опере, пантомиме. Наибольший успех имела постановка пантомимы «Покрывало Пьеретты» («Шарф Коломбины») с А. Г. Коонен в главной роли, позже возобновленная в Камерном театре. Были поставлены «Сорочинская ярмарка» на музыку незавершенной оперы М. П. Мусоргского (вокальные номера чередовались с разговорами), «Желтая кофта» (пьеса Г. Бенримо и Д.‑К. Хазлтона), мелодрама А. Доде «Арлезианка» с музыкой Ж. Бизе, «Прекрасная Елена», ставившаяся как сатира на все времена (действие происходило в разные эпохи, в разных странах). Разговоры и заинтересованные споры вызвала главным образом режиссура.

Разрыв между Марджановым и финансировавшим предприятие В. П. Суходольским привел к ликвидации этого театра. В следующем сезоне образовались два новых: Камерный театр с Таировым во главе и Московский драматический театр В. П. и Е. М. Суходольских. Открытия Камерного театра театралы ждали с нетерпением и интересом, как продолжателя Свободного, как театра исканий.

Камерный театр не ставил модных современных пьес. И каждый спектакль был поиском нового стиля, не походил на предшествующий. П. А. Марков вспоминал реакцию молодежи: «Нас радовал бунт Таирова против мещанства и его эстетическое новаторство», притягивал оптимизм, который театр открывал у Шекспира, Кальдерона, Бомарше. Оптимизмом веяло и от необычных декораций (художники П. В. Кузнецов, А. В. Лентулов, {131} Н. С. Гончарова). «На сцене Камерного театра утверждалась некая иная, прекрасная действительность»[[240]](#footnote-241).

Первый спектакль, которым театр открылся в декабре 1914 года, «Сакунтала» Калидасы в постановке Таирова, имел в публике шумный успех. Крупным театральным явлением стал «Фамира-кифарэд» И. Ф. Анненского, в оформлении А. А. Экстер, с Н. М. Церетелли и А. Г. Коонен в главных ролях.

Однако ряд спектаклей имел только средний успех. И в широкой критике театр еще не был воспринят как театральное явление, существенно выделяющееся из ряда других новых московских театров. Многие из сочувствовавших ему видели его достоинства лишь в возрождении зрелищности и в «приятном отвлечении от черных мыслей» (З. Г. Ашкинази, Я. А. Тугендхольд). О зрелище, но об утомляющем («Виндзорские проказницы», «Женитьба Фигаро») и даже пошлом, «дешевом, угарном» («Соломенная шляпка»), говорилось и в отрицательных рецензиях[[241]](#footnote-242).

Несколько раньше Камерного, в сентябре 1914 года, открылся Московский драматический театр, называвшийся иногда просто Драматическим или театром Суходольских. Его режиссеры — А. А. Санин (1914 – 1915) и И. Ф. Шмидт; после первого сезона Шмидт ушел вместе со своей женой Е. А. Полевицкой, и заведующим художественной частью стал Озаровский. Управляющий труппой И. Э. Дуван-Торцов собрал блестящих актеров.

Деятельность театра была рассчитана на широкую, но в основном буржуазную публику. Ему удалось ее привлечь, равно как и массы влюбленной в театр молодежи. П. А. Марков вспоминает, что этот театр «затмил», почти уничтожил интерес к незлобинскому, а тем более — к театру Корша. И в рецензиях писали, что театр сумел занять третье место в Москве — после МХТ и Малого. У него не было претензий на роскошь и необычность постановок (исключение — «Проказы вертопрашки» Озаровского с декорациями и костюмами Судейкина), на новаторство, на философские сверхзадачи. Театр влек великолепной актерской игрой. Актеры сообщали значительность несовершенным и надуманным пьесам. Зрители навсегда запоминали спектакли «Тот, кто получает пощечины» Андреева, «Нечистая сила» А. Н. Толстого, «Вера Мирцева» Л. Н. Урванцова с Н. М. Радиным, И. Н. Певцовым, Б. С. Борисовым, Е. А. Полевицкой, {132} М. М. Блюменталь-Тамариной. Покоряли публику Юренева, Т. П. Павлова.

Осенью 1914 года появился Театр имени В. Ф. Комиссаржевской. Учредители — Ф. Ф. Комиссаржевский и В. Г. Сахновский. Труппу составили главным образом выпускники и учащиеся студии Комиссаржевского, созданной еще в 1910 году, вошли и некоторые актеры распавшегося Свободного театра. Маленький театрик (сто двадцать — сто пятьдесят мест) вызвал много откликов в печати. Журнал «Маски», к редакции которого имел отношение сам Комиссаржевский, писал, что он выбросил «знамя театрального романтизма». «Там не ищут того, чтобы в театре не было театра. Театр должен быть театром».

Театр встретил сочувствие и публики, и критиков разных направлений. Ю. В. Соболев отмечал отличную режиссуру, «большой и тонкий вкус его руководителей», любовное отношение к делу всех участников, Голоушев говорил о симпатичности предприятия «уже потому, что это театр исканий в области настоящего искусства сцены, а не в том тупике натурализма, в который все больше и больше уходит Художественный театр». Постановку и вдохновенную игру хвалил московский корреспондент «Нового времени» Н. М. Ежов[[242]](#footnote-243). В репертуаре театра: «Димитрий Донской» В. А. Озерова (отклик на начало первой империалистической войны), «Ночные пляски» и «Ванька ключник и паж Жеан» Ф. К. Сологуба, «Скверный анекдот» по Достоевскому (1914), «Выбор невесты» по Э.‑Т.‑А. Гофману (1915), моралите «Каждый человек» (1915), сатирическая комедия бельгийского драматурга Ш. ван Лерберга «Пан», «Проклятый принц» А. М. Ремизова и другие пьесы. Ощущалось стремление к философскому (романтическому) осмыслению жизни.

В последние предоктябрьские годы возникли новые частные театры на тогдашних окраинах. Осенью 1913 года открылся театр Ф. А. Ухова на Таганке. В труппе в основном ученики драматической школы руководителя и хозяина театра. Репертуар — обычный для «общедоступных» театральных предприятий: «Гроза», «Рабочая слободка», «Свадьба Кречинского», «Вторая молодость» П. М. Невежина, «Горькая судьбина», «Две сиротки» А. Деннери и П.‑Э. Кормона и т. д. Для открытия была поставлена «Смерть Иоанна Грозного». С. С. Мамонтов, Туркин и другие отмечали серьезное отношение к делу, незаурядную для окраинных театров «благопристойность».

{133} Тогда же возник театр А. А. Тольского на Земляном валу (на Гороховской улице), получивший название Нового драматического общедоступного. А. Кричевский приглашал в этот театр тех, кто хочет встретиться с «прекрасной театральной публикой». «Здесь не увидит он роскошных туалетов, сияния обнаженных плеч и бриллиантов, не увидит геометрических проборов и туго накрахмаленных воротничков, но зато увидит сияющие глаза и услышит не ленивые хлопки, а настоящие аплодисменты»[[243]](#footnote-244). Театр П. П. Струйского на Б. Ордынке привлекал не только местное население, но и «всю литературно-театральную Москву», когда показывали здесь, например, «Дела житейские» модного тогда Н. А. Крашенинникова. Голоушев призывал обращать больше внимания на оба эти театра, «выполняющие культурную задачу»[[244]](#footnote-245).

В феврале 1908 года начал действовать знаменитый театр миниатюр «Летучая мышь». Сначала только кабаре для артистов МХТ, с февраля 1910 года он стал платным ночным театром-кабаре. В труппу входили Б. С. Борисов, К. Э. Гибшман, В. Я. Хенкин и другие, с бессменным конферансье Н. Ф. Балиевым. Театр посещала своя, избранная публика (и здесь была система абонементов). В прессе отзывы бывали неоднозначными. В последние годы, пожалуй, больше упреков[[245]](#footnote-246). В числе долговременных театров миниатюр — театр М. В. Арцыбушевой 1911 – 1915 годов (Мамоновский переулок). В репертуаре его значительное место занимали произведения сотрудников журнала «Новый Сатирикон».

Много театров миниатюр, хотя и меньше, чем в Петербурге, образовалось в разных районах Москвы в годы первой мировой войны. Из наиболее заметных — Петровский (в Петровских линиях). Большинство их старалось подражать «Летучей мыши», рассчитывая при этом на более демократическую публику (вход в «Летучую мышь» стоил 5 рублей). Однако «праматерь» российских театров этого типа, где ставились инсценировки «Бахчисарайского фонтана» и «Пиковой дамы», рассказов Чехова, водевили начала XX века и где программу вел Балиев, талантливый, остроумный импровизатор, оказалась в эстетическом плане недосягаемой.

Драматические спектакли ставились еще на многочисленных клубных и других сценических площадках. В 1910‑е годы насчитывалось до сорока и более сцен (включая открытые любительские {134} спектакли). Летом работали дачные театры в Богородском, Малаховке, Кускове и других местах Подмосковья.

Несколько разнообразных новых театров появилось в 1917 году. В их числе Новый театр П. В. Кохманского, где шли памфлет А. П. Шполянского «Весна 17‑го года» и пьеса А. П. Каменского о Распутине «Прозорливец», Никольский театр с сильной труппой под управлением А. П. Петровского, Театр Совета рабочих депутатов, Новый театр Б. С. Неволина, открывшийся «Победой смерти» Сологуба, театр миниатюр Я. Д. Южного.

Анализ деятельности всех этих московских и петербургских театров, отношения современников к их репертуару, актерскому и режиссерскому искусству позволил выявить тенденции театрального процесса в целом.

# **{****135}** Глава третья Репертуар. Отношение к нему современников

«Объективное содержание» пьесы — понятие условное, ибо всякий, его устанавливающий, есть порождение своего времени и определенной среды, что сказывается в его «объективности». Намерения самого драматурга и его собственная интерпретация несомненно интересны и важны, но лишь при историко-генетическом изучении литературы. При исследовании функционирования главное — трактовки и оценки исполнителей и зрителей.

О драматургии конца XIX – начала XX века написан ряд интересных исследований с ценными наблюдениями и открытиями. Но у зрителей того времени был взгляд на эти произведения, нередко существенно отличный от замысла драматурга и от нашего сегодняшнего понимания.

Здесь обозреваются пьесы, которые «выбрали» современники — публика, усердно посещавшая их постановки (речь идет о наиболее репертуарных), и критика, посвящавшая им свои статьи и заметки, спорившая о них. В толковании их сказывалась установка восприятия, которую порождали разные факторы, начиная от усвоенных театрально-литературных традиций, кончая философскими учениями и политическими событиями.

Привнесение в пьесу — трактовками исполнителей и зрителей — откликов на заботы и интересы эпохи приводило к тому, что и постановки ничтожных в литературно-художественном отношении произведений становились театральными событиями. Здесь затрагивается сценическая история драматических произведений разных уровней: и принадлежащих к золотому фонду отечественной и мировой драматургии, и средних, и тех, которые заслуженно не привлекают внимания литературоведов.

Оперируя прежде существовавшими оценками пьес и спектаклей, приводя суждения, на нынешний взгляд даже примитивные и неверные, автор не имел в виду опровергнуть те или иные литературоведческие и театроведческие работы. Цель здесь — вскрыть причины прежнего успеха или неуспеха на основании свидетельств самих зрителей.

{136} Отражение в репертуарных пьесах и особенно в их интерпретации злободневных социальных проблем, новейших направлений общественной мысли, наблюдавшееся и ранее, в эту эпоху еще более явно и несомненно. Театр искал пьесы, созвучные общественным настроениям, рецензенты в таком плане репертуар рассматривали.

Требование современности на сцене — прямой или угадываемой в иносказаниях — было наиболее сильным в период общественного подъема, когда на этом основании отвергалась и классика. «Пробавляться пустяками, хотя бы и шекспировскими, едва ли цель образцового театра», — заметил рецензент по поводу «Укрощения строптивой». «Зачем ставить “Фауста”, “Ипполита” и “Эдипа”, не привлекающих никого», — осуждающе недоумевал другой. Мир вымышленных образов «отступил далеко перед захватывающим влиянием реальных событий», все «вечное», «постоянное» и «неземное» «теряется перед важностью завтрашнего дня», — утверждал И. Н. Игнатов[[246]](#footnote-247). Но и позже прогрессивная критика призывала к тому же. «Разве интеллигентная чуткая сцена может жить без современной драмы?..» — вопрошала Л. Я. Гуревич. «Пьеса из современной жизни необходима каждому театру», — вторила Е. А. Колтоновская. И еще много таких высказываний. Видеть на сцене пьесы из текущей жизни, если не решавшие, то хотя бы ставившие животрепещущие проблемы общего характера, было постоянной (хотя и с некоторыми отклонениями) потребностью российского «образованного класса». Именно вследствие этого театру придавалось огромное значение в общественной жизни.

Соответственно различию в доминантах социальных настроений 1895 – 1907 и 1907 – 1917 годов различен в эти периоды новый репертуар. И пьесы, все время державшиеся на сцене, толковались в каждый из этих периодов своеобразно, во многом отлично от толкований других лет. Эти особенности — диктат времени — и представляются наиболее интересными для истории взаимоотношений театра и зрителей. Вместе с тем обнаруживается репертуар, отвечающий более или менее постоянным запросам публики, в котором время сказывалось минимально. О нем говорится в последнем разделе главы.

## **{****137}** Особенности репертуара и его интерпретации в 1895 – 1907 годы

Связь литературной и театральной жизни с главенствующими тенденциями времени не только отмечалась, но и прямо декларировалась. О ней говорилось в известной полемике, вызванной статьей Ленина «Партийная организация и партийная литература» (ноябрь 1905 года). Несколько позже В. Ф. Боцяновский писал в журнале «Театр и искусство»: «Несомненно и литература, и общественная жизнь идут рука об руку и всегда так тесно переплетаются, что разделить их может только опытный хирург путем чисто оперативным». Современные художники, говорил он дальше, не могут не откликаться на злобу дня, и не только в погоне за модой. «Прежде всего — они люди. А кто же из нас, даже из самых мирных обывателей, теперь спокоен?»[[247]](#footnote-248) В новых пьесах и в рецензиях на спектакли громко звучал протест против неприемлемых социальных условий, выражались антибуржуазные, антимещанские настроения.

Особенности периода легко заметить, обращаясь к постановкам в эти годы пьес Чехова, Горького и Ибсена, в значительной мере перетолкованного в соответствии с духом времени.

И чеховские пьесы воспринимались как крик о том, что «так жить нельзя». Неприемлемыми представали и те условия жизни, при которых страдали действовавшие в них хорошие люди, и собственное их существование без «общей идеи», безвольное, пассивное.

Современники отмечали, что не об отдельных трагических ситуациях и коллизиях рассказывается в этих пьесах, не о трагичности индивидуальных судеб, а о «групповом трагизме», как выразился К. И. Арабажин. «Это истинная трагедия русских будней, где место фатума занимает всесильная захолустно-обывательская пошлость <…>, не отдельные люди выведены здесь», — отзывался Л. Жданов (Л. Г. Гельман) на постановку «Трех сестер». О правдивом и широком, обобщенном отражений современности в чеховских пьесах говорило большинство критиков. Рецензент «Петербургского листка», например, отмечал, что «Дядя Ваня» рисует «во всей ужасающей наготе интеллигента наших дней с его рефлексами и тоскою, что в значительной мере объясняется сознанием его бесполезности». Н. И. Иорданский сказал, что Чехов разрабатывал «проблемы не индивидуальной, а коллективной души русского обывателя, блуждающего в предреволюционной полутьме». Арабажин утверждал, что {138} «Вишневый сад» — «наиболее полная картина современной драмы русской жизни», а в «Трех сестрах» проникновение автора «в глубочайший трагический смысл» отечественной действительности достигает, «можно сказать, гениального прозрения»[[248]](#footnote-249). О том, что Чехов явился наиболее глубоким выразителем драмы русской обыденщины, «отравленного болота» будней жизни с их «каиновым клеймом подлости», писал М. М. Тареев.

«Разочарованность» части публики и прессы «Тремя сестрами» и «Вишневым садом» обусловливалась именно верностью отражения действительности, вызывавшей нежелание смотреть в театре на то, чем «сыты» в жизни. Д. В. Философов, А. Р. Кугель говорили о «нудных чеховских буднях», которые МХТ предлагает вместо «праздников» зрителям, уставшим от житейской суеты. В. А. Поссе без обиняков называл причиной неприятия этих произведений некоторыми критиками то, что Чехов «ранит прямо в сердце пошлость и ничтожество, которыми “живы” представители нашего мещанского общества»[[249]](#footnote-250).

Почти во всех рецензиях на чеховские постановки мелькало слово «настроение», так что Философов назвал его «пресловутым». «Здесь единство действия заменено единством настроения, которое заражает зрителя и почти обязывает к определенным выводам о смысле жизни», — заметил И. Н. Игнатов. «Драматизм в настроении, разлитом в атмосфере пьесы», — отметил автор статьи в «Северном курьере»[[250]](#footnote-251).

Элементы метафоричности в чеховских пьесах, а главное, то обобщение, которое свойственно подлинно высокому искусству, заставили современников заговорить о символизме (А. Белый, А. С. Глинка, Т. И. Полнер, Н. О. Ракшанин, В. Э. Мейерхольд в письме Чехову 1904 года и другие). Как известно, и Горький сказал о них: «Новый род драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа».

Для неуспеха чеховской «Чайки» в начале этого периода в петербургском казенном театре (1896) были исторические основания. Тогда еще многим автор представлялся юмористом Антошей Чехонте. Еще не знали его «Мужиков», сильно затронувших и народников, и марксистов, «Человека в футляре», «Крыжовника», «Ионыча». Правда, в конце 1880‑х годов повсеместно {139} ставился «Иванов». Но это еще не «новая драма». В ней действовали привычные персонажи и привычно играли актеры. «Пьеса жизни» неожиданно появилась на очень «театральной» сцене, застав врасплох зрителей, критиков и самих актеров. После провала премьеры на втором представлении пришел успех, о котором телеграфировала автору Комиссаржевская, и спектакль повторялся пять раз, но событием не стал. В 1902 году, когда Чехов был уже драматургом-классиком, «Чайку» на александринской сцене возобновили.

«Соавтором» Чехова на театре, как известно, явился МХТ, впервые раскрывший глубину его пьес и новаторство драматургических приемов. Зрители видели результат сотворчества и воспринимали пьесы так, как далеко не всегда могли бы воспринять при чтении. Одной из главных заслуг МХТ признавалось именно «открытие» Чехова. Философов отмечал, что театр понял «ту связь, какая существует между пресловутым “настроением” чеховских пьес и “настроением” русской жизни», связал литературное явление с общественным явлением, и именно благодаря этому стали очевидны широкой публике сила и значительность Чехова. В. А. Ашкинази, не принадлежавший к безусловным почитателям МХТ, писал, что у «Вишневого сада» два автора: Чехов и Художественный театр; наравне с драматургом создали Раневскую — Книппер, Петю Трофимова — Качалов, а Гаева и Епиходова даже больше, чем автор, — Станиславский и Москвин. «Какое счастье выпало на долю драматурга! Какое счастье выпало на долю театра!» И Чулков констатировал: «Один только Художественный театр раскрыл тайну творчества Чехова»[[251]](#footnote-252).

Некоторые критики, в согласии с устремлениями эпохи, сетовали на недостаток социального оптимизма. А. Л. Волынский возражал против непрерывных «рыданий и томлений», отсутствия «проблеска того будущего, которое одним краем уже коснулось настоящего <…>, уже вырывается иногда у миссионерских натур в новых освободительных словах» (1901)[[252]](#footnote-253). Пассивность чеховских героев делала их неприемлемыми для социал-демократов. Их отрицал Луначарский, для которого борьба была непременным условием жизни. В. В. Боровский советовал молодым людям «разлюбить вишневые сады» и заняться трудом.

Однако преобладало восприятие чеховской драматургии как пьес ободрения, надежды. Не получило распространения мнение Ченко из «Нового времени», что эти произведения — сатира.

Л. Н. Андреев писал: «И целую неделю не выходили у меня из головы образы трех сестер, и целую неделю подступали {140} к горлу слезы, и целую неделю я твердил: как хорошо жить, как хочется жить! <…> “Три сестры”, слезы, уныние — и вдруг: жить хочется! Однако это верно — и не для меня одного, а и для многих лиц, с которыми мне пришлось говорить о драме». П. М. Ярцев, цитируя эту статью, вошедшую затем в сборник статей Андреева и С. Глаголя «Под впечатлением Художественного театра», подтверждал, что то было общее впечатление: «Его можно читать на всех лицах в зрительном зале Художественного театра». «Зритель уходит из театра подавленный, но и возмущенный, унося в душе твердое решение: так жить дольше нельзя», — сообщал А. И. Богданович[[253]](#footnote-254).

Л. Жданов в цитированной статье говорил о зрителях чеховского спектакля: «… их собственная жизнь становится им понятнее, и открывается исход из мрачного заколдованного круга прозы и пошлости». В упомянутой статье А. Рейнгольдта говорилось о драме современного человека в «Дяде Ване» с нотой оптимизма. «Да, мы отдохнем, когда сумрак жизни уступит место яркому солнцу», — заключал критик процитированные им утешительные слова Сони. В. М. Дорошевич заметил в чеховских пьесах хоть и слабую, но все же «полоску утренней зари». В. Ф. Боцяновский видел в них «надежду на лучшее». Об «обаянии идеала» писал А. С. Глинка.

Само восприятие судьбы героев как трагической несло в себе протест против нее. И животворящей оказывалась чеховская любовь к жизни, пронизывавшая пьесы в постановках МХТ. Чехов безгранично любит жизнь, и чувствуется, как душа его болит оттого, что эта жизнь «обесцвечена», писал С. Б. Любошиц, поэтому его творчество «зовет не к пессимизму, не к отчаянию». Чулков подчеркивал, что «мудрый гуманизм» русской литературы нашел в Чехове «завершение и идеальное воплощение», причем драматург еще и провидец новой эпохи, «вестник новой жизни, восстающей из пепла грядущей всемирной революции»[[254]](#footnote-255). Известен, в частности по рассказу Немировича-Данченко, огромный успех монолога Тузенбаха в «Трех сестрах»: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку».

В. М. Соболевский писал Чехову в 1900 году, что «Чайка» и «Дядя Ваня» господствуют «в репертуаре не только театра, но и вообще умственного обихода интеллигенции. На них упражняются, учатся думать, разбираться в жизни, искать выхода и т. д.». {141} Чеховских героев любили как действительных людей. Есть сообщение Станиславского, что были лица, которые свыше ста раз смотрели «Дядю Ваню», не пропускали ни одного представления «Трех сестер». А. А. Измайлов писал, что на постановки чеховских пьес «идут как в дом вернувшихся старых знакомых»[[255]](#footnote-256).

Перед первой русской революцией пьесы Чехова появлялись на многих сценах. Уже упомянут репертуар театров В. Ф. Комиссаржевской и Л. Б. Яворской, Василеостровского. Кроме того, они ставились сборными труппами в разных театральных залах, в пригородных театрах: в Озерках, Ораниенбауме и прочих.

По-новому трактовал в эти годы МХТ чеховского «Иванова» (1904), снизив образ его героя (Иванов — Качалов). Как уже замечено, в преддверии революции «новые силы, новые бодрые настроения русского общества повелевали увидеть в Иванове лишь досадную помеху на пути прогресса»[[256]](#footnote-257). Игнатов указывал: чтобы лучшие силы общества не становились, как прежде, «лишними людьми», «нужно, чтобы присутствующий в театре зритель, ужасаясь и волнуясь зрелищем человеческого разложения, ощутил свою рознь с ним, почувствовал в себе силы для свержения “ветхого человека” и для того, чтобы с новыми силами добиться нового счастья. И уже по одному этому <…> постановка “Иванова” имеет сейчас важное значение»[[257]](#footnote-258).

Антибуржуазный, антимещанский пафос эпохи наиболее резко проявился в пьесах М. Горького.

Ко времени постановки его пьес Горький был уже знаменит как писатель и как бунтарь. И не только в России, но и в Западной Европе, известен и в Америке. Тиражи томиков с горьковскими рассказами превысили все, известные до того в русской книжной торговле. Уже в концу 1890‑х годов ясны были его симпатии к революционному марксизму (летом 1905 года вступил в партию большевиков). Это привлекало демократическую молодежь. В то же время интерес подогревался и ницшеанскими идеями, тоской о сильном «естественном» человеке, образ которого виделся в горьковских босяках.

Свободолюбивые горьковские герои, стремившиеся к активной жизни, борьбе, отразили общественный подъем и сами питали новое, бодрое и деятельное настроение, оптимизм. «Все его герои — люди беспокойные, стремящиеся к абсолютной свободе и свету. <…> Всякий читатель Горького, все равно, разделяющий {142} порывы автора или нет, должен сказать о нем то же, что Лежнев сказал про Рудина: “В нем есть энтузиазм, а это самое драгоценное в наше время качество”», — говорил В. Ф. Боцяновский[[258]](#footnote-259). В. М. Фриче, характеризуя развитие русской литературы, говорил, что Горький принес в царство «хандры и скуки» «бодрые песни и веру в жизнь» («Правда», 1905). Горьковское: «Ничто не уродует человека так страшно, как уродует его терпение, покорность силе внешних условий» — противостояло толстовскому «терпению» и «неделанию», тихим «малым делам» либерального народничества. «Новый романтизм. Новый закон о радостях жизни», как выражался Вл. И. Немирович-Данченко, увлекал, захватывал.

От Горького ждали нового положительного героя. Для предреволюционных и революционных лет характерно требование героя борющегося, верящего в победу. Известны слова Луначарского, что в современной литературе нужна фигура «человека-борца, человека-протестанта» (1903). Сходны высказывания и тех, кто мечтал о преобразованиях внереволюционным путем. Характерна позиция И. Н. Игнатова. Он указывал на симпатии публики к произведениям, отличающимся «бодрым и деятельным настроением» и объясняющим существующие пороки не свойствами человеческой природы, а неудовлетворительностью общественных условий. Выступая против философского идеализма («этим движением часть общества будет отвлечена на путь застоя и реакции»), Игнатов в то же время ставил вопрос об изображении идеала в искусстве, который способствовал бы продвижению к совершенству. Защищая Чернышевского от современных идеалистов, он одновременно говорил, что теперь можно разрешить искусству «иметь идеал, для которого действительность не дает конкретных примеров», что сам Чернышевский дозволил бы ему «творить, то есть исправлять природу, соответственно идеалу того гармоничного человека или тех гармоничных отношений, которые живут в душе художника», и, может быть, вычеркнул бы из диссертации тезис, что прекрасное в объективной действительности вполне удовлетворяет человека[[259]](#footnote-260).

Драматургия великого пролетарского писателя и отношение к ней критики исследовались в ряде работ. Но отнюдь нельзя сказать, что понимание пьес Горького его современниками вполне вскрыто. В книге Г. М. Гиголова «Драматургия М. Горького 1902 – 1906 гг. в современной ей критике и публицистике» (Тбилиси, 1975) анализируется много тогдашних рецензий. Но толкования этих отзывов и в особенности побудительных к ним мотивов нередко неверны, характеристики ряда критиков основаны {143} на случайных цитатах и собственных домыслах[[260]](#footnote-261). Ниже, наряду с напоминанием некоторых известных высказываний, приводятся неизвестные или неверно ранее истолкованные.

Постановка в МХТ «Мещан», показанных и на гастролях в Петербурге, вызвала много откликов, констатировавших экстраординарную социальную значимость пьесы.

Она привлекала как изображение борьбы двух настроений — «бодрого и усталого, гордого и приниженного, жизнерадостного и подавленного» — и как призыв к борьбе. Е. А. Соловьев говорил, что Нил и Поля жизнь «берут прежде всего как борьбу и — люди сильные, бодрые, верующие — радуются ей». «Перед нами развертывается картина борьбы. И эта борьба захватывает нас, энервирует, увлекает», подтверждал Н. П. Ашешов, пьеса «намечает крупный и важный общественный вопрос, касающийся “гущи” современной жизни, дает ряд превосходно и правдиво изображенных типов, подчеркивает, хотя и очень осторожно и сдержанно, значение новообразований жизни (в лице Нила)». «Пьеса жизнерадостная, светлая!.. Столько в ней мощи, силы, жизненной бодрости»; «Долой плевелы и сорные травы, долой устарелые формы и условности. Будущее за бодрым, работящим, гордым и сильным!» — так формулировал свое впечатление от пьесы Б. И. Бентовин. И в другой статье он доказывал, что «будущее человечества в крепких руках Нила». «Красноречивым обвинительным актом» против мещанской морали назвал пьесу Игнатов. «Будем довольны тем, — писал он, — что с тех же самых подмостков, на которых так художественно изображались бессилие и разложение человеческого духа, раздается теперь призыв к энергии. <…> И в этой перемене сценического направления будем видеть одно из указаний на перемену в общественном настроении». «И красиво, и сильно, и молодо, и правдиво, и умно, и бодро», — заявил о пьесе С. Сутугин, утверждая, что Нил «бесспорно герой». Его восхищали слова Тетерева: «Лучше замерзнуть на ходу, чем сгнить, сидя на одном месте», заявление Нила, что есть своя прелесть езды под дождем и в метель — в противоположность тому, что поэзия веками воспевала очарование покоя, уюта и тепла[[261]](#footnote-262).

{144} Борьбу за социальные преобразования российская интеллигенция не отрывала от вопросов нравственности («каким быть»). В этом плане интересно высказывание о «Мещанах» Л. В. Собинова, сообщенное интервьюером: «Горький задел самый жгучий вопрос, как жить, как уйти от мещанской пошлости житейского обихода, налагающего свою тяжелую печать на весь общественный строй», показал, «что не мешает задуматься и над собственной жизнью, что мещанство не в происхождении, а все зависит от склада и образа мыслей человека и проистекающих отсюда поступков»[[262]](#footnote-263).

С антимещанскими настроениями связаны и отрицательные отзывы о Ниле. Ю. И. Айхенвальду, Н. О. Ракшанину он казался мещански эгоистичным и приземленным. Отчасти проявилось в неприятии Нила (например, С. Яблоновским) отрицательное отношение к ницшеанскому физически сильному, самодовольному и жестокому герою и «отталкивание» от тех, кто этого героя мог чем-то напомнить.

Известен потрясающий успех мхатовской постановки «На дне». Она стала главным событием сезона. После второго акта вся публика рванулась к рампе, неистово аплодировала, кричала, вызывала актеров и автора. Спектакль, как уже упомянуто, шел все последующие годы.

«Картина социального зла развертывается перед вами ярко и отчетливо, — писал о пьесе Ашешов. — Гибель человеческих жизней, по существу не менее достойных высоких ступеней лестницы, какие занимаем и мы, — не может не воздействовать на нас, не трогать наших душ», не требовать «внимания общественной совести».

Более всего говорили и спорили о Луке. Новейший исследователь верно установил три основные трактовки образа Луки. Согласно одной он проповедник милосердия и всепрощения, по другой — жулик, корыстный и вредный человек, по третьей, выраженной на сцене И. М. Москвиным, — человек благородной души, неуемный искатель «лучшего», ради чего живет человек[[263]](#footnote-264). В спектакле МХТ главным героем стал Лука в исполнении Москвина, и его фигура обусловила определенный смысл спектакля.

Было широко распространено восприятие пьесы как глубоко гуманистического произведения, утверждающего свободу и права личности, в противовес приниженности духа и социальной угнетенности современного человека.

Ашешов говорил, что герои Горького переносят в мир, дышащий свободой и независимостью личности. Арабажин, писавший о своем большем сочувствии героям гауптмановских «Ткачей», {145} чем босякам, отмечал при этом «бесспорно высокую и симпатичную» «основную идею Горького о человеке как высшей ценности, себе довлеющей». «Протестующая поэма Горького потрясла зрительный зал во имя громкой и сильной защиты прав человека», все «проникнуто одним общим призывом, одной общей и страстно прочувствованной идеей святости человеческой личности!..» — восторженно сообщал Ракшанин. Не проповедь примирения услышал в речах Луки Игнатов: «Нет, деятельная любовь странника, обращающегося к лучшим сторонам человеческой природы и в каждом признающего человеческое достоинство, способна поднять самых отчаявшихся и сделать их способными к жизненной борьбе». «Вера в себя, вера в пользу своего существования, вера, что в человеке правда, летит к нам могучим вдохновенным призывом, — раздавался “голос из публики”. — <…> Только такая вера, бесспорно, обусловливает успех каждого труда, является бодрым всемогущим двигателем в жизни отдельного маленького “я”»[[264]](#footnote-265).

Уже отмечено в литературе, что бытовавшее мнение о неуспехе «На дне» в Петербурге ложно[[265]](#footnote-266). Демократические зрители верхних ярусов принимали спектакль с громадным энтузиазмом, о чем вспоминал писатель и режиссер Б. А. Рославлев через тринадцать лет как о «всем памятном» событии[[266]](#footnote-267). Последнее гастрольное представление закончилось дружной овацией зрительного зала. На прощальном ужине, данном петербургской интеллигенцией, говорилось о заслугах театра и достоинствах пьесы; восторженным поклонником нового произведения Горького выступил, в частности, известный адвокат, впоследствии защитник в деле Бейлиса, А. С. Зарудный[[267]](#footnote-268).

«Мещане» и «На дне» ставились на многих сценах. В 1903 году «Мещане» были сыграны в Василеостровском театре (тринадцать раз, повторялись и в следующем сезоне), в Новоадмиралтейском, сборными труппами в зале Дервиз, «Альгамбре», «Аркадии», в Озерках, Ораниенбауме, Сиверской. «На дне» в 1903 – 1904 годах шло в Василеостровском театре (двадцать раз, повторялось и в следующем сезоне), в «Альгамбре», «Аркадии», Озерках, в Москве — в Введенском народном доме. К. В. Скоробогатов вспоминал постановку 1907 года в театре на {146} рабочей окраине Петербурга, где заполнены были все стоячие места: «Люди стояли плечом к плечу, и было нечто грозное в их взволнованном дыхании».

Как беспощадный удар по омещанившейся интеллигенции осознавались горьковские «Дачники». А. Н. Тихонов рассказывал о премьере в театре Комиссаржевской (10 ноября 1904 года): «Спектакль-демонстрация, спектакль — схватка двух политических партий. С одной стороны, кадеты, символисты, нововременцы, весь правый лагерь литературы, с другой стороны — Горький»[[268]](#footnote-269). По словам самого Горького (в письме жене), зрители плакали, кричали: «Товарищ! Спасибо! Ура. Долой мещанство!» Мережковский, Философов, Дягилев шикали, кто-то свирепо свистел. Писатель, публицист А. И. Фаресов писал, что пьеса потрясает («подирает морозом по коже»), вызывает «впечатление ужаса» от бытия современной отечественной интеллигенции, погрузившейся исключительно в «материальные блага культуры», что публика «найдет в ней правдивую драму жизни и новые запросы к себе и государству», причем пьеса эта «не только яркая живопись интеллигентно-эгоистической жизни, но и показатель почвы, на которой ее герои могли бы возродиться к новой и более плодотворной жизни»[[269]](#footnote-270).

Как в зале, так и в печати отношение, естественно, было неоднородно. Писатель, журналист С. А. Кречетов (Соколов) высказал решительное осуждение этого «обвинительного акта против русской интеллигенции», суда «несправедливого», поскольку интеллигенция не сплошь обывательская[[270]](#footnote-271). Одобрительно отнеслись к «Дачникам» Ф. Д. Батюшков, отметивший, как заслугу, создание положительных типов из той же среды, М. П. Неведомский (Миклашевский) и В. Ф. Боцяновский, подчеркивавшие, что Горький отвергает псевдоинтеллигенцию, «интеллигентную обывательщину». Одна из самых замечательных статей о «Дачниках» принадлежит Э. А. Старку. Он писал, что Горький «точно бичом» «отхлестал» интеллигенцию, и именно это вызвало ожесточенное озлобление. Однако, указывал критик, «не отрицает он интеллигенцию как таковую, но опровергает те принципы, по которым она устроила свою жизнь». «Вся жизнь есть дело наших рук, и если она плоха, значит, плохи и ее строители», а при существующем устройстве счастливы немногие, «огромное большинство обречено только на страдание». Нудных людишек, говорящих и не действующих, «бесчисленное множество по всей {147} стране», Горький мог бы вывести отрицательных типов «еще вдесятеро больше, показать еще целый ряд разновидностей интеллигента, не способного ни к какой плодотворной работе, а между тем воображающего, что именно он-то ее и делает»[[271]](#footnote-272).

Г. Ибсен к концу 1890‑х годов был в числе наиболее ценимых и модных драматургов. О нем писали статьи и книги, его произведения включались в программы для самообразования. Сценическая история пьес Ибсена в России — один из ярких примеров тесной связи интерпретаций с социальными настроениями, зависимости судьбы пьесы от актерских и режиссерских решений.

Прельщало новаторство драматурга — и новое содержание, и новые формы. Обозреватель журнала «Новое слово» (1895) писал, например, что Ибсен, а также Бьернсон, Гауптман, Зудерман выдвинули такие глубокие темы, как женский вопрос, рабочий вопрос, свобода совести, крайнее развитие индивидуализма, давая притом и «тонкий психологический анализ». Вызывали живую заинтересованность черты символизма, как нового направления в искусстве. Но главным образом читатели и зрители были увлечены тотальным неприятием современной социальной действительности, утверждением прав человека на безусловную эмансипацию, острой постановкой этических проблем.

Народники отмечали смелость, с какой Ибсен вступил в борьбу «с общественными предрассудками и своекорыстными интересами правящих классов», и его близость, благодаря этому, передовым людям России, поскольку осуждаемые им явления можно встретить в любом «российском захолустье»[[272]](#footnote-273). И этические моменты оказывались близки народническому сознанию, более широко распространенному, чем соответствующее идейно-политическое направление. Ю. К. Герасимов верно заметил, что почти вся русская (я бы сказала — российская) интеллигенция прошла «через народническую школу, хотя бы в объеме “воспитания чувств”»[[273]](#footnote-274). Н. К. Михайловский объяснял внимание к драмам Ибсена постановкой в них «вопросов чести и совести», тем, что его творчество составляет «книгу об ответственности человека» (1897). Животрепещущей была встававшая в произведениях Ибсена проблема «личность и общество». В частности, народнический публицист и критик А. В. Пешехонов писал после спектакля МХТ «Доктор Штокман», что давно воспринятые идеи истины и справедливости продолжают пользоваться общим признанием «мыслящих людей», но интеллигенция уже почти {148} слилась со «сплоченным большинством», и выход — в личном мужестве готовых на борьбу[[274]](#footnote-275).

Мечта о новом, сильном, свободном, счастливом человеке, пронизывающая творчество Ибсена, была близка и марксистам. В. М. Фриче в статье о драматурге говорил о его единственной «богине» — свободе, о его идеале человека, стремящегося к внутренней и внешней независимости, хотя и отмечал неопределенность ибсеновской «свободы»[[275]](#footnote-276).

Ибсен, как известно, разделял «свободу» и политическую свободу. Он разъяснял в письме Г. Брандесу: «То, что я зову борьбой за свободу, есть не что иное, как постоянное живое усвоение идеи свободы. Всякое иное обладание свободой, исключающее постоянное стремление к ней, мертво и бездушно. Ведь самое понятие “свобода” тем само по себе и отличается, что все расширяется по мере того, как мы стараемся усвоить его себе. Поэтому, если кто-нибудь во время борьбы за свободу остановится и скажет: вот я обрел ее, тот этим докажет как раз то, что утратил ее»[[276]](#footnote-277). Большевистская печать, преданная первоочередной цели — революции, отвергала непонятную свободу Ибсена во имя возможной и понятной: «… освобождения от эксплуатации и порабощения человека человеком»[[277]](#footnote-278).

Но как раз неясность ибсеновских призывов, неопределенность его понимания свободы при определенности стремления к ней была созвучна настроениям российской интеллигенции и способствовала его популярности. Ибсеновские «ввысь» (на башню, как в «Строителе Сольнесе», или в горы, как в «Бранде» и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся») или «вдаль» (как в «Женщине с моря») давали возможность любых толкований, наиболее близких собственной душе читателя и зрителя. Недоговоренность оставляла простор для размышлений и решений. Благодаря уже отмеченной в литературоведении «широкой множественности смысла»[[278]](#footnote-279), в произведениях Ибсена читатель и зритель могли придавать пьесе, отдельным словам то значение, которое соответствовало его миропониманию, его чувствам, тогда как любой точно указанный автором выход мог быть какой-то частью общества отвергнут, как неприемлемый и ложный.

Игнатов, например, писал, что Ибсен «будит мысль», большинство его пьес заставляет «пересмотреть весь запас своих нравственных воззрений и проверить их справедливость», и в этом главное достоинство драматурга, секрет успеха. «Критик, {149} протестант, анархист во имя правды и света, но не строитель нового мировоззрения», — характеризовал Ибсена Арабажин[[279]](#footnote-280).

Читателей и зрителей, принимавших символизм, привлекали не только символистские черты драм, но само противопоставление жизни духа бездуховности большинства, погрязшего в материальном.

В произведениях Ибсена вставала идея долга — давно знакомая российскому интеллигенту, придающая жизни смысл. Но не как пропаганда скучноватых «малых дел» либерального народничества, а в романтическом ореоле. И эта идея допускала разные толкования. О том, что творчество Ибсена «говорит нам, поет, кричит» о долге, писал Блок (1908). Толковал он этот долг интеллигента традиционно для России, говоря о «великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его». Но у Ибсена более отчетливо выступает другой долг — перед самим собой, своей душой, своей личностью. «Осуществить себя самого в своей жизни — выше всего, чего может достигнуть человек», — писал он Б. Бьернсону. Далеко не всегда и, пожалуй реже всего в этом виделось прославление индивидуализма. Ведь имелась в виду свобода духа, свобода личности и полнота ее осуществления, необходимые и для созидания великого общего.

Не приняв ницшевскую идею «воли к власти», столь чуждую привычному демократизму, российская интеллигенция охотно и целиком приняла ибсеновскую «волю к свободе» и «волю к истине», борьбу за свободу личности против «сплоченного большинства».

В разоблачении и отрицании «сплоченного большинства» зрители буржуазно-либерального толка усматривали иногда реакционность. Но демократическая интеллигенция и в эти годы, и позже видела в «большинстве» только «буржуазную толпу», «массу буржуазного мещанства», отмечая неправомерность более широкого обобщения[[280]](#footnote-281).

Выдающимся событием в истории русской сцены стала, как известно, постановка «Доктора Штокмана» («Враг народа») в МХТ (премьера 24 октября 1900 года). До того пьеса шла в театре Корша (1892), с прекрасным актером И. П. Киселевским, и, можно сказать, провалилась. Станиславский в заглавной роли давал иного Штокмана, чем это было принято в западноевропейской сценической практике, более человечным и более близким русскому зрителю, имел целью представить «истинного {150} и честного гражданина страны». Но дело не только в намерениях театра. Пешеходов в цитированной статье указывал, что успех этой постановки МХТ «представляет в сущности сложный продукт взаимодействия того, что дается сценой, и того, что приносится публикой из жизни». Драма, столь знакомая русской интеллигентной публике «по обстановке и столь понятная по основному мотиву», — писал он. В лице доктора Штокмана — интеллигенция, «беззаветно стремящаяся навстречу истине и справедливости»; противостоит ей — «бюрократия в лице бургомистра, ревниво охраняющая свою власть и понимающая, что ее спасение только в застое, в отсутствии критики». Пешехонов отмечал, что свобода мысли для Штокмана почти то же, что нравственность, притом свобода и справедливость для него суть важнейшие составные блага, а само благо — в движении, в отсутствии застоя. «Доктор не побежден, — писал критик. — Дело истины и справедливости, пока есть борьба, не проиграно». Последняя фраза Штокмана: «… самый сильный человек на свете — это тот, кто наиболее одинок!» — не вязалось с общественным моментом. Но на нее уже не обращали внимания. Как сказал Немирович-Данченко: «Но бунт за правду, но бодрое самопожертвование за чистоту идеи передавались театром и главным исполнителем в таких горячих красках, с таким ярким жизнеподобием, язык искусства говорил такими сильными эмоциональными словами, его радость так окрыляла веру в прекрасное будущее, что ни для какого тенденциозного протеста места не оставалось»[[281]](#footnote-282).

Некоторым идея пьесы показалась слишком безотрадной. Рецензент «Театральных известий», писавший об «истинно гениальном» творчестве Станиславского, о спектакле как событии, которому нет равных за четверть века, замечал, что «больны до крови» удары, которыми «полосует» Ибсен весь современный строй: лживую мораль, бессмысленный деспотизм «общественного мнения», ничтожество и дикость, прикрывающиеся словами «свобода и независимость». Но большинство рецензентов говорило о бодрости. «Дорого то, что, несмотря ни на что, Штокман не склоняет головы <…>, — отмечал Бентовин, — остается нравственно несокрушимым, неизменно готовым к новой борьбе». «Вы чувствовали бодрый тон автора, его протестующее миросозерцание», — замечал другой рецензент[[282]](#footnote-283). Голоушев писал о вдохновляющем и очищающем значении спектакля, об «удивительно бодрящем впечатлении» говорил А. И. Богданович.

{151} На премьере зрители поднялись на сцену, Станиславского качали. В Москве спектакль дал тридцать полных сборов подряд. Общественный резонанс, вызванный им на гастролях в Петербурге, еще более велик. Годом позже один из зрителей писал Станиславскому: образ Штокмана «будет постоянно стоять передо мной, когда я, быть может, выйду, как он, сражаться за свободу и истину», «его видение меня удержит от подлости и низости душевной»[[283]](#footnote-284).

Первой драмой Ибсена, появившейся на русской сцене, был «Кукольный дом», обычно называвшийся в России «Нора». Она ставилась в Александринском театре в 1884 году (бенефис М. Г. Савиной), в театре Корша в 1891 году (бенефис М. А. Потоцкой), продолжала там исполняться и в следующие годы. Но одобрения пьеса не вызывала. В 1895 году в рецензии на спектакль в театре Корша Ю. Н. Говоруха-Отрок назвал сюжет ни с чем не сообразным: мать, отказывающаяся от своих детей, из человека превращается «хуже чем в животное». Тогда же негодовал по поводу постановки драмы в Суворинском театре (Нора — Л. Б. Яворская) Г. К. Градовский, возмущаясь пропагандой разрушения семьи.

Однако уже на рубеже веков о «Норе» заговорили по-другому. Она была возобновлена М. А. Потоцкой в Александринском театре. Д. П. Голицын писал по этому поводу, что «более сильного, более энергично-захватывающего замысла» он не знает, что пьеса не производит впечатления переводной, поскольку национально-бытовая сторона оттесняется «общечеловеческим значением». Гельмер, писал он, сама ложь, «олицетворение фальши»[[284]](#footnote-285). Но Голицын говорил еще только о перерождении женщины-ребенка в «женщину-страдалицу».

И. И. Иванов годом позже увидел в Норе апостола правды и свободы личности. «Апостольская миссия и семейное счастье — нигде и никогда не могли уместиться вместе». Он писал, что Нора уходит «во имя своей личности», и этого не могут простить мещане, принимающие драмы, в которых женщина уходит от мужа и детей с новым спутником жизни. О долге Норы перед самой собой говорил Чулков. Критик «Всемирного вестника» обращал внимание на то, что Нора выше семейного счастья под властью мужа, выше общественного мнения и даже материнской любви к детям ставит удовлетворение своих духовных потребностей и свою свободу. Л. Н. Виленкина писала, что «Кукольный дом», как и «Дочь моря» и «Комедия любви», «самый страстный панегирик свободе женщины». Но речь шла не о гражданской {152} эмансипации, а о свободе духа, «державных правах» «гордой души», «счастье обрести неприкосновенную ценность своей личности»[[285]](#footnote-286).

Открытием новой Норы стала постановка пьесы в театре Комиссаржевской (премьера в Петербурге 17 сентября 1904 года). Демократическая интеллигенция, главным образом молодежь, увидела в Норе — Комиссаржевской прежде всего протест, ценный уже сам по себе, ее силу духа и превращение в борца. Е. А. Колтоновская вспоминала, каким глубоким содержанием наполнялись слова: «Иду снять маскарадный костюм». «Она жаждет подвига и истинной любви, — писала рецензентка “Новой жизни”. — <…> Она хочет и должна добиться признания и уважения к ней общества. Для этого необходимо самостоятельно вступить на трудный, страшный, но радостный путь борьбы»[[286]](#footnote-287). Насколько Комиссаржевская — Нора и восприятие ее зрителями были порождением времени, видно не только из предшествующей, но и из дальнейшей судьбы пьесы. Позже и в Малом (1911), и в Александринском (1914) спектакли почти не посещались. Р. И. Сементковский уверял, что Ибсен ставил задачей изобразить современную заурядную, «будто бы образованную» дамочку — ничтожную, лживую, фальшивую, основу оскудения и развращения семейной жизни. Сементковский — критик и публицист правого толка. Но и Э. М. Бескин говорил: «А не проще ли взять Нору такой, какая она есть, лживой, пустой, кокетливой, какой ее написал и мыслил автор»[[287]](#footnote-288).

Голос протеста против буржуазного общества громко звучал в «Столпах общества». В спектакле МХТ «тенденциозность замысла», как писала рецензентка, была на сцене еще ярче, чем в пьесе. И в связи со спектаклем в театре Яворской говорили, что пьеса «светится» «освобождающим началом». Шумные аплодисменты сопровождали заключительные слова Лоны: «Нет, дух правды и дух свободы — вот столпы общества»[[288]](#footnote-289). По поводу «Комедии любви» Фриче еще в 1900 году в уже цитированной статье сказал, что молодой поэт Фальк бросает «вызов старому обществу с его религией материальной обеспеченности и его морально {153} внешнего приличия». В 1907 году Арабажин благодарил театр Комиссаржевской за постановку этой пьесы, которая не устарела за пятьдесят лет, как «смелый революционный гимн освобождению»[[289]](#footnote-290).

Созвучной революционному подъему была героиня «Строителя Сольнеса» в исполнении Комиссаржевской. Измайлов отмечал, что можно по-разному толковать «замки», к строительству которых зовет она Сольнеса, главное — в том «захвате жадной радости», которой она трепещет. «И внешность, и голос, звенящий бодростью, радостью, верой и силой, прекрасно передавали настроение той “молодой жизни”, которую олицетворяет фрекен Гильда». «Вся мятеж и вся весна» — такой осталась Гильда — Комиссаржевская в памяти Блока[[290]](#footnote-291).

Герои Ибсена боролись за правду против лжи, якобы полезной и необходимой. Вопрос о «необходимости» иллюзий, неправды прямо ставился в «Дикой утке». Доводы Реллинга в пользу иллюзий на мещанский взгляд более убедительны, чем слова и поступки его противника Грегерса. Но в связи со спектаклем МХТ писали о драме как о «вдохновенном гимне свету истины», проникнутом светом оптимизма[[291]](#footnote-292), хотя это и не было общим мнением. Та же идея, что жизнь не может быть устроена на обмане и лжи, что ложь никогда не может принести здорового плода, усматривалась в «Привидениях», в «Росмерсхольме».

«Росмерсхольм» ставился в театре Комиссаржевской (1905), в начале того же года показан финской актрисой Идой Аальберг. Л. М. Василевский, как всегда, приветствовал «тоску по идеалу», «святое недовольство» действительностью, которые, по его словам, вместе с Ребеккой испытывает зритель («за эти минуты — низкий поклон»). Виленкина, отметив художественную и сильную игру актеров в театре Комиссаржевской, глубину самой пьесы, идея которой ею определена как «трагедия чужой жертвы», выразила сомнения, от которых «трудно удержаться», «отойдя от зрелища и освободившись от непосредственных впечатлений». Росмер и Ребекка говорят о служении людям и желании облагораживать их сердца. Но если слова их не риторика, писала Виленкина, почему же, отчаявшись в личном счастье, они приносят жертву, никому не нужную, «бросаясь в пучину {154} водопада, вместо того чтобы броситься в пучину общественной борьбы и пожертвовать собой для счастья людей?». Решительное осуждение лжи увидел в пьесе Старк. Драма вызывала также разговор о совести. Рецензент «Всемирного вестника», упомянув «ноты больной совести», отверг ценность пьесы для данного времени: «… в наши дни она ничего не говорит сердцу зрителя и далека от его встревоженной души». Но Н. Н. Окулов связал «чистую совесть» с идеей социальной борьбы. «Путь к свободе и правде несовместим с ложью», писал он, для него необходимы «радость, душевная красота и гармония», отсутствие «хотя бы невольного греха»[[292]](#footnote-293). Отмечалась и тема угнетения личности «предками в себе», от которых надо освобождаться. Но об этом больше говорилось в связи с постановкой МХТ 1908 года, когда пьеса воспринималась преимущественно пессимистически[[293]](#footnote-294).

Интерес русского театра и критики вызывала «Гедда Габлер».

Рецензенты закономерно отмечали в героине черты декадентки с «развинченной душой»: «Человек, неспособный к деятельности и поставленный лицом к лицу с действительностью, ненавидит ее всем своим существом и не хочет знать ее сущности», для Гедды «не существует внутреннего содержания жизни», она ищет одних форм. Луначарский писал о «скрытом издевательстве» Ибсена «над мещанином и над его антиподом, мнимым аристократом духа, которым полна эта едкая и умная комедия высшего полета». Н. И. Иорданский замечал, что трудно себе представить Гедду, «неприемлющей мира», при ее жалобах по поводу мещанской обстановки и отсутствия ливрейного лакея[[294]](#footnote-295).

Примерно в таком духе воспринималась Гедда Габлер в {155} исполнении М. Ф. Андреевой в спектакле МХТ (1899, прошел только четыре раза). Игнатов, отмечая удачу актрисы, говорил о душевной пустоте и безличии героини, сосредоточившей все помысли на самой себе, о типе женщины, «лишенной всякого нравственного критерия, погруженной в своего рода нравственный идиотизм, и потому бесконечно скучающей». М. Н. Ремезов сходно писал о нравственно исковерканной эгоистке с навязчивой идеей «красоты» и отмечал жажду власти — «чтобы себе подчинить всех, и чем сильнее и крупнее человек, которого она может себе подчинить, тем выше представляется ей ее торжество»[[295]](#footnote-296).

Но с усилением настроений протеста появились и другие толкования. В 1905 году Л. М. Василевский, откликаясь на гастроли Иды Аальберг, тоже писал об «извращенной воспитанием, не знающей ни цели, ни смысла» жизни Гедде, но отмечал и окружающих ее «мелких, маленьких обывателей», говорил об общей ответственности «за невыносимый, бессмысленный уклад жизни, который так уродует души, делает из цветущих побегов сухие смоковницы», о необходимости «громадной перестройки, необъятной творческой работы — везде, во всех застоявшихся и затхлых уголках нашего “обывательского” быта»[[296]](#footnote-297).

Так велик был антибуржуазный пафос времени, так глубоки антимещанские настроения, направленные против «маленьких нудных людишек» с их узенькой моралью, что показалась привлекательной и Гедда. Бездушная, бесчеловечная героиня Ибсена с непробиваемым себялюбием (совсем по З. Н. Гиппиус: «Но люблю я себя как бога») воспринималась некоторыми как подлинная бунтарка. Еще по поводу гастролей Иды Аальберг один из рецензентов с сочувствием писал о страданиях и неудовлетворенности жизнью Гедды, «ее стремлении к чему-то недосягаемому, ее борьбе с охватившей ее железным кольцом будничностью»[[297]](#footnote-298). В особенности такое отношение к Гедде проявилось в постановке пьесы Мейерхольдом в театре Комиссаржевской (1906). В сказочно роскошной обстановке квартиры, не соответствующей скромным достаткам мужа, режиссер полагал передать «силу влюбленности в красоту». Н. Д. Носков назвал выбор пьесы «более чем удачным», утверждал, что Гедда внушает симпатии, поскольку, несмотря на весь свой эгоизм, она — протестантка, ее не устраивает идеал пошлой ходящей добродетели и она стремится к его разрушению. Кугель писал, что эта героиня «борется с почвой, на которой растет мещанство, с мещанами бывшими и настоящими», «рвется из царства банальности, {156} традиционной морали» в область красоты и безграничной свободы[[298]](#footnote-299). Впрочем, спектакль большого успеха не имел ни в публике, ни в прессе, слишком неприемлемы для русского общества были любые подобия «сверхчеловеков» без высокой нравственной идеи.

Всякий протест, бунтарство, выступление против сложившихся норм, зов «вперед» или «ввысь» отыскивались и горячо принимались зрителями предреволюционных и революционных 1900‑х годов. Аплодировали даже отдельным словам: «вверх», «в путь!» и т. п.

Социально-политической драме преграждала дорогу цензура. Запрещены были к представлению «Мужики» Е. Н. Чирикова, «Голод» С. С. Юшкевича, «Ткачи» Г. Гауптмана и ряд других произведений.

В числе пьес такого рода, пробившихся все же на сцену, — «Евреи» Чирикова. Сначала драма была запрещена, поставлена впервые в Берлине труппой П. Н. Орленева (1904). Но в 1905 году она шла в театрах Яворской и Корша с шумным успехом, следующие два сезона в Петербурге входила в репертуар труппы О. В. Некрасовой-Колчинской, Нового Василеостровского театра, театра за Невской заставой. В пьесе предстают социалист-интеллигент, социалист-рабочий, студент и курсистка, исключенные из учебных заведений за «беспорядки», идут разговоры о еврейских погромах и происходит сам погром; действующие лица прямо говорят, что нужно сокрушать все мешающее жить, что не у одних евреев положение неприемлемое, общий хозяин и враг рабочих — и иудеев и христиан — буржуазия.

Арабажин подчеркивал, что в этой драме социальные отношения освещаются «с единственно правильной и справедливой точки зрения: терпимости, уважения к человеку и классовой борьбы — борьбы богатых с бедными». Рецензент «Новой жизни» разъяснял, что содержание пьесы более широко, чем русско-еврейские отношения: публика «как бы присутствует на митинге», где разрешаются важные социальные вопросы, и посещение спектакля «может немало послужить развитию политического сознания зрителей», им передается убеждение передового рабочего в пьесе, что «настанет пора, когда эксплуататорам придется расстаться со своей властью над рабочими массами». Констатировалось, {157} что пьеса «заставляет звучать самые больные и надорванные струны» души человека современной России[[299]](#footnote-300).

Наиболее острополитическими стали некоторые фарсы. Самым дерзким был фарс — обозрение «Дни свободы» — «на текущие общественные злобы дня», как объявлялось в афишах. Поставленный в петербургском «Фарсе» на Офицерской (премьера 12 ноября 1905 года), он около пятидесяти раз собирал полный зал, даже после запрета его цензурой, которому актеры не сразу подчинились. Посещавший спектакль цензор представлял отчаянные рапорты: «Общий характер пьесы — резкое осуждение нынешнего правительства и глумление над ним, местами граничащее с призывами к революции»[[300]](#footnote-301). Сделанные цензурой исключения не соблюдались, вводились новые тексты. Одним из самых впечатляющих моментов были забавные куплеты, использовавшие в качестве рефрена известный приказ градоначальника Трепова: «Патронов не жалеть». Их пели, карикатурно отплясывая модный матчиш, актеры, загримированные отставным министром внутренних дел Булыгиным, обер-прокурором Синода Победоносцевым и некоторыми другими государственными деятелями. Осенью 1906 года Вольный театр показал фарс Д. Потехина «В дни забастовок (Политические факты)», несколько месяцев до того бывший под запретом и главным образом благодаря этому привлекавший публику.

Антимещанская направленность характерна для многих пьес. Авторы пытались следовать Чехову и Горькому, встречая поддержку со стороны зрителей.

В 1901 году появилась пьеса «Дети Ванюшина» С. А. Найденова, занявшая прочное место на русской сцене, переведенная и на иностранные языки. «Такая семья, в которой нет другого идеала и содержания, как сытость и заботы о сытости, и есть чисто мещанская семья, — говорил в связи с этой драмой Е. А. Соловьев. — И она не только не прочна, а ее просто нет, потому что ей нечем вдохновиться на что-нибудь единое и прочное»[[301]](#footnote-302). В пьесе представало разложение семьи, разрозненность, враждебность ее членов, «семейный ад, где все одинаково несчастны». В рецензиях на постановки подчеркивалось ее «общечеловеческое» значение. Подробнее о ней говорится дальше, в последнем разделе этой главы.

{158} «Авдотьину жизнь» того же автора (1904) некоторые критики сочли слишком пессимистической для «момента общего душевного обновления», «диссонансом в современном общественном настроении». Однако другие обращали внимание, что рисуется пробуждение «женщины-филистерки» (Авдотья — дочь купца и жена банковского служащего), что героиня все-таки утрачивает возможность существовать так, как раньше представлялось естественным. Пьеса стала одной из центральных в репертуаре театра Комиссаржевской. Авдотья, ушедшая из дому, в него возвращается, но актриса усиливала ноты протеста. «Цельную и бурную протестантку представила нам Комиссаржевская, — вспоминала Колтоновская, — с чувствами горячими и яркими, как весеннее солнце, как первая любовь». «Буря в стакане воды», — замечает одно из действующих лиц. «А все-таки буря — не гниение и не застой», — откликался критик[[302]](#footnote-303).

Настроения протеста выразились в пьесе Найденова «Стены» (начало 1907 года). Герой ее осознает себя человеком, личностью, по его собственным словам, он «не согласен жить, как люди живут», его Матрена, мещанка, ему уже не пара (она: «Как же жить не так, как люди живут? Этого нельзя»). Он хочет искать другую жизнь, говоря, что «в этом искании, может быть, настоящая жизнь и есть». Он выражает индивидуалистическое сознание, его собственная душа на самом первом месте: «Своя душа мне дороже Матреши, дороже ребенка»; «Тут законом не поможешь, они все собачьи, тут надо душу одухотворить». Рецензентка писала, что Артомон Суслов «сохранил неприкосновенными свою свободу и гордое одиночество духа»[[303]](#footnote-304). Вместе с тем Найденов представил в пьесе как положительный тип юную революционерку, дочь учителя (есть намеки на ее партийную агитационную работу), которая готова на жертвы ради светлого будущего. «Стены» — название многозначное. Это и стены огромного дома, окружающие двор, где происходит действие, и, как разъясняли рецензенты, «стены мрака, злобы жизни, сжимающие свободу человека», «стены жизни, в которые упирается всякая живая душа в поисках лучшего, великого, свободного», те перегородки, которые настроили себе люди, — моральные, религиозные, политические[[304]](#footnote-305).

Обыденная обывательская жизнь, отрицаемая автором, рисовалась {159} в пьесах Чирикова. Имела успех «На дворе во флигеле» (1902), где у маленького чиновника вдруг просыпается какое-то чувство собственного достоинства, хотя и нелепо выразившееся. Успеху содействовали обличительные монологи. Значительный интерес вызвала сатирическая пьеса «Иван Мироныч» об инспекторе гимназии. «Есть беспретенциозный протест против затхлости и людей в футлярах, а это так дорого, что вы охотно прощаете пьесе ее недочеты», — писал о ней С. Яблоновский. Создатели спектаклей и зрители углубляли пьесу своим толкованием. Станиславский заносил в дневник: «В пьесе есть маленькая идейка, что инспектор, как наше правительство, давит и не дает дышать людям. <…> Но это не вечно. Жизнь скажется, взбунтуется и прорвется, и тогда все полетит к черту»[[305]](#footnote-306). «Иван Мироныч» прошел тридцать раз в МХТ и семнадцать в театре Комиссаржевской (1905 – 1906). Вместе с тем в связи с пьесами Чирикова высказывалась мысль о несвоевременности вариаций на тривиальную тему о «провинциальном болоте»: «… ведь выдвинула же за последнее время наша жизнь новых, бодрых и свежих людей <…>, есть молодежь, проникнутая светлыми и чистыми взглядами на будущее, полная энергии и жизни»[[306]](#footnote-307).

Пьесы принимались как желательные в репертуаре, когда в них возникали активный герой, стремление к идеалу или просто появлялись бодрые, деятельные люди. Это выразилось, как уже показано, в отношении к Ибсену. Значительный интерес вызывал Г. Гауптман.

Журналист и театральный рецензент М. А. Вейконе информировал, что Гауптман является выразителем «общечеловеческих» идей и стремлений, «направленных к исканию правды, исканию новых путей в жизни и новых форм в искусстве», что каждая его пьеса — событие в художественном мире[[307]](#footnote-308). Была популярна символическая драма «Потонувший колокол», ставившаяся в Суворинском театре (1897), МХТ (1898), а затем на ряде других сцен, в том числе в Народных домах. Толкования пьесы закономерно неоднородны. Литературные критики писали о мастере Генрихе как о «разновидности сверхчеловека», хотя он и «гибнет в борьбе со своими человеческими слабостями», о трагедии художника, бессильного выразить то, что живет в его фантазии, и т. д. В театральной критике чаще говорилось о стремлении к идеалу, проявлении творческого духа. Молодой рецензент «Биржевых ведомостей» увидел в ней песнь о подвиге и писал восторженно: «… лично у меня все молодые порывы, все {160} мечты о счастье человечества как-то невольно переполнили сердце. <…> Призыв к свету, к добру, к деятельности — вот что слышалось» в звуках потонувшего колокола[[308]](#footnote-309).

В МХТ «Потонувший колокол», в особенности его герой, сближался с современностью. П. М. Ярцев говорил, что в постановке немецкой труппы это была феерия, в Суворинском театре — сказка, а в МХТ — «сказка наших дней», где поднимались больные вопросы. В. А. Симов вспоминал, что Станиславский подчеркивал в образе Генриха «черты активного преобразователя мира, борца против людской пошлости, против узкой морали благочестивого мещанина». И. Рудин (И. Ф. Шмидт), не одобрявший осовременивания, в то же время отметил: «… там, где он спорит против узкой морали пастора, словом, где Генрих — борец, г. Станиславский безукоризнен»[[309]](#footnote-310).

Популярной была пьеса А. И. Косоротова «Весенний поток» (1905). Возбуждало внимание само название. Она написана не без влияния сочинений на сексуальные темы В. В. Розанова, который весьма одобрил ее в этом плане; сам автор сказал, что она результат размышлений о причинах собственного настроения. Но рецензенты обращали внимание на борьбу нового со старым, на «бодрый и смелый» тон пьесы, видели в герое, в исполнении К. В. Бравича (театр Комиссаржевской), «протестанта против старой, загнившей и обесцвеченной жизни»[[310]](#footnote-311).

Проблема положительного героя возникала при обсуждении многих пьес. Отрицание того или иного героя тоже говорило об идеалах времени.

Журнал «Театр и искусство» в конце 1905 года опубликовал заметку своего московского корреспондента о том, что теперь положительных героев надо искать среди «тех борцов, которые отдали свою жизнь на борьбу с самовластием; только среди них мы имеем тех, перед кем мы благоговейно преклоняемся, как перед мучениками общественной идеи», и что в подцензурной литературе на такого героя могут быть лишь слабые намеки. Деятель «с общеземской бородкой», выведенный в «Неводе» А. И. Сумбатова, по его словам уже решительно устарел[[311]](#footnote-312). Ненужной {161} назвал эту комедию и критик большевистской «Новой жизни».

«Положительный» тип, нарисованный Сумбатовым в «Ирининской общине» (1900), — врач, призывавший к «малым делам», без претензий на героизм и решение «общих вопросов» («кто хочет сделать слишком много, тот не сделает ничего»), — пришелся по душе некоторым буржуазно-либеральным критикам. Его одобрил Я. А. Фейгин; с симпатией, как сильного и преданного своему делу человека, упомянул С. Яблоновский. Но для большей части рецензентов он был совершенно неприемлем. Этими призывами, говорил Игнатов, «заранее подрезаются крылья всяких мечтаний о лучших общественных отношениях, уничтожаются порывы к осуществлению этих мечтаний». Измайлов, не отказывавший вовсе в «правах гражданства» старой формуле либерального народничества, подчеркивал, что в пьесе слишком много устаревшего и скучного. «Всё, кроме старого и скучного, — вот девиз современного зрителя и вот требования, которые обеспечивают успех»[[312]](#footnote-313).

Пьесы, авторы которых пытались изобразить «сверхчеловека», воспринимались как развенчивание ницшеанских идей самим автором или вызывали прямое отрицание. Таковы, в частности, отзывы о пьесе Г. Бара «Мастер» («Необыкновенный человек»), ставившейся в 1904 – 1905 годах в театрах Комиссаржевской и Яворской, в Малом и на других сценах. О герое «Одиноких» Г. Гауптмана Ярцев, например, писал, что он не «сверхчеловек», а человек слабый и пошлый, «тип вульгарного индивидуализма, блудливого как кошка и трусливого как заяц»[[313]](#footnote-314). Отрицание ницшеанского супермена проявлялось и в том, что его черты усматривались в предельно антипатичных бесчестных дельцах, написанных по образцу, установившемуся еще в 1870 – 1880‑х годах в качестве протеста против надвигающегося царства буржуазии, в частности в Ревизанове из «Отравленной совести» А. В. Амфитеатрова[[314]](#footnote-315).

Широк был интерес к переводным пьесам, в какой-то мере осуждавшим социальную действительность, в которых выискивали и находили аналогии с российской современностью.

Таковы пьесы, посвященные школьному быту: «Фриц Гейтман» М. Дрейера, «Педагоги» («Воспитатель Флаксман») О. Эрнста, «Отметка в поведении» А. Швайера. В последней действовал злодей-учитель, кончал самоубийством семнадцатилетний юноша. {162} В публике появлялось много учащихся, спектакль награждался громовыми аплодисментами. Многие театры обошла «Вечерняя зоря» Ф. Бейерлейна. Пьеса порицала немецкий военный быт (поручик соблазнил дочь вахмистра, от дуэли с ее отцом отказался, так как офицеры не дерутся с нижними чинами, вахмистр застрелил дочь). В России она вызывала размышления об ужасе бесправия, рождающего преступления. «Дуэль» («Кто прав?») А. Шницлера принималась как пьеса, посвященная вопросу о противоречиях между общечеловеческой и условной, кастовой моралью, о конфликте естественных чувств с искусственными воззрениями[[315]](#footnote-316).

Театры искали зарубежные пьесы с политическими мотивами, хотя бы побочными. Зрители ловили слова «свобода» и «революция». Яворская включила в свой репертуар пьесу А. Пинеро «Та самая, которая» (1902), где героиня рассказывает, что она выступала в рабочих кварталах, защищая идеи свободы и социального равенства. Затем Комиссаржевская добилась разрешения пьесы Г. Бара «Другая» (1905). Содержание ее точнее передает второе название — «Безумие любви». Но тема патологической страсти тогда особого интереса не вызывала, более существенным оказывалось то, что в последнем акте проводится идея обновления жизни революционным путем. В том же году в театре Яворской поставлен «Зеленый попугай» А. Шницлера. Действие пьесы происходит в день взятия Бастилии. Когда зазвучала «Марсельеза», публика поднялась со своих мест и присоединилась к пению гимна[[316]](#footnote-317). На представлении «Вильгельма Телля» в том же театре бешеные аплодисменты раздавались при одном слове «свобода». В связи с появлением на сцене запрещенной ранее драмы Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе» рецензент писал, что теперь восстание не связывается с именем энергичной личности, ход событий определяют массы, класс, однако «поэзия политического движения» сохраняет свою привлекательность, и зрители ее ищут[[317]](#footnote-318).

Особенностью рассматриваемых лет был также чрезвычайный интерес к новой драме — к принципиальной новизне содержания и формы; всякая вообще новизна воспринималась как протест против сущего, ради более совершенного или хотя бы ради нащупывания путей к нему. Хотя, конечно, имелось достаточно и противников. Н. А. Селиванов, например, писал: «Нелегко решить, что убийственнее для художественного значения театра — пьесы символистов или фарсы».

{163} Одна из первых переводных пьес нового репертуара — «Ганнеле» Гауптмана. Ее постановка на сцене Литературно-артистического кружка (1895) явилась, как уже отмечено, событием. Спектакль был возобновлен в следующем сезоне, произвел «давно уже не бывалый эффект в печати и в обществе». Были страстные поклонники и не менее ожесточенные враги, большинство публики признало пьесу интересной и трогательной, хотя для многих она осталась непонятной.

Обольщала новизна формы. «Ново тут именно то, — писала Гуревич, — что это сценическая сказка, после того, как мы привыкли в театре к самой педантической реальности». Критики, примыкавшие к символизму, говорили о «чудесном соединении яркого реализма жизни с мистическими ее тенями». «Феерия по обстановке и в некотором роде мистерия по содержанию» заключала в себе, как выразилась Гуревич, «какое-то воспоминание и напоминание», каждого заставляя вспоминать что-нибудь свое[[318]](#footnote-319). Вместе с тем пьеса была понята традиционно для русской литературы и театра как призыв к деятельному состраданию обездоленным. «Зритель, если не совсем очерствел душою, не может не чувствовать горечи вины перед Ганнеле», — писал Богданович. Он усмотрел в пьесе «три луча света» в лице учителя, дьякониссы и доктора, выводя которых автор как бы указывает путь обществу: «просвещение, соединенное с верой в добро, руководимое любовью к человечеству». «Кто понимал пьесу, тот не видел ее, а переживал; а понимал ее всякий, кто в жизни сам страдал и мучился, кто знает цену страдания и винит себя в чужих страданиях и знает великий источник утешения, — всякий, кто носит в своей душе своего маленького Достоевского», — писал другой рецензент. Обозреватель «Нового слова» сопоставил «Ганнеле» с «Властью тьмы». Сближали пьесу и с «Ткачами», увидев «потрясающие картины жизни обездоленного рабочего люда». Зрительница писала Станиславскому по поводу его спектакля в Обществе искусства и литературы (прошел двадцать раз): «Случись Вам когда-нибудь дать эту пьесу между истинно бедным классом — они Вас вынесут на руках из театра»[[319]](#footnote-320).

В стремлении к новому театр не мог пройти мимо М. Метерлинка. В МХТ, Драматическом театре Комиссаржевской, Новом театре Яворской, Общедоступном в 1900‑х годах ставились его пьесы: «Там внутри», «Слепые», «Непрошеная», «Сестра Беатриса», «Чудо святого Антония», «Монна Ванна», «Пелеас и {164} Мелисанда», «Смерть Тентажиля», в начале следующего периода — «Синяя птица»[[320]](#footnote-321).

Кроме новизны формы, интереса к символической драме притягивала к Метерлинку пронизывавшая большинство его пьес идея трагизма повседневности. Она отнюдь не всегда воспринималась пессимистически (как это было и с пьесами Чехова). А. С. Глинка писал по поводу «Там, внутри»: «И подняться над пропастью этой обыденной жизни, хотя бы только в страхе, только в испуге от ее ужасного вида, — это уже отрицание ее, возмущение, протест, за которым может следовать и победа». «Слепые» возбуждали мысль о трагичности одиночества и о том, «как найти жизненный путь среди ужаса невидимых сил, окружающих человека»[[321]](#footnote-322).

Поставленный в театре Комиссаржевской блоковский «Балаганчик» (1906) «ввел в действие почти все главные принципы эстетики символизма, обнаружив, что они нужны не только самим символистам, но несут в себе нечто и в самом деле необходимое современному театру»[[322]](#footnote-323). Неверно было бы думать, что в отношении к этой постановке (демонстративные восторги и такие же протесты) проявилось разделение буржуазной и демократической публики. Трудно отнести к последней С. А. Ауслендера, М. А. Кузмина, Н. Н. Русова, с благодарностью принявших спектакль. Неоднозначна сама пьеса, в которой, по выражению Т. М. Родиной, причудливо сочетаются «элитарность и народность», и непросто объединить в определенные социальные группы ее апологетов и противников. Притом спектакль был одной из несомненных удач постановщика. «И стилизация г. Мейерхольда пришлась здесь кстати», — отмечал К. И. Чуковский. Он же писал о сложности зрительских эмоций: «И улыбаемся от ужаса, и смеемся над своими улыбками»; «Публика свистала восторженно»[[323]](#footnote-324).

## **{****165}** Особенности репертуара 1907 – 1917 годов

Наиболее репертуарный драматург предоктябрьского десятилетия — Л. Н. Андреев. Он пришел в драматургию уже знаменитым. В 1903 году Боцяновский писал в очерке о нем, что атмосфера литературных кружков «насыщена» Андреевым. «Каждое его произведение было событием, захватывало и ударяло по самым больным струнам русского общества», — удостоверял несколько позже П. С. Коган. По поводу известного высказывания Л. Н. Толстого «он пугает, а мне не страшно» Коган верно заметил, что не все были проникнуты такой же могучей верой в добро и обладали таким же запасом нравственных сил, как великий писатель. Значительная часть интеллигенции и пугалась вместе с Андреевым, и ждала от него ответа на давние вопросы: «как быть», «что делать», «куда идти»[[324]](#footnote-325).

Андреев захватывал едва ли не все проблемы, волновавшие современников. В его пьесах обличалось буржуазное общество, буржуазная мораль, они пронизаны ненавистью к мещанству. Драматург рисовал ужас бытия, обреченность человека, беспомощность его перед силами, от него не зависящими. Современники далеко не всегда толковали его творчество как проявление пессимизма, полного безверия. В нем виделось восстание против существующего жизнеустройства. Автор одной из работ писал, что крики ужаса, проклятия безысходному рабству в сочинениях Андреева проистекают от его бесконечной любви к светлой, яркой человеческой жизни и что по страстной жажде движения вперед он — «типичный представитель недавно выросшего, но уже вполне самостоятельного русского пролетариата»[[325]](#footnote-326). Не на что опереться, жить нельзя, нечем, «а жить так хочется, потребность счастья, правды, смысла жизни не угасла», — анализировал творчество Андреева Арабажин. Потребность счастья — это уже не безграничный пессимизм, это толчок к поиску счастливой жизни и борьбе за нее. Г. К. Крыжицкий заметил, что люди его поколения в «Рассказе о семи повешенных» не видели ни обреченности, ни физиологического страха смерти: «захватывал и потрясал гневный протест против самодержавия с его охранкой, {166} палачами, гасителями мысли и свободы»; в пьесах «К звездам» и «Дни нашей жизни» находили «живые отклики» на волновавшие вопросы[[326]](#footnote-327). Некоторая поверхностность произведений не мешала, а скорее способствовала их популярности, делая широко доступными.

Ставились пьесы Л. Н. Андреева: «Анатэма», «Анфиса», «Гаудеамус», «Дни нашей жизни», «Екатерина Ивановна», «Жизнь человека», «Король, закон и свобода», «Милые призраки», «Мысль», «Не убий» («Каинова печать»), «Профессор Сторицын», «Реквием», «Тот, кто получает пощечины», «Черные маски». В Териоках — еще запрещенные в России «Савва» и «К звездам»; в театрах миниатюр — «Дурак», «Конь в сенате», «Любовь к ближнему», «Монумент», «Прекрасные сабинянки».

Новым словом в театре явилась философская пьеса Андреева «Жизнь человека». Блоку она показалась близкой к идеалу высокой драмы. Значительное обогащение русской драматургии увидел в ней Луначарский. «Пронизанная острой болью его души и его мысли», — характеризовал ее Эфрос. Форма соответствовала идее: человек — послушная марионетка в руках враждебных сил. Человек в пьесе это буржуа, мещанин. Его молодые мечты, его успехи и его горе — все в пределах семьи, денег и «престижности», все типично. Вместе с тем сцена проклятия возмущенного Человека понималась как проявление воли к разумному, жажды справедливости, которые должны иметь какое-то положительное последствие. «Кто так умеет негодовать, кто так проклинает, тот не сдастся перед врагом, перед тьмой», — резюмировал Арабажин.

Обе выдающиеся постановки «Жизнь человека» (1907) — в Драматическом театре Комиссаржевской (режиссер Мейерхольд) и в МХТ (режиссер Станиславский) имели большой успех. На сцене драма понравилась почти всем. Признавалось, что МХТ сделал пьесу тоньше, «тоном выше». В обеих постановках особенно глубокое впечатление производила сцена бала у Человека. С. Яблоновский писал, имея в виду спектакль МХТ, что «она клеймит жизнь», а все персонажи — «такие законченные произведения, что вжигаются глубоко в мозг». Измайлов запомнил эти персонажи в постановке Мейерхольда: «воплощение человеческого чванства, пошлости, прожорливости, холопства и т. д.»[[327]](#footnote-328).

Еще большее впечатление на современников произвела другая философская и символическая пьеса — «Анатэма» (1909). По-разному толковали пьесу. Многие увидели в ней драму воплощенного в Анатэме разума, утверждение трагической недоступности {167} абсолютной истины. Другие нашли основной мысль об извечной неблагодарности и жестокости людей, убивающих возлюбившего их и сострадавшего им. Иные говорили о трагедии одиночества: страдает от одиночества Анатэма, остается одиноким Лейзер. С. А. Адрианов, отмечая противоречия в пьесе, путанность символики, тем не менее утверждал, что автор «поворачивает к оптимизму», признает основополагающую роль любви в связи человека с миром. Постановщик пьесы в МХТ Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что самое ценное в пьесе — «революционно-колокольный звонкий крик о скорби и бедности мира», мечты о чуде справедливости. В Новом драматическом театре, как уже сказано, на первом месте стояла трагедия Давида Лейзера, и Лейзер там был бунтовщик и богоборец[[328]](#footnote-329). Поднимаемые в пьесе вопросы — о жажде истины, о жертве, о любви, о человеческом объединении, вопль Лейзера о неутолимых страданиях находили отклик в душах зрителей. Романтические и таинственные образы дьявола и Некто, громовые монологи, заклятия, туманные намеки — все это было эффектно. Раздавались голоса о «сплошной бутафории» пьесы, о ее пустоте (А. А. Кизеветтер, Н. Я. Абрамович и другие), но писали и о сценичности. «Если в седьмом акте вы не чувствуете, что ваше внимание ослабело, то почему это не сценично?» — спрашивал Игнатов.

Противоречивые отзывы вызывали все пьесы Андреева. Но почти всегда замечалось неприятие им существующего. В «Днях нашей жизни» Л. М. Василевский видел «щемящую грусть о раздавленных жизнью красивых сердцах и красивой любви», которая «так дорога нам в Чехове». М. Неведомский говорил о «бессилии перед нуждой и необходимостью», об идеальных порывах и душевной чистоте, походя, буднично «вдавливаемых жизнью в грязь». Эфрос отмечал, что Новый драматический театр в Петербурге неверно играет пьесу «идиллически», тогда как Андреев писал ее «саркастически». О. Г. Штейнфельд полагала чрезмерным, гнетущим «громкое, злобное» обличение автором «подлой, скотской жизни»[[329]](#footnote-330).

{168} В «Профессоре Сторицыне» (1912) автор изобразил «мир предательства, гнусности и лжи», как определил Сторицын обстановку в своем доме, торжествующее хамство в лице Савича, любовника жены профессора, распоряжающегося в его доме. Часть зрителей находила, что в пьесе оболгана современность. Другими она воспринималась как стон страха и ужаса перед жизнью, которая есть, но которой не должно быть, как выражение тоски по жизни светлой и красивой. М. Неведомский назвал «Профессора Сторицына» драмой неудачной, но «удивительно типичной» для своего момента. Эту типичность он видел и в возвращении к быту, к конкретной действительности, и в противопоставлении двух миров: «зоологичности» и идейности, упрямо мечтательной (Сторицын) или ожесточенной (Телемахов), — обусловленном тем, что «Савичи и Елены Петровны поистине лихо справляют пока что свой шабаш». Не профессор Сторицын, а Савич — герой пьесы, говорил критик «Современного мира», отмечая, что в пьесе отражены годы, предшествовавшие ее появлению, когда всюду утвердились Савичи. «Разве это не Савич оборачивался вдруг депутатом русского парламента и бросал комьями грязи в русскую женщину, в русскую молодежь? Разве это не Савич травил целые национальности, топча каблуками сапог своих и верования, и культуру, и язык? Разве это не Савич вооружался вдруг резиной и избивал беззащитных граждан на улицах городов? Разве это не Савич жаждал крови и взывал к еврейским погромам. <…> Разве это не он появился и в литературе, рассказывая в ней пикантные анекдоты, уча насиловать девушек и женщин». Касаясь тоски Сторицына по красоте, автор этой статьи пояснял, что речь идет «не о туманном и произвольном понятии», а о простом и конкретном — «о красивой и осмысленной жизни». «Бунтом против пошлости и растления» назвал пьесу В. Л. Львов-Рогачевский[[330]](#footnote-331).

В этот же период на сцене появился Ф. К. Сологуб. Постановка Мейерхольдом «Победы смерти» в театре Комиссаржевской (1907) была главным образом победой режиссера. В критике много похвал. Ю. В. Соболев через десять лет вспомнил ее — «изощренную, острую, волнующую». Публика в большинстве своем приняла пьесу довольно холодно. Однако позже она шла и на некоторых других сценах. Крупным явлением стал спектакль театра Незлобина «Мелкий бес» (1910). Ставились «Ночные пляски», «Ванька-ключник и паж Жеан». Как значительный факт сезона воспринималась современниками постановка Мейерхольдом {169} в Александринском театре сологубовских «Заложников жизни» (1912). Впервые в казенном театре, с его давно устоявшейся жизнью, появилась пьеса одного из признанных лидеров новейшей литературы, отвергнутая Театрально-литературным комитетом и вопреки комитету поставленная «неистовым Роландом» режиссуры, в декорациях А. Я. Головина. Спектакль вызвал пристрастные и противоречивые оценки. И это тоже явилось основанием для признания значимости. «Среди тусклой скуки других будничных спектаклей» — событие, «о котором можно говорить, спорить». На премьере переполненный зал включал «весь литературно-театральный Петербург», представителей высших кругов, «модернистов» и «староверов». Вызывали автора, режиссера и актеров, наградив их цветами и венками, хотя в бурные рукоплескания врывались и пронзительные свистки. Рядовая, не премьерная публика выражала значительно меньше восторгов, однако спектакль прошел двадцать четыре раза в сезон 1912/13 года и восемь раз в следующем.

Разноголосые толки в печати продолжались больше двух месяцев. Пьесу приветствовали критики из модернистского лагеря: Ауслендер, Гиппиус, Е. А. Зноско-Боровский, С. Кречетов. «Некая свежесть чувствовалась в ней на сцене: пробивались вещи, которые нравились неизвестно почему, — писал Ярцев. — Если рассуждать, как много рассуждают об этой пьесе, то от нее мало что оставалось. Но если читать ее или смотреть, то нечто открывалось в ней и становилось для всех несомненным»[[331]](#footnote-332). В демократической критике отвергалась сама сологубовская идея противопоставления мечты и жизни, идеала и действительности, как отрицание возможности приблизиться к идеалу. Кроме того, рецензенты обращали внимание на пошлость основных положений: Катя временно выходит замуж за богатого, чтобы вернуться к любимому, когда он разбогатеет, а он пока пользуется услугами влюбленной в него Лилит. «Мещанский расчет или мещанская тупость», «типичная мещанская драма» «с типичной мещанской аморальностью», «бесконечно пошлы эти два юнца в своей необычайной практичности», — согласно писали Адрианов, Батюшков, Любошиц, Неведомский. «Уродливое смешение выспреннего и мещанского», — резюмировала Гуревич. Разговор о нравственном аспекте поведения героев преобладал во внесимволистской критике. «Как будто занимал Сологуба этот вопрос, как будто в драме он играет роль», — возражала Гиппиус.

Шли на «Заложников жизни» смотреть не только пьесу, но творчество режиссера и актеров. Однако права, вероятно, Ю. Л. Слонимская, заметив, что пьеса оказалась приемлемой для рядового зрителя, «готового сочувствовать близкой ему судьбе»: {170} Лилит, устраивающая земное благополучие своего избранника и уступающая место житейски «мудрой» Кате, воплощает мечту каждого обывателя, а Катя, из любви к Михаилу временно отдающаяся другому, близка «современной героине компромиссов».

Всеобъемлющий антибуржуазный пафос спектаклей предшествовавших лет переходил теперь в произведениях ряда драматургов в обличение обывательского быта, чаще захолустного. В числе таких пьес, особо отмеченных в печати и весьма благосклонно принятых публикой, «Царь природы» Чирикова (1909), «Торговый дом» И. Д. Сургучева (1913), «Сестры Кедровы» Н. А. Григорьева-Истомина (1915).

В «Царе природы» вставали сумерки жизни уездного интеллигента, когда-то одухотворенного, но под давлением условий глухой провинции опустившегося и лишь несерьезными выходками протестующего против затягивающего болота. В «Торговом доме», как заметила Бухарова, нечто от Островского, Достоевского и Ремизова. Алчность, торгашеские расчеты заполнили души старших братьев, владельцев торгового дома, младший восстает против «окружающей тьмы», но нет пути ему, и ничто не разрешается в драме. Среда и типы «Сестер Кедровых» напоминали «Мелкого беса» Сологуба, но по подражание отмечалось в ней, а, напротив, «аромат настоящей, подлинной жизни». Три сестры портнихи, чуждые мещанства, простые и общительные, «не вписывались» в жизнь провинциального городка, больно сталкивались с грязным отношением, с властью «звериного быта», где личиной интеллигента прикрывается мещанин, где жизнь поругана и унижена. Страшную пьесу написал Григорьев-Истомин, говорил Я. Львов (Розенштейн): «Страшную по своей полной безнадежности, по тому, как мощно заглушает песнь торжествующей пошлости песнь оплеванной и оскотиненной любви, по отсутствию веры в то, что когда-нибудь может быть иначе»[[332]](#footnote-333).

Отразилась в репертуаре «проблема пола», занимавшая в этот период литературу и общественную мысль. Ей отдал дань Андреев, ей посвятили пьесы М. П. Арцыбашев и ряд других авторов. Стали популярными переводные пьесы на эту тему.

Тема взаимоотношений полов сама по себе не порождение реакции. В период общественного подъема «Русские ведомости» печатали письма студентов и гимназистов под специальной рубрикой «Половой вопрос» (1904). В московском Литературно-художественном кружке, клубе артистов, литераторов и других представителей верхов интеллигенции, под председательством его создателя А. И. Южина проводились собеседования на тему {171} о браке и половых отношениях. Но тогда эта тема была отодвинута другими, которые предстали более увлекательными и первостепенными. В 1906 году Н. Г. Шебуев объявил анкету об этом в своей «Газете Шебуева». Женщина-врач ответила: «Систематический разврат будет существовать до тех пор, пока будет царить буржуазно-капиталистический строй, а тем паче самодержавно-бюрократический. Наступит новая эра, народятся новые, сильные люди, и вся эта гниль сама собой отпадет»[[333]](#footnote-334).

Еще раньше, в 1898 – 1899 годах, вопрос о браке и половой любви дебатировался в «Книжках Недели», журнале «Русский труд» и некоторых других изданиях. М. О. Меньшиков, издавший и отдельную книжку «О любви» (Спб., 1899), ратовал за любовь без чувственности, заявляя, что «идеал отношений мужчины и женщины — любовь братская», при таких браках не возникала бы потребность в разводах. По словам Горького, меньшиковская книжка жадно читалась «мелкой служебной интеллигенцией». И тогда же В. В. Розанов, напротив, развивал свое учение о священности полового акта и деторождения («чадозачатие есть главный трансцендентально-мистический акт»), идентичности души и пола, гении как «половом цветении души». Эротично почти все декадентство.

Но 1907 – 1910 годы стали временем разгула эротики в литературе. Сказалось разочарование и растерянность в социальной жизни. Способствовало и ослабление цензуры, ранее в этом плане суровой.

Наряду с упомянутой в первой главе санинщиной существовало некое «мистическое» направление «половой проблемы». Его представлял не только Розанов. Н. А. Бердяев печатал в «Перевале» статьи «Метафизика пола и любви» (главы из книги), направленные против «лицемерия, связанного с половым сладострастием»: «пора увидеть правду, святость и чистоту сладострастного слияния». Воспевал «святую плоть» Мережковский. И здесь сложное человеческое чувство, включающее духовность и социальность (продление рода), сводилось лишь к чувственным наслаждениям. «В строе современной души этика является эротикой и правее могла бы именоваться эротикой», — заявлял В. И. Иванов в статье «О любви дерзающей» («Факелы», кн. 2). Речь шла о любви исключительно к бедрам другого пола, а то и того же самого. В «Весах» оправдывались всяческие половые извращения. Противоестественным увлечениям посвящены повести Кузмина «Крылья» и супруги Иванова, Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, «Тридцать три урода». П. М. Пильский хвалил талант Кузмина и защищал тему.

{172} На отношении к В. В. Розанову и его эротомании прослеживается различие общественных интересов 1895 – 1907 и 1907 – 1917 годов. Книгу «В мире неясного и нерешенного» — гимн половому акту — Розанов издал дважды, в 1901 и 1904 годах, и ее заметили тогда только в очень узком кругу. А позже она стала столь популярной, что Чуковский в 1910 году счел нужным обратиться к автору с осуждающим открытым письмом. Измайлов в это же время дарил Розанову свою книгу «Литературный Олимп» (М., 1910) с надписью: «На добрую память от одного из искренних поклонников его таланта — с любовью и глубоким уважением». Сходна судьба сочинения О. Вейнингера «Пол и характер». Первое ее издание на русском языке прошло почти незамеченным. Второе (Спб., 1909) имело и шумный успех, вызвало споры на страницах большинства периодических изданий. Первый ее раздел — это диссертация о «мужских» и «женских» психологических чертах в каждом человеке, дальние — проявление все возрастающей ненависти к женщинам. Автор увидел в них всепоглощающую устремленность к половой сфере, антидуховность и антиинтеллектуальность. Аскетические наклонности Вейнингера порождены не одними принципиальными соображениями, также и женоненавистничество М. П. Арцыбашева — от личных неудач. Порожденному частным эпоха придала некое общее значение.

Женская эмансипация, которая исподволь одерживала победы, разочаровывала. Буржуазная женщина, освобожденная от требования быть только женой и матерью, но не причастная к какой-либо общественно-полезной деятельности, воспринявшая общие места радикализма и новейшего эстетизма, где смешивались Бальмонт, Арцыбашев, Ницше, танго и некоторые социальные идеи, усвоенные в светских разговорах, предстала далекой от идеала. Да и вообще оказывалось, что практически буржуа и буржуазному интеллигенту милее женщина не слишком эмансипированная. Даже на Вл. И. Немировича-Данченко, который сам делился с женой своими творческими и иными заботами, произвела тяжелое впечатление С. А. Толстая уже самим фактом присутствия при разговоре с ее мужем и вмешательством в него: «Мы, писатели той эпохи, были вообще немножечко мизогинами (женоненавистниками. — *И. П*.). В нас возбуждали досаду те интеллигентные женщины, которые пытались играть в наших жизнях большую роль, чем позволяло наше свободолюбие»[[334]](#footnote-335).

В 1910‑х годах писали об утрате женщиной «органически женского» и соответствующего влияния ее на жизнь. Хотя говорилось о женщине вообще или интеллигентке, в действительности речь шла о женщине буржуазного круга или обуржуазившейся, не запятой работой ни по найму, ни дома.

{173} Женский вопрос, которому много внимания уделяла русская и зарубежная драматургия, теперь распался надвое: на традиционный — о гражданском равенстве — и «половой». Этот последний тоже имел два аспекта. Не впервые вставал вопрос о равенстве полов вместо «двойного стандарта», то есть разных норм половой морали для мужчин и женщин. В свободе от узаконенных форм, в гражданском браке виделось противостояние «узкому мещанству жизни», ограждение свободы женщины (брак «дает господство мужа над женой»)[[335]](#footnote-336). Это находило отражение в пьесах о семье и браке в течение всего периода 1895 – 1917 годов. Другой аспект характерен для последнего десятилетия: «вопрос» о женщине как темной силе, в духе Вейнингера и Стриндберга, о стихийной и инфернальной власти пола.

«Половая проблема», как уже говорилось, отнюдь не стала ведущей для абсолютного большинства «образованного общества». В частности, Арабажин свидетельствует, что его лекции против арцыбашевского Санина, как героя, дозволяющего себе свободное удовлетворение инстинктов, встречали горячее сочувствие молодежи. Газета «Свободные мысли», печатая статью Пильского, снабжала ее редакционным примечанием: «Точка зрения редакции на г. Кузмина и кузминых диаметрально противоположна взгляду г. Петра Пильского». «Вестник знания» (1908, № 1) пылко осуждал «бесстыдство» современной литературы и рядом с Арцыбашевым и Кузминым поставил Блока. Вот это последнее в особенности взывает к осторожности при обвинении всей российской интеллигенции в увлечении эротикой. Когда в порнографические писатели зачисляется Блок, как ранее — автор «Крейцеровой сонаты», подозрителен и общий вывод. «Перевал» и «Весы», вообще издания «Скорпиона», как уже замечено, голос не всей интеллигенции, чтение не всех читающих. «Широкие слои молодежи целомудренны», — уверенно писал С. М. Городецкий[[336]](#footnote-337).

Но и в демократической среде этой темы, коль скоро она была поднята, не чурались. Критик-марксист Л. Н. Войтоловский признавал естественным, что вопросы любви привлекают лиц, интересующихся личной и общественной психологией. Вопросы половой морали заняли место в комплексе этических проблем. В интересе к этой теме проявлялось также отрицание церковных догм и консервативного мещанского мышления. Гипертрофия сексуальности противостояла религиозным установкам о греховности физической близости, прославлению в дидактической {174} литературе «возвышенной» любви в противовес «животному» влечению.

В провозглашении свободы половой жизни была видимость «революционности», соблазнявшая обывателя, хотевшего быть «передовым», открывалась некая возможность самоутверждения. Тем более соблазнительно было необычное, «дерзкое» изображение этой стороны жизни в театре — только смотри, и уже приобщился к «смелости».

Когда Окулов писал: «Вероятно, ради отвлечения массы от “проклятых вопросов” цензура, карая идейность, особенно снисходительно относится к сценической порнографии»[[337]](#footnote-338), — это был прежде всего журналистский прием, давший возможность выпада против правящих кругов. Едва ли он сам не понимал легковесности объяснения. Цензоры не писали сами, Главное управление по делам печати не заказывало пьес, их поставляли авторы по собственному желанию. А предложение диктовалось спросом.

Много шума вызвала «Анфиса» Андреева (1909). Под руководством автора она ставилась в Новом драматическом театре, много игралась в провинции, где вызывала и протесты. Какие бы задачи ни ставил перед собой Андреев, пьеса воспринималась в соответствии с шумихой вокруг «половой проблемы». Василевский определил ее как «трагедию полового инстинкта». О герое, переходящем от женщины к женщине, с недоумением писали: не то «сверхчеловек», «имеющий право», не то обыкновенный распутник-неврастеник[[338]](#footnote-339). Три сестры добиваются одного мужчины (мужа одной из них). Анфиса носит перстень с ядом и в конце концов отравляет любовника, заинтересовавшегося ее младшей сестрой. Многое здесь близко типичной мелодраме. И любовь сестер к одному — мотив не новый. Но до того речь шла при этом о двух, не о трех, и, кажется, раньше на сцене не молили на коленях «возьми меня».

Пьеса Андреева «Екатерина Ивановна» (1912) могла появиться и увлечь только в свое время. Оскорбленная незаслуженным подозрением, женщина от отчаяния, обиды или чувства мести отдается именно тому ничтожеству, к которому муж ее приревновал. А дальше следует надуманность и ложь в духе пресловутой «проблемы». После этого поступка Екатерина Ивановна уже вся во власти «темных сил», «бездны», во власти полового чувства, влекущего к ней и влекущего ее едва ли не к каждому, так, что юный брат ее мужа убегает из дому, испуганный ее посягательствами {175} и установившимся домашним укладом (муж, вначале пытавшийся застрелить ее, затем подает галоши жене, уезжающей с очередным партнером). Друг дома художник Коромыслов говорит об исходящем от героини «дьявольском соблазне», муж жалуется на «красный кошмар, неистовство» их ночей. Коромыслов объясняет: «В Катерине Ивановне слишком много этого — как бы тебе выразиться, чтобы не соврать? Женского, женственного, ихнего, одним словом. <…> То ли она распутничает, то ли она молится своим распутством или там упрекает кого-то… вечная Магдалина, для которой распутство или начало или конец, но без которого совсем нельзя, которое есть ее Голгофа, ее ужас и мечта, ее рай и ад».

«Трагедией женского естества» назвал «Екатерину Ивановну» Вл. И. Немирович-Данченко. Сам автор видел в пьесе чуть ли не апологию женщины. На премьере в МХТ (1912) в середине спектакля автору был поднесен венок, но последний акт публика покрыла громким шиканьем — редчайшее явление в истории прославленного театра. Правда, Немирович-Данченко, постановщик, шел на это. «Пьеса будет волновать, беспокоить, раздражать, злить, возмущать», — писал он жене. «Когда театр перестает “беспокоить” и злить — он катится вниз. Может быть, в нем искусство и на высоте, но он мертвеет в своем искусстве»[[339]](#footnote-340). Голоушев писал, что в пьесе сама жизнь, что именно поэтому она возбудила ненависть. О Екатерине Ивановне (также о профессоре Сторицыне и его сыновьях) говорили как о живом человеке, устраивали публичные «суды» над нею. Отмечалась, в качестве верного отражения жизни, духовная пустота вокруг Екатерины Ивановны, о которой говорит и она сама. Обращали внимание на яркий образ разновидности хама в лице Ментикова («хам-паразит, хам-пресмыкающийся»)[[340]](#footnote-341).

Большой шум в публике и прессе подняла «Ревность» Арцыбашева (1913). Один из ее персонажей говорит о женщине: «Она вся на земле, в чувственных наслаждениях, в мелочах, в ощущении своего тела, и ей нужны не сокровища ума и сердца, а просто… Ей льстит, когда ее “хотят”». Вопросом физической близости заняты все персонажи обоих полов. Как выражались рецензенты, «на сцене мечутся одержимые половым бредом маньяки и, беспрерывно вожделея, ведут бесконечные разговоры все на одну и ту же тему». Разговоры перемежаются лишь теми моментами, когда герои исчезают со сцены, чтобы «осуществить {176} диагноз Арцыбашева». Антифеминистической, но «волнующей», написанной в «реальных, правдивых» тонах, назвала «Ревность» В. Л. Юренева. В публике шел разговор об изображенных женских и мужских типах, о причинах их существования. Часть критиков защищала пьесу, ссылаясь на то, что женщины, подобные ее героиням, встречаются в обществе. Автор специальной брошюры уверял, что описываемое в драме «вырвано из жизни как живая часть ее, есть реальный ее уголок, лица, им выведенные, мыслимы, они есть». При этом он обращал внимание не только на увлеченность героинь постельными ситуациями, но и на типичное их мироощущение: «нет и не может быть иных образцов людей». «Переходное безвременье создало Елену Николаевну, и чем скорее пройдет это безвременье, тем скорее невозможна будет она»; писатель, представив тип, может вызвать отвращение к нему, и, таким образом, пьеса полезна[[341]](#footnote-342).

Многие рецензенты утверждали, что героини «Ревности» — исключение, и обвиняли автора в клевете на женщину. Артистка А. В. Дарьял отказалась от роли Елены, протестуя против этой клеветы. В нижегородской газете «Волгарь» появилось письмо-протест зрителей. Но в Петербурге и Москве пьеса игралась в театре Незлобина двумя составами каждый день в течение сезона, билеты разбирались заранее. Была попытка протеста на одном из петербургских спектаклей, но ее заглушили рукоплескания. В Москве появление автора небольшая группа зрителей встретила свистками, но и их перекрыли аплодисменты. Юренева, игравшая главную роль, вспоминала, что каждый вечер на петербургских спектаклях присутствовали какие-нибудь важные особы из правительственных и аристократических кругов, происходили супружеские баталии при разъезде: жены негодовали, а мужья оправдывали Елену. «Вдруг обнаружилось совершенно четко, что каждый из них просто мечтает именно о такой Елене Николаевне». В 1914 году фирма А. А. Ханжонкова сняла кинофильм по этой пьесе.

В «Законе дикаря» того же автора (1915), поставленном в театре Незлобина в Москве и в театре Яворской в Петербурге, рисовался мужчина со склонностью вожделеть к любой неуродливой женщине. В Москве постановка стала гвоздем сезона. В театре Яворской, несмотря на сообщения в печати, что спектакль освистан, он прошел в течение двух месяцев сорок раз. В следующий сезон театр Незлобина поставил новую пьесу Арцыбашева {177} об отношениях между мужчиной и женщиной — «Враги». В рецензиях отмечался талант автора, его «уменье заинтересовать рядового зрителя, который собственно и создает успех пьесе»[[342]](#footnote-343).

Ставились и другие пьесы на ту же тему: «Власть плоти» В. В. Протопопова (1908), «Мохноногое» В. К. Винниченко (1917) — о зверином начале в крови каждого здорового мужчины, которое подчиняет себе его разум, и прочие. Появилась на сцене «Леда» А. П. Каменского, правда актрисы в заглавной роли, вопреки автору, выступали не вполне обнаженными; было и шиканье, и аплодисменты[[343]](#footnote-344). Игралась его же пьеса «Если это возможно» (1916) — все о той же «свободе сочетания полов».

В этот период явно возросло количество пьес о женщинах-«губительницах». Но вместе с тем многие из таких драм и комедий лишь продолжали старую тему об адюльтере, с добавлением некоторых штрихов в модном духе.

Переводные пьесы о «власти пола» и женщине как разрушительной силе появились еще в первой половине 1900‑х годов в результате увлечения всяческой новизной. Но тогда зрители не углублялись в эту область, находя в спектаклях какие-то другие отзвуки современности, интересуясь актерской игрой или вовсе таких постановок не принимая.

Из зарубежных произведений на тему пола большую популярность приобрела драма Ф. Ведекинда «Пробуждение весны» (1907) о пробуждающемся инстинкте у подростков и драматических последствиях неведения. «Загадка пола и плоти… Борьба все утончаемого культурою духа с телом… Усложненность физиологических настроений на почве нервного распада и нервной наследственности современного человека», — откликалась печать. Даже духовные пастыри включились в полемику. Архимандрит Михаил заявлял: «Никакой половой тайны. Нельзя позволять открывать эту тайну горничной или проститутке»[[344]](#footnote-345). Несмотря на протест части публики, спектакли повторялись десятки раз: в театре Комиссаржевской, театре Корша и на других сценах.

Еще в середине 1900‑х годов на русскую сцену пришли пьесы «о тайнах любви» С. Пшибышевского, к концу десятилетия ставшего {178} модным писателем (наряду со Стриндбергом он был одним из главных проводников «половой проблемы» на сцену).

В 1904 году его «Снег» и «Золотое руно» поставлены в театре Комиссаржевской. Критика тогда их в основном не одобрила. «Какой интерес представляют эти эгоистичные, дряблые и мстительные “интеллигентные” люди, ушедшие в свои маленькие любовные делишки с их извращенными представлениями о любви и дружбе? — вопрошал Фриче. — <…> Между тем как кругом жизнь бьет ключом, сталкиваются партии и классы, на обломках прошлого уже зеленеют молодые побеги будущего». «Целый вечер пришлось публике провести в тоске, созерцая героев, которые “тоскуют по тоске” и “любят любовь”. Четыре акта сплошного флирта и тонких подходов к адюльтеру, не слишком ли много для нормальных людей и не слишком ли вредно для эротоманов», — заметил Коган о «Снеге»[[345]](#footnote-346). Широкая публика искала не символов. Любопытна брошюра С. С. Полятуса «Подробное изложение и смысл пьесы Ст. Пшибышевского “Снег”» (Одесса, 1904). В ней это сочинение толковалось как чисто бытовая драма: Бронка несчастна, потому что искренне и глубоко любит Тадеуша; Эва — эксцентричная особа, по воззрениям которой любимый мужчина должен быть господином жен-щипы, а он ей поклонялся, поэтому она его полюбила только когда потеряла.

В 1911 году «Снег», поставленный театром Незлобина в Москве и привезенный на гастроли в Петербург, обеспечил благополучие антрепризы. В критике пьеса и тогда в основном не одобрялась: «Дешевые извороты и ухищрения прикладного модернизма, — увы! — уже устаревшего, уже ненужного, напоминающего прошлогодний модный журнал, по которому еще одеваются в Чухломе или Чебоксарах», «трескучее словопрение сверхчеловеков обоего пола». А вот голос публики, зрителя галереи: «Взволнованные и плачущие (вокруг меня многие вытирали слезы), мы рукоплещем исполнителям, вызываем их множество раз и, вытянув руки и беспорядочно выкрикивая какие-то имена, стараемся излить свою признательность за этот вечер редкого духовного наслаждения», «это сказка души», «почувствовать это как сказку, как возвышающий и прекрасный обман, можем лишь мы — зрители» (у критиков — «предвзятость и снобизм»)[[346]](#footnote-347).

В Новом драматическом театре (1910), театре Незлобина и {179} Малом (1912) шла пьеса А. Шницлера «Необозримое поле» (другие названия в русских переводах: «Обширная страна», «Неведомый край») — о «вечно мужественном в отношении к вечно женственному», о силе, которая «от века бросает мужчину к ногам женщины», «непреодолимой, неумолимой и априорной»[[347]](#footnote-348). Театры возвращались к Стриндбергу, впервые появившемуся на русской сцене еще в первой половине 1900‑х годов[[348]](#footnote-349). «Графиню Юлию» поставили театр Корша (1909) и Московский драматический театр (1915). Вражда полов, постоянная тема Стриндберга, в этой пьесе усилена социальным неравенством: любовник графини — красавец-лакей.

Заметно сказалось в репертуаре 1907 – 1917 годов утверждение развлекательной роли театра.

Усилилась тяга к пьесам «не из жизни», в той или иной мере всегда существовавшая. В «большой публике» ее разделяли люди, с одной стороны «уставшие» от окружающей действительности, с другой — «спящие», просыпаться к жизни не желавшие.

Театры предлагали беззаботное веселье. Комедии и фарсы подавляли своим количеством другие жанры. В середине 1900‑х годов только такой рецензент, как А. И. Введенский, в «Московских ведомостях» мог сказать, одобряя пьесу: «… просто, весело и непритязательно, <…> так, в самом деле, наскучили всем нам наши серьезные интересы». А в 1915 году и В. Н. Соловьев говорил, что английская комедия очень желательна для русского театра, «не в меру занятого разрешением философских и психологических проблем на сцене»[[349]](#footnote-350). И многие другие приветствовали репертуар без «психологических тонкостей и глубоких идей».

Одновременно формировалось направление фантастики, сказки, внешней романтики. К увлечению красивым вымыслом толкала тусклость реальной жизни. Была и причина, лежавшая в области самого искусства. Сказка на сцене явилась реакцией против крайностей натурализма и символизма.

Выше уже упоминалось заявление Ю. Л. Слонимской, что театр перешел на верный путь, стремясь увлечь красотой и заставить забыть действительность. Позже Л. М. Василевский писал {180} по поводу «Принцессы Турандот»: «Современный зритель, уставший от изощренной психологии извилистых душ, с радостью окунается в атмосферу чистой, простодушной красоты первичных чувств этой пьесы»[[350]](#footnote-351). Да и в зове к трагедии, звучавшем в 1910‑х годах, была тоска не только и даже не столько об «очистительном костре» (выражение Блока), сколько о небудничности, «романтической тоге вместо повседневного пиджака»[[351]](#footnote-352). Зрители сочувственно принимали сказку Г. Жулавского «Эрос и Психея». В 1912 году эта примитивная аллегория о поисках человеческой душой любви, правды и мира, к тому времени известная уже всей провинции, поставлена была театром Незлобина в Москве, прошла там подряд более пятидесяти раз и привезена для открытия сезона в Петербург, где пользовалась не меньшим спросом (в Москве ее продолжал играть другой состав).

Характерна для предоктябрьских лет драматургия Ю. Д. Беляева. «Поклонник красоты», «певец старины, принц мечтательности», — по определению автора некролога, он полагал, что театр должен «успокаивать и умиротворять».

Зрители с признательностью принимали его пьески «Путаница» (1909), «Дама из Торжка» (1912), «Царевна-лягушка» (1914) и «Красный кабачок» (1911); в последней призрак барона Мюнхгаузена провозглашал тост за красивую ложь. С «оглушительным» успехом шла в Петербурге и Москве поставленная театром Незлобина «Псиша» (1911) — якобы страницы истории крепостного театра. «Так приятно было, закрыв глаза, увидеть занятный сон», — сообщил Я. Львов о спектакле и привел слова другого журналиста: «“Право, не стоит критиковать” — на сцене красивые женщины, все так мило, так приятно, надо уметь быть благодарным». Ему вторил рецензент петербургского популярного журнала: «Хотите вы на несколько часов отвлечься от прозы будней? Хотите вы на несколько часов погрузиться в атмосферу одной только поэзии? Только поэзии, без всякой примеси кружков и платформ: литературных и политических? Посмотрите “Псишу” Ю. Д. Беляева»[[352]](#footnote-353).

Были, конечно, и иные оценки беляевской драматургии. «Неблагополучно на русской сцене, — утверждалось в рецензии на “Царевну-лягушку” в театре Незлобина. — <С…> Зачем ставить такие пьесы и тратить громадные деньги на пошлость и тоску»[[353]](#footnote-354). Горьковская «Новая жизнь» отозвалась о «Даме из {181} Торжка», привезенной Малым театром на гастроли в Петербург, самым резким образом: «вульгарная, бессмысленная стряпня, бьющая на самые примитивные театральные инстинкты», «недостойно хоть немного уважающего себя театра»[[354]](#footnote-355).

Наряду с тягой к развлечению, праздничности проявлялся интерес к углубленной психологии. Тому был ряд причин. В их числе и разочарование в идее социальной революции, обусловливавшей до того первенствующий интерес к анализу общественных отношений.

Усложненность психологии вносилась в пьесы о семье, о любви, в новые мелодрамы, которые писались с оглядкой на Достоевского.

Привлекала толпы зрителей «Вера Мирцева» Л. Н. Урванцова (1915). Героиня убивает любовника, бесстыдного дельца, который хочет использовать ее письма для шантажа, затем жестоко терзается и признается мужу. Заглавная роль давала простор для проявления темперамента, для технически отделанных деталей. Была популярна в публике пьеса С. А. Шиманского «Кровь» (1915) по мотивам судебного дела об убийстве мужем жены. И рецензенты оценивали ее положительно, причем по разным причинам. Старк, бывший в составе жюри, присудившего пьесе премию имени А. Н. Островского, говорил, что автором до тонкости изучен мир темных аферистов, добавив, что интересно обрисована психология действующих лиц. Бентовин находил ценность этой «психологической мелодрамы» именно в психологии героя, в образе которого заметил влияние Достоевского. Другие видели кроме занимательной интриги еще «серьезную проблему выносливости человеческой совести»[[355]](#footnote-356).

Вообще, распространялась любовь к мелодраме. Она никогда, впрочем, не умирала. Но теперь вновь охватывала не только «простонародье».

В годы империалистической войны подчеркивалась связь изменяющихся театральных вкусов со временем. Ю. В. Соболев настаивал, что пьесы «рассуждений», «настроений» не отвечают реальной жизни, идущей в ином ритме, более значительном, более драматичном. Говоря о «Вере Мирцевой», он отмечал в ней, при всей ее примитивности, игру страстей, занимательную интригу и заключал: «Наши дни, столь яркие, стремительные, полные катастрофичности, очевидно, могут питаться именно такими пьесами». И Голоушев подтверждал, что мелодрама, в которой {182} переживания просты, но ярки, «теперь как раз по современным настроениям»[[356]](#footnote-357).

Однако и здесь действовали еще внутритеатральные причины, постоянно наблюдаемый закон контраста, «отталкивания». Раньше, когда сценой завладела преимущественно бытовая натуралистическая драма и комедия, естественно было увлечение символизмом. После туманных символистских произведений, после пьес о «проблеме пола» и сугубо «разговорных» пьес закономерен поворот к простой по мысли мелодраме с занимательным сюжетом, положительным героем, сильными чувствами. Все поняли, писал Я. Львов, «что хорошая мелодрама лучше плохого символизма». «Мелодраму поймут, над мелодрамой заплачут и уйдут с чувством наказанного порока и торжеством истины», — вторил Н. Н. Вильде, противопоставляя уже не символизм, а чеховские пьесы, которые, по его словам, при всей талантливости, «наполнены какими-то толкунчиками». Поворотом от крайностей декандентства называла влечение к мелодраме редакционная статья «Рампы»[[357]](#footnote-358).

Со стремлением к углубленному постижению человеческой психологии связаны постановки в МХТ инсценировок романов Достоевского «Братья Карамазовы» (1910) и «Николай Ставрогин» (1913)[[358]](#footnote-359). Еще в предыдущее десятилетие Достоевский успешно завоевывал сцену. Инсценировки «Идиота» ставились в Малом и Александринском театрах (1899), «Преступления и наказания» (1899) и «Братьев Карамазовых» (1901) — в Суворинском театре. Но в этот новый период интерес к великому писателю-психологу усилился. Театр Незлобина представил «Идиота» (1912) и «Дядюшкин сон» (1916), Театр имени В. Ф. Комиссаржевской — «Скверный анекдот» (1915), МХТ показал еще «Село Степанчиково и его обитатели» (1917).

Выдающийся спектакль 1910‑х годов — «Живой труп» Толстого в МХТ (1911). Глубокое проникновение в психологию образов, острая постановка социальных, в первую очередь моральных проблем, раскрытие порочности основных норм жизни были {183} замечены большинством рецензентов, хотя не обошлось и без порицаний. Слова Феди Протасова о трех путях были близки переживаемому моменту: «Три выбора, только три: служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живешь. <…> Второй — разрушать эту пакость; для этого надо быть героем, а я не герой. Или третье: забыться, пить, гулять, петь».

Как реакция против гонителей быта на сцене и как удовлетворение тоски по хорошей «театральной» пьесе возродилась любовь к Островскому (об этом см. в [следующем разделе](#_Toc315343006)).

Начало империалистической войны вызвало появление ряда шовинистических, ура-патриотических пьес. Но они не удерживались на сцене.

Наиболее заметной из них, благодаря имени автора, стала слабая пьеса Андреева «Король, закон и свобода», посвященная трагедии Бельгии, почти целиком оккупированной германскими войсками; в действующих лицах узнавали бельгийского короля, М. Метерлинка. Суворинский театр ставил «Позор Германии» М. В. Дальского и П. М. Корсакова, «За кулисами войны» Б. С. Глаголина, «Когда грянул гром» Н. Ю. Жуковской. МХТ не принял в свой репертуар ни одного из таких сочинений, призванных будить ненависть к иноплеменникам, хотя бы и военным противникам. Самой популярной из пьес на тему текущей войны стал фарс «Вова приспособился» Е. А. Мировича. В нем фигурировал студент-барон, призванный в армию, показывалось его комическое «слияние с народом». Более или менее часто шли в сезон 1914/15 года старые пьесы патриотического характера — «Ветеран и новобранец» А. Ф. Писемского, «Козьма Захарич Минин-Сухорук» Островского и некоторые другие.

Февральская революция не успела заметно повлиять на театральный репертуар серьезных театров.

На профессиональной сцене не было поставлено ни одной пьесы, изображающей общественно-политические конфликты, — ни новой, ни какой-либо старой буржуазно-революционной, какие ставились в 1905 – 1907 годах. В Александринском театре Е. П. Карпов поставил свою пьесу «Зарево», ранее запрещенную. Действие ее связано с политической забастовкой, героиня — революционерка, но главное в пьесе все же любовная интрига. Значительного успеха она не имела.

Некоторой «злободневностью» могли похвастать преимущественно театры миниатюр и «Фарсы». В Литейном театре шел «Крах торгового дома Романов и Ко» Линского (март) и «Вова-революционер» Мировича (апрель), в Троицком — «Товарищ министра» А. Т. Аверченко (апрель). Наиболее «обновился» репертуар фарсов за счет пьес, до того запрещенных как порнографические, на прежней запретности которых и спекулировали антрепренеры. В Москве одним из «гвоздей сезона» наряду с пьесами типа «В чужой постели» стала «Леда» Каменского, где {184} на этот раз героиня выступала совершенно обнаженной. Весной 1917 года фарсовые театры заполнились «распутинской» драматургией — мнимым разоблачением царского режима в виде показа любовных похождений Г. А. Распутина. Летом и осенью 1917 года в театрах миниатюр появились пьески, где высмеивались революционеры[[359]](#footnote-360).

Летом 1917 года, под руководством А. В. Луначарского, был пересмотрен репертуар театров Попечительства о народной трезвости. По настоянию самих актеров из репертуара Народного дома были исключены «Орленок» Э. Ростана и «Мадам Сан-Жен» В. Сарду «за проповедь идей империализма и несоответствие настроениям момента».

## Постоянные направления в репертуаре

Все время интересовала зрителей тема взаимоотношений мужчины и женщины, семьи, любви. В период первой революции и предшествовавших ей лет пьесы об этом несколько отступили на задний план. Зато в следующий период, как уже сказано, выдвинулись в ряд наиболее типичных для него, получив специфическую окраску.

Менялись бытовые реалии, в речи действующих лиц вносились отзвуки современных общественных и политических событий, модных философских течений. Но основа содержания большинства пьес — любовные и семейные отношения.

Интерес к таким произведениям отнюдь не всегда означал общественный индифферентизм интересующихся. Духовно активная часть «образованного общества», не отрывая идеи социального переустройства от гуманизации всей жизни, установления справедливости на всех ее ступенях, относилась к этому роду пьес как к произведениям на общественные темы. Отмечалось, что семья — это первый и главный институт воспитания человека в определенных идеалах и нормах морали, ее пороки — социальные пороки. С проблемой семьи связывался давний «женский вопрос» — о равноправии женщин с мужчинами. В пьесах на эти темы ставились или хотя бы лишь усматривались зрителями, в соответствии с установкой восприятия, такие важнейшие вопросы человеческих связей и отношения к жизни, как ложь и правда, эгоизм и альтруизм. В семье возникали и, соответственно, {185} рисовались в пьесах ситуации, в которых проверялась человеческая совесть, доброта, участливость, великодушие, способность к милосердию.

Семья — ячейка общества, и семейное неблагополучие ставилось в прямую связь с общественным неустройством. Автор статьи «О счастливых и несчастных детях» писала: «Какое живое существо, если оно хранит в себе малейшую способность реагировать на впечатления окружающего мира, может оставаться безмятежно спокойным и радостным в нашу смрадную эпоху когда сквозь мрак туч, обложивших наш политический горизонт, не прорывается ни одного светлого луча?» «У несчастных родителей — нет счастливых детей. Посреди всеобщего уныния и упадка духа — нет места бодрому и радостному! Создайте новый, светлый мир на развалинах старого, мрачного, и как по мановению жезла явится “новая порода людей”, которые светлыми и радостными, как на праздник, войдут в жизнь и бодро понесут ее бремя»[[360]](#footnote-361).

Вечный, наверное, вопрос о семье и семейных отношениях был осложнен особенностями семейного права. Прежде всего, это затруднение развода, о чем писалось не только в юридической печати. «Спасите семью, пока есть время. Откройте предохранительный клапан развода. Ведь стон стоит кругом. Ведь люди отдышаться не могут. Пора скинуть с себя общеобязательное лицемерие, — взывал, например, Вас. И. Немирович-Данченко. — Семейный развал и разброд доходят в настоящее время, без всяких преувеличений, до настоящего ужаса»[[361]](#footnote-362). От невозможности развода, а не только от легкомыслия, развращенности и безделья — адюльтер. И был еще специфический атрибут буржуазной семьи — безработность женщины. Отсюда ее притязания на чрезмерное внимание мужа или интерес к какому-либо иному обществу, где она может найти развлечение. Все это находило отражение в пьесах.

Сюжет семейного разлада будет еще долго разрабатываться, так как в разных формах он постоянно повторяется в жизни, утверждал Игнатов (1899). Рецензент «Московского вестника» писал, что вопрос об отношениях супругов «не может не интересовать каждого задумывающегося над жизнью человека» (1897). Бентовин отмечал «вечно юную тему о взаимных правах мужчины и женщины». Вопросы о семье, так называемой свободной любви, о «прошлом» женщины и о добрачных грехах мужчины «одинаково жгучи» у всех народов, говорил О. Дымов и в период первой революции (1906). В это время со стороны критиков {186} левого направления раздавались голоса против любовно-семейной тематики. Но отвергалась не сама тема, а проповедуемые идеалы. «Протест против “буржуазной” семьи сделался любимой темой буржуазных писателей, — констатировал Чулков. Ни во имя чего этот протест? <…> Современным мещанам не приходит в голову, что семья может сделаться воистину свободной лишь после коренной реформы всех социальных отношений и — что самое главное — после коренного изменения самой психологии любви» (1906).

Любовь входит в круг вечных вопросов бытия и неотъемлема от самой проблемы жизни. И все-таки «любви» на сцене, как и в беллетристике, было слишком уж много. Женщине отводилась преимущественно эта область. Юренева вспоминала, что полученное воспитание и литература приучили ее считать проблему чувства главной: «Преувеличенная оценка любви, как всеопределяющего содержания жизни женщины, была моим многолетним заблуждением».

В 1895 году журнал «Литературное обозрение» осуждал современную «беллетристическую мелкоту» за то, что они пишут только о любви. «Если десятки тысяч сытых и обеспеченных, изнывающих от безделья людей видят во флирте весь смысл и цель жизни, то сотни миллионов вовсе не держатся такого мнения и не действуют во имя этих романических побуждений»; и у сытых главные страсти — честолюбие, любовь к деньгам[[362]](#footnote-363). Чаще выступали защитники этой темы.

Не обывательница скучающая, а крупный чиновник и общественный деятель В. С. Кривенко писал: «Любовь! Она, она все движет, все окрашивает то в розовый, то серый, то черный цвет… Как пышно расцвела бы жизнь в деревенской глуши для Сони (“Дядя Ваня”), если бы ее полюбил земский врач! Как весело бы зажилось самому дяде Ване, если бы Елена была его жена». И в «Трех сестрах» — «на уме любовь, любовь и любовь… А там, где она так сильно и правдиво сказалась, много интереса, много страсти, много того, к чему и читатель, и зритель так склонен, в особенности женская половина нашего общества»; «Как ни притягательны по своей силе разные “вопросы”, но художников пера по-прежнему более всего клонит к изображению той чародейки, которая навсегда останется повелительницей мира». Эфрос пояснял, что беда ее не в том, что тема пьесы — любовь: «Есть ипокритство (лицемерие. — *И. П*.) в негодовании на ее преобладание в романе и драме. Какое другое проявление человека так многогранно, так властно приводит в движение всю душу, так многообразно сталкивает людей и родит {187} столько эффектных перипетий»[[363]](#footnote-364). Критик затронул собственно театральную причину преобладания этой темы. Изображение любви включало широкую гамму эмоций: радость, страдание от измены, разочарование, самопожертвование и т. д. Поэтому такие пьесы становились «сценичны», их любили актрисы.

Для массы зрителей пьесы о семье и любви были наиболее близки и понятны. В них — проблемы, возникающие в собственной жизни или рядом с ней, отношения, тяготящие в личном быту и требующие разрешения, или, наоборот, чувства, которых недостает, эмоциональный климат, который отсутствует в реальной действительности и «обживается» только в театре. На чужих семейных и любовных драмах зрители проверяли отношения и чувства, ими самими испытанные, становясь счастливыми от сознания своего благополучия, страдая от неполноценности своего бытия или возмещая отсутствие глубоких эмоций в собственном быту сопереживанием сценическим героям.

Выдающиеся пьесы о социальных язвах, о зле и неправде жизни, которые уже упоминались, это тоже произведения на «семейный» сюжет: «Живой труп», «Мещане» и другие.

Нет возможности обозреть здесь все популярные пьесы о семье и любовных отношениях. Можно привести лишь отдельные примеры, отметить различные аспекты этой тематики.

Одна из самых знаменитых семейных драм — лучшая пьеса Найденова «Дети Ванюшина». Будничная жизнь заурядной семьи среднего слоя городского населения, обыденная «мещанская история» захватывала зрителей в каждой ее постановке (тем сильнее, чем ярче был исполнитель роли Ванюшина). Сцена объяснения Ванюшина с сыном заставляла проливать слезы многих зрителей. Арабажин рассказывал, как во время антракта «какой-то господин с большой седой бородой прижимал к груди великовозрастного гимназиста и громко плакал». Глава семьи в пьесе ставил вопрос, в чем причина ее распада, и зрители задумывались над тем же. Вскрывался вечный трагизм семейной жизни — недостаток или отсутствие истинной близости, тягостная разрозненность душ. Содержание толковалось и шире — как драма взаимного непонимания вообще, неспособность одних людей постигнуть душевные движения других. Мораль автора была доступна зрителям любых слоев: побольше внимания друг к другу, мягкости и тепла. Старик Ванюшин воспринимался и как фигура, чуждая именно мещанству — мелкости чувств, низменности расчетов, — страдающая от сознания своей, хотя и самому непонятной, вины (страдание, мещанину не свойственное). А. А. Ростиславов выступил с большой статьей «Жажда близких». Он видел секрет глубокого воздействия пьесы в том, что {188} она говорит об общечеловеческом и главном чувстве — жажде любить и встречать любовь и сочувствие, стремлении раскрыть свою душу и понять души других. «Нет ничего ужаснее, как быть одиноким духовно, не понятым, не иметь кого любить, “куда пойти”, по выражению Достоевского»[[364]](#footnote-365). На спектакль в театре Корша, впервые ее поставившем, трудно было достать билет (прошел он более двухсот раз).

Достижение личного счастья любой ценой, как и культ успеха, «сильной личности», русским театром и русскими зрителями, воспитанными Толстым, Достоевским, Чеховым, отвергалось. Для наиболее популярных пьес типичен герой (чаще героиня) добрый, честный, способный к самопожертвованию. Самый расхожий сюжет — чистая душа, задыхающаяся в атмосфере лжи, условностей, лицемерия.

Семейные и любовные отношения, нравственный аспект этих отношений более всего привлекали зрителей в пьесах И. В. Шпажинского. В его «Питомке» (1897) девушка из Воспитательного дома, найденная отцом, отказывается от предлагаемой им богатой жизни, предпочитая скромный удел с любимым человеком. Героиня пьесы «Две судьбы» (1898) — «несчастно павшая, но возвышенно прекрасная в своем падении девица», как назвал ее Н. А. Селиванов. С интересом принимала публика драму «Мертвый узел» (1916), в которой профессор, разлюбив жену, уходит от нее вместе с дочерью.

Вопросам семьи посвящал свои произведения И. Н. Потапенко. Он был весьма популярен и как беллетрист, и как драматург. И. А. Бунин вспоминал литературный вечер 1895 года: были «сам» Михайловский, «сам» Потапенко — «он тогда гремел на всю Россию». Эта популярность не затухала[[365]](#footnote-366).

С живым интересом смотрела публика его «Выдержанный стиль» (1895). Пьеса демонстрировала житейскую ложь, мелкий разврат и примирение супругов на новой мебели для столовой. Собирала много зрителей пьеса «Высшая школа» (1903) — об аморальности светского общества, лицемерии брака. «В обществе, где я живу, не любят. В нем только женятся и… изменяют», — говорит одна из героинь. Критике в то время сплошь изменяющие жены не казались интересны. Ракшанин, Игнатов {189} и другие отозвались неодобрительно. Коган считал решающим недостатком отсутствие благородного героя, но он не вполне прав. В пьесе присутствует благородная дочь-курсистка, которая ставит любимому человеку условием брака честность: «Чтобы ни разу один из нас не обманул другого, не оскорбил его ложью и изменой». «Крылья связаны» (1904) — пьеса о судьбе таланта. Гробом для таланта стала семья: меркантильные дети, привыкшие только получать и требовать, их мачеха, с «вечным холодом» в сердце, под жестким воздействием которой профессор медицины, обещавший стать выдающимся ученым, предается всепоглощающему стремлению к заработку. Комедия «Жить можно» (1908) рисовала картинки быта заурядных людей, устраивавших свое нехитрое счастье.

Семья, любовь, отсутствие семьи и любви — тема пьес Н. Л. Персияниновой. Мнения о них критики и публики обычно весьма расходились. Но и в печати были положительные отзывы. Так, А. А. Курсинский заметил о ее «Пустоцвете» (1903): «Из веселого фарса выступает глубокая драма, не лишенная общественного значения и психологического интереса, <…> кроется в пьесе тяжелая драма женского сердца и наболевший вопрос семейного очага».

Долго продолжал ставиться «Веселый поток» Косоротова. Разные театры (Московский драматический — с Е. А. Полевицкой, Сабурова — с Е. М. Грановской и другие) много играли «Мечту любви» того же автора (1915) — о романе русского помещика и французской кафешантанной певицы. Найденов написал «Хорошенькую» (1907) — о желании овладеть женским телом как единственном содержании отношения мужчин к женщине (легкомысленна в ней и героиня). В Александринском театре в сезон 1907/08 года она прошла восемнадцать раз, при осуждении большинством рецензентов за избитость темы («Все мужчины подлецы и изменщики») и «скромность» обличения. Один из немногих, Старк нашел пьесу серьезной, касающейся «поистине вопиющей язвы современного интеллигентного общества». Любовные переживания стареющей женщины рисовались в найденовском «Романе тети Ани» (1912).

Вызвала внимание публики и прессы пьеса Н. А. Смурского «Дети XX века (Огарочники)» (1909) — картина постепенного разложения семьи, безразличия родителей к воспитанию, попрания элементарной нравственности детьми (среди действующих лиц — кадет, гимназистка, студент, курсистка). В рецензиях рассуждали не столько о пьесе, сколько о современной молодежи, «растущей без благотворного семейного влияния, в мертвых без общественного идеала школах»: «Дети разошлись с отцами и педагогами, но создать собственными силами что-нибудь благородное они не в состоянии до тех пор, пока государство не предоставит им беспрепятственного занятия живыми науками {190} и возможности договориться между собой о смысле жизни»[[366]](#footnote-367).

Чрезвычайный успех имела «История одного брака» Вл. Александрова (1912). В ней молодой писатель женится на барышне, подверженной «новым веяниям», из семьи московских миллионеров, ее семья оскорбляет его вмешательством в супружеские отношения, жена изменяет, муж покушается на самоубийство, но под влиянием матери остается жить ради ребенка. Пьесу поставили оба казенных театра, хвалила ее не только «большая публика», но и рецензенты («она жизненна, ее корни глубоко вросли в жизнь»). С успехом игралась драма С. Л. Полякова «Лабиринт» (1913), получившая премию на конкурсе Союза драматических и музыкальных писателей. К теме адюльтера здесь присоединен вопрос о «спасительной» лжи и приносящей зло правде; после смерти мужа друг его жены, поборник правды, открывает ей, что ее счастливый, как она считала, брак основывался на лжи, ибо муж все время изменял, и вдова отравляется. Вопросу о браке, отношениях полов, взаимоотношениях между поколениями посвящена «Распутица» В. А. Рышкова (1910). Брак, строительство семьи, половые отношения, наследственность — темы пьесы Винниченко «Пригвожденные» (1916).

Пьесы на семейно-бытовые сюжеты, с отчетливо выраженной борьбой добра и зла, с обязательным честным и антиэгоистическим героем, занимали главное место в репертуаре «общедоступных» театров. Прочно держались пьесы такого рода, созданные еще в предшествующий период: Шпажинского, Сумбатова-Южина, Немировича-Данченко, П. М. Невежина («Вторая молодость»).

Видное место в репертуаре занимали переводные пьесы о браке, о взаимоотношениях мужчины и женщины.

Большое сочувствие вызывали произведения, поднимавшие вопрос о праве «обесчещенной» девушки на счастье («Гость» Э. Брандеса, «Спаситель» Ф. Филиппи). Заинтересовала «Седьмая заповедь» Г. Гейерманса (1906), как пьеса о «противоречиях в устройстве человеческой жизни», «язвах общественных отношений». Одни находили ее слишком пуританской, проповедующей, что любовь вне брака — грех, другие видели идею в том, что семейный союз должен основываться на любви, без нее это прелюбодеяние и церковь сама нарушает седьмую заповедь, освящая браки без любви.

В 1906 году Александринский театр возобновил «Перчатку» Б. Бьёрнсона, героиня которой требовала добрачной непорочности от мужчин, соответственно требованию этого буржуазной {191} моралью от женщины. Впервые пьеса появилась в 1892 году. В тот период, когда мысль особенно углублялась в вопросы этики, вскоре после «Крейцеровой сонаты» Толстого, она произвела большое впечатление. О ней писали статьи, размышляли в дневниках, с публичными лекциями по этому вопросу выступал публицист П. В. Безобразов. В 1906 году, когда умы занимало совершенствование всего строя жизни, после Ибсена, поставившего под сомнение буржуазный брак вообще, пьеса воспринималась по-иному. Говорилось о «мертвящем холодке» пуританства. С другой стороны, тяготение в это время к протестующим героям заставило увидеть таковой и Сваву: она «бросила перчатку в лицо обществу потому, что молчаливо сносить оскорбления может только рабыня, а не свободная, ищущая и уже нашедшая свой путь женщина»[[367]](#footnote-368). В 1910‑х годах закрепилась в репертуаре ряда театров «Обнаженная» А. Батайля — история преданной и любящей натурщицы, ставшей законной женой художника после его первого успеха и брошенной им затем ради богатой княгини.

Любовные отношения составляют сюжет подавляющего большинства оригинальных и переводных комедий, подробно рассказывать о которых нет нужды.

Все время жила в русской драматургии тенденция к обличению современных общественных нравов, общественных отношений. Эта тенденция, как уже видно из изложенного, присутствует и во многих пьесах о семье. С другой стороны, любовные приключения, различные ситуации из этой области входят и в содержание пьес, ставивших задачей более широкое социальное обличение.

В какой-то мере либерально-обличительная драматургия отвлекала от идеи революции и социал-демократической печатью признавалась даже вредной. Но вместе с тем она поддерживала и развивала критицизм, а в совокупности своей постепенно подводила думающих людей к мысли о непригодности всего общественно-политического строя.

Продолжала эксплуатироваться тема, утвердившаяся еще в 1870‑е годы, — осуждение буржуазного хищничества, извращения нравственности в буржуазном мире.

В числе лучших пьес этого ряда «Джентльмен» Сумбатова-Южина (1897), где проявилось знание автором изображаемой среды и характеров. В ней купец-миллионер стремится «взять в услужение цивилизацию»; звучали горячие монологи против безнравственной общественной силы, ниспровергающей традиции интеллигенции. Комедия М. И. Чайковского «Борцы» (1897) имела не меньший успех. Герой ее — делец из разночинцев, «пролаза», наживший состояние, чин и потомственное дворянство. {192} Привлекала зрителей пьеса Протопопова «Невольники рубля» (1898) — картины биржевого мира. В пьесе Потапенко «Жулик» (1910) аферист, вышедший из тюрьмы, возобновляет прежние знакомства, обещая всем городским заправилам крупные выгоды от его новой спекуляции; в итоге мошенника провозглашают почетным гражданином города. Критика пьесу в основном не одобряла, в публике она имела шумный успех.

Затрагивались в пьесах и высшие правительственные круги. Таков «Большой человек» И. И. Колышко (1908). Дабы обезопасить от цензуры, автор снабдил сочинение примечанием: «Действие происходит в последней четверти прошлого века». Но все угадывали 1905 – 1906 годы, а в главном герое Ишимове — тогдашнего председателя Совета министров С. Ю. Витте, называли и иных прототипов (министра внутренних дел В. К. Плеве, статс-секретаря А. М. Безобразова и других). В числе действующих лиц — «биржевой заяц, темная личность», «темная личность, француз, делец», «банковский воротила», «влиятельный аристократ», «влиятельный банкир», «члены Комитета реформ», издатель распространенной газеты. Молодой офицер, приближенный Ишимовым, говорит: «Я провел пять лет среди диких азиатов. Охотился на гиен, пантер… Я меньше боялся их, чем здешних людей». Колышко — сотрудник Министерства финансов, связанный с правой печатью, был близок с В. П. Мещерским, выполнял литературные задания Витте. Но публику занимали не столько «идеи» автора, сколько картины «мира власти» и ноты обличения, «тот фон мелочной политической борьбы за власть, с одной стороны, за шкурные интересы — с другой, на котором развивается фабула»[[368]](#footnote-369). Пьеса шла с огромным успехом в Суворинском театре и на гастролях в Москве специально собранной труппы петербургских актеров.

Деятели того же времени фигурировали в пьесе Сумбатова «Вожди» (1908): делец-министр, в котором тоже видели Витте, и беспринципный хозяин газеты. Заинтересовала публику другая попытка Колышко создать политическую сатиру — «Поле брани» (1911). Пьеса была не сразу разрешена к постановке, цензура обнаружила осмеяние государственной власти, намеки на живых лиц. И зрители угадывали лидера октябристов А. И. Гучкова. Интрига в пьесе анекдотична: крайняя левая партия (социал-демократы и социал-революционеры) дает девице из своих рядов «политическое поручение» увлечь лидера парламентского центра, чтобы повернуть государственный курс {193} влево. Ставился «Депутат» М. А. Сукенникова (1908), где осмеивались выборы в Государственную думу.

Ряд сатирических комедий изображал чиновничьи и великосветские круги.

В их числе произведения В. В. Барятинского, обнаруживавшие знание автором этого общества: «Пляска жизни», «Перекаты» и прочие. «Пляска жизни» (1903) прошла в Новом театре Яворской около ста пятидесяти раз. «В ней есть что посмотреть и что принять к сведению, <…> картина нравов вышла весьма поучительная», — заметил Коган. «Перекаты» были запрещены на сорок восьмом представлении, но возобновлены зимой 1904/05 года. Чиновники в пьесе консервативны, тщеславны, глупы. Арабажин назвал ее одной из лучших в русском сатирическом репертуаре. Публика в основном одобряла «Карьеру Наблоцкого» и другие пьесы Барятинского, хотя в демократических кругах высмеивалось и запоздалое народничество, и идеализация представителей родовой знати.

«Звезда нравственности» Протопопова (1909) рассказывала о закулисной стороне деятельности представителей высшего столичного света, членов «общества оказания нравственной поддержки». Рецензенты писали о «фотографически верном» изображении «продувных бестий», о смелой откровенности. В пьесе Карпова «Он» (1913, другое название — «Хамелеон») представал видный сановник, который, как выразился рецензент «Дня», «подобно нововременцам», меняет свои взгляды, в зависимости от высших предначертаний. Нечто вроде сатиры на бюрократию — «Казенная квартира» (1908) и «Начало карьеры» (1914) Рышкова. Ничего сколько-нибудь серьезного автор не коснулся, дав серию забавных анекдотов из жизни «превосходительств» и их подчиненных. На представлениях этих комедий охотно смеялись сами настоящие и будущие генералы.

Появлялись на сцене пьесы, рисовавшие пороки литературно-художественной среды.

Одна из первых — «Накипь» П. Д. Боборыкина (1899), где высмеиваются российские «ницшеанцы», декаденты и меценатки из миллионерш, гоняющиеся за модой и модными художниками. Кружок эстетов, писательницы и актрисы, лицемерная и бесчестная мать двоих из них, их цинизм, торгашеская расчетливость во взаимоотношениях рисовались в пьесе П. П. Гнедича «Болотные огни» (1909). Творческую интеллигенцию хотел изобразить Н. Н. Ходотов в комедии «Госпожа пошлость» (1909). Говорили, что она о сотрудниках «Мира божьего», а главный герой — А. И. Куприн, М. К. Куприна-Иорданская «узнала» в спектакле Куприна, Пильского, Каменского, Батюшкова, себя, самого Ходотова, но только по некоторым внешним деталям. Постановка заинтересовала околоинтеллигентские обывательские круги («Публика любит, когда ей твердят: “Не огорчайся, {194} милая! Все двуногие порядочные четвероногие”», — заметил И. Я. Рабинович). Критика в основном осудила автора за обывательскую трактовку сюжета: «с понятием пошлости он отождествил пьяный дебош, глупую наглость и мелкое негодяйство полудесятка литераторов», «ряд сцен отдает пасквилем»[[369]](#footnote-370).

Получали признание жанровые зарисовки из быта некоторых социальных слоев, являвших собой специфическую принадлежность буржуазного строя. Авторы заявляли о своей задаче вскрыть социальные пороки. Зрителей привлекала новизна содержания.

В числе наиболее популярных произведений этого рода пьесы Протопопова. Рецензенты отмечали наблюдательность и правдивость автора. Особенно прославились «Рабыни веселья» — о хористках кафешантана, с романтической интригой и некоторой идеализацией героинь. Театральные залы на этом представлении переполнялись и в Петербурге, и в Москве. С интересом встречались и другие его пьесы: «Вне жизни» (1902) — о домашней прислуге, «Падшие» (1903) — о городском «дне» (воры, проститутки, сутенеры). Этот ряд пьес продолжил А. А. Плещеев. В его «Золотом лебеде» (1914) показан кафешантанный быт.

Самая знаменитая пьеса Протопопова — это упоминавшиеся «Черные вороны» (1907). Все знали, что она про окружение Иоанна Кронштадтского. Рецензенты писали о «захватывающем интересе», о скорби за людей, попадающих в руки шарлатанов, в среде которых царят разврат и растление всякого рода, о том, что пьеса не только занимательна, но и общественно полезна, разоблачая эту секту. В 1917 году, когда перестал действовать запрет, наложенный по ходатайству епископа Гермогена и Союза русского народа, большевистская «Правда» объявляла о семидесятом представлении «Черных воронов» группой организованных рабочих, с отчислением половины сбора в пользу Петербургского комитета РСДРП.

Драмы из народной жизни занимали меньшее место в репертуаре, чем в 1860 – 1880‑е годы. Теперь они тонули в массе пьес из жизни «образованного общества». С одной стороны, появилась мысль, выраженная Чеховым., в его записных книжках: «… все мы народ, и все то лучшее, что мы делаем, есть дело народное». С другой — «элита» интеллигенции отстранялась от народа, как от «толпы». Характерно высказывание популярной тогда «певицы любви и страсти» поэтессы М. А. Лохвицкой, приведенное в «Записях» Бунина: «А про мужиков это тоже {195} вы пишете <…> зачем? <…> Пусть себе живут и пашут, нам-то что до них? Удивительнее всего то, что за них тоже, говорят, платят».

Однако такие пьесы в репертуаре постоянно присутствовали, хотя с некоторыми новыми чертами. Теперь на сцене фигурировали не только крестьяне, но и рабочие.

В ряду пьес «о народе» появилось выдающееся произведение русской литературы — «Власть тьмы» Толстого. Ее постановка в октябре 1895 года стала событием не только театральной, но и вообще социальной жизни. Написанная еще в 1886 году, она до того была запрещена для русской профессиональной сцены, впервые поставлена в Свободном театре Антуана в Париже (1888), затем шла на многих сценах Франции, Германии, Италии, Швейцарии и других европейских стран, везде с огромным успехом. Лишь смена царствования позволила добиться разрешения ее постановки в России. Почти одновременно ее показали Суворинский театр, Александринский, театр Корша, московский театр «Скоморох» (здесь она прошла в первый сезон восемьдесят раз), в следующем месяце — Малый.

Известно, что не обошлось без обвинения пьесы в антихудожественности, грубом натурализме, были случаи ложного освещения реакции зрительного зала, якобы не принявшего пьесу. Один из наиболее обстоятельных откликов, написанных под свежим впечатлением, — статья Н. А. Селиванова. Он писал: «Произведение слишком смелое, слишком сильное, разрушающее все условности общепринятых и общепризнанных приличий и предрассудков, и конечно, без протестов и завываний тупоумия она не может быть принята». Любопытен отзыв общественного обозревателя «Нового слова», который, склоняясь перед «подавляющим художественным авторитетом» автора, обратил, однако, внимание на «ненависть к женскому существу», выразившуюся, в частности, в том, что выведенные женщины «так и остаются при своем бабьем зверстве и нет никакого выхода для них <…>, хотя именно этой-то простой русской деревенской бабе и цены нет». Два месяца газеты публиковали статьи и заметки о пьесе и ее исполнении. Как писал публицист И. Ф. Василевский, она «заняла центральное место на общественной арене столицы»[[370]](#footnote-371).

Позже «Власть тьмы» поставил МХТ (1902), шла она и на других сценах, в 1907 году возобновлена в Суворинском театре. Критики, в частности Старк, подчеркивали теперь ее общечеловеческое, не только национальное значение: показано то, что {196} «везде на каждом шагу, по всей земле» «нравственная темнота есть удел всего человечества, без различия национальности»[[371]](#footnote-372). В 1908 году ее сыграли Общедоступный и Передвижной театры, возобновил Александринский.

Не сходили со сцены пьесы Карпова из крестьянского и рабочего быта — «Рабочая слободка» (1891), «Мирская вдова» (1897), «Шахта “Георгий”» (1901) и из жизни низшей интеллигенции — «На земской ниве» (1888). По воспоминаниям Скоробогатова («Жизнь и сцена»), произведения Карпова любили актеры театров для народа, особенно любители из рабочих: «Здесь изображалась наша жизнь, ставились ее насущные вопросы и действовали обыкновенные люди — рабочие, крестьяне, сельские интеллигенты, что делало спектакли близкими для рабочего зрителя». В них идеализированы многие герои, трогательны и благородны женщины, ясна моральная тенденция, как это было во всех пьесах старой школы. В Александринском и Суворинском театрах, в театре Невского общества народных развлечений автор ставил их сам, способствуя успеху.

В «Мирской вдове» мироед-кабатчик, мстя крестьянской вдове за отказ его домогательствам, обвиняет ее в поджоге, требуя ареста; вступается мир, оказывается, что сарай поджег сам кабатчик, он кается, крестьяне его связывают. В Александринском театре (1897) постановка имела «самый большой и шумный успех в сезоне», хотя Савина в роли героини была явно не в своем амплуа. В Малом театре (1898) заглавную роль играла Ермолова, и спектакль производил огромное впечатление. «Шахта “Георгий”», поставленная в Суворинском театре (1902), тоже главенствовала в репертуаре сезона. Поверхностность в изображении психологии действующих лиц, мелодраматические эффекты не мешали, а скорее подкупали зрителей. Но и замечавшие эти недостатки сочли пьесу все же удачной. Эфрос писал: «Она бьет не только по нервам, но и по душе, по мысли, внятно говорит высшему чувству, чувству справедливости и общественной правды, <…> громадная коллективная драма»[[372]](#footnote-373). Зрителям нравилась и новизна обстановки: угольная шахта, забойщики, саночники, взрыв газа в шахте.

В большинстве своем «народные» пьесы оказывались малоудачными, событием не становились. Такова, например, инсценировка романа Н. А. Лейкина «В царстве глины и огня» (1902) — о рабочих кирпичного завода, с бунтом рабочих в четвертом акте; в центре ее — Дунька, «заводская Цирцея», и одинокий {197} парень, в нее влюбившийся (закалывает ее и сам застреливается).

Постоянно держались в репертуаре исторические пьесы. Особое любопытство вызывали сочинения, в которых фигурировали действительные исторические лица, — интимная жизнь выдающихся людей всегда занимала обывателя. Привлекала зрелищность таких спектаклей. Особенно заметное место исторические пьесы, большей частью псевдопатриотические, занимали в репертуаре так называемых народных театров.

На первом месте среди исторических спектаклей постановка лучшей части трилогии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (1898), после тридцати лет ее запрета. И в МХТ и в Суворинском она прошла в первый сезон около восьмидесяти раз. Вслед за тем Александринский и Малый театры поставили третью часть — «Царь Борис». Вновь ставилась «Смерть Иоанна Грозного». Иногда показывались исторические хроники Островского. «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» казался скучным на казенной сцене и десятки раз подряд шел в театрах для народа.

Чаще исполнялись сочинения, представлявшие собой драматизированные анекдоты, разные по литературному качеству. Нелепая драма М. Н. Бухарина «Измаил» шла в течение многих сезонов в Суворинском театре; в ней участвуют: Г. А. Потемкин, А. В. Суворов, М. И. Кутузов, возлюбленная «светлейшего» — изменница в области государственной политики и любви, благороднейшая девица, восклицающая с рыданиями: «Бежать от кого же? От турок!..» и т. д. Мелодрама Н. Э. Гейнце «Настасья Минкина» (1902), ставившаяся на ряде сцен, рассказывала о любовнице всесильного временщика Александра I А. А. Аракчеева. Казенные театры ставили историческую комедию Н. А. Борисова «Бирон» (1899), пьесы Гнедича «Холопы» (1907), «Светлейший» (1911) и «Ассамблея» (1912), где впервые появился на сцене Петр I с речами. В последние годы игрались такие развлекательные «исторические» пьесы, как «Ставка князя Матвея» Ауслендера (1913), сочинения Ю. Д. Беляева.

Успеху исторических спектаклей способствовали политические аллюзии. В царе Федоре Иоанновиче А. К. Толстого видели намек на Николая II, хотя он родился через два года после написания пьесы, в Годунове из той же трагедии — намек на Витте. В «Стакане воды» Скриба находили аналогию с тогдашней (1915) русской придворной жизнью. В октябре 1917 года «Смерть Иоанна Грозного» в Александринском театре дала повод для «монархических» и «республиканских» аплодисментов, воспринимались как злободневные речи Захарьина о «неправосудье, неустройстве, голоде» и грозящей интервенции, упоминания Битяговского о «черных сотнях». Да и раньше эта пьеса {198} вызывала явно аллюзионные «неблагонадежные» и «благонадежные» рукоплескания.

Параллельно с интересом к отражению на сцене близкой действительности, все время находились поклонники сказочности, фантастики, пьес, от жизни отвлекающих. Особенность последнего десятилетия не вообще в существовании этого направления, а в том, что оно захватило слои, ранее преданные социальной злободневности. Эти две потребности могли исключать одна другую, но могли и сосуществовать.

Сказка не всегда была для зрителей просто развлечением. При отвлечении от повседневности, обыденности душа и ум духовно активной личности погружались в новую для себя работу, на новом, необычном материале упражнялись мысли и чувства. М. Горький в очерке «Читатель» рассказал, как парикмахер осудил произведения, написанные «из жизни, а не из головы»: «… никакого вознесения чувств опосля чтения не возбуждается». Мечтаемое «вознесение чувств» могло оказаться и жизнетворящим. Но чаще обыватель любил красивость, приобщение к «красивой жизни» вследствие своей духовной и общественной пассивности.

В 1890‑е годы театралы иногда доказывали основательность жалоб на падение театра не тем, что он отстает от круга идей, волнующих современное общество, а тем, что сцена «стала повторением жизни», что на подмостки перенесена «мелочная, низменная» повседневность, «житейская проза». «Мир сказочной поэзии и фантастического драматизма периодически входит в моду после периодов литературного реализма», — делилась наблюдениями Е. А. Шабельская[[373]](#footnote-374).

«Ганнеле» Гауптмана была притягательна не только тем вкладываемым в нее смыслом, о котором говорилось выше, но и как сказка. Сказочностью увлекал и гауптмановский «Потонувший колокол». Характерно, что в Суворинском театре, где он ставился именно как сказка, он пользовался большим зрительским спросом, чем в МХТ (там он прошел двенадцать раз в Суворинском в первый сезон — девятнадцать, затем повторялся еще, всего более сорока раз). Позже «Потонувший колокол» и «Принцесса Грёза» Э. Ростан? с успехом шли в народных домах.

«До одурения», по выражению А. Волынского, повторяли «Принцессу Грёзу» в Суворинском театре (4896). Известен отзыв Горького о ней того же года. «В наше скучное, нищее духом время она является призывом к возрождению, симптомом новых запросов духа, жажды его в вере. Эта пьеса — иллюстрация силы идеи и картина стремления к идеалу». Но иными были истоки успеха спектакля в «большой публике». Автор {199} статьи в «Театрале» говорил, что после потока натуралистических произведений, сочинители которых «старались вывести на сцену как можно больше житейской грязи», приятно «согреться исканьем идеала, любовью к прекрасному, жаждою возвышенного». Последние слова лишь на первый взгляд напоминают Горького. На самом деле для этого автора рецензируемый спектакль что-то вроде чтения Жорж Санд под стоны крепостного, избиваемого плетьми на скотном дворе, в первой половине XIX века.

Пьеса имела чрезвычайный успех «среди разных театральных бонвиванов, интеллигентных чиновников с острыми носками щеголеватых ботинок, среди разных богатых дельцов, вооруженных моноклями, — среди всей этой отвратительной накипи распутного столичного общества»[[374]](#footnote-375), включающей великих князей и дам в «умопомрачительных туалетах». Здесь не возникало «новых запросов духа». Поклонение романтическим героям не обязательно означает душевную чистоту и может сочетаться со всякой бессовестностью. Позже примерно об этом сказал Б. Брехт: «Вы посмотрите, слезами какой чистоты и солености умеют плакать растрогавшиеся мошенники»[[375]](#footnote-376). Притом нравились декорации, роскошные костюмы. Окутанный туманом разбитый корабль, мавританский дворец в лилиях, бьющий фонтан, ароматный дым курильниц — все было красиво и тешило. Как выразился один из рецензентов (И. Ф. Василевский), пьеса «отвлекала мысли и воображение зрителя от всех окружающих его коварств, волнений и злоб».

На границе между пьесами «о жизни» и «не о жизни» стояли мелодрамы.

Мелодрамы близки буржуазной «массовой культуре» по тенденции к преувеличению человеческих чувств и одновременно их схематизации, по приукрашиванию человеческих отношений, оторванности действующих лиц от остального мира с его заботами, по штампованности сюжетов. Но есть и существенная разница. «Классические» мелодрамы и те, что на них ориентировались, насыщены нравственными проблемами, в них прямой расчет на душевный отклик, работу души. В этом и их отличие от «чистого» развлечения.

В мелодраме присутствует доброта, любовь, отзывчивость, сострадание, самопожертвование, чувство чести, сила духа, стойкость. Герой «классической» мелодрамы не просто вписан в среду, он активно изменяет течение жизни, совершает нравственные подвиги, творя добро или сражаясь со злом, что тоже значит творить добро. Добро и зло делились четко. Рядом с извергом {200} в мелодраме благородный герой, рядом с горем — утешение, злодей наказан или раскаивается, страдание получает награду. Мелодрама утоляла тоску зрителя по насыщенной событиями и чувствами жизни, взамен своей, однообразной и серой, по ярким и цельным характерам. Наказанность порока, вознаграждение добродетели давало зрителю удовлетворение не только от торжества справедливости, но и от сходства, единства чувств его и автора.

Существенно, что в мелодраме непременна занимательность интриги. Притом эмоциональная насыщенность, обнаженность чувств давала материал для «густой», как выражался Немирович-Данченко, игры актеров. Это усиливало, притягательность и воздействие. По всем признакам мелодрама «театральна». Но это и было желательно многим зрителям. Они шли в театр, ища, как верно говорил защитник мелодрамы Кугель, потрясения, смеха и слез. Сочиненные эффекты при этом не раздражали, они ожидались.

Голоса в оправдание тяги к мелодраме раздавались все время. Анонимный автор «Новостей дня» в 1897 году видел в этом реакцию против пьес, «забравшихся в самые глухие дебри психологии и психиатрии», тогда как публике хочется поплакать, ужасаться, негодовать, увлекаться добродетелью, следить за сложной интригой. Хроникер «Театра и искусства» тоже находил в то время естественным, что, «подавленная литературным натурализмом, нынешняя публика по закону реакции вновь склоняется к мелодраме». Несколько позже Беляев оправдывал мелодраму как противоположность «изнервленному, изощренному современному репертуару»: «В ней сидишь как в теплой ванне».

Были весьма популярны романтические мелодрамы актера и драматурга Г. Г. Ге «Трильби» и «Казнь». Их любили актеры, в том числе сам автор и братья Адельгейм, в репертуаре которых они соседствовали с трагедиями Шекспира и Шиллера. В обеих — «невинно павшие», но оставшиеся прекрасными героини (натурщица и кафешантанная певица). Герой первой — демонический, необыкновенный музыкант Свенгали, наделенный великой страстью и сверхъестественной гипнотической силой; во второй два героя — страстный и благородный испанец, певец и танцор Годда и молодой миллионер Викентий, бледное отражение князя Мышкина, жертва алчных родственников.

В 1897 году театр Корша поставил мелодраму П. Декурселя «Два подростка». Она приобрела широкую популярность, ставилась и в советское время. В Русском драматическом театре Амфитеатрова с шумным успехом шла переводная же мелодрама «Невинно осужденный» (трогательная, эффектная, сочувственно отмечали рецензенты). В так называемых общедоступных театрах, на летних сценах все время держались старые мелодрамы: {201} «Две сиротки» А.‑Ф. Деннери и П.‑Э. Кормона, «Убийство Коверлей» Э. Барбюса и А. Кризафули, «За монастырской стеной» Л. Камолетти, «Испанский дворянин» Деннери и Ф. Дюмануара, с трогательной любовью цыганки и промотавшегося гранда, «Воровка детей» Е. Гранже и прочие.

Нашумела мелодрама, в которой к типичным коллизиям припутан модный тогда японский вопрос, — «Тайфун» М. Ленгиеля (1910), ставившаяся в театре Незлобина, Суворинском, Новом драматическом. Герой ее, важный японский шпион, убивает любовницу-европейку, спасается от суда, но умирает от любви к убитой и от раскаяния. Большинство рецензентов заслуженно осудили пьесу, но отмечалась и ее занимательность. Привлекали публику мелодрамы Я. Гордина, в которых драматическое сочеталось с острой характерностью и комическим, в особенности «За океаном».

Мелодраматичны многие популярные пьесы, посвященные семье, семейным разладам: Вл. Александрова, Шпажинского, Невежина. «Вечная зоря» Бейерлейна прошла по многу раз на разных сценах вследствие не только социальной значимости, о которой говорили рецензенты, но и потому, что имела признаки мелодрамы (соблазненная дочь, оскорбленный отец, убийство).

Мелодрамы обычно кончаются счастливо, и это тоже существенно для завоевания публики.

Большинству зрителей вообще нравились пьесы с благополучным концом. Делались попытки обосновать это теоретически. С. Сутугин в «Мыслях о театре» говорил, что для поддержания жизнедеятельности нужна вера в существование счастья вообще, нужно видеть его хотя бы издалека («Кто не станет искать счастья, если будет верить, что оно есть? А ищущий — обрящет»). Также нужна вера в существование справедливости. В обоих случаях «театр оказывает зрителю иногда прямое, гораздо чаще косвенное содействие»[[376]](#footnote-377). Шире было влечение к пьесам со счастливым финалом просто ради сохранения душевного покоя. Так и толстовский Иван Ильич был убежден, что в составе жизни не должно находиться впечатлений, связанных со страданиями, а значит, и с состраданием. Верно выразился в наше время писатель Б. Л. Васильев по поводу получаемых им писем, укоряющих, что его произведения заставляют читателей плакать: «Страх перед эмоциональной нагрузкой, нежелание сопереживать, боязнь “надорвать душу” есть не просто выражение эмоционального эгоцентризма, а вполне определенный взгляд на искусство не как на способ познания окружающей {202} действительности, а как на способ отвлечения от этой действительности»[[377]](#footnote-378).

Счастливые финалы обязательны в комедии. Комедия как жанр всегда занимала большое место в репертуаре.

Однако комедия — явление весьма неоднородное. Едва ли не большинство названных выше пьес с социальной направленностью — комедии. Даже заведомо увеселительные сочинения составляли нередко помесь фарса или почти фарса и пьесы «на тезис», как тогда говорили, и в них часто поминалось «разумное, доброе, вечное». Что давала зрителям комедия, в большой мере зависело от исполнения и установки зрительского восприятия.

Только комедии представлялись в театрах с именем «Фарс». Почти все они основывались на сексуально-фарсовой интриге. Эксплуатировались темы адюльтера, карьеры ценой внебрачных интимных связей и шантажа в этой области, быта богатых содержанок («полусвета»). Настоящей порнографии, то есть сцен, возбуждающих определенные физиологические переживания, в популярных фарсах, как правило, не имелось. Расчет был, главным образом, на низкого уровня веселонравие, когда хохот зрительного зала вызывало появление героя в купальном костюме или нижнем белье. Скабрезность французских и немецких фарсов, как правило, смягчалась на русской сцене, а многие пьесы из репертуара фарсовых театров вообще без них обходились.

В числе самых ходовых легких комедий, шедших сотни раз в обеих столицах, — «Контролер спальных вагонов» А. Биссона (1898), на излюбленные мотивы французских фарсов об адюльтере и о сварливой теще, с рядом комических положений, но без скабрезности. Позже принесла много дохода театру Сабурова комедия М. Гласа «Поташ и Перламутр» (1915) — история двух американских евреев, компаньонов фирмы. Это соединение комедии-буфф и сентиментальной мелодрамы. Как писал рецензент, автор наделил двух портных таким количеством добродетели, которого хватило бы на дюжину действующих лиц. С одобрением отмечался «хороший, чистый смех, без всякого глумления», за которым чувствуется любовь авторов к своим героям, разделяемая зрителями[[378]](#footnote-379). Пьеса много игралась в дачных театрах и других частных антрепризах. Не менее популярным был другой спектакль театра Сабурова — «Хорошо сшитый фрак» А. Дрегелли. Это сатирический фарс, который {203} тоже ставился и на других сценах. В нем портновский подмастерье в чужом фраке проникает в дом миллионера и вскоре становится всесильным министром, за которого речи и книги пишут другие. Наряду с грубым шаржем в пьесе видели «меткое, злое и хорошо наблюденное», сатиру на российскую действительность[[379]](#footnote-380). «Пушок» Эллиса рекламировался как комедия, способная «заставить хохотать до упаду самого неизлечимого меланхолика»; рецензент с этим соглашался[[380]](#footnote-381). И в этой буффонаде не было специфически фарсовых «пикантностей».

В первую очередь, именно комедии несли функцию развлечения. Как уже говорилось, развлечения могут быть весьма различны по своему эстетическому уровню. «Чистое» развлечение характеризуется тем, что оно не будит совесть и разум, у зрителя и слушателя не работает душа. В какой-то мере забавные комедии компенсировали это последнее веселостью, смехом. Было бы странно осуждать зрителей за любовь к веселым комедиям, да еще в исполнении талантливых комических актеров.

Совершенно особое место в русском репертуаре занимал А. Н. Островский. В казенных театрах и театре Корша (в основном на утренниках), в народных и вообще окраинных театрах, рассчитанных на демократическую публику, его ставили и повторяли все время. Он никогда с русской сцены не сходил. В Александринском и Малом в 1895 – 1917 годах показывались постановки более тридцати его пьес, не считая тех, что прошли менее пяти раз. Наиболее репертуарным оставался «Лес» (прошел сто шестьдесят два раза). Часто повторялись: «Бедность не порок», «Без вины виноватые», «Бесприданница», «Бешеные деньги», «Василиса Мелентьева», «Воевода», «Волки и овцы», «Горячее сердце», «Грех да беда на кого не живет», «Гроза», «Дмитрий Самозванец», «Доходное место», «Женитьба Белугина», «На всякого мудреца довольно простоты», «Последняя жертва», «Правда — хорошо, а счастье лучше», «Таланты и поклонники», «Тяжелые дни». В «народных», «общедоступных» театрах шли и эти пьесы, и другие: «Бедная невеста», «Богатые невесты», «На бойком месте», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Не в свои сани не садись», «Не все коту масленица», «Не так живи, как хочется», «Поздняя любовь», «Сердце не камень», «Трудовой хлеб».

В первой половине 1900‑х годов, в период страстного увлечения всякой новизной, голосами сегодняшними, злобами сегодняшними, рецензенты и новые режиссеры драматургию Островского отвергали. Волынский тогда находил в ней только «археологический {204} интерес». «Время Островского прожито и забыто, изображение его на сцене потеряло всякий интерес», — присоединялся Н. Гореванов, делавший исключение лишь для нескольких пьес. А в 1908 году «С.‑Петербургские ведомости» констатировали, что Островский — самый «ходкий» драматург, ставится чаще, чем при его жизни[[381]](#footnote-382). Через два года говорилось о возврате к Островскому как о «завершении великого круга», «торжестве быта».

Возвращение к отечественному классику радостно приветствовали люди различных взглядов, «от крайних правых до крайних левых в искусстве», как писал Е. Л. Янтарев. Отмечались непревзойденные достоинства языка, глубина переживаний, живые русские типы, за которые зритель может простить авторские натяжки, мелодраматические положения. «Примитивность» коллизий, «устарелость» в построении еще вызывали некоторые сомнения, но одновременно говорилось, что «великий провидец» отразил Россию «XVI – XVIII – XX и бог весть еще каких столетий». О «Горячем сердце» в театре Незлобина рецензент (Крестов) писал: «Это не одна Параша, это — все Параши, это — вся Россия бьется во тьме горячим сердцем и ищет суженого. Это не Хлынов, это — все Хлыновы, это вся пьяная Русь мечется, надрывается». А в «Бесприданнице», говорил Старк, «сколько и в целом, и в частностях такого, что сближает ее с биением пульса современной жизни, сколько общего не в смысле плодоносящих идей, но с точки зрения быта и переживаний отдельных персонажей! Разве вся эта драма Ларисы <…> не повторяется и теперь на каждом шагу?»[[382]](#footnote-383) Возникали и внебытовые толкования[[383]](#footnote-384). Кизеветтер заявлял, что «Гроза» раскрывает неправильность резкого противопоставления символизма и реализма: «Быт бытом, но в то же время — как глубоко пропитана вся драма символическими элементами!»[[384]](#footnote-385)

Драматургии Островского радовались зрители и актеры, как материалу для проявления высокого самодовлеющего актерского {205} искусства. Это театр, «где ремарки играют третью роль, а диалоги и фигуры — первую», где сцена являет прежде всего актера; это пьесы действия, по которым за время «исканий» и «чеховского театра» «страшно затосковал актер и затосковала публика», отмечали рецензенты[[385]](#footnote-386).

В последние годы, когда интерес к Островскому расширился, новые постановки осуществили не только Малый и Александринский театры, где актеры всегда любили его играть, но и такие коммерческие буржуазные антрепризы, как театр Незлобина («Горячее сердце», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Сердце не камень») и театр Суходольских («Грех да беда на кого не живет»), Суворинский («Воевода»). «Его усиленно ставят, по-новому играют и по-новому толкуют», — писал А. А. Койранский по поводу спектакля Драматического театра Суходольских. «Отрадно видеть на малокровной и неврастенической сцене наших дней добрую действенность и слышать превосходный язык». Но «дешевым снобизмом» и дурным тоном назвал он «кабинетную стилизацию» постановки[[386]](#footnote-387).

Почетное место занимала и другая классика. Часто игрались на казенных сценах «Плоды просвещения» (более ста восьмидесяти раз), ежегодно показывались «Ревизор», «Женитьба», «Горе от ума». Постоянно ставились эти пьесы и в «общедоступных» театрах.

Репертуарность пьес определялась не только их сюжетом, идейным содержанием, литературно-художественными достоинствами. Пьесы укреплялись в репертуаре вследствие актерских и режиссерских достижений, выдающегося художественного оформления.

# **{****206}** Глава четвертая Зрители и искусство актера, режиссера, сценографа

Зрители шли в театр не для того лишь, чтобы слушать пьесу, о чем-то информирующую, побуждающую размышлять, позволяющую «попереживать» или посмеяться. Они ходили смотреть прославленного или просто любимого актера в его новой или все той же — любимой — роли, творчество режиссера и художника.

Прав А. Р. Кугель: «Бесспорно, театр есть и “зрелище”, но только в том смысле, что страсти и чувства, переживаемые и изображаемые на сцене, сообщаются нам не только интонациями, голосами и речами действующих лиц, но также движениями их и мимикой»[[387]](#footnote-388). Перенесение театра целиком в категорию зрелищ есть умаление этого искусства. Но он и не «пересказ» драматургии, как давно установлено театроведением. Если забыть, что театральное представление — синтез многих компонентов, можно прийти к серьезным ошибкам в истории театра и его взаимоотношений со зрителями.

В каждом сколько-нибудь долговременном театре находились актеры если не с талантом и темпераментом, то хотя бы со сценической опытностью или пленительной юной непосредственностью. Кроме широко известных светил русской сцены еще многие десятки других актеров столичных антреприз были приманкой для публики. Театральные рецензии называют их имена. Большинство этих имен мелькает в театроведческой литературе, однако значительность их для тогдашнего театра не всегда оценивается в полной мере.

Актеры обогащали драматические произведения в меру своих талантов, темперамента, опыта, мастерства. Пьесы получали более широкий смысл, характеры — глубину и многомерность. Вспыхивали страсти, проявлялся заразительный юмор. {207} Зрителей покоряли сила переживаний, искренность их, техническая отделка ролей, артистичность — понятие, столь же мало определенное, как театральность, но закономерно бытовавшее и бытующее. Пленяло личное обаяние актера или актрисы. Сверх профессиональных достоинств, сверх манеры сценического поведения отзывал воздействие сложившийся в сознании публики образ актера как человека.

Театр предлагал свою трактовку пьесы. Но он давал еще и нечто большее — игру, Театр.

Существовали разные стили актерского творчества. И каждый из них находил своих почитателей, без чего они и не удерживались бы.

То, что несли зрителям величайшие актеры, даже не поддается сколько-нибудь точному определению.

Огромное множество почитателей подписалось бы под словами Станиславского, обращенными к М. Н. Ермоловой: «Гордости русского театра, Мировому гению, Великой, незабываемой, бесконечно любимой».

До нас ничего не дошло из ее искусства. Фотографии по отражают того, чем она потрясала. В. П. Веригина вспоминала, что увиденные ею фотографии Ермоловой в прославленных ролях Орлеанской девы и Марии Стюарт веры в актрису не возбуждали: «На них была изображена дама в маскарадных костюмах — только и всего». Есть записи голоса Ермоловой. Но, во-первых, они очень поздние, во-вторых, голос, оторванный от ее глаз, ее движений, ее жизни в роли, от того обаяния, которое от него исходило, тоже создает едва ли не ложное впечатление.

Мощь трагических переживаний, «облагораживающая сила страстного страдания», безмерная нежность, и все это при необычайной жизненной правдивости одновременно с «поэтическим налетом возвышенного идеализма» — таким предстает творчество Ермоловой по свидетельствам современников. Как сформулировал П. А. Марков, «у нее было свойство настоящего гения — открывать целый мир даже в роли, не предвещавшей ничего особенного». Шаблонные слова, произнесенные Ермоловой, звучали откровением. Зрители воспринимали не текст пьесы, но то, как переживала его актриса, что она в него вносила. А обратившись к пьесе, могли удивляться, откуда она это взяла.

Когда Ермолова временно уходила из Малого театра весной 1907 года, ей поднесли золотой венок, который возложили на ее голову Ленский и Южин. Торжество венчания не планировалось и не репетировалось. Так стихийно выразилось преклонение перед актрисой публики и ее товарищей по сцене. «Надрывая голоса, стоя на галерке Малого театра, мы до хрипоты и исступления вызывали эту старую, но не имевшую возраста {208} актрису, бесконечно выходившую на вызовы», — вспоминал Марков свои гимназические годы[[388]](#footnote-389).

По поводу исполнения Ермоловой роли Беаты в пьесе Зудермана «Да здравствует жизнь» (1902) В. П. Преображенский написал, что то была Беата, «которая, вероятно, и не мерещилась автору драмы», «столько жизни, столько правды, столько горячей и неподдельной душевной и сердечной силы» было в ней[[389]](#footnote-390). Веригина назвала последний акт спектакля «невиданным озарением». Беата, любившая не мужа, а другого человека, выпивала яд, чтобы не разрушать семью, с теми словами, которые вынесены в заглавие пьесы. «Что-то непонятное творилось со зрительным залом. <…> То, что ослепляет, невозможно разглядеть. Вот почему видевшие Ермолову не могут рассказать подробно о ее игре, то есть о самых важных моментах ее игры, когда наступал трагический катарсис»[[390]](#footnote-391).

Исключительным успехом пользовалась в Малом театре романтическая драма Сумбатова-Южина «Измена» (1903). «Вся пьеса — мощный призыв к свободе», — писал Коган[[391]](#footnote-392). Но этот пафос возвышенной борьбы за свободу измученного в рабстве народа выражала Ермолова — грузинская царица Зейнаб. Если бы не она, пьеса не выдержала бы пятидесяти представлений, ведь в Александринском театре постановка провалилась. Когда Зейнаб встречалась с взращенным вдали от нее сыном, который должен был возглавить борьбу за освобождение родины, казалось, что от нее исходил свет. Видевшая спектакль Веригина пишет: «Снопы света излучали широко открытые глаза. Я невольно приподнялась в кресле: до сих пор не понимаю, какая сила подняла меня, внутренний ли восторг, переполнявший сердце, или глаза гипнотизера-Ермоловой велели встать перед ее великой радостью»[[392]](#footnote-393). Множество раз повторялись на сцене Малого театра пьесы П. П. Гнедича «Зима» (1906), «Холопы» (1908), «Перед зарей» (1911). «Зима» рассказывала о любви стареющей женщины к художнику, которого любит ее дочь. В потрясенном зрительном зале, как вспоминает партнер Ермоловой М. Ф. Ленин, «поднимался настоящий вопль». «Это был такой взлет могучего темперамента, что у меня дрожал каждый нерв; волосы у нее были разметаны, летели шпильки, которые мы после падения занавеса благоговейно подбирали»[[393]](#footnote-394).

Многие особенности театрального искусства конца 1890‑х – {209} 1910‑х годов выпукло проявились в творчестве В. Ф. Комиссаржевской и восприятии его зрителями. Отношение к театру как к важнейшей и неотъемлемой части современной духовной жизни здесь выразилось особенно ярко.

С первых шагов Комиссаржевской в Александринском театре зрители отметили ее искусство утонченного психологического реализма, пришедшего на смену бытовому, социальному. В отзывах говорилось об искренности чувств и простоте сценического поведения, «без эффектов и кокетливой рисовки», о «переливах психологической светотени» и т. д.

Но Комиссаржевская была чем-то большим, чем прекрасная актриса. Потому и смерть ее переживалась русским обществом так же остро и болезненно, как смерть Чехова и Толстого. Она стала олицетворением мечты о прекрасном человеке, противостоящем буржуазности; кажется, само ее имя уже звало к протесту против всего уродующего жизнь. До ста тысяч зрителей и почитателей шли за гробом Комиссаржевской, в основном — молодежь. «Искательнице новых путей в искусстве», — написали на ленте надгробного венка студенты Петербургского университета. А. В. Амфитеатров рассказывал, что актрису чуть ли не каждый день вспоминали те, с кем он встречался в ссылке и эмиграции, — ее и коллектив МХТ.

Не перевоплощения ждали зрители от Комиссаржевской, а самовыражения. Ее собственную душу угадывали в ее ролях. Рецензенты и мемуаристы писали, что она несла на сцену «самое себя, свою душу, свои реальные переживания», выходила на подмостки, «чтобы выплакать горькие обиды избранной натуры, оскорбляемой грубостью жизни», чтобы возвестить о «высшей, победной правде благородного духа человеческого». «И эта откровенно, доверчиво обнажившаяся душа была не только обаятельно человечной, но еще и в полной мере современной» (Адрианов). Внутренний мир ее героинь включал типичные переживания российской интеллигенции ее времени. Она явила «тонко вибрирующую современную душу» (Гуревич), была способна «выразить именно то, что живет в нас, как людях известной эпохи, то, чем болеют наши души» — так говорили о ней после ее смерти[[394]](#footnote-395). И еще в 1898 году автор брошюры о Комиссаржевской сказал, что она «артистка нашего времени, каждым нервом своим принадлежащая идеям и чувствам, волнующим современное общество, полное ожидания, “пробуждения души”», и притом «национальна в высшей степени <…>, в широком {210} значении психического склада известного народа». Позже этот отзыв повторил Н. В. Туркин[[395]](#footnote-396).

Она привлекала своей духовностью, противостоящей мещанственности. В ней виделось постоянное несдерживаемое стремление вперед и в искусстве, и в нравственном совершенствовании человека. «Вся мятеж и вся весна», — сказал о ней Блок. «Всегда игра В. Ф. Комиссаржевской пробуждает в вашей душе чувство святого беспокойства, чувство неудовлетворенности, чувство тоски в обыденном, в привычном, в мелко и пошло прочном обиходе вашей жизни. <…> Комиссаржевская всегда заражает вас верой и жаждой, исканием чуда, невозможного», она «одна из лучших дочерей нашей страдающей родины»[[396]](#footnote-397).

В 1914 году Кугель выступил с большой статьей по поводу установки известного бюста Комиссаржевской работы Аронсона, разъясняя, что скульптор изобразил «не ту». Он говорил о преобладании этического момента в искусстве актрисы, что и стало причиной ее популярности. Скульптор придал ее лицу красоту линий, которых оно не знало, «если не считать необычайно чистых линий лба». И не красота влекла к ней сердца. Комиссаржевская на сцене «жалела, то есть любила» человечество, и это чувствовала масса публики. «Несчастная душа современности — вот что больше всего привлекало в Комиссаржевской <…>, она была вся наша современная». В самой асимметричности лица выразилась, по мнению критика, эта современность: «Вечный разлад ума и сердца, воли и действия. <…> Она была искание, порыв, вдохновение, беспокойство»; была «современна, как боль сегодняшнего дня»[[397]](#footnote-398).

Актриса старалась придать какую-то особенную «духовность» даже героине «Крика жизни» А. Шницлера, которая в пьесе подчиняется слепому инстинкту, стихийному половому чувству[[398]](#footnote-399). Соню в «Дяде Ване» она «превратила в выразительницу общечеловеческого страдания», в ее отчаянном призыве к милосердию «прозвучал тысячеголосый вопль людей, загубленных беспросветною, будничною жизнью»[[399]](#footnote-400). Ее героини возбуждали чувства жалости, сострадания, питавшие протест против той жизни, в которой они страдали. «Как ударом хлыста умела она стегать зрителя изображением страдания, незаслуженного, несправедливого, но социально неизбежного при буржуазном строе. Заставить зрителя болеть и возмущаться — это {211} была тоже “школа”, ступень к революционности»[[400]](#footnote-401). Внушали сочувствие и готовность к состраданию уже внешние данные актрисы: грудной голос с обрывающимися нотами, большие, чаще грустные глаза, нервные движения, «бесконечно чарующая женственность».

Старк уподобил талант Комиссаржевской сказочной живой и мертвой воде, способной оживить неживое. «Милой, интимной непосредственностью» она увлекала и в тех пьесах, которые сами по себе уже не вызывали интереса, так как «наполняла эти старые, немудреные вещи жизнью собственного человеческого существа»[[401]](#footnote-402). Так «Дикарка» Островского и Соловьева в Малом театре была снята за неуспехом после пятого представления, а на гастролях Комиссаржевской в той же Москве она делала самые большие сборы.

В конце 1900‑х – 1910‑х годах выдвинулось несколько молодых актрис с яркой индивидуальностью, чье участие в спектаклях придавало им неповторимость, вносило жизнь и смысл в бездарные и скучные пьесы, схематичные роли.

Одной из звезд русского театра стала Е. Н. Рощина-Инсарова, игравшая попеременно в Суворинском театре (1905 – 1910), Незлобинском (1910 – 1911), Малом (1911 – 1913), Александринском. В ней пленяли два взаимосвязанных свойства: «хрупкая, несколько неврастеническая» женственность, которой она многим зрителям напоминала Комиссаржевскую, и воплощение ею психологии современной интеллигентной женщины. «Дитя своего века, вспоенное и вскормленное новыми литературными и вообще художественными влияниями», — сказал Старк. Он писал о ней в статье о юбилее Александринского театра, когда Рощина-Инсарова играла в Суворинском. Сопоставляя постановки «Грозы» в этих двух театрах, критик признавал, что Савина, «гордость и краса русской сцены», олицетворяет «премудрость сценической техники», что ее игра — школа; говорил о восторге перед ней в последнем акте, когда ее Катерина — «глубоко трагическая фигура», и все же отдавал первенство молодой актрисе, хотя она пока еще «одно сплошное искание». Техника, мастерство, рисунок роли, отмечал он, мало стоят, если не согреты непосредственным чувством, вдохновением[[402]](#footnote-403). Об искренности, непосредственности, взволнованности, наполнявшей каждую роль, рассказывали и другие рецензенты {212} и мемуаристы. В ней чувствуется «живая искренняя душа, еще стремящаяся к чему-то серьезному, еще верящая в безусловные ценности жизни, еще не совсем примирившаяся с самою собою», — писала Гуревич в связи с ее бенефисом; обращало на себя внимание своеобразие, «необыкновенность» ее «внутреннего существа». Кизеветтер говорил о глубокой радости, принесенной постановкой «Обнаженной» в театре Незлобива. Дело было не в пьесе, которую он назвал дешевой мелодрамой. «Чувство радости за русский театр» вызывала игра молодой актрисы, «ярко передающей разнообразнейшие изгибы душевных движений художественной индивидуальности»[[403]](#footnote-404).

Событием стало возобновление в Александринском театре «Цены жизни» Немировича-Данченко с дебютировавшей Рощиной-Инсаровой в главной роли (1913). «Артистка с редкой душевностью и глубиной переживаний, с удивительной простотой и силой игры», «второй и третий акты — настоящий шедевр перевоплощения артистки в изображаемую ею роль», — констатировал Ф. Д. Батюшков. «Типичная воплотительница современной психологической драмы», как назвала актрису Гуревич, она представила Анну Демурину «живой современной женщиной, каких не умеют изображать прежние, даже наиболее одаренные артистки александринской сцены», внесла в роль «свою современную изнервленную душу — неудовлетворенную, тревожную, исходящую в каких-то томлениях». С первого выхода чувствовалась «ее усталость, молчаливая боль, одиночество». «Бледное, нервное лицо, скорбные глаза, медленные, мягкие движения, матовые тона падающей широкими складками изящной одежды — все вместе производит захватывающее впечатление», — сообщала другая рецензентка. Вероятно, Анна могла бы быть менее неврастеничной и беспомощной, но тогда она, наверное, и не производила бы такого сильного впечатления, как эта — «овеянная трагическим духом», «почуявшая ужас в жизни»[[404]](#footnote-405). Пьеса значительна по содержанию и отлично сделана, но все-таки, уже далеко не новая, она собирала каждый раз полный зал главным образом из-за Рощиной-Инсаровой. «Драму утомленной души» показывала актриса и в других ролях.

Выдающаяся актриса тех лет, с ярко выраженной индивидуальностью, — В. Л. Юренева.

{213} Выход Юреневой в «звезды» пришелся на период после революции 1905 – 1907 годов. Она стала актрисой именно того времени — его настроениями, его течениями в искусстве ее творчество питалось, ему удовлетворяло. После Великого Октября ей удалось создать такой шедевр, как Лауренсия в киевской постановке Марджанова «Овечьего источника» Лопе де Веги, она играла в Ленинградской Акдраме и МХТ‑2, получила звание заслуженной артистки РСФСР (1935). Но теперь ей нужно было во многом изменить свое понимание задач и целей актерского искусства и его приемы.

Актриса рассказывала в «Записках»: «Моей основной темой была тема любви. <…> Пронизывая, как стержень, все мои изображения на сцене, она совпадала и с моими личными представлениями о жизни. <…> Преувеличенная оценка любви как всеопределяющего содержания жизни женщины была моим многолетним заблуждением. Все мои героини, различные по своим классовым чертам, — интеллигентки, помещицы, буржуазные дамы, мещанки и деклассированные женщины (драматурги особенно часто выводили в своих пьесах проституток) — жили на сцене, страдая от измен, ревности, разочарования, героизма, но они почти никогда не появлялись в улыбке счастья. Тема любви захватывала меня богатством эмоций. А правдивое и глубокое изображение страданий от любви представлялось достойной искусства высокой задачей»[[405]](#footnote-406).

Марков, смотревший Юреневу на московской сцене, пишет в воспоминаниях: «Загадочные женские натуры ей особенно удавались. Поэтому ее считали лучшей исполнительницей героинь М. П. Арцыбашева и С. Пшибышевского, с грехом, заложенным в них, при незыблемой их внутренней чистоте. Юренева играла изысканно, создав своеобразный сценический стиль». Марков говорит, что она «искала во фразе незаконченность, и движения ее казались рваными, капризными, внезапными». Сама актриса сходно описывает в мемуарах своих дооктябрьских героинь: «надломленный голос их угасающих интонаций; кружево запутанных, тонких как паутина переживаний; безысходную пассивность характеров; бледность щек и золотые локоны; колеблющуюся походку; блеклые, развевающиеся платья; неразрешенные жесты и туман загадочных чувств». «Несомненно это актриса первого ранга, если не прекраснейшая, то бесспорно прелестнейшая из всех, мною виденных, самая необычная, по-особенному сложная и труднее других определяемая», — констатировал журналист П. П. Нильский в статье, представляющей собой попытку такого определения. Он говорил о соединении в ее позах, жестах, в ее таланте несоединимых элементов — «призрачности и реализма», какой-то заоблачности {214} и земной греховности, «художественной двуединости» ее артистического образа[[406]](#footnote-407).

«Изящная и тонкая», «прелестная и вдохновенная», «своеобразное и нежное дарование», «прекрасный обаятельный талант» — такие и подобные им определения пестрят в рецензиях. «Загадочная, неожиданная», она стала для многих зрителей и зрительниц идеалом женщины. Сказанное выше, что Юренева удовлетворяла времени, требует уточнения. Ее основная тогдашняя публика — буржуазная интеллигенция и те, кто признавал этот слой лидером, воспринимая его вкусы и интересы.

Уже сказано о ее успехе в «Снеге» Пшибышевского. Бронка по ходу пьесы вырастала нравственно, находя силы, чтобы пожертвовать жизнью во имя счастья другого. В «Ревности» Арцыбашева, по свидетельству Бухаровой, актриса создавала образ «гораздо сильнее и тоньше авторского замысла»: «Она дает образ грандиозного внешнего обаяния и скользкой, гибкой, искрометной внутренней греховности. <…> Сколько чуткости в рискованных местах, сколько искреннего надрыва в местах трагических!»[[407]](#footnote-408) Ее героини оказывались обаятельнее, благороднее, трогательнее, чем в пьесах, и всегда были современны. Успех пьес с Юреневой в главной роли это в большой мере, а нередко и главным образом, «вина» актрисы, а не драматурга и постановщика.

Театр Сабурова, ставя французские, английские и прочие фарсы, являл зрителям Е. М. Грановскую. Ходили смотреть в первую очередь актрису.

Рецензенты согласно говорили об ее артистическом своеобразии. «Достижения ее — это нечто ее интимное, рожденное в тайниках; большой души. В этом вся прелесть игры Грановской». «Перед зрителями одна только душа, живая душа отличной актрисы, виртуозно творящей свою художественную работу»; «Исключительно богатая индивидуальность этой актрисы делает бесконечно занимательной сценическую игру, тот процесс, при помощи которого перед нами <…> выявляются извилины человеческой души»; «Пока на его подмостках царят мощные индивидуальности, подобные Грановской, жив русский театр, — заявлял Старк, — и никакими выспренними сухими теориями не загнать его в могилу никому!» «Каждый жест выразительных ее рук, каждая интонация, поражающая тонкостью отделки, ее неровная походка, слегка глухой голос, переходящий в трагический шепот, ее лицо, некрасивое, несколько грубое, обрамленное неприятного оттенка рыжими волосами, — все это не {215} внешне запоминается только, но как-то запечатлевается, очаровывает, захватывает» — так писал С. А. Ауслендер об этом «изумительном», «ярком», «неожиданном» даровании, когда увидел ее впервые[[408]](#footnote-409).

Излюбленный образ Грановской — легкомысленные светские женщины, «куколки», которых она создавала «с улыбкой снисходительного понимания». Но играла она и других героинь. В «Безупречной женщине» Г. Запольской представал «образ мятущейся, ищущей женщины, которая роковым образом должна быть несчастна и одинока, благодаря своей индивидуальности и порядочности». Рецензент писал, что актриса рассказывает «совсем о другом, чего автор не думал, она рассказывает о своем настоящем, большом» и что «так любит женщина только в России: эти просветленно-молящие глаза <…>, тоскующие прерывистые интонации»[[409]](#footnote-410). Не раз отмечалось в рецензиях, что Грановская на сцене — «современная женщина, такая, какая она есть».

Пьеса могла быть банальной, даже тошнотворно скучной в чтении, но — «Грановская играет, и этого достаточно, потому что она владычица больших внутренних богатств духа и, пользуясь самым ничтожным материалом, может раскрыть перед нами целый мир», показать человека, женщину «в ореоле достоинств или пороков». В пьесе героиня являлась пустой, незначительной, поступки ее — нелепыми, психологически не оправданными. Грановская вносила разнообразие настроения, «дрожавшего в каждом слове, жесте», трогательность, искренность. Она даровала «мертвым и, казалось бы, изжеванным словам какой-то новый смысл, какую-то новую красоту». Избитым фарсовым положениям она придавала свежесть и истинный комизм. «Несомненно, что в другом театре многие места пьесы не вызвали бы того беззаботного хохота, какой нередко раздавался». А вызвав хохот, актриса переходила «от фарса к драме женского сердца»[[410]](#footnote-411).

Не меньше, чем мастеров Александринского и Малого театров, о которых уже говорилось во второй главе, любила публика таких актеров, как Б. С. Борисов, Н. М. Радин. Борисов, в частности, доводил до слез в популярных пьесах из еврейского быта Я. Гордина, Шолом-Аша, С. С. Юшкевича. О Радине не {216} раз писали, что он «заслужил медаль за спасение пьесы», «сумел фольгу превратить в золото». В 1915 году «проснулся знаменитым» после дебюта в «Вере Мирцевой» И. Н. Певцов. Он выдвинулся в неглавной роли (Побяржина), сумел «раскрыть какую-то большую душевную правду, которая, быть может, и не снилась» автору[[411]](#footnote-412). Зрители стали ходить «на Певцова».

О корифеях Александринского театра Ауслендер писал, что их даже «кощунственно сравнивать» с суворинцами. Однако и ядро труппы Суворинского театра составляли актеры, заслуживавшие почитания.

В словах К. И. Арабажина, что артисты Суворинского театра «играют тем лучше, чем хуже пьеса», больше правды, чем иронии. Плохие пьесы актеры «дописывали» сами, используя наиболее выигрышные свои качества.

Премьер театра Б. С. Глаголин был по-своему блестящим актером, мастером перевоплощения. «Шла пьеса с обычными рискованными фарсовыми положениями, добросовестно скучная и известная, но среди нее ходил человек, который в обычную заурядную роль вкладывал своеобразие своего дарования — радостную загадку казаться свежим и молодым. Ощущение молодости, майского дыхания жизни, вот что дает г. Глаголин зрителю», — делился своими впечатлениями зритель[[412]](#footnote-413). Во второй главе уже приведен ряд отзывов о нем. На предложенный петербургской периодической печатью в 1909 и 1910 годах вопрос: «Кто из русских драматических артистов ваш: любимец?» — большинство ответивших назвали Глаголина (вслед за ним по числу голосов шел Ю. М. Юрьев).

Известная отличительная черта русского театра конца XIX – начала XX века — его становление как театра режиссерского. Издан ряд работ о режиссуре рассматриваемых лет[[413]](#footnote-414). В них анализируются достижения отечественных режиссеров, выясняется множественность путей режиссерского искусства, показывается, что не было единой прямой линии его развития. Взаимоотношений зрителей и режиссуры эти работы почти не {217} касаются. Но и в рамках настоящей главы приходится ограничиться лишь беглыми заметками о том.

В печати 1900 – 1910‑х годов не раз отмечалось, что в режиссуре — успех и неуспех театрального предприятия. Констатировалось также необыкновенное развитие сценографии и высокие зрительские требования в этом отношении, с которыми театры не могли не считаться.

Развитие режиссуры вело к углубленному и целостному раскрытию содержания пьес. О роли режиссера в объяснении общего смысла пьесы и в трактовке ее образов писали критики. «Большая публика» прежде всего спрашивала «постановку»: режиссерские выдумки, красивые или занятные декорации.

Неустойчивость, изменчивость театрального процесса сочеталась с разнообразием зрительских вкусов. Единый господствующий вкус, как комплекс привычных навыков восприятия театра, как итог современного театрального быта, в эту эпоху трудно обнаружить. Господствующего не было, были сосуществовавшие.

В обилии начинаний, в разнообразии путей, на которые ступали деятели театра, во «всеядности» зрителей, принимавших несовместимое и откликавшихся на все поиски, сказывалась доминанта общественного настроения: неприятие существующего и искание нового, при недостаточной ясности представлений о том, в чем это новое должно заключаться.

Убежденность, что главное еще не найдено, питала интерес к всевозможным, взаимоисключающим новым течениям.

Это относится не только к периоду кульминации общественного подъема. После поражения первой русской революции новаторские страсти еще более разгорались. На какое-то время сценические искания как бы возмещали угасание внетеатральной общественной жизни. Об этом писал «Русский артист» в упомянутой уже передовой 1908 года: «Там внутри идет бодрая, интенсивная работа. Кроме двух основных направлений натурализма и символизма появляются новые и новые побочные отростки, разветвления, искания».

В 1905 году А. А. Измайлов находил заслуги декадентства в том, что оно не позволяет искусству стоять на месте. «Три четверти века длилось у нас самодержавие реализма», — писал он три года спустя. «Причуды современного молодого искусства — явный протест против реалистической окаменелости. Его капризов тем больше, чем больше было академичности в старом искусстве»[[414]](#footnote-415). Об интересе зрителей к театральным поискам говорили и другие рецензенты. «Вчера казалось, что в реализме откровение, а сегодня мы уже всей душой рвемся на заоблачные высоты, в снежную церковь Бранда и с тоской повторяем: нужны {218} новые формы, новые формы нужны. <…> Театр опять зашел в тупик и вновь судорожно стремится найти выход из него. И как всегда бывает, спасения ищут в том, что совершенно противоположно тому, что было идолом вчера»[[415]](#footnote-416). П. М. Ярцев заметил по поводу чрезвычайного интереса к постановке трагедии «Владимир Маяковский», после спектакля в Александринском: «Понимаешь, почему могло так случиться <…>: их театр необычен — и люди пришли смотреть его, ища инстинктивно того, что вдруг сверкнет в нем что-нибудь, что их освежит от рядового — старого и “нового” — театрального театра»[[416]](#footnote-417).

В литературе уже отмечено, что канонические формы в это время расцениваются «то как архаизм, то как утерянный идеал», «и каждое направление упрекает в упадке своего антагониста»[[417]](#footnote-418). Мало кто с уверенностью мог сказать, что именно надлежит строить, но почти все знали, что существующее надо менять.

Поиск новых форм в театре начала XX века закономерен, было бы странно, если бы театр миновали революционные сдвиги, характерные для всех видов искусства и отвечавшие состоянию человеческого общества.

Новые формы отыскивались во имя новизны, а не ради формы. Форма и содержание воспринимались как неотделимые, изменение формы — как выражение нового содержания и даже нового мировоззрения. «На сцене определеннее, чем где-либо в искусстве, творчество идет от формы, заражается формой. Придуманная форма иногда способна вдохновлять. Тогда она наполняется содержанием, оживает и становится искусством»[[418]](#footnote-419). Когда говорили о «театре новых форм», речь шла не о внешнем лишь, но о новом направлении театрального искусства вообще.

Как «театр новых форм» увлекал МХТ. Труппа его обладала талантами выдающимися, мирового значения. Без К. С. Станиславского не было бы «Доктора Штокмана». В большой мере В. И. Качалов обеспечил популярность «Бранда», «Анатэмы», «Гамлета». Выдающаяся артистичность, высокая интеллигентность, какое-то особое обаяние сделали актера кумиром театральной публики, «властителем дум». Но все-таки решающая роль в успехе большинства спектаклей МХТ принадлежала режиссуре.

В рецензиях говорилось об удивительной целостности этих спектаклей: «Тщательная и вдумчивая разработка всей внешней {219} стороны постановок, способная мельчайшую их подробность поднять иногда до значения целого символа, — вот те слагаемые, сумму которых мы называем ансамблем и наличность которых создала Художественному театру особое и завидное место в ряду других»; «Не знаешь, за кем большая заслуга, кто первее у них — актер, режиссер, декоратор; чувствуешь их всех разом, в полном согласии и единении друг с другом», согласие всех частей — «вот в чем истинное и великое достижение Художественного театра — единственное в своем роде для всей Европы»[[419]](#footnote-420).

В период между двумя революциями, когда МХТ не находил новых пьес столь же высокой общественной и художественной ценности, как в первое десятилетие, значение режиссерского искусства в привлечении зрителя еще усилилось. Тем более что роль МХТ как преобразователя в театре и искателя новых путей была общепризнанной. Критические замечания в его адрес и прямые утверждения поклонников «условного», «театрального» или какого-нибудь еще театра, что МХТ сделал свое дело и «может уйти», этому не противоречат. И Кугель признавался: «Я вижу совершенно ясно и отчетливо, что вся теоретическая часть моих статей есть не что иное, как “рефракция”, преломление лучей, исходивших от московского театра. <…> Вся театральная эстетика, все догмы нашего театрального миросозерцания сейчас так или иначе связаны с Художественным театром». И Э. М. Бескин, постоянно нападавший на МХТ, как на отживший, говорил, что он сыграл большую и важную роль, что это театр «огромного ума и работы»[[420]](#footnote-421). Зарубежная пресса в восторженных отзывах по поводу его гастролей отводила театру первенствующее место в развитии всего современного мирового искусства. «Лишь под руководством гения мог быть задуман и претворен в действительность такой театр», — писал датский писатель Г. Банг[[421]](#footnote-422).

Удивительное, гениальное раскрытие чеховских драм в постановках МХТ было в полной мере оценено современниками. Театр признавали не только исполнителем, но сотворцом. Об этом уже говорилось в предшествующих главах. Примеров соответствующих отзывов можно привести еще много. «Писатель нарисовал жизнь. Режиссер сумел проникнуться замыслом писателя. Артисты успели слиться с ними обоими, не теряя в то же время ни одной черты своей индивидуальности»; «Это было {220} именно то, чего я ожидал. Художественно обдуманная до мелочей, вдохновенная по выполнению картина русской жизни», именно такая, какой ее рисует А. П. Чехов; МХТ создал новые формы сценического воплощения, соответствующие новизне чеховских пьес, «сумел заставить говорить не отдельных действующих лиц, а саму жизнь во всей ее милой и дорогой нам бессмыслице»[[422]](#footnote-423).

Говоря о чеховских спектаклях, рецензенты и мемуаристы отмечали разные достоинства, не всегда согласовывающиеся. Но восхищение было почти общим. Ю. М. Айхенвальд говорил о «поэтической красоте постановки и декораций» «Вишневого сада». Тареев писал, что режиссер уловил и выразил новаторскую сущность чеховских произведений, герой которых — будни жизни с их общим серым фоном, добиваясь «одного цвета и тона» в актерской игре, создавая настроение соответствующими жизненными деталями (стук дождя, ветер в трубе и т. д.). Веригина относила неизгладимое впечатление, произведенное на нее и других учениц спектаклями «Три сестры» и «Дядя Ваня», за счет их музыкального ритма, которому подчинялись и речи, и паузы. Известны упреки и насмешки по поводу увлечения Станиславского деталями звукового и прочего оформления. Но в чеховских постановках большинству зрителей они отнюдь не казались лишними. Кугель тоже соглашался, что в них уместны все черточки повседневного быта: «Нет выхода, нельзя воспарить. Надо ползать по земле». Малахиева-Мирович, обвинявшая МХТ в излишнем натурализме при сценическом воплощении пьес Ибсена и Гамсуна, поясняла, что к Чехову это не относится. «В чеховских пьесах пусть поет сверчок, пусть занавески колышутся от ветра, эти высокохудожественные штрихи постановки создают настроение, символизируют его. Там все соткано из полутонов и главный герой — пошлость, тоска и скука существования. Надорванный звук гитары, убавленный свет лампы, зевота, дождь, печальный, серый рассвет — все там нужно и прекрасно».

Произведения Чехова хотя и появлялись на других сценах, ни на одной из них не становились таким событием, как у художественников. Все другие постановки сравнивались со спектаклями МХТ и в результате порождали неудовлетворенность.

«Ирреальные», как их назвал Станиславский, постановки МХТ тоже многих увлекали. В «Драме жизни» М. М. Тареев, например, видел «действительно художественное обобщение трагедии жизни». «Жизнь человека» расценивалась и как «новый путь сценического искусства».

{221} Для значительной части посетителей МХТ его спектакли являлись преимущественно демонстрацией режиссерских находок, а то и просто занятным зрелищем. В дополнение к тому, что уже сказано об этом во второй главе, можно привести еще много высказываний. Писали, например, что «Возчик Геншель» смотрелся в МХТ с большим интересом, чем в других театрах, не почему иному, а «благодаря изумительным режиссерским кунштюкам», что публика вообще ценит этот театр главным образом со стороны «сценической обстановки»[[423]](#footnote-424).

Первые гастроли МХТ в Петербурге вызвали статьи и рефераты, в которых обсуждались со всевозможных точек зрения невиданные павильоны, кусающие комары, звон бубенчиков, согнутые пальцы доктора Штокмана. Обращали внимание даже на такие «пробелы режиссуры», что комары кусают только Станиславского, а при покушении дяди Вани видно, что выстрел направлен выше головы Серебрякова[[424]](#footnote-425). Это все говорит не столько о театре, сколько о зрителях.

То, что окружало людей, показывалось театром для того, чтобы раскрыть их внутреннюю жизнь. Позже К. Г. Паустовский написал слова, под которыми, вероятно, мог бы подписаться Станиславский, — об условности термина «внутренний мир человека»: «Как будто есть ясная граница между внутренним и внешним миром? Как будто внешний мир не являет собой одно целое с миром внутренним?»[[425]](#footnote-426) Как заметила исследовательница, у Станиславского «обстановка несет двойной смысл — житейский и образный»[[426]](#footnote-427). Но не каждому открывался внутренний смысл, нужно ведь захотеть его постигнуть. Нередко играла свою роль предубежденность. Свободный от предубеждения Н. Е. Эфрос заметил пресловутых сверчков в «Дяде Ване», только когда поднялся вокруг них газетный шум — одни увидели «перл создания», другие — главный пункт обвинения постановщиков.

Многие спектакли МХТ были в полной мере «пиршеством для глаз»: «Царь Федор Иоаннович», воскрешавший импозантность царского обихода XVI века, поражавший исторической точностью костюмов, предметов, пестрой толпы на берегу Яузы; «Юлий Цезарь», с «археологической роскошью» декораций, костюмов и пластики, и другие.

В отзывах о «Бранде» говорилось об «удивительной по красоте и настроению художественной раме», о том, что от некоторых картин его «прямо не хочется оторвать глаз, не хочется {222} даже тогда, когда нужно уже не только смотреть, но и слушать». При этом отмечалось, что на фоне сурового, но прекрасного в своей суровости пейзажа «зрителю стала ближе, понятнее суровая мощь и красота человеческого духа, стали доступнее те вершины, на которые устами Бранда зовет за собою Ибсен»[[427]](#footnote-428). Постановка «Пера Гюнта» (режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко и К. А. Марджанов), по словам самого Немировича-Данченко, оказалась «оперной», «кричащей». Яблоновский заметил, что у зрителей успех имели только некоторые второстепенные сцены, притом «успех балета, живых картин и оперетты», так как публика воспринимала внешнюю красочность, внешнюю комичность, внешнюю звучность[[428]](#footnote-429). «Синяя птица» увлекала поэтичностью образов, темой мечты о счастье, но не меньше — как зрелище, благодаря разгулу фантазии Станиславского и чудесам сценической техники.

В Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской в 1906 – 1907 годах ходили смотреть не только замечательную актрису и новую пьесу, но и новую постановку «возмутителя спокойствия» В. Э. Мейерхольда. «Большую публику» соблазняло нашумевшее имя режиссера. Ценители искусства ждали открытия новых путей. В откликах на спектакли, пожалуй, более всего говорилось о Мейерхольде. Часть их уже упомянута во второй главе.

До сих пор это имя — «яблоко раздора», и полемики вокруг него выходят за рамки академических искусствоведческих споров. В ряде случаев определенная (та или иная) предвзятость порождает натяжки и искажения фактов. Притом почему-то рассматривается в неразрывном, взаимообусловленном единстве роль и место режиссера в истории театрального искусства, в том числе в будущем (теперь — настоящем) этого искусства, и в идейно-политической жизни своего времени. И часто не учитывается, что он не был одинаковым в течение своей жизни, ибо не изменяется только равнодушный глупец.

В соответствии с общей задачей книги, здесь предлагаются читателю тогдашние высказывания и оценки и некоторые выводы из этих исторических фактов (фактов оценки) применительно к тому времени.

В большинстве рецензий деятельность Мейерхольда в театре Комиссаржевской оценивалась отрицательно. Вместе с тем его постановки одобрялись как отказ от натурализма, как борьба «против погони за предметной правдой», ради правды более глубокой.

{223} В связи с режиссурой Мейерхольда широко вошел в обиход термин «стилизация» в смысле, близком к тому, какой принят в изобразительном искусстве, — как упрощение, схематизация (ради большей выразительности), обобщение. Позже, по поводу андреевской «Жизни человека», Коган писал, что стилизация — «это не выдумка, рожденная вдохновенными режиссерами, а такое же порождение жизни, как и всякие художественные нововведения. Изменяющиеся формы жизни требуют и новых художественных форм для своего воплощения». З. А. Венгерова говорила о «стилизации» в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской: «Принцип ее все мы, свидетели высшего совершенства реалистической техники, приветствуем, как новое откровение в искусстве. Г[осподин] Мейерхольд уже достигает довольно многого на своем пути — и эти победы искупают его неизбежные недостатки». А. А. Ростиславов доказывал, что «упрощение, стилизация, даже символизация театральных постановок — задача времени»[[429]](#footnote-430). Тареев утверждал, что Мейерхольд правильно уловил необходимый новому театру принцип обобщения «квинтэссенции жизни». Работа Мейерхольда, предрекал он, используется будущим театром, «все нужное из его новшеств, конечно, будет взято», так как «сложная стилизация» — принцип, годный для большинства пьес начала XX века, «это обогащение, а не отмена прежнего реализма». Он предлагал развивать метод, найденный Мейерхольдом, не увлекаясь стилизацией, как таковой, «для того, чтобы вскрыть душу пьесы — тот основной мотив ее, который делает из нее не кусочек жизни А и Б, а кусок жизни вообще — обобщение жизни».

Один из наиболее серьезных и вдумчивых театральных обозревателей писал о художественных «грехах» и «преступлениях» Мейерхольда, среди которых «первый и самый главный грех — его стремление видеть в режиссерском творчестве что-то самодовлеющее, что стоит не только над артистом, но и над самим автором. Отсюда вытекали у Мейерхольда крайний деспотизм и прямолинейность в осуществлении его художественных замыслов, в безусловную истинность которых он горячо верит». Но тут же критик напоминал об обстоятельствах, «смягчающих вину»: «В настоящее время искание новых путей в театральном искусстве является настоятельно необходимым. Явились драматические произведения, новые по содержанию и форме. <…> И Мейерхольд ищет новых путей и театральном искусстве, ищет мучительно и настойчиво, и в основе его исканий лежит стремление к художественной правде»; деятельность режиссера {224} «является во многом реакцией» против увлечения натурализмом на сцене[[430]](#footnote-431).

Безусловной победой Мейерхольда стала «Сестра Беатриса». Некоторые полагали, что исполнительница заглавной роли «преодолела» режиссера. Но другие, как Венгерова например, считали, что игра Комиссаржевской «рельефно выступала именно благодаря условиям, созданным г. Мейерхольдом». Позже почитатель МХТ и Комиссаржевской, вспоминая «Сестру Беатрису» и «Свадьбу Зобеиды» Гофмансталя, призывал согласиться, «что в стилизаторском фанатизме была своя доля правды, что он раскрыл-таки для сцены новые, хотя и частичные возможности»[[431]](#footnote-432). Постановку «Победы смерти» хвалили Арабажин, Ауслендер, В. А. Ашкинази, А. П. Воротников, Г. Качалов, Н. Репнин и другие. Ашкинази увидел в лей театральную «революцию» и сказал по поводу свистков на спектакле (для этого использовались ключи от замков с полыми стволами): «Контрреволюционные ключи придавали только особенную пряность и остроту торжеству революции»[[432]](#footnote-433).

Пересмотр основных принципов театрального искусства, объявленная Мейерхольдом война «быту», натурализму, вообще всему закрепившемуся, согласовывались с ведущей тенденцией духовной жизни тогдашней России — протестом против существующего. Бытовой реализм некоторыми художниками и рецензентами связывался с буржуазным строем жизни. Один из критиков еще в 1899 году писал: «Зарождение декадентства нужно искать в реакции против все более и более развивающегося буржуазного направления нашей жизни и крайнего реализма, как выразителя этого направления в литературе». Г. И. Чулков провозглашал, что театр, содержащий отрицание «того псевдореализма, который закрепощает душу и соблазняет ее поверхностным эмпиризмом», революционен — «в нем заключено неприятие данной культуры», «это мятеж против порядка, установленного извечно»[[433]](#footnote-434). Примерно из такого понимания исходил и Мейерхольд.

{225} Кроме двух гениальных режиссеров — Станиславского и Мейерхольда — публика и критики замечали и других, ценили их творчество. Они называются в главе о театрах. Очень больших похвал удостаивался, например, А. А. Санин.

Многие спектакли казенных и частных театров исследуемой эпохи отмечены яркой зрелищностью. Она различна по своему характеру и назначению, отвечает разным потребностям публики. В ней искали и просто развлечения (занятности), и удовлетворения эстетических потребностей, и информации о неизвестном или малоизвестном (оформление пьес исторических, «экзотических», из жизни незнакомых и малознакомых слоев населения).

Хитроумные или просто красивые декорации, необычные костюмы и аксессуары, любопытные массовые сцены — существенные завлекательные свойства театра-развлечения.

Многие постановки классических произведений (Шекспира, Шиллера), не признававшиеся критикой художественными достижениями, охотно посещались публикой, благодаря яркой игре в них любимых актеров, а также их зрелищности (декорации, костюмы). Зрелищность, сценические эффекты прельщали в сказках. В Суворинском театре игралась, например, сказка Г. Драхмана «Тысяча и одна ночь» (1897). Зрителям нравились гром, молния, мгновенное превращение человека в обезьяну и проч. Костюмами могли заинтересовать самые разные пьесы.

Зрелищностью, едва ли не в первую очередь, приманивали исторические спектакли. В «Царе Федоре Иоанновиче» в Суворинском театре поразительно играл П. Н. Орленев. Но, кажется, еще больший отклик в публике имела постановка — богатая, оперно-«блестящая», по выражению Ярцева, исторически верная, по мнению других, и особенно — казак-гонец на настоящей лошади, карьером скакавший из первой кулисы через мост и исчезавший в воротах города в глубине сцены. В постановке Суворинским же театром пьесы А. Н. Мосолова «Вокруг пылающей Москвы» (1899), на сюжет «Рославлева» М. Н. Загоскина, участвовало несколько гончих собак в сцене охоты, а в последней картине появлялся Кутузов на белом коне, встречаемый криками «ура!», барабанным боем на сцене и ответным восторгом в зрительном зале.

Постановки пьес из рядовой современной жизни придирчиво оценивались с точки зрения соответствия их подлинному быту. «Публика требует реальных форм. Чем больше вы загромоздите сцену протокольными ненужностями и кунштюками машиниста и декоратора, тем больше публика придет в восторг», — констатировал критик[[434]](#footnote-435). Так было еще до МХТ. И это усилилось под влиянием МХТ, той его внешней художественной правды, которая оказалась наиболее доступна восприятию.

{226} Театры, режиссеры словно соревновались, чтобы на сцене было «как в жизни». Постановщики прибегали к нагромождению жизненных реалий.

В московском театре «Скоморох» в премьере «Власти тьмы» участвовали бараны, две лошади, от щей и каши шел пар — они подавались на стол из печи. М. Н. Ермолова в спектакле «Мирская вдова» (1898) пахала настоящей сохой, распрягала настоящую лошадь. Во всех трех московских театрах в спектакле «Возчик Геншель» (1899) актрисы в роли Ганны по-настоящему стирали настоящее белье в мыльной пене, а в МХТ Ганна еще и мыла пол водой.

Прижились лошади в театре. В разных ситуациях, они часто появлялись на сцене.

В Суворинском театре живая лошадь опускалась в шахту в постановке Е. П. Карповым его «Шахты “Георгий”» (1901). На лошадях и на ослике проезжали по сцене в «Русских аргонавтах» Н. Николаева (1907). «Приятно отметить первый успех ломовой лошади на русской сцене, — ядовито рецензировала Ю. Л. Слонимская постановку “Дачных барышень” К. Острожского (1910). — Неказистая ломовая лошадь, неуклюжая и даже слегка прихрамывающая, была встречена вчера на сцене Малого театра шумными аплодисментами. И ее появление решило успех новой пьесы». Правда, успеху содействовала не только лошадь, везущая воз; еще в этом спектакле выкатывался на сцену гудящий автомобиль, шныряли велосипедисты. Станиславский записывал в режиссерском экземпляре «Снегурочки» (1901): «Верхом на лошади въезжает парень»; «Не забывать, что с Лелем все время ягненок, а за плетнем ходят привязанные куры и кудахчут». Согласно его режиссерскому экземпляру «Власти тьмы», в которой Станиславский конденсировал «реально-отвратительный» образ «несносной жизни», на сцену должны были выезжать лошадь с телегой, мужик верхом, потом Никита с лошадью, запряженной в соху.

Снова лошадь, а еще два вола, настоящая соломенная крыша, натуральные малороссийские горшки фигурировали в постановке «Сорочинской ярмарки» в Свободном театре (1913). «Где новое слово в искусстве, где пророчества, в чем же, наконец, свобода Свободного театра», — вопрошал один рецензент. «Натуралистический гротеск», — характеризовал постановку музыкальный критик Л. Л. Сабанеев. Но другой музыкальный деятель писал с восхищением: «Подлинность на сцене поразительная. Какое море солнца, какое небо <…>, какая пестрая живая толпа, в которой каждая фигура ярка и характерна! И подлинность сочетается тут с красивостью»[[435]](#footnote-436).

{227} Это уже была реакция на «условные» постановки. Режиссерские ухищрения в стиле «смерть быту» воспитывали почитателей этой тенденции, но, с другой стороны, питали тоску по незатейливому реализму. Туркин, отозвавшийся о творчестве Мейерхольда как о «сценическом пшютовстве» («исключительное внимание к внешности», «страстное желание быть самым модным человеком»), писавший, что Мейерхольд, слывя крайним левым, по существу «является скорее крайним правым, так как проповедуемая им стилизация всегда сбивалась и сбивается на путь старой театральщины, где красивой позе часто предпочиталось все другое», одобрял постановку ненового «Золота» Немировича-Данченко в театре Незлобина прежде всего с режиссерской стороны: «Была достигнута иллюзия жизни. Не резала глаза искусственность сцен, не было актерских поз, не слышалось приподнятого для пущего эффекта тона». «Прирожденным реакционером в искусстве» назвал он и Ф. Ф. Комиссаржевского после постановки «Лекаря поневоле» в Малом театре в манере представлений времен Мольера, хотя и осудил шаблонность прежних мольеровских спектаклей на казенной сцене[[436]](#footnote-437).

Стремясь воссоздать подлинный быт на сцене, режиссеры ездили в ближние и дальние края, изучали музейные фонды, закупали антикварные предметы. Известно, как много внимания уделял этой достоверности МХТ. Но не он один. Режиссер Малого театра И. С. Платон, готовясь ставить «Дельцов» И. И. Колышко, ездил на уральские заводы, а для «Цезаря и Клеопатры» Шоу — в Египет. Режиссер и художник Нового театра Яворской С. М. Ратов и К. В. Изенберг посетили Л. Н. Толстого в Ясной Поляне, чтобы получить указания по обстановке «Власти тьмы». В казенных театрах были учреждены должности консультантов по археологии, учитывались, хотя и не всегда, их советы и рекомендации.

Наивный реализм доходил до того предела, когда неизбежно «отталкивание». Б. В. Варнеке убеждал, что археологические познания театру не нужны, требуется не абсолютная историческая правда, а правда данной пьесы и ее стиля, поэтому «пьесы одного быта, но разных авторов» нужно ставить и оформлять различно, что в «Юлии Цезаре», например, следует изобразить Рим не в соответствии с археологическими раскопками, а таким, каким он представлялся современникам Шекспира. Стремление показать объективное историческое на сцене есть самообман, потому что на сцене нет ничего объективного, доказывал В. Г. Сахновский. В. А. Чудовский выражал протест против «исторического метода» вообще, против обязательного соединения {228} художественного произведения с его эпохой, с «фоном всей жизни, его породившей». «Эту формулу, — писал он, — ставшую истиной почти неоспоримой, я ненавижу от глубины души: странное мне чувствуется в ней самоотречение, какая-то достойная неверного раба покорность чужому господину»[[437]](#footnote-438).

После лошадей, ягнят, гусей, «настоящей» доменной печи (в «Рабочей слободке») и т. п. закономерен был интерес к противоположности — к «стилизованным» постановкам и к декорациям, написанным крупными живописцами. Постановки всех трех типов в последнее десятилетие могли соседствовать в одном и том же театре, одинаково собирая зрителей.

Как декораторы пришли в театр члены художественного объединения «Мир искусства», сложившегося одновременно с МХТ. Объявившая прежний реализм отжившим, сближавшаяся с символизмом, неоромантизмом, западноевропейским «модернизмом», эта группа обращала на себя внимание уже самими поисками новых путей.

Работали для театра такие мирискусники, как А. Я. Головин, А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, Н. К. Рерих и другие. Декорации и костюмы по их эскизам много способствовали популярности спектаклей. Выступали в качестве декораторов и иные крупные художники. Признавался соавтором Мейерхольда в его символистских постановках Н. Н. Сапунов.

Эскизы декораций и костюмов стали появляться на художественных выставках. Это поднимало престиж театрально-декорационного искусства. Оно стало приобретать самодовлеющую ценность. Оформление, созданное известным художником, притягивало публику, независимо от пьесы и даже от актерского исполнения. С. М. Волконский отмечал, что даже говоря о постановке «Живого трупа», сцены которого происходят в обычных комнатах, трактирах, зрители «с заслуженным восторгом» вспоминают декорации К. А. Коровина[[438]](#footnote-439).

Самодовлеющая зрелищность, гипертрофия ее, даже деспотизм художников, подчинявших себе спектакль, — одна из характерных черт русского театра предоктябрьского десятилетия.

Тому причиной и общественные настроения периода послереволюционного их упадка, и закономерная реакция на бытовой театр и «театр настроений». «Среди современной публики назревает спрос на такие зрелища, которые бы, наряду с чувством, давали пищу и зрительским восприятиям. Зрелища, по преимуществу яркие, подвижные, пожалуй даже несколько эксцентричные», — {229} отмечал театральный рецензент[[439]](#footnote-440). Это проявлялось в повышенной посещаемости соответствующих спектаклей.

В отношении к внешнему облику спектакля сказывалось распространявшееся стремление к «красоте», не затрагивающей других чувств, кроме эстетического наслаждения. В последнее десятилетие преимущественно зрелищности и «театральности» искали в театре критики-модернисты (Ауслендер, Зноско-Боровский и другие). Одновременно эта зрелищность и вообще эстетизм пришлись по вкусу образованному мещанству.

Все искания цели и оправдания жизни, свойственные настроениям исследуемых лет, происходили от ощущения неблагополучия мира. Но некоторые из этих поисков приводили к примирению с действительностью. Одним из путей примирения явился эстетизм. Закрыть глаза на все остальное, изыскивать «красоту», любоваться «красотой» — кредо эстетизма. Здесь уже не оставалось места исконному «святому беспокойству» российского интеллигента, голосу совести, сострадания. Чающим «новой красоты», «поднимающей над жизнью», страдания «толпы» были чужды.

Как зрелище прежде всего воспринимались большей частью публики постановки Мейерхольда, Комиссаржевского, некоторые последние постановки МХТ.

С тягой к отвлечению от жизни, «красоте», зрелищности совпали постановки Мейерхольда в Александринском театре. Они закреплялись в театре именно как произведения режиссера и художника.

На «Дон-Жуана» влек зрителей в первую очередь не Мольер, а постановщик в сотворчестве с Головиным. «Какое торжество театра, какую силу талантливости, вкуса, блестящей фантазии показали художники сцены, сумевшие из старинной комедии создать зрелище незабываемое и, в конце концов, новое…», «яркое мечтание о прошлом, изысканная фантастика, в которой подлинное сливалось с вымыслом нераздельно»; «дана не только гениальная комедия, но и все грезы о пышном великолепии далекой эпохи» — так характеризовал этот спектакль Ауслендер[[440]](#footnote-441). Вызовы Мейерхольда и Головина на премьере начались после первого действия. Все отмечали «пиршество театральности», на которое и устремились зрители. Некоторые рецензенты писали все же о «холодке неудовлетворенности» от этого нарядного спектакля[[441]](#footnote-442). Гипертрофированная зрелищность {230} вызвала известную статью А. Н. Бенуа «Балет в Александринке».

О постановке Мейерхольдом «Стойкого принца» Кальдерона В. М. Жирмунский писал, что она «требует от зрителя прежде всего и главным образом восприятия театрального произведения как художественного зрелища»[[442]](#footnote-443). Четыре года Петербург заинтересованно ждал «Маскарада» на александринской сцене — не лермонтовского, а мейерхольдовского (долгая подготовка подогревала интерес). «Актеры как будто раздавлены художником и режиссером», — вспоминала Юренева этот пышный спектакль с невиданно роскошными декорациями по эскизам Головина. Восхищаясь постановкой Мейерхольда «Мадемуазель Фифи» в Суворинском театре, в декорациях С. Ю. Судейкина, В. Н. Соловьев назвал режиссера и художника «большими театральными затейниками»[[443]](#footnote-444).

Как об интересном зрелище говорили о постановке в Театре К. Н. Незлобина «Мещанина во дворянстве» (1911), вызывавшей шумные овации. Зрелищность создавалась режиссурой Комиссаржевского и изысканными декорациями Сапунова, удивлявшими сочетанием красок, изяществом, стильностью. «Не слишком ли перенесен центр тяжести на внешнее, зрительское, слуховое?» — спрашивал Яблоновский, отмечая это как общую тенденцию ряда спектаклей. Успех «Принцессы Турандот» в том же театре (1912) — опять же за счет тех же постановщика и художника. В рецензиях высоко оценивались смелость, вкус, находчивость режиссера: такие зрелища «освежают атмосферу театра и не дают ему застывать в оцепенении привычных форм». Гуревич сообщала о постановке: «Опьяняли в ней музыкой ярких и смелых красок декорации и костюмы»[[444]](#footnote-445). «И веселые солнечные тона декораций, и прямо прекрасные костюмы, и безукоризненная мимика всех исполнителей — все это представляло на редкость приятное зрелище», — уведомлял рецензент о «Ночных плясках» Сологуба в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской[[445]](#footnote-446).

Декорационный «разгул» заставлял мечтать о простоте шекспировского театра. Как новинки привлекали «антизрелищные» постановки — без декораций, в сукнах, с минимальным количеством аксессуаров («Шлюк и Яу» и «Идиот» в театре Незлобина, {231} постановки Общедоступного и Передвижного театров). «Современному зрителю бывает иногда скучно от декораций, утомительно, они его иногда давят, и самое слово “красиво” становится для него нестерпимо. <…> И мы так часто начинаем тяготиться декорациями, обстановкой, именно потому, что все реже и реже переживаем внутреннюю душевную иллюзию», — жаловался Н. Н. Вильде[[446]](#footnote-447).

Искавшие того театрального искусства, где главное — духовный и душевный мир человека, а не услаждение скучающих глаз, хотели не слишком усложненного внешнего облика спектакля, ибо иначе человек (актер) оказывался оттесненным.

Разные по своим идейным позициям театралы выражали тоску по спектаклю, где человек с его страстями был бы впереди, по яркой игре актеров. «Режиссер вырос какой-то огромный», и иногда кажется, что в наиболее современных и интересных театрах действуют послушные его пальцам марионетки, в будущем надо ждать возрождения игры актера, писал Е. В. Аничков. С. М. Ратов предлагал актерам создать свой театр, чтобы публика ходила смотреть их, «а не искать постановочных зрелищ и делать экзамены режиссерам»[[447]](#footnote-448).

Л. М. Рейснер отмечала, что в Передвижном театре, где сцена освобождалась от лишней бутафории, «на первый план выдвинулся актер — его голос, игра, — словом, все театральное действие от обстановки перешло и сосредоточилось на человеке»[[448]](#footnote-449). Потому у театра была своя публика. И самых «простых» постоянных зрителей отличала внутренняя «интеллигентность», в смысле духовной активности. Схематизация и условность, в частности в постановках А. А. Брянцева (с успехом применявшаяся им позже в Ленинградском ТЮЗе), немногочисленные аксессуары, нужные лишь для характеристики действующего лица или требовавшиеся по ходу пьесы, позволяли театру сосредоточиться на человеческой психологии.

В разгар режиссерских исканий, поиска новых театральных форм столичная периодика наполнилась статьями, где утверждалось первенствующее значение актера в театре, — в связи с гастролями сицилийской труппы ди Грассо (1908).

Успех труппы был поразительным. Публика забыла и о «стилизации», и об утонченном реализме. С тем же восторгом, с каким принимала лучшие спектакли МХТ, она встречала наивные пьесы в шаблонной постановке, с игрой грубой, резкой, {232} но зато темпераментной, страстной. С. С. Голоушев выступил со статьей «Назад к “нутру”». Итальянский актер, писал он, «пришел напомнить, что главная сила искусства все-таки вдохновение человеческой души, все-таки трепет взволнованного сердца…». «Как бы ни были важны на сцене все мелочи, а главный материал режиссера все-таки живой человек, артист, и даже самый стиль создается не диванами и стульями, а самими артистами. В артисте же на первом месте все-таки его собственный талант, его живая человеческая душа и способность заражать ее жизнью людей, сидящих в зрительном зале». «Мы бросались на форму и были, разумеется, правы, потому что искусство действительно определяется формой, но и тут же сбились с дороги и забыли, что форма сама по себе еще не все искусство, что за требующими наслаждения глазами и ухом есть нечто дороже и глубже, есть в человеке трепетная душа, которая тоже изголодалась»[[449]](#footnote-450).

И другие критики признавались, что после МХТ, Мейерхольда, разнообразных толков о новом искусстве эта «первобытная форма» восхищает, хотя рассудок и твердит: «как примитивно, как устарело, как наивно смешно». Казалось бы, писал московский зритель, неослабевающее увлечение МХТ должно было бы исключить возможность какого-либо успеха актеров из Сицилии, однако они «захватывали непосредственностью, искренностью и безудержной темпераментностью своего исполнения»[[450]](#footnote-451).

Сходных откликов много. Они не означали зачеркивания режиссуры. То был призыв «остановиться, оглянуться», обогатить режиссерский театр.

Так ныне необходимо оглянуться на всю историю русского театра, шире и глубже узнать ее. Тогда мы лучше поймем настоящее и будущее сценического искусства. Более того, тогда вернее уразумеем историю российского общества в самом широком плане. Ибо театр — зеркало социально-исторической психологии.

# **{****233}** Приложение Обзор периодических изданий, писавших о театре

Предлагаемый обзор охватывает семьдесят семь газет и пятьдесят три журнала Петербурга и Москвы 1895 – 1917 годов. Это те издания, которые обращались к театру регулярно или, во всяком случае, нередко, публикуя рецензии на спектакли и обзорные статьи о состоянии театрального дела. Называются те авторы статей и заметок, которые писали о театре часто и социальное лицо которых более или менее ясно, хотя бы в смысле их общественного положения.

Обозреваются раздельно издания Петербурга и Москвы. В пределах каждого из двух разделов говорится сначала о газетах, затем о журналах[[451]](#footnote-452). Журналы каждой из столиц разделены на две группы: 1) посвященные театру и искусству в целом; 2) литературные, общественно-политические, научно-популярные.

## Газеты и журналы Петербурга

До конца рассматриваемого периода в Петербурге продолжали издаваться пять ранее возникших газет с постоянными театральными отделами: «Биржевые ведомости», «С.‑Петербургские (Петроградские) ведомости», «Новое время», «Петербургская (Петроградская) газета», «Петербургский (Петроградский) листок».

«Назови мне самую театральную газету? — “Биржевые ведомости”. — Назови мне самую биржевую газету. — “Обозрение театров”», — острил сотрудник петербургского «Зрителя»[[452]](#footnote-453). Театральные рецензии печатались в обоих выпусках — утреннем и вечернем — первого издания «Биржевых ведомостей» (второе {234} предназначалось для провинции). В 1905 – 1907 годах газета в политическом плане была близка к кадетам и октябристам. В правых кругах она считалась весьма левым изданием. В циркуляре тамбовского губернатора 1910 года она называлась в числе нежелательных для общественных библиотек и читален[[453]](#footnote-454).

В 1890‑х годах театру среди других общественных вопросов уделял внимание в своих «Дневниках» ведущий общественный обозреватель «Биржевых ведомостей» Г. К. Градовский. В 1896 – 1897 годах писал рецензии беллетрист И. И. Ясинский, тогдашний редактор газеты. С 1898 по 1916 год главным театральным критиком, охватывавшим жизнь всех театров, был здесь А. А. Измайлов. Кроме него с 1904 года публиковал рецензии К. И. Арабажин, во второй половине 1900‑х годов — писатель, журналист О. Дымов (О. И. Перельман), позже — журналист В. А. Регинин (Раппопорт), в годы революции — руководитель Театра Красной Армии в Киеве, позже организатор советской печати, иногда поэт Б. А. Садовский. Из прекратившейся «Новой Руси» (1910) сюда перешел критик и литературовед В. Ф. Боцяновский. Сын священника, окончивший историко-филологический факультет Петербургского университета, он начинал историком литературы. «Оживлением, внесенным в общественно-литературную жизнь М. Горьким», объяснял он свой переход в область критики. В 1916 – 1917 годах основным рецензентом стал театровед Н. Н. Долгов. Одновременно с ним сотрудничали беллетрист, автор пьес, секретарь редакции «Аполлона» Е. А. Зноско-Боровский, драматург, беллетрист, переводчик П. П. Немвродов.

Старейшая газета «Санкт-Петербургские ведомости» оказалась в числе тех немногих изданий, которые в 1905 году открыто возмущались революционным движением, по общему тону была правее октябристских. Однако в ней не было нововременской бульварности. Нельзя сказать, что театральный отдел находился в полном подчинении политическим устремлениям газеты, субсидируемой правительством. В числе театральных критиков не только консерваторы. Как постоянные рецензенты здесь выступали писатель Д. П. Голицын-Муравлин (1897 – 1898), журналист Н. Ф. Селиванов («Старовер»), Н. П. Ашешов (1901 – 1902). Из Москвы присылал корреспонденции А. А. Тихонов-Луговой. С 1902 года публиковались общие обозрения («Эскизы») и отдельные заметки Э. А. Старка. Кроме того, рецензировала спектакли писательница, сотрудница юмористических и других изданий О. Г. Штейнфельд.

«Театральной» газетой было и издававшееся А. С. Сувориным «Новое время», стоявшее в первой тройке самых правых в политическом {235} отношении изданий. В 1899 году Суворин осудил студенческие волнения, восхваляя «доброту и милость» высочайших повелений. Это вызвало отречение от газеты многих из тех, кто еще относился к ней лояльно. С 1905 года она перешла на черносотенные позиции. Тем не менее газета была одной из самых многотиражных. Современник писал: «Гипноз “Нового времени”, как известно, широко распространен в сферах военных и чиновных, а также в кругу консервативной интеллигенции»[[454]](#footnote-455). Другие круги, не откровенно консервативные, были привлечены демагогическим обещанием свободы мыслей (издатель называл свою газету «парламентом»). В последние годы газета уступала в смысле распространенности «Биржевым ведомостям», московскому «Русскому слову». После смерти А. С. Суворина (1912) фактическим ее руководителем стал М. О. Меньшиков. Бывший сотрудник народнической «Недели», где, под заметным влиянием идей Л. Н. Толстого, писал преимущественно по вопросам нравственности, он после перехода в «Новое время» превратился в проповедника махровой реакции.

Театральный отдел «Нового времени» многими считался лучшим в газете. Продолжал публиковать свои рецензии сам издатель. В очерке о нем замечено, что театральные статьи «не были подчинены его публицистической деятельности», а воздействие его взглядов на театр сказывалось в выступлениях крупных и несходных между собой критиков — Измайлова, Ю. Д. Беляева, А. Р. Кугеля[[455]](#footnote-456). Суворин защищал чеховскую «Чайку» после провала в Александринском театре, поддерживал Стрепетову и Комиссаржевскую — любимых актрис демократической интеллигенции. И все-таки общий тон газеты заметно сказывался и здесь. Для собственного Суворинского (Малого) театра это был официоз. И в отзывах о других театрах проявлялась «политика». Как писал Кугель в своих «Литературных воспоминаниях», «нужно было не очень много пользы принести конкурентам; нужно было умеючи бранить и умеючи хвалить. И чтобы все это было похоже на правду».

С 1899 года постоянным театральным рецензентом «Нового времени» являлся Беляев. Имя Беляева как критика и драматурга в числе популярных. Однако справедливы замечания современников, ограничивающие значение его статей при изучении театра и драматургии тех лет. Для Беляева характерно отсутствие определенных убеждений, переходящее ту границу, до которой адогматизм симпатичен как противоположность фанатизму. {236} Даже в связи со смертью, когда хулить не принято, хорошо знавшие его говорили, что рецензии писались им «иногда по заказу, ради построчной платы, ради той или иной дипломатической необходимости» (Крымов), что «фельетонист в Беляеве всегда пересиливал критика, а критик в полном смысле был импрессионистом», что ему свойственны «внешняя красивость, легкость, остроумие, занимательность, при отсутствии определенного угла зрения» (Носков), «изящное легкомыслие» и привычка «кокетничать» (Кугель)[[456]](#footnote-457). Кроме него, о театре писали журналист и библиограф П. П. Конради, иногда критик и драматург В. П. Буренин, превратившийся, как и Суворин, из либералов в одного из главных выразителей реакции, противник всего нового. Из Москвы присылал корреспонденции в «Новое время» драматург и публицист Н. М. Ежов.

«Петербургская газета» — представительница бульварной прессы, поставлявшая информацию о происшествиях, легкое чтение. Но с этой газетой надолго связал свою театрально-критическую деятельность Кугель (в конце 1903 года перешел в «Русь»). Он писал здесь главным образом об Александринском театре, реже об иных. О постановках Суворинского театра в 1895 – 1900‑х годах часто отзывался В. В. Протопопов — автор пьес и собиратель театральной библиотеки. Выступал с рецензиями драматург и критик А. А. Плещеев. После ухода Кугеля рецензировали спектакли журналисты Ф. В. Трозинер и Ф. Ф. Трозинер, писатель Д. Н. Тигер.

В «Петербургском листке», примыкавшем к изданиям охранительного направления, писал о театре преимущественно журналист Н. А. Россовский. Н. Н. Ходотов в воспоминаниях («Близкое — далекое») говорил о нем как о «желчном и пристрастном» и в то же время одном из «понимающих критиков в старом театральном деле». Здесь обычны были выступления против театральных новшеств. Но в период первой мировой войны театральный отдел весьма укрепился. Сотрудничали Н. Н. Долгов, литератор, профессиональный критик Н. Д. Носков, В. Г. Янчевецкий (впоследствии — советский исторический писатель В. Г. Ян), Боцяновский. С ноября 1916 года редактор издания и главный рецензент — Измайлов. При нем вся газета изменилась, стала более серьезной и уважаемой.

До 1906 года продолжал выходить орган крупной буржуазии, отстаивавший буржуазно-конституционное переустройство. {237} «Новости и биржевая газета» (в быту и литературе ее часто продолжали называть по имени предшественницы просто «Новости») — в двух изданиях; второе представляет собой в основном несколько сокращенную перепечатку первого. Ведущие авторы рецензий в 1890‑х годах — Н. А. Селиванов и популярный фельетонист и поэт-юморист С. А. Сафонов, обычно выступавший под псевдонимом Сергей Печорин. С 1896 года постоянный театральный обозреватель «Новостей» (сначала параллельно с Селивановым) — Б. И. Бентовин. Кроме того, здесь писали о театре: критик и публицист С. С. Гусев (1899), Арабажин (1903 – 1904), романист и драматург Л. Жданов (Л. Г. Гельман), литераторы Р. Л. Антропов и Н. И. Гарвей, критик и историк литературы З. А. Венгерова, рецензировавшая постановки переводных пьес. Помещались корреспонденции из Москвы (Н. О. Ракшанина и других).

Много места отводила театру газета «Народ» (1890 – 1900). В 1897 – 1899 годах в ней два‑три раза в неделю публиковала статьи о спектаклях Александринского, Суворинского и театра Неметти Е. А. Шабельская, иногда писал о театре сам издатель газеты Н. Я. Стечькин.

Общественный подъем конца XIX – начала XX века вызвал к жизни ряд новых, либеральных изданий. Первая в этом ряду — «Россия» (1899 — январь 1902 года), закрытая совещанием министров за известный фельетон фактического руководителя газеты А. В. Амфитеатрова «Господа Обмановы» (о царствовавшей семье Романовых), популярная в буржуазной и интеллигентской среде. В ней печатался «Театральный альбом» Амфитеатрова — отклики на выдающиеся театральные явления, статьи В. М. Дорошевича, Старка, небольшие заметки драматурга В. А. Рышкова и т. д.

Незаурядной газетой был «Северный курьер» (ноябрь 1899 – 1900), основанный Л. Б. Яворской и ее мужем В. В. Барятинским в противовес «Новому времени». Для своих читателей газета была полна «таинственного междустрочного материала», замеченного и цензурой (была закрыта постановлением четырех министров). Редактировал ее Арабажин, который писал позже, что отстаивал «принцип свободы, демократизма и национального самоопределения»[[457]](#footnote-458). По словам Т. Л. Щепкиной-Куперник, к «Северному курьеру» «сразу примкнули все левые течения и образовалась любопытнейшая смесь сотрудников всех партий и направлений: тут были и марксисты, и считавшие себя марксистами, и народовольцы, и эсдеки, и террористы. Были здесь, конечно, и провокаторы»[[458]](#footnote-459). Можно прибавить, что были и совсем не «левые», помимо провокаторов. Театрально-критические {238} статьи чаще других писали Н. А. Селиванов и Д. П. Голицын.

В 1903 году сын А. С. Суворина, редактор «Нового времени» А. А. Суворин, порвавший с делами отца, основал собственную газету «Русь» (декабрь 1903 — июль 1908 года, с перерывами). Она несколько раз приостанавливалась цензурой. В перерывах выходили «Молва» (декабрь 1905 – январь 1906 года), «Око» (август – октябрь 1906 года). Газета в целом была «благоразумно-радикальной», как выразился в воспоминаниях П. П. Перцов, и имела огромный успех. Постоянным театральным рецензентом «Руси», «Молвы» и «Ока» являлся Кугель. Кроме него писали: Амфитеатров, беллетрист и драматург А. И. Косоротов (был секретарем редакции), Боцяновский, Венгерова, В. А. Вакулин — сотрудник и секретарь журнала «Театр и искусство». Иногда касался театра поэт М. А. Волошин.

Театральный отдел занимал важное место в большой политической и литературной газете «Слово» (декабрь 1903 – июль 1909 года, с перерывами). Газета была создана как орган правых земцев, с 1905 года стала органом конституционно-монархической партии «мирнообновленцев». Ее постоянный театральный рецензент — Н. Н. Окулов-Тамарин. Писали также рецензии один из редакторов газеты С. А. Адрианов, беллетрист, драматург, автор трудов о народном театре И. Л. Щеглов.

В 1904 году в «Слове» начала писать Л. Я. Гуревич, ставшая затем ведущим театральным критиком газеты. В сезон 1907/08 года здесь публиковался цикл еженедельных театральных обозрений за подписью «Н. Репнин». По-видимому, это псевдоним, и похоже, что автор — Гуревич (в автобиографии Гуревич сообщила, что начала постоянно писать о театре с 1907 года[[459]](#footnote-460), между тем статьи под ее фамилией регулярно стали печататься лишь в 1908 году; обнаруживается существенное сходство взглядов и стиля «Н. Репнина» и Гуревич). Постоянными рецензентами в «Слове» были также в эти годы: В. М. Волькенштейн, поэт, драматург, теоретик драматургии, с 1913 года заведовавший литературной частью Первой студии МХТ, а с начала революции — член театрального совета при Московском Совете рабочих и крестьянских депутатов, А. М. Волькенштейн. Весной 1908 года с обзором современного состояния театра выступил историк литературы академик Н. А. Котляревский. Газета до конца оставалась в числе самых театральных.

В 1904 – 1907 годах выходили две газеты левых либерально-буржуазных кругов (левокадетские): «Наша жизнь» (ноябрь {239} 1904 – июль 1906 года, с перерывами) и «Товарищ» (апрель 1906 — декабрь 1907 года). Обе газеты Петербургской судебной палатой были запрещены. С конца 1905 года в них сотрудничал Г. И. Чулков, писавший о спектаклях молодых петербургских театров и МХТ. Позже он вспоминал о «Товарище»: «Я нашел трибуну для проповеди символизма на подмостках театров, а мой патрон не очень мешал мне в этом деле»[[460]](#footnote-461). О постановках МХТ здесь писала также Гуревич. В «Нашей жизни» особенно много говорилось о Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, но рецензировались и другие спектакли. В числе рецензентов — Л. М. Василевский и, по-видимому, П. Е. Щеголев (П. Щ.).

В «Петербургском дневнике театрала» (ноябрь 1903 – май 1905 года), объявившем себя «внепартийным», более других писал издатель, театральный критик и беллетрист А. А. Соколов. Кроме него — драматург В. В. Туношенский, писатель и критик В. Я. Светлов (Ивченко) и другие. Газета помещала хронику, интересовалась народным театром. Политическая и литературная газета «Рассвет» (март – ноябрь 1905 года) печатала большие статьи Старка («Эскизы»), преимущественно о постановках новых пьес западных драматургов на петербургских сценах.

Первая легальная большевистская газета «Новая жизнь» (27 октября – 3 декабря 1905 года) успела опубликовать ряд статей и заметок о современной драматургии и спектаклях Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской, Нового театра Л. Б. Яворской, Александринского. Их авторы: А. В. Луначарский, жена издателя газеты Н. М. Минского писательница Л. Н. Виленкина, Венгерова и другие.

Недолго существовавшая близкая к эсерам газета «Сын отечества» (ноябрь – декабрь 1905 года), лишь названием связанная с предшествующим одноименным изданием, тоже откликалась на спектакли, главным образом на постановки современных пьес. Около года выходила политическая, экономическая и общественная газета «Страна» (февраль 1906 – январь 1907 года), орган партии «демократических свобод», приостановленная определением Петербургской судебной палаты. В ней до четырех раз в неделю помещал рецензии на постановки всех петербургских театров Носков.

Распространенная газета предоктябрьского десятилетия — «Речь» (февраль 1906 года – 1917), центральный орган кадетской партии. В циркуляре тамбовского губернатора она также трактовалась нежелательной. Напомню, что, поскольку кадеты были единственной оппозиционной партией, имевшей достаточные возможности для легальной работы, в частности для выпуска газет и журналов, в кадетских изданиях сотрудничали и те, {240} кто придерживался более левых общественных позиций. Основными театральными рецензентами «Речи» в первые годы были фельетонист В. А. Ашкинази, более известный под именем Вл. Азова, и Л. М. Василевский; иногда писала (в основном о МХТ) В. Г. Малахиева-Мирович. После закрытия «Слова» сюда перешла Гуревич. Кроме того, здесь помещал «Театральные очерки» П. М. Ярцев (1913 – 1914), печатали рецензии поэт, прозаик, драматург С. А. Ауслендер (1912 – 1913), А. М. Волькенштейн, публицист Л. Е. Габрилович (за подписью Л. Галич), беллетрист и журналист В. Я. Гликман; из Москвы присылал корреспонденции Н. Е. Эфрос. Останавливался на театре и А. Н. Бенуа в «Художественных письмах» и «Дневнике художника» (1909 – 1916).

В левокадетской газете «Свобода и жизнь» (сентябрь – декабрь 1908 года), открывшей дискуссию об «абсолютной свободе искусства» (ответы на анкету «Литература и революция»), вызванную статьей Ленина «Партийная организация и партийная литература», и в эсеровской газете «Свободные мысли» (май 1907 – май 1908 года), приостановленной в административном порядке, ведущим театральным критиком был Л. М. Василевский. Писала здесь о театре и Венгерова. В либерально-буржуазной газете «Сегодня» (август 1906 – январь 1908 года) основным рецензентом состоял Арабажин, иногда писали Бентовин и Ф. Н. Фальковский.

О спектаклях всех серьезных петербургских театров писала недолго просуществовавшая «Новая газета» (ноябрь 1906 — январь 1907 года), приостановленная Петербургской судебной палатой. Рецензент — И. Осипов (И. О. Абельсон), журналист, автор пьес, до того литературный и театральный критик «Одесских новостей», позже сотрудничавший в «Ежегоднике императорских театров». После прекращения «Новой газеты» И. О. Абельсон стал издателем образовавшегося несколько ранее «Обозрения театров» (ноябрь 1906 года — 1918). Основу его составили программы, либретто, объявления, но вместе с тем там помещались рецензии самого Абельсона, Старка (в 1907 – 1911 годах и с осени 1916‑го). В 1912 – 1915 годах спектакли рассматривал преимущественно литератор, публицист Н. Г. Шебуев в цикле «Впечатления».

Новая «Россия» (1905 – апрель 1914 года), орган Министерства внутренних дел (с 1906 года), в первое время театра почти не касалась. Но с 1910 года в ней публиковал театральные рецензии Янчевецкий, с 1912 года театральным и литературным рецензентом стала поэтесса З. Д. Бухарова (Казина).

Газета «Современное слово» (сентябрь 1907 года – 1918), «беспартийно-демократическая», как она себя называла, а в основном кадетская, тоже сначала о театре не говорила. Но уже в 1908 году — появились театральные рецензии Чулкова. Затем {241} рецензентами стали В. А. Ашкинази, Гуревич (сотрудничавшая здесь параллельно с «Речью»), С. Б. Любошиц, журналист И. Я. Рабинович. Недолго помещал «Театральные очерки» Ярцев (1912 – 1913). Из Москвы писал Эфрос.

Вместо закрытой летом 1908 года «Руси» стала выходить «Новая Русь» (август 1908 – май 1910 года) с тем же составом постоянных сотрудников. Наиболее часто рецензировал спектакли Боцяновский. Иногда печатался Кугель. О частных театрах писал еще юрист, журналист, позже режиссер И. Ф. Шмидт (обычно под псевдонимом И. Рудин). Орган леволиберальных кругов «Последние новости» (январь – ноябрь 1908 года) печатал рецензии Бентовина, журналиста и автора фарсов П. М. Соляного (псевдоним — П. Южный), юриста, журналиста, переводчика пьес новейших драматургов М. А. Вейконе. В июле – сентябре газета не выходила, подписчики получали «Вечер». В «Вечере» (июнь 1908 – август 1909 года) сотрудничали как театральные рецензенты Ашешов, Бентовин и другие. Близкая к кадетам «Наша газета» (март 1908‑го, январь – апрель 1909 года), поместила несколько статей Арабажина и других авторов (о частных театрах). Весьма недолгий «Новый вечер» (август – октябрь 1909 года) успел опубликовать ряд рецензий Ашешова, фельетониста И. М. Василевского («Не-буквы»), Гуревич — на спектакли Александринского и частных театров. Газета «Утро. Понедельник» (июнь 1908 – май 1909 года), в социал-демократическом сборнике «Литературный распад» (Спб., 1908), названная «бессознательным выражением реакции», в связи со статьями, защищавшими «искусство для искусства», и интересом к «жизни пола», печатала частые театральные рецензии Л. М. Василевского (редактировал газету И. М. Василевский).

В 1909 – 1912 годах существовали три специально театральные газеты: «Театральный день» (август – декабрь 1909 года), «С.‑Петербургские театральные ведомости» (август — октябрь 1910 года), «Театр» (август 1912 – январь 1913 года), выходивший параллельно с московской одноименной газетой. В передовой первого номера «Театра», констатировавшей наличие в обществе разных взглядов на сценическое искусство, говорилось, что главное назначение театра и литературы — «служить освобождению общественного самосознания от тяжелых оков темноты и неволи». Все эти издания редактировал Вейконе (как указал он в автобиографии), он же был одним из авторов рецензий. В «Театральном дне» напечатаны театральные обозрения писателя И. Н. Потапенко, рецензии на спектакли Александринского театра Б. Л. Бразоля, корреспонденции из Москвы журналиста Я. Львова (Я. Л. Розенштейн), письма «из публики» (о современном репертуаре и актерском искусстве). В «С.‑Петербургских театральных ведомостях» сотрудничали {242} актриса и критик Ю. Л. Слонимская (Сазонова), К. И. Диксон, юрист по образованию, журналист, библиограф, ранее член редакции «Нашей жизни». В «Театре» печатались Л. М. Василевский, Венгерова, А. М. Бродский и другие.

Большевистские газеты «Звезда» (1910 – 1912) и «Правда» (1912 – 1914) тоже писали о драматургии и театре — об их задачах, о самодеятельных рабочих театрах, об Общедоступном и Передвижном театрах.

Крупнейшая новая газета последнего предоктябрьского пятилетия — «День» (октябрь 1912 – октябрь 1917 года). В основном буржуазная леволиберальная, она имела в составе сотрудников буржуазных радикалов, эсеров, народников, социал-демократов (с мая 1917 года — орган меньшевиков). С начала до конца ее театральным критиком был Кугель, в 1914 – 1917 годах еще Бентовин (писал главным образом о частных театрах). Кроме них отзывались о спектаклях критик и автор пьес С. С. Тимофеев, Венгерова и иные авторы.

В реакционном «Вечернем времени» (1911 – 1917, издатель Б. А. Суворин) изредка печатался Беляев, в основном же — малозаметные рецензенты. Оживленным был театральный отдел «Воскресной вечерней газеты» (май 1912 – май 1914 года), откликавшейся на постановки всех театров. Рецензенты: редактор газеты, журналист И. Я. Воронко, ряд других журналистов и драматургов. Театральную критику в «Русской молве» (декабрь 1912 – август 1913 года), органе вновь созданной партии прогрессистов, представляли Гуревич, А. М. Волькенштейн, журналист И. Я. Рабинович и другие.

«Петербургский (Петроградский) курьер» (1914 – октябрь 1915 года) помещал статьи Старка, говорившего почти обо всех петербургских театрах и о МХТ; кроме него рецензии о спектаклях частных театров здесь писал журналист Л. В. Колпакчи. Выходивший менее одного театрального сезона «Голос» (ноябрь 1915 – март 1916 года) привлек в качестве постоянного критика того же Старка, еще сотрудничали Носков и беллетрист, автор пьес, фельетонист Ю. С. Волин; появлялось по нескольку рецензий в неделю. В малоформатной газете «Зритель» (сентябрь 1916 года – 1917) публиковались рецензии (преимущественно о частных театрах) ее редактора Шебуева, Носкова, Соляного и некоторые другие.

«Русская воля» (декабрь 1916 – октябрь 1917 года), финансировавшаяся товарищем председателя Государственной думы, реакционным министром внутренних дел А. Д. Протопоповым, для литературного, театрального, музыкального отдела привлекла видных представителей российской интеллигенции. Ведущим сотрудником был Амфитеатров, редактором театрального отдела — Л. Н. Андреев. Театральные рецензии писали Фальковский и другие авторы, корреспонденции о московских театрах {243} (МХТ, Камерный) присылали С. С. Голоушев, Ю. В. Соболев.

Орган группы социал-демократов «Новая жизнь» (апрель 1917 года – 1918), которую издавал А. Н. Тихонов-Серебров, а редактировал М. Горький, публиковала сравнительно мало материалов о театре. Но все же в ней помещены статьи Л. М. Рейснер о Передвижном театре и о рабочих и солдатских театрах, заметки других рецензентов об Александринском театре и гастролях московского Малого.

Самый содержательный и наиболее известный театральный журнал конца XIX – начала XX века — это еженедельник «Театр и искусство» (1897 – 1918). Журнал откликался на театральные события Петербурга, Москвы и провинции, вел постоянную широкую хронику, интересовался актерским бытом. В течение всего времени руководителем был А. Р. Кугель. Но страницы журнала предоставлялись для полемики, это арена театральных споров, на которой выступали критики разных ориентации. Почти все авторы сотрудничали и в иных изданиях, главным образом в газетах обеих столиц. Эпизодически появлялись статьи о театре не профессиональных критиков, а представителей публики.

«Ежегодник императорских театров», сначала публиковавший лишь официальные материалы о репертуаре и составе трупп, в конце 1900‑х годов, под редакцией Н. В. Дризена, значительно изменился. В 1909 – 1914 годах выходило по шесть — восемь выпусков в году, включавших критические обозрения сезонов и статьи об отдельных спектаклях. Об Александринском театре писали Арабажин, Старк, Ауслендер, Слонимская и другие, о московском Малом — Эфрос, касавшийся также МХТ и театра Незлобина, о французской труппе Михайловского театра — Окулов-Тамарин. Кроме того, журнал поместил статьи о МХТ В. Я. Брюсова. Старка и Н. А. Попова, статьи памяти В. Ф. Комиссаржевской.

Художественный журнал «Мир искусства» (1899 – 1904) тоже печатал материалы о театре, театральную хронику. Нашумевшая статья Брюсова «Ненужная правда» (1902), направленная против МХТ, в защиту условного театра, не выражала позиций журнала в целом, во многом противоречивых. Два года отдельно выходила «Хроника журнала “Мир искусства”» (1903 – 1904). Основным театральным рецензентом здесь была Малахиева-Мирович.

Около года существовал еженедельник «Театральная Россия» с подзаголовками: «Театральная газета» (декабрь 1904 – июль 1905 года, параллельно с изданием «Театральная Россия: Музыкальный мир») и «Театральная газета и Музыкальный мир» (август – октябрь 1905 года). Он объявил задачей «честно и правдиво отражать на своих страницах все многообразные {244} явления, совершающиеся в области театра». Спектакли петербургских театров рецензировали вошедшие в состав редакции критик и историк литературы Е. А. Соловьев-Андреевич, писательница и переводчица А. Ф. Даманская, журналист А. В. Руманов, Виленкина. Печатались и другие: Арабажин, Венгерова, Ал. Вознесенский (А. С. Бродский), Старк, К. И. Чуковский. Чуковский писал рецензии о постановках театра Комиссаржевской, Нового, Передвижного, МХТ. Кроме подписанных этим именем, по-видимому, ему же принадлежат статьи с подписью «Кто бы ни был» — кое-что из них вошло в позднейшие известные выступления Чуковского.

Ненадолго появился журнал «Театр» (октябрь 1904 – апрель 1905 года), который издавал Потапенко как приложение к журналу «Живописное обозрение». В нем опубликованы упоминавшиеся заявления театральных деятелей и драматургов с требованием освободить театр от административных притеснений, статьи Л. М. Василевского, Долгова.

Основу журнала «Театр Литературно-художественного общества» (1906 – 1907) и его продолжения «Журнала театра Литературно-художественного общества» (1907 – 1910) составляли программы, фотографии, выписки из рецензий на спектакли. Но помещались и другие материалы о современном театре. Сотрудничали Волошин, В. Э. Мейерхольд, Б. В. Варнеке, Д. Л. Тальников (Шпитальников). Выходил антимодернистский журнал «Сцена и жизнь» (ноябрь 1907 – май 1908 года). Литератор П. П. Вейнберг говорил о «модернствующей» Комиссаржевской, о том, что русский театр страдает от нашествия «лжесимволистов» (Л. Н. Андреев, Ф. К. Сологуб), от «секты, занимающейся исканием отвлеченного идеала в заграничном духе».

Обращался к театру и журнал искусств «Аполлон» (1909 – 1917). В нем сотрудничали представители разных идейно-эстетических направлений, но ведущим был дух элитарности, отстранения от «толпы». Публиковались обзоры петербургской театральной жизни и, менее регулярно, письма из Москвы. В 1911 – 1912 годах все театральные рецензии помещались в «Русской художественной летописи», выходившей в это время отдельным приложением. Постоянными театральными обозревателями были: Ауслендер (1909 – 1913), Зноско-Боровский (1911 – 1912), художественный и литературный критик В. А. Чудовский (1912 – 1913), критик и режиссер В. Н. Соловьев (1914 – 1917). Они писали об Александринском и Суворинском театрах, антрепризах Незлобина и Сабурова, гастролях МХТ. Из Москвы присылали корреспонденции Волошин (1910 – 1912), литературный, музыкальный и театральный критик З. Г. Ашкинази (1914 – 1915), искусствовед Я. А. Тугендхольд (1913 – 1917), главное внимание уделявший постановочной части, что, впрочем, вообще характерно для этого журнала. Журнал сочувственно {245} следил за деятельностью Мейерхольда. В статьях Дризена, С. М. Волконского утверждалось первенство МХТ в мировом театре.

Еженедельник «Отклики художественной жизни» (октябрь – ноябрь 1910 года) ставил задачей теоретическую разработку вопросов искусства, обещал постоянные театральные обозрения. Здесь появились статьи о театре А. В. Тырковой (под псевдонимом А. Вергежский), Слонимской. Все утверждали важность театра, хотя и с разных позиций.

«Новая студия» (сентябрь – декабрь 1912 года), «журнал литературы, искусства и сцены», являлся продолжением московского журнала «Студия». В редакционной статье первого номера говорилось, что театр связан с общественным укладом, служит нации и человечеству, приближает людей «к пониманию правды и красоты». С рецензиями выступали редактор-издатель, беллетрист и драматург К. А. Ковальский, его жена О. Н. Ковальская, Соловьев, Л. М. Василевский, Зноско-Боровский, В. Г. Сахновский и другие.

Основное содержание издания В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам. Журнал доктора Дапертутто» (1914 – лето 1916 года) — статьи по теории театра, отчасти по истории, но в связи с теорией. Изредка появлялись рецензии на современные постановки. Сотрудничали Соловьев, Зноско-Боровский, В. М. Жирмунский и другие.

Вышло несколько номеров нового «Искусства» (1916 – 1917; без указания месяцев), под редакцией М. А. Вейконе. Журнал опубликовал обзорные статьи Арабажина, несколько писем о московских театрах Соболева и немного других материалов.

Из числа литературных и общественно-политических журналов некоторые лишь время от времени печатали статьи о театре по отдельным поводам. Таковы народническое «Русское богатство», литературно-педагогический журнал «Образование» (в 1903 – 1907 годах был близок к легальному марксизму, публиковал статьи литературных критиков-большевиков), орган легального марксизма «Жизнь», «Северный вестник», со времени его перехода в руки Гуревич (издательница) и А. Л. Волынского (редактор) ставший первым в России органом символистов (впрочем, полностью с реализмом он не порвал).

Более регулярно вел отдел театральной критики один из наиболее распространенных журналов общего характера — «Мир божий» (1892 – август 1906 года), умеренно оппозиционный либеральный орган, в 1890‑х годах стоявший на позициях легального марксизма (руководил им бывший народоволец А. И. Богданович). С 1902 года редактором его был Ф. Д. Батюшков, помещавший здесь свои большие театрально-критические обозрения. Продолжение этого издания — журнал «Современный {246} мир» (октябрь 1906 года – 1918), весьма популярный в демократической среде, печатал статьи о петербургских театрах и МХТ Батюшкова; редактора журнала, публициста, впоследствии советского государственного деятеля Н. И. Иорданского, Эфроса.

Ряд статей о театре опубликовал «Вестник Европы» (1866 – 1918), умеренно-либеральный «журнал истории, политики и литературы». В 1910 году Ленин заключил, что его направление объединяет «определенные круги профессорской, чиновничьей и так называемой интеллигенции из “приличных” (желающих быть приличными, вернее) либералов»[[461]](#footnote-462). Как театральные критики в нем сотрудничали: приват-доцент Петербургского университета и профессор Женского педагогического института С. А. Адрианов, литературный критик Е. А. Колтоновская, Тальников. Адрианов — критик и публицист либерально-демократической ориентации. В его статьях сочетались адогматизм и преданность исконным идеалам российской демократической интеллигенции, модернизм он осуждал за «самозамкнутость»[[462]](#footnote-463).

Касался театра ежемесячник «Вестник знания» (1903 – 1918), созданный с просветительскими целями, как литературный и популярно-научный (с демократических позиций освещал также политическую и экономическую жизнь). Журнал высоко ставил значение литературы и искусства. Главным театральным обозревателем здесь был Бразоль.

Журнал «Всемирный вестник» публиковал материалы о декабристах, о русской Высшей школе в Париже, о союзе в защиту свободы печати; редакция получала заграничные русские газеты, в том числе «Искру», перепечатывала из них некоторые материалы. В 1904 – 1906 годах здесь помещались обзоры петербургской театральной жизни. Ведущий автор — Н. Гореванов. В основном его статьи — это голос «срединной» — и по настроению и по социальному положению — интеллигенции. В журнале «Вопросы жизни» (1905), органе Религиозно-философских собраний (символистов и «богоискателей»), начал выступать как театральный критик Чулков (напечатаны его статьи о Студии Мейерхольда).

Имел театральный отдел литературно-художественный и сатирический еженедельник «Зритель» (июнь – декабрь 1905 года). В нем сотрудничал В. В. Боровский. В демократическом «Новом журнале для всех» (ноябрь 1908 — осень 1916 года) регулярно помещал обзоры петербургской театральной жизни Л. М. Василевский; иногда появлялись и другие материалы.

{247} В начале 1909 года возник журнал «Познание России», оборвавшийся на третьей книге (первая из них включала статью «К статистике судебных репрессий по политическим делам в России за последние три года. — 17 октября 1905 – 17 октября 1908»). Все три интересны большими статьями о современном театре О. Н. Чюминой. Поэт, публицист, автор и переводчица пьес и страстная театралка, Чюмина — одна из характерных выразительниц настроений российской интеллигенции этого времени. В ее ранних стихах — пессимизм и отчаяние. А в 1900‑е годы она стала поэтом-сатириком, автором злободневных стихотворений, заняв видное место в этой области оппозиционной публицистики, отдала свои средства на содержание левой газеты. В своих статьях она обозревает деятельность Александринского и Суворинского театров, петербургского Нового драматического театра, МХТ, почитательницей которого стала с первого знакомства с ним, говорит о репертуаре, режиссуре, о ненормальности модернистского деления театра на реалистический и символический («Художественное произведение всегда символично, программная, не согретая вдохновением голая символика — подобна засохшей смоковнице, с которой людям нечего делать»[[463]](#footnote-464)).

Еженедельный «вестник культуры и политики» «Запросы жизни» (октябрь 1909 года – 1912, с перерывами), объединявший главным образом интеллигенцию, отошедшую от идеи революции, обращался к театру почти постоянно. Рассматривались спектакли петербургских театров, а также МХТ. Авторы статей — Гуревич, Батюшков, М. П. Миклашевский, писавший под фамилией Неведомский. Член меньшевистской фракции РСДРП, автор статей о театре, литературе, живописи, Неведомский живо интересовался модернизмом как поисками новых путей в искусстве.

«Внепартийным социалистическим органом» называл себя ежемесячный «Современник» (1911 – октябрь 1915 года), полагавший осуществить «синтез мировоззрения современной левой интеллигенции». В нем сотрудничали меньшевики, эсеры, неонародники. М. Горький вел хронику иностранной жизни (1911 – 1913), А. В. Луначарский писал о русских спектаклях в Париже. Здесь публиковались театральные обозрения Зноско-Боровского, Батюшкова (о МХТ, о постановках Мейерхольда) и других авторов.

«Заветы» (апрель 1912 — июль 1914 года), серьезный журнал неонароднического, а в основном эсеровского направления, также поместил ряд материалов о театре: статьи Малахиевой-Мирович (о «Пере Гюнте» в МХТ), И. Н. Игнатова (о «Николае {248} Ставрогине» в МХТ), Венгеровой (о ее понимании сущности театра и театральности) и другие. В «Ежегоднике газеты “Речь”» на 1913 и 1914 годы напечатаны большие статьи Ярцева. С глубокой заинтересованностью в судьбах театра он анализировал репертуар, актерское творчество, режиссуру, публику, имея в виду Петербург, Москву, отчасти и провинцию.

## Газеты и журналы Москвы

В Москве продолжали постоянно говорить о театре основанные раньше «Русские ведомости», «Новости дня» (до июля 1906 года), «Московские ведомости», «Московский листок».

«Русские ведомости» сохраняли свою влиятельность, хотя либерализм их был умеренный (с 1906 года газета стала правокадетской). В широких кругах интеллигенции газета оценивалась высоко. Литературно-критический и театральный ее отдел с 1891 года вел И. Н. Игнатов, участвовавший и в других отделах, некоторое время бывший помощником редактора и редактором газеты. Иногда здесь писал о театре Т. И. Полнер. С сезона 1906/07 года постоянным театральным обозревателем газеты стал также Эфрос, один из крупнейших профессиональных критиков, «поэт театра», по выражению Вл. И. Немировича-Данченко. Из Петербурга о театральных новостях сообщал фельетонист, публицист И. Ф. Василевский, а с 1907 года присылала обозрения «Петербургские театры» Гуревич (особенно часто в 1909 – 1913 годах).

«Новости дня» — из числа газет, пользовавшихся особенным успехом. «Их читала интеллигенция, “цивилизованное” купечество, театральная и бульварная публика»[[464]](#footnote-465). С конца 1896 года фактическим редактором газеты и ведущим театральным рецензентом был Эфрос. Кроме него спектакли московских театров рецензировал Вл. П. Преображенский, а в 1900‑х годах еще фельетонист газеты В. А. Ашкинази, журналист С. Л. Кугульский, Н. Я. Абрамович, С. Печорин (С. А. Сафонов), переехавший из Петербурга. Из Петербурга писали Кугель и Бентовин.

Театральные обзоры Преображенского иногда используются в литературе. Но лицо автора осталось непроясненным. Между тем он много писал в нескольких крупных газетах Москвы, выражая в основном взгляды русской интеллигенции, впитавшей передовые идеи 1860‑х и 1870‑х годов. Он поклонник реализма, но — не натурализма, искавший в литературе и театре стремление {249} к идеалу. Характерен его отзыв о молодом Горьком. Рецензируя несколько произведений («Озорник», «Супруги Орловы», «Мальва»), Преображенский отметил как недостаток «резонерство» действующих лиц, но приветствовал «правдивое и вдумчивое» изображение жизни, «чуждое как излишней идеализации, так и того безотрадного пессимизма, которым проникнуты некоторые беллетристические картины народного быта», и «горячее душевное отношение» Горького к изображаемым лицам и явлениям: «К своим простонародным героям он относится не только как художник, ищущий в них благодарного материала для картины, но и как человек, как гражданин — жаждущий не только холодной правды, но и удовлетворения чувства справедливости». «Наряду с объективным воспроизведением отрицательных сторон действительности, в нем чувствуется субъективное стремление найти так или иначе положительный исход»[[465]](#footnote-466). В театре «богиня» Преображенского — М. Н. Ермолова, с ее стремлением воплотить «начала простоты, естественности, искренности в образах героических», не принижая их, с тяготением к таким произведениям, где отразились «лучшие порывы и проявления человеческой души: любовь к свободе, к родине, к народу, ненависть к рабству во всех его формах, к угнетенности человека человеком, беззаветная верность идее, долгу, пренебрежение к трусливому лицемерию, способность самопожертвования, подвига»[[466]](#footnote-467).

«Московские ведомости» современники с полным основанием называли старейшей реакционной газетой. В 1897 – 1907 годах она сделалась выразителем еще более ожесточенной реакции, чем прежде. Все годы она была махрово националистической, а после 1905 года стала рупором черносотенцев. Все, что вне монархическо-националистической идеи, по мнению газеты, требовало пресечения: деятельность «безумного старика» Л. Н. Толстого, почти всей остальной печати и т. д. Меры пресечения указаны, например, в пародии на «Поток-богатырь» А. К. Толстого: «Почему ж тех писак, изумился Поток, батогами молчать не заставят» (1904).

В 1895 — первой половине 1896 года в «Московских ведомостях» как литературный и театральный критик продолжал сотрудничать Ю. Н. Говоруха-Отрок (рецензии о спектаклях Общества литературы и искусства, Малого театра, театра Корша). Затем сюда вернулся С. В. Флеров, вновь стали печататься его еженедельные обозрения под псевдонимом «С. Васильев» (менее часты они в период болезни, в сезон 1900/01 года), появившиеся в «Московских ведомостях» еще в 1870‑х годах. Его сотрудничество в этом издании не случайно. В перерыве он работал {250} в консервативно-охранительном журнале «Русское обозрение», затем в «Русском слове», когда направление газеты было весьма правым. Дворянин, слуга отечества, «понимающий государственную идею», человек верующий, утверждавший неизменность понятий «хорошего, чистого и светлого» и потому отвергавший проблему «отцов и детей» — таким охарактеризовал себя он сам[[467]](#footnote-468). Но он не опускался до черносотенного уровня газеты. В суждениях его проявляются свойственные российской интеллигенции идеи самосовершенствования, некоторый демократизм.

После смерти Флерова (1901) театральную хронику в «Московских ведомостях» (обширные подвалы) вел постоянный сотрудник газеты Ал. И. Введенский (подписи: Басаргин, Exter[[468]](#footnote-469)), говоривший преимущественно о пьесах. Доктор богословия, профессор Московской духовной академии по кафедре метафизики и логики, Введенский был автором как специально богословских работ, так и множества статей на общественные и литературные темы. И за пределами собственно богословия он утверждал незыблемой истиной догматическое православное христианство. Лицо «Московских ведомостей» в значительной мере определялось его выступлениями. С осени 1906 по 1916 год основным театральным рецензентом «Московских ведомостей» стал Б. В. Назаревский, заметный правый публицист. Он считал невозможным допускать на сцену за «революционные тенденции» «Ивана Мироныча» Е. Н. Чирикова, а «Юлия Цезаря» назвал «руководством для политических убийств и народных возмущений» (ярко выраженная реакционная тенденциозность сочеталась в его статьях с углубленным анализом актерского искусства). Печатались «Петербургские письма» публицистки и драматурга Ю. М. Загуляевой, в которых она касалась и театра.

Ведущим рецензентом «Московского листка» являлся Н. О. Ракшанин, фельетонист, автор уголовно-психологических романов и популярной пьесы «Порыв», как театральный критик выступавший еще в 1870‑х годах (в Киеве). «Не всегда было возможно соглашаться с ним, — вспоминал Ярцев, — но было всегда интересно и серьезно то, что скажет Ракшанин. Он стоял вне кружков и кулис, руководился единственно непосредственным впечатлением, был свободен и искренен. <…> Ракшанин, писавший о театре в трактирном листке, был всегда серьезным {251} и значительным»[[469]](#footnote-470). После его смерти (1903) и до своего перехода в «Московские ведомости» здесь рецензировал спектакли Назаревский. Затем о драматическом театре иногда писал музыкальный рецензент, композитор и дирижер Н. Р. Кочетов. В 1912 – 1914 годах постоянный «Дневник театрала» вел журналист и театральный критик Н. В. Туркин, писавший и в советской печати.

В 1894 году была основана газета «Театральные известия». С 1903 года и до конца (1905) она содержит только программы, либретто, объявления. В первые годы наряду с этим материалом в ней публиковали рецензии литератор и театрал старых традиций П. И. Кичеев, В. А. Гиляровский, Н. Денисюк (по-видимому, составитель сборников статей о русских писателях Н. Ф. Денисюк), либеральный педагог и журналист В. Е. Ермилов и другие. В 1900 году сотрудничал в качестве рецензента беллетрист и драматург Н. А. Крашенинников (подписи: Н. Кр‑ов, Н. К., Кин, может быть, и другие).

Первое из московских изданий, вновь возникших в рассматриваемый период, — «Русское слово» (1895 – 1917), сначала существовавшее под девизом «самодержавие, православие, народность». В сезон 1895/96 года постоянным театральным критиком здесь был Флеров. Кроме него до преобразования газеты писали рецензии И. Ф. Шмидт, поэт К. Н. Льдов, чаще других — Кичеев. Перейдя к И. Д. Сытину (1901), газета стала одним из наиболее видных либеральных изданий. С этого года и до конца существования фельетонистом и основным театральным критиком был С. Яблоновский (С. В. Потресов). Наряду с ним писали театральные рецензии Дорошевич, драматург, поэт, критик С. С. Мамонтов, поэт, сотрудник журнала «Сатирикон» П. П. Потемкин, В. А. Нелидов (подпись: Архелай). Иногда печатались петербургские корреспонденции Кугеля, Бентовина, Измайлова.

Самое длительное справочное театральное издание — «Новости сезона» (1896 – 1918), созданные Кичеевым, затем перешедшие к Кугульскому. Основное содержание — программы, либретто, хроника. В 1900 – 1910‑х годах печатались краткие рецензии. Сначала — В. Марова, затем плодовитого театрального критика Я. Львова и (главным образом в 1914 – 1917 годах) В. К. Эрманса. Короткие петербургские обозрения присылал Вас. Базилевский, сотрудничавший и в ряде других изданий (похоже, что это псевдоним, возможно, принадлежит В. В. Брусянину). Он старался объективно относиться ко всем театральным явлениям, но предпочитал традиционный театр.

Весьма театральной была газета «Курьер» (ноябрь 1897 – июнь 1904 года), организованная группой молодых литераторов {252} при сотрудничестве некоторых марксистов. Редактор-издатель Я. А. Фейгин («малоидейный человек», как отозвался о нем П. С. Коган[[470]](#footnote-471)) выступал в ней и как театральный критик. Писали о театре Л. Н. Андреев и Голоушев. Сотрудничали также как театральные рецензенты Ермилов, Преображенский, который вел и журнальные обозрения, Н. П. Ашешов, по возвращении из ссылки (1898), М. П. Сожин (подписи: М. П. С., М. С‑н), причастный к марксистскому кружку газеты, Арсений Гуров (И. Я. Гурлянд), в то время еще не обещавший стать сотрудником правительственного официоза «Россия», поэт и критик А. А. Курсинский. Много спектаклей рецензировал в «Курьере» Коган (подписи: П. К., П. С. Ко‑н, К. и другие[[471]](#footnote-472)).

Несколько лет выходил «Московский вестник» (1897 – 1900), «ежедневная газета для приезжающих». В нем писали театральные рецензии журналист О. А. Иволгин (подписи: О. И‑н, Сфинкс[[472]](#footnote-473)) и другие лица. В газете, как уже упоминалось, высоко оценивалась деятельность Станиславского до образования МХТ и позже.

В годы первой революции выходил ряд кратковременных газет, закрывавшихся на основании Положения о чрезвычайной охране и Временных правил о повременной печати, «ввиду вредного направления».

Одной из первых была приостановлена «Вечерняя почта» (декабрь 1904 — декабрь 1905 года), близкая к эсерам. Среди ведущих сотрудников газеты Н. В. Туркин. И он, и некоторые другие рецензенты говорили, что «в данную минуту имеет интерес только реальная драма»; одновременно газета приветствовала сценическое новаторство.

Левокадетская «Жизнь» (ноябрь – декабрь 1905 года) после приостановления выходила под другими названиями: «Век» (январь — февраль, ноябрь – декабрь 1906‑го, январь 1907 года), «Жизнь и свобода» (февраль – март 1906 года), «Новый путь» (август – ноябрь 1906 года). В этих газетах активно сотрудничал Эфрос. Кроме того, о театре писали Малахиева-Мирович, С. Б. Любошиц, В. В. Гофман, присылал корреспонденции из Петербурга Кугель. Эфрос после этих изданий писал рецензии в газете «Столичное утро» (май – октябрь 1907 года), также приостановленной в административном порядке.

{253} В конце 1906 года начал выходить «Голос Москвы» (декабрь 1906 года – 1915), издававшийся лидером Союза 17 октября А. И. Гучковым. Сюда перешел Преображенский, публиковавший большие «Театральные фельетоны» с внимательным анализом спектаклей основных московских театров (до лета 1908 года). В 1908 году здесь начал вести «Дневник театрала» Туркин. После его ухода в «Московский листок» основными рецензентами стали критик и драматург Н. Н. Вильде и Е. Янтарев (Е. Л. Бернштейн), участвовавший затем в советской периодике. В сезон 1914/15 года часто выступал Голоушев. Время от времени появлялись статьи других видных авторов.

Не миновала театра недолгая кадетская «Новь» (декабрь 1906 – апрель 1907 года), поместив, в частности, статьи Малахиевой-Мирович о МХТ. Содержателен театральный отдел «Вечерней зари» (август 1906 — декабрь 1907 года) и ее продолжения — «Новой зари» (январь – март 1908 года), газеты из числа буржуазно-радикальных. Там регулярно помещались отклики на еженедельные премьеры театра Корша, гастрольные спектакли театра Комиссаржевской, реже — на постановки Малого и МХТ. Основной автор — писатель и критик Н. Н. Русов. В кратковременной «Свободной мысли» (март – ноябрь 1907 года) начал активную театрально-критическую деятельность Э. М. Бескин.

Весной 1907 года возникла еженедельная газета «Театр» (март 1907 года – 1919). В редакционной статье (октябрь 1907 года) говорилось: «Театр должен быть чужд политики, партий, борьбы. Но ничуть не значит, что он может быть индифферентен ко всякой политической начинке, ко всякой идейной требухе. Есть грань, ниже которой пресловутая “беспартийность” не должна опускаться даже в театре». Активные сотрудники газеты — Эфрос, в последние годы Соболев, писали и другие московские критики. Но главным содержанием этого малоформатного издания были программы, либретто, объявления.

Много внимания театру уделяло «Утро России» (сентябрь – октябрь 1907 года, 1909 – 1918). Этот орган московских промышленников и банковских магнатов, позволявший себе критиковать правительство, привлек видные журналистские силы. В постоянном театральном отделе сотрудничал Ярцев (1907 – 1910), затем основным театральным критиком стал поэт, беллетрист, фельетонист А. А. Койранский. Кроме него в театрально-критическом отделе участвовали Голоушев (1915 – 1916) и С. Кречетов (С. А. Соколов), присяжный поверенный, земский деятель и — поэт, прозаик, основатель модернистского издательства «Гриф», редактор литературного отдела журнала «Золотое руно». «Тяготение к новому искусству, — сообщал он в автобиографии, — определилось еще в годы, когда в России {254} рождались первые проблески символизма <…>, сложилось совершенно самостоятельно».

В газете «Раннее утро» (ноябрь 1907 года – 1918), по основному направлению кадетской, среди активных литературных сотрудников которой — Брюсов, Белый, Волошин, ведущим театральным рецензентом с 1908 года был Бескин. В газете «Руль» (1908 – октябрь 1914 года) сначала основным рецензентом стал Я. Львов, затем (с 1911 года) Н. Я. Абрамович, участвовал Соболев. Абрамович после «Новостей дня» и параллельно с «Рулем» сотрудничал в ряде других изданий («Петербургская газета» в 1905 году, «Современный мир», «Русская мысль» и пр.). Сын подрядчика, он пришел в литературу после средней школы (в конце 1890‑х годов). Под влиянием матери и старшего брата-врача, писал он в автобиографии, «привык считать занятие литературой как нечто наивысшее из всех человеческих занятий». Представитель молодой интеллигенции 1900 – 1910‑х годов, он следовал новейшим эстетическим идеям, считался современниками «декадентом», «модернистом», в 1910‑х годах — один из женоненавистников в литературе.

По-видимому, легкомысленное название вызвало пренебрежение исследователей к газете «Столичная молва» (июнь 1908 – август 1916 года), мало используемой в литературе. Между тем ее постоянный театральный критик — Голоушев. Одновременно там писал (о театре Корша, гастролях) журналист В. Волин (В. Г. Шмерлинг), впоследствии советский критик, а в последний сезон постоянным рецензентом стал В. К. Эрманс.

В 1911 году (сентябрь) выходила «Театральная копейка», прекратившаяся на двенадцатом номере (уже под названием «Театральный курьер»). Опубликованы статьи Голоушева и рецензии некоторых других критиков. Видное место в театральной периодике занял еженедельник «Театральная газета» (сентябрь 1913 года – 1918). Там печатались сам редактор-издатель Бескин, Туркин, В. Волин, С. Г. Кара-Мурза (в дальнейшем советский театровед).

Во второй «Нови» (январь – май, ноябрь – декабрь 1914 года), где сотрудничали футуристы, писали театральные рецензии Я. А. Тугендхольд, поэт и публицист Ф. П. Купчинский, А. Н. Вознесенский — присяжный поверенный, поэт и драматург, активный сотрудник «Сатирикона» и других сатирических изданий, издатель журнала «Маски»; из Петербурга присылал корреспонденции о театре В. Ф. Боцяновский. В малоформатном «Вечернем курьере» (май 1915 года – 1917), близком к модернизму, спектакли всех театров рецензировал, по-видимому, сотрудник журнала «Театр в карикатурах» Н. С. Зборовский (подпись: Н. Зб.), участвовавший и в других изданиях. В эсеровской по политическому направлению «Власти народа» (1917 – 1918) выступал критик И. Джонсон (И. В. Иванов). Основное {255} внимание он уделял новым театрам (Московский драматический, Никольский, Театр Совета рабочих депутатов и другим).

В феврале 1895 года прекратился журнал «Артист», в котором сотрудничал, по определению современников, цвет московской передовой интеллигенции. Его редактор-издатель Ф. А. Куманин основал «Театрал» (1895 – май 1898 года). Это издание другого типа, главное содержание которого — пьесы. Однако кроме пьес помещалась и краткая хроника театральной жизни, нерегулярно — рецензии на спектакли московских театров, иногда корреспонденции из Петербурга. Ведущим московским рецензентом был В. И. Маров.

Постоянно обращались к театру «Весы» (1904 – 1909), «ежемесячник искусства и литературы». Как орган символистов, он пропагандировал условный театр, но театрально-критические статьи его сотрудников не были столь уж односторонни. Спектакли московских театров (МХТ, Интернациональный, Московский драматический) здесь рецензировали А. Белый, С. Кречетов, Эллис (Л. Л. Кобылинский), Курсинский. О петербургских (Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской и другие молодые театры) писали М. А. Кузмин, О. Дымов, поэт, прозаик, драматург С. Л. Рафалович.

Кратковременный журнал «Искусство» (январь – август 1905 года) выступал против «служебного назначения» театра, «несмотря на органическую связь его со всеми великими проблемами жизни». Один из руководителей журнала — С. Кречетов. Московское театральное обозрение вел Ник. Хессин, видевший «драму будущего» в символистской драме, но приветствовавший МХТ как «прекрасный все-таки образец старого театра», как искателя истинных путей.

Интересовался театром художественный и литературно-критический журнал младших символистов «Золотое руно» (1906 – 1909). Печатались статьи А. А. Блока, Мейерхольда. Обозрения московской театральной жизни сначала вела Н. И. Петровская, писательница из среды московских символистов, жена С. А. Соколова. Затем со статьями о МХТ, гастролях театра Комиссаржевской, размышлениями о театре в целом выступал Ярцев. Из Петербурга писали О. Дымов и С. А. Ауслендер.

Всего два месяца просуществовала «Литературно-художественная неделя» (сентябрь – октябрь 1907 года). Но здесь писали о театре и драматургии А. Белый, искусствовед и литературовед Б. А. Грифцов, Чулков, Ярцев (более всего о гастролировавшем театре Комиссаржевской). В еженедельнике «Русский артист» (октябрь 1907 – май 1908 года) печатались статьи Н. А. Попова о значении Станиславского в деле обновления современного театра, записки самого Станиславского, рецензии Курсинского, С. С. Мамонтова. Д. Д. Языкова (сына).

{256} Менее года выходил еженедельник «Рампа» (август 1908 – март 1909 года), соиздателями которого были поэт-сатирик, драматург и переводчик Л. Г. Мунштейн и Бескин. Единого направления журнал не придерживался. Рецензенты — Бескин и Я. Львов, напечатано несколько корреспонденции из Петербурга.

Весной 1909 года «Рампа» разделилась на два журнала, которые повели раздельно каждый из бывших соиздателей. Недолго продержался журнал «Рампа и актер» Бескина (апрель – июль 1909 года). Публиковались статьи издателя, актера Н. Н. Вашкевича и другие, главным образом о сценическом искусстве. Мунштейн издавал «Рампу и жизнь» (1909 – 1918). Журнал печатал рецензии, теоретические статьи, столичную и провинциальную хронику, материалы о правовом и экономическом положении театра и актера, о театральном быте. Появлялись статьи разных авторов (С. Яблоновского, Голоушева и других), но круг постоянных критиков сравнительно неширок. Пожалуй, более всех написал рецензий Я. Львов. Другим ведущим сотрудником был Соболев. С 1912 года в «Рампе и жизни» систематически печатались рецензии С. Кречетова, главным образом о московском театре Незлобина и Свободном театре. Еще сотрудничали как рецензенты драматург В. З. Швейцер и С. Г. Кара-Мурза.

Не обошел театра журнал литературы и искусства «Лебедь» (ноябрь 1908 – апрель 1909 года), поместив статьи об исканиях театра, о режиссуре. Еженедельник «Студия» (октябрь 1911 – август 1912 года) в редакционной статье, открывающей издание, возглашал славу «тем, кто дал человечеству новые образы, новые символы, новые заповеди», утверждал свободу и безграничность поисков. Печатались рецензии Эфроса, А. Н. Вознесенского, Полнера, Сахновского, редактора К. А. Ковальского, а также О. Н. Ковальской. Из Петербурга писал главным образом Л. М. Василевский.

После переезда «Студии» в Петербург А. Н. Вознесенский стал издавать ежемесячник «Маски» (октябрь 1912 – начало сезона 1914/15 года). Среди московских театральных журналов это издание с наиболее отчетливо выраженным направлением, которому подчинялись все материалы. Открывая журнал, редакция не скрывала «симпатий ко всем новым исканиям» и предпочтения «условного театра» театральному «натурализму». Ведущие сотрудники «Масок» — Ф. Ф. Комиссаржевский и Сахновский. Кроме них о московских театрах писали: Голоушев, сам редактор-издатель, актер, режиссер и литератор М. М. Бонч-Томашевский (он писал и в «Студии»), из Петербурга — сначала Ю. Л. Слонимская, затем А. М. Бродский.

Параллельно с вышеназванным еженедельником «Театральная газета» выходили три недолгих специальных журнала: «Театральная {257} неделя» (октябрь 1914 – март 1915 года), ежемесячный «журнал искусств» «Пегас» (ноябрь 1915 – ноябрь 1916 года), еженедельник «Кулисы» (январь – май 1917 года). В первом кроме информации о репертуаре, ценах на билеты печатались и рецензии Ал. Кричевского (МХТ и Малого он почти не касался). «Пегас» редактировал Туркин, который сам и вел «Дневник театрала». «Кулисы» были задуманы как журнал для профессионалов, а не для публики. Там напечатаны статьи Абрамовича, Голоушева, С. Яблоновского, Попова, Туркина о театральных явлениях того времени.

Популярный московский толстый литературно-политический журнал «Русская мысль», по основному направлению либеральный, с 1907 года правокадетский, часто помещал обозрения «Современное искусство» и «Письма о современном театре». Они включают отзывы о спектаклях московских театров, о выступлениях гастролеров. До конца сезона 1898/99 года автор этих обозрений — беллетрист и литературный критик, общественный деятель 1860‑х годов М. Н. Ремезов, в основном говоривший о пьесах. Ремезова сменил Я. А. Фейгин. Затем о театре писал видный литературный критик, член редакции журнала Ю. И. Айхенвальд (1902 – 1908), одновременно с ним иногда, по-видимому, М. П. Сожин (подпись: М. П. С). С 1909 года обозревателем московской театральной жизни стал редактор и один из соиздателей журнала А. А. Кизеветтер; первые четыре года его «Театральные заметки» довольно регулярны, позже эпизодичны. Сотрудничали также Л. Я. Гуревич, Зноско-Боровский, А. А. Ростиславов.

Около двух с половиной лет выходил социал-демократический журнал, с участием большевиков и меньшевиков, «Правда» (1904 – февраль 1906 года). В нем помещено несколько обширных статей Ярцева с анализом сезона 1905/06 года в Москве и Петербурге и общего состояния театров в России.

В «Московском еженедельнике» (март 1906 – август 1910 года), издававшемся Е. Н. Трубецким, печатались обширные статьи Голоушева «Из жизни искусства» с обзором московских театральных событий. Рецензируемые спектакли (преимущественно МХТ) являлись поводом для его размышлений о путях сценического искусства вообще. Он принял символизм как дальнейшее развитие реализма, как углубленное постижение жизни духа, в связи с чем утверждал ограниченность эстетических взглядов Чернышевского и Писарева. Размышлял здесь о театре и А. Н. Бенуа (в «Дневнике художника»), касались его некоторые другие авторы, в частности юрист и писатель Н. В. Давыдов в своих «Мыслях и впечатлениях».

Не пренебрег театром «журнал свободной мысли» «Перевал» (ноябрь 1906 – октябрь 1907 года), выставивший девизом «радикализм философский, эстетический, социальный» (редактор — {258} С. Кречетов). Здесь помещена известная статья Блока о театре Комиссаржевской, статьи Б. К. Зайцева, Петровской — главным образом о постановках в МХТ пьес Чехова, Ибсена, Гамсуна, Метерлинка. В «беспартийно-прогрессивном», как он себя называл, «Свободном журнале» (декабрь 1913 – февраль 1917 года; до февраля 1914 года выходил в Петербурге) рецензировали постановки московских театров Соболев и некоторые другие авторы.

Единичные статьи о театре и театральных деятелях помещались и в других петербургских и московских литературных и научно-популярных журналах. Хроникальные заметки и театральные объявления есть почти в каждой из газет.

# **{****259}** Указатель имен

А — см. [Соловьев Е. А.](#_Tosh0005180)

А. А. [110](#_page110)

А. С. [79](#_page079)

А‑в П. — см. [Попов Н. А.](#_Tosh0005181)

Ал. Н. Т. — см. [Толстой А. Н.](#_Tosh0005182)

Ан — см. [Ремезов М. Н.](#_Tosh0005183)

Ат. К. [155](#_page155)

Аальберг И. [154](#_page154), [155](#_page155)

Абельсон И. О. [86](#_page086), [240](#_page240)

Абрамов Я. В. [147](#_page147)

Абрамович Н. Я. [42](#_page042), [45](#_page045), [131](#_page131), [167](#_page167), [248](#_page248), [254](#_page254), [257](#_page257)

Авель — см. [Василевский Л. М.](#_Tosh0005184)

Аверченко А. Т. [102](#_page102), [110](#_page110), [183](#_page183)

Адельгейм Роб. Л. и Раф. Л. [81](#_page081), [91](#_page091), [116](#_page116), [200](#_page200)

Адрианов С. А. [121](#_page121), [123](#_page123), [167](#_page167), [209](#_page209), [224](#_page224), [238](#_page238), [246](#_page246)

Азов Вл. — см. [Ашкинази В. А.](#_Tosh0005185)

Айхенвальд Ю. И. [5](#_page005), [144](#_page144), [220](#_page220), [257](#_page257)

Алатров — см. [Туркин Н. В.](#_Tosh0005186)

Алафузов — см. [Ленни С. К.](#_Tosh0005187)

Александров Вл. А. [190](#_page190), [201](#_page201)

Александровский В. В. [72](#_page072), [95](#_page095), [96](#_page096), [99](#_page099)

Алексеев [157](#_page157)

Алексеев А. Я. [78](#_page078)

Алексеев-Чарноцкий Г. [176](#_page176)

Альтшуллер А. Я. [7](#_page007)

Амфитеатров А. В. [17](#_page017), [48](#_page048), [56](#_page056), [68](#_page068), [76](#_page076), [161](#_page161), [200](#_page200), [209](#_page209), [237](#_page237), [238](#_page238), [242](#_page242)

Андерсен Г.‑Х. [107](#_page107)

Андреев Л. Н. [17](#_page017), [22](#_page022), [25](#_page025), [33](#_page033), [34](#_page034), [64](#_page064), [87](#_page087), [89](#_page089), [93](#_page093), [95](#_page095), [96](#_page096), [100](#_page100), [102](#_page102), [110](#_page110), [111](#_page111), [119](#_page119), [121](#_page121), [128](#_page128), [131](#_page131), [139](#_page139), [140](#_page140), [165](#_page165) – [168](#_page168), [170](#_page170), [174](#_page174), [175](#_page175), [183](#_page183), [220](#_page220), [223](#_page223), [242](#_page242), [244](#_page244), [252](#_page252)

Андреева М. Ф. [110](#_page110), [129](#_page129), [155](#_page155)

Андреевич Е. — см. [Соловьев-Андреевич Е. А.](#_Tosh0005188)

Андреевский С. А. [121](#_page121)

Аничков Е. В. [231](#_page231)

Анненский И. Ф. [131](#_page131)

Антропов П. [152](#_page152)

Антропов Р. Л. [237](#_page237)

Антуан А. [195](#_page195)

Анчар — см. [Боцяновский В. Ф.](#_Tosh0005189)

Аполлонский Р. Б. [64](#_page064)

Арабажин К. И. [21](#_page021), [22](#_page022), [28](#_page028), [33](#_page033), [42](#_page042), [71](#_page071), [73](#_page073), [83](#_page083), [104](#_page104), [137](#_page137), [138](#_page138), [144](#_page144), [145](#_page145), [153](#_page153), [156](#_page156), [157](#_page157), [165](#_page165), [166](#_page166), [173](#_page173), [187](#_page187), [188](#_page188), [193](#_page193), [216](#_page216), [220](#_page220), [224](#_page224), [234](#_page234), [237](#_page237), [240](#_page240), [241](#_page241), [243](#_page243) – [245](#_page245)

Арбатов Н. Н. [71](#_page071), [93](#_page093), [127](#_page127)

Ардов Т. — см. [Тардов В. Г.](#_Tosh0005190)

Ариэль — см. [Василевский Л. М.](#_Tosh0005191)

Аркадьев А. И. [73](#_page073)

Аронсон Н. Л. [210](#_page210)

Артем В. Р. [62](#_page062)

Архелай — см. [Нелидов В. А.](#_Tosh0005192)

Арцыбашев М. П. [45](#_page045), [108](#_page108) – [110](#_page110), [128](#_page128), [170](#_page170), [172](#_page172), [173](#_page173), [175](#_page175) – [177](#_page177), [213](#_page213), [214](#_page214)

Арцыбушева М. В. [133](#_page133)

Асланов Н. П. [129](#_page129)

Ауслендер С. А. [54](#_page054), [65](#_page065), [87](#_page087), [88](#_page088), [105](#_page105), [107](#_page107), [108](#_page108), [164](#_page164), [169](#_page169), [197](#_page197), [215](#_page215), [216](#_page216), [224](#_page224), [229](#_page229), [240](#_page240), [243](#_page243), [244](#_page244), [255](#_page255)

Аш Ш. [215](#_page215)

Ашешов Н. П. [21](#_page021), [22](#_page022), [32](#_page032), [33](#_page033), [49](#_page049), [105](#_page105), [143](#_page143), [144](#_page144), [234](#_page234), [241](#_page241), [252](#_page252)

Ашкинази В. А. [73](#_page073), [139](#_page139), [164](#_page164), [165](#_page165), [167](#_page167), [178](#_page178), [179](#_page179), [224](#_page224), [240](#_page240), [241](#_page241), [248](#_page248)

Ашкинази З. Г. [54](#_page054), [131](#_page131), [244](#_page244)

—бо— см. [Любошиц С. Б.](#_Tosh0005193)

Б‑р О. — см. [Штейнфельд О. Г.](#_Tosh0005194)

Базилевский Вас. [251](#_page251)

Байрон Дж.‑Г. [82](#_page082)

Бакст Л. С. [85](#_page085)

Балашов П. В. [32](#_page032), [44](#_page044)

Балиев Н. Ф. [133](#_page133)

Балтрушайтис Ю. [130](#_page130)

Балуцкий М. [75](#_page075)

Бальмонт К. Д. [32](#_page032), [128](#_page128), [172](#_page172)

Банг Г. [219](#_page219)

{260} Бар Г. [91](#_page091), [161](#_page161)

Баранчук [103](#_page103), [195](#_page195)

Барбюс Э. [201](#_page201)

Барнай Л. [60](#_page060)

Барон Игрек [4](#_page004)

Барятинский В. В. [79](#_page079), [80](#_page080), [193](#_page193), [237](#_page237)

Басаргин — см. [Введенский Ал. И.](#_Tosh0005195)

Басманов Д. [5](#_page005)

Бассалыго Д. Н. [53](#_page053)

Батайль А. [191](#_page191)

Батюшков Ф. Д. [14](#_page014), [15](#_page015), [21](#_page021), [22](#_page022), [50](#_page050), [90](#_page090), [104](#_page104), [140](#_page140), [107](#_page107), [193](#_page193), [212](#_page212), [219](#_page219), [245](#_page245) – [247](#_page247)

Бауер Е. Ф. [227](#_page227)

Бахрушин А. А. [127](#_page127)

Безобразов А. М. [192](#_page192)

Безобразов П. В. [191](#_page191)

Бейерлейн Ф. [04](#_page004), [92](#_page092), [162](#_page162), [201](#_page201)

Бейлис М. [145](#_page145)

Белевцева Н. А. [114](#_page114)

Белинский В. Г. [32](#_page032)

Белый А. (Бугаев Б. Н.) [53](#_page053), [138](#_page138), [254](#_page254), [255](#_page255)

Бель Ами — см. [Лебедев Б.](#_Tosh0005196)

Беляев Ю. Д. [17](#_page017), [32](#_page032), [49](#_page049), [101](#_page101), [102](#_page102), [108](#_page108), [110](#_page110), [180](#_page180), [200](#_page200), [235](#_page235), [236](#_page236), [242](#_page242)

Бенавенте Х. [107](#_page107)

Бенримо Г. [130](#_page130)

Бентовин Б. И. [15](#_page015), [24](#_page024), [69](#_page069), [76](#_page076), [143](#_page143), [150](#_page150), [160](#_page160), [181](#_page181), [237](#_page237), [240](#_page240) – [242](#_page242), [248](#_page248), [251](#_page251)

Бенуа А. Н. [17](#_page017), [228](#_page228), [230](#_page230), [240](#_page240), [257](#_page257)

Бер М. [92](#_page092)

Бер Ф. А. [93](#_page093)

Бергер Г. [129](#_page129)

Бердяев Н. А. [13](#_page013), [171](#_page171)

Бережной К. Т. [73](#_page073), [92](#_page092)

Бернштейн А. [93](#_page093)

Бернштейн Б. Л. — см. [Янтарев Е. Л.](#_Tosh0005197)

Бескин Э. М. [26](#_page026), [54](#_page054), [129](#_page129), [152](#_page152), [174](#_page174), [180](#_page180), [219](#_page219), [253](#_page253), [254](#_page254), [256](#_page256)

Бизе Ж. [130](#_page130)

Билибин В. В. [75](#_page075)

Билибин И. Я. [103](#_page103)

Биссон А. [75](#_page075), [202](#_page202)

Битнер В. В. [79](#_page079), [121](#_page121)

Блок А. А. [17](#_page017), [35](#_page035), [43](#_page043), [53](#_page053), [85](#_page085), [87](#_page087), [88](#_page088), [90](#_page090), [105](#_page105), [119](#_page119), [149](#_page149), [153](#_page153), [164](#_page164), [166](#_page166), [173](#_page173), [180](#_page180), [255](#_page255), [258](#_page258)

Блок Л. Д. [105](#_page105)

Блюменталь-Тамарина М. М. [114](#_page114), [132](#_page132)

Боборыкин П. Д. [38](#_page038), [122](#_page122), [125](#_page125), [193](#_page193)

Бобрищев-Пушкин А. В. [73](#_page073)

Богданович А. И. [36](#_page036), [70](#_page070), [140](#_page140), [150](#_page150), [163](#_page163), [245](#_page245)

Бомарше П. [82](#_page082), [130](#_page130), [131](#_page131)

Бонч-Томашевский М. М. [104](#_page104), [256](#_page256)

Боринский К. [117](#_page117)

Борисов Б. С. [115](#_page115), [131](#_page131), [133](#_page133), [215](#_page215)

Борисов Н. А. [197](#_page197)

Боцяновский В. Ф. [4](#_page004), [88](#_page088), [96](#_page096), [137](#_page137), [140](#_page140), [142](#_page142), [165](#_page165), [167](#_page167), [170](#_page170), [234](#_page234), [236](#_page236), [238](#_page238), [241](#_page241), [254](#_page254)

Бравич К. В. [67](#_page067), [68](#_page068), [69](#_page069), [85](#_page085), [89](#_page089), [160](#_page160)

Брагин С. В. [106](#_page106)

Бразоленко Б. — см. [Бразоль Б. Л.](#_Tosh0005198)

Бразоль В. Л. [22](#_page022), [27](#_page027), [30](#_page030), [63](#_page063), [241](#_page241), [246](#_page246)

Брандес Г. [148](#_page148)

Брандес Э. [190](#_page190)

Бренко А. А. [24](#_page024)

Брехт Б. [199](#_page199)

Брешко-Брешковский Н. Н. [106](#_page106)

Бродский А. М. [32](#_page032), [54](#_page054), [106](#_page106), [108](#_page108), [113](#_page113), [162](#_page162), [242](#_page242), [256](#_page256)

Бродский А. С. — см. [Вознесенский Ал.](#_Tosh0005199)

Брусянин В. В. [32](#_page032), [62](#_page062), [251](#_page251)

Брюсов В. Я. [16](#_page016), [17](#_page017), [53](#_page053), [91](#_page091), [243](#_page243), [254](#_page254)

Брянский А. М. [72](#_page072)

Брянцев А. А. [83](#_page083), [84](#_page084), [231](#_page231)

Букарев А. [177](#_page177)

Буква — см. [Василевский И. Ф.](#_Tosh0005200)

Булыгин А. Г. [157](#_page157)

Бунин И. А. [124](#_page124), [188](#_page188), [194](#_page194)

Буренин В. П. [73](#_page073), [236](#_page236)

Бурлюк Д. Д. [106](#_page106)

Бурнашев М. Н. [103](#_page103)

Бухарин М. Н. [70](#_page070), [197](#_page197)

Бухарова (Казина) З. Д. [72](#_page072), [84](#_page084), [162](#_page162), [170](#_page170), [212](#_page212), [214](#_page214), [240](#_page240)

Бьернсон Б. [82](#_page082), [84](#_page084), [147](#_page147), [149](#_page149), [190](#_page190)

Бычков Н. П. [105](#_page105)

Бэн — см. [Назаревский Б. В.](#_Tosh0005201)

Бялик Б. А. [36](#_page036)

В. Л. — см. [Вакулин В. А.](#_Tosh0005202)

В. П. — см. [Преображенский В. П.](#_Tosh0005203)

В. Ф. Г. [126](#_page126)

Вас‑й Л. — см. [Василевский Л. М.](#_Tosh0005204)

В‑е М. — см. [Вейконе М. А.](#_Tosh0005205)

Вер-ский — см. [Тыркова А. В.](#_Tosh0005206)

В‑н В. — см. [Волькенштейн В. М.](#_Tosh0005207)

Вл. С. — см. [Соловьев В. Н.](#_Tosh0005208)

Вакулин В. А. [19](#_page019), [37](#_page037), [74](#_page074), [76](#_page076), [108](#_page108), [157](#_page157), [238](#_page238)

Варварчук [54](#_page054), [122](#_page122)

Варламов К. А. [64](#_page064), [65](#_page065), [76](#_page076)

Варламова Е. И. [75](#_page075)

Варнеке Б. В. [117](#_page117), [227](#_page227), [228](#_page228), [235](#_page235), [244](#_page244)

Вартанян В. [165](#_page165)

Василевский И. М. [96](#_page096), [241](#_page241)

Василевский И. Ф. [195](#_page195), [199](#_page199), [241](#_page241)

{261} Василевский Л. М. [22](#_page022), [32](#_page032), [62](#_page062), [64](#_page064), [81](#_page081), [87](#_page087), [93](#_page093), [94](#_page094), [104](#_page104), [153](#_page153) – [155](#_page155), [167](#_page167), [174](#_page174), [179](#_page179), [180](#_page180), [194](#_page194), [211](#_page211), [239](#_page239), [240](#_page240), [241](#_page241), [244](#_page244) – [246](#_page246), [248](#_page248), [256](#_page256)

Васильев, авиатор [125](#_page125)

Васильев Б. Л. [201](#_page201)

Васильев С. — см. [Флеров С. В.](#_Tosh0005209)

Васильева Н. С. [65](#_page065)

Вашкевич Н. Н. [127](#_page127), [128](#_page128), [256](#_page256)

Введенский Ал. И. [118](#_page118), [179](#_page179), [250](#_page250)

Вега Лопе де [103](#_page103), [104](#_page104)

Ведекинд Ф. [93](#_page093), [177](#_page177)

Ведринская М. Л. [64](#_page064)

Вейконе М. А. [108](#_page108), [159](#_page159), [204](#_page204), [241](#_page241), [245](#_page245)

Вейнберг П. И. [42](#_page042)

Вейнберг П. П. [244](#_page244)

Вейнингер О. [172](#_page172), [173](#_page173)

Венгеров С. А. [9](#_page009), [23](#_page023), [32](#_page032), [40](#_page040), [41](#_page041), [50](#_page050)

Венгерова З. А. [53](#_page053), [75](#_page075), [223](#_page223), [224](#_page224), [237](#_page237), [239](#_page239), [240](#_page240), [242](#_page242), [244](#_page244), [248](#_page248)

Вергежский А. — см. [Тыркова А. В.](#_Tosh0005210)

Вересаев (Смидович) В. В. [33](#_page033), [34](#_page034), [44](#_page044)

Веригина В. П. [88](#_page088), [93](#_page093), [105](#_page105), [207](#_page207), [208](#_page208)

Берн Ж. [78](#_page078)

Ветрова М. Ф. [22](#_page022)

Вехтер Н. С. [77](#_page077)

Виленкина Л. Н. [151](#_page151) – [154](#_page154), [239](#_page239), [244](#_page244)

Вильде Н. Н. [182](#_page182), [205](#_page205), [231](#_page231), [253](#_page253)

Вилькина Л. — см. [Виленкина Л. Н.](#_Tosh0005211)

Винниченко В. К. [177](#_page177), [190](#_page190)

Виноградская И. Н. [7](#_page007), [126](#_page126), [151](#_page151), [160](#_page160), [163](#_page163), [236](#_page236)

Витте С. Ю. [192](#_page192), [197](#_page197)

Вознесенский Ал. (Бродский А. С.) [176](#_page176), [244](#_page244)

Вознесенский А. Н. [254](#_page254), [256](#_page256)

Войтоловский Л. Н. [173](#_page173)

Волжский А. — см. [Глинка А. С.](#_Tosh0005212)

Волин В. (Шмерлинг В. Г.) [232](#_page232), [254](#_page254)

Волин Ю. С. [242](#_page242)

Волков Ф. Г. [121](#_page121)

Волконский М. Н. [99](#_page099), [175](#_page175), [245](#_page245)

Волконский С. М. [62](#_page062), [69](#_page069), [84](#_page084), [228](#_page228)

Волохов М. — см. [Ярон М. Г.](#_Tosh0005213)

Волошин М. А. [238](#_page238), [244](#_page244), [254](#_page254)

Волынский (Флексер) А. Л. [35](#_page035), [38](#_page038), [93](#_page093), [119](#_page119), [139](#_page139), [198](#_page198), [199](#_page199), [203](#_page203), [245](#_page245)

Волькенштейн А. М. [62](#_page062), [82](#_page082), [238](#_page238), [240](#_page240), [242](#_page242)

Волькенштейн В. М. [72](#_page072), [238](#_page238)

Вольмар [215](#_page215)

Боровский В. В. [81](#_page081), [100](#_page100), [139](#_page139), [246](#_page246)

Воронко И. Я. [242](#_page242)

Воронов В. [111](#_page111)

Воронцова-Ленни М. Н. [75](#_page075)

Воротников А. П. [87](#_page087), [94](#_page094), [224](#_page224)

Г. — см. [Гайдебуров В. П.](#_Tosh0005214)

Г. Г. [53](#_page053), [181](#_page181)

Габрилович Л. Е. [240](#_page240)

Гайдебуров В. П. [163](#_page163)

Гайдебуров П. П. [44](#_page044), [82](#_page082), [83](#_page083)

Гаккебуш М. М. [122](#_page122)

Галич Л. — см. [ГабриловичЛ. Е.](#_Tosh0005215)

Галь М. — см. [Гальперин М. П.](#_Tosh0005216)

Гальперин М. П. [130](#_page130)

Гамалов С. [45](#_page045)

Гамма — см. [Градовский Г. К.](#_Tosh0005217)

Гамсун К. [89](#_page089), [220](#_page220), [258](#_page258)

Гарвей Н. И. [78](#_page078), [79](#_page079), [124](#_page124), [237](#_page237)

Гарден М. [24](#_page024)

Гардин В. Р. [85](#_page085), [92](#_page092), [93](#_page093), [94](#_page094)

Гарин К. А. [101](#_page101), [102](#_page102)

Гаррис [125](#_page125)

Гауптман Г. [23](#_page023), [66](#_page066), [68](#_page068), [69](#_page069), [80](#_page080) – [82](#_page082), [85](#_page085), [93](#_page093), [107](#_page107), [112](#_page112), [115](#_page115), [119](#_page119), [127](#_page127), [128](#_page128), [144](#_page144), [147](#_page147), [156](#_page156), [159](#_page159), [161](#_page161), [163](#_page163), [198](#_page198), [221](#_page221), [226](#_page226)

Ге Г. Г. [200](#_page200)

Гейер Б. Ф. [99](#_page099), [100](#_page100)

Гейерманс (Хейерманс) Г. [74](#_page074), [82](#_page082), [91](#_page091), [92](#_page092), [129](#_page129), [190](#_page190)

Гейнце Н. Э. [197](#_page197)

Гельман Л. Г. — см. [Жданов Л.](#_Tosh0005218)

Георгиевич Н. — см. [Шебуев Н. Г.](#_Tosh0005219)

Герасимов Ю. К. [47](#_page047), [147](#_page147), [204](#_page204)

Герман Е. [178](#_page178)

Гермоген, епископ [194](#_page194)

Гете И.‑В. [82](#_page082), [108](#_page108), [129](#_page129), [136](#_page136)

Гибшман К. Э. [99](#_page099), [102](#_page102), [105](#_page105), [107](#_page107), [133](#_page133)

Гиголов Г. М. [142](#_page142), [145](#_page145)

Гиляровский В. А. [114](#_page114), [116](#_page116), [248](#_page248), [251](#_page251)

Гиппиус З. Н. [41](#_page041), [155](#_page155), [169](#_page169)

Глаголин Б. С. [72](#_page072), [183](#_page183), [216](#_page216)

Глаголь С. — см. [Голоушев С. С.](#_Tosh0005220)

Гласе М. [202](#_page202)

Гликман В. Я. [100](#_page100), [202](#_page202), [215](#_page215)

Гликман Д. И. [102](#_page102), [240](#_page240)

Глинка-Волжский (Глинка) А. С. [32](#_page032), [38](#_page038), [138](#_page138), [140](#_page140), [164](#_page164)

Гловацкий Г. В. [71](#_page071), [73](#_page073)

Гнедич П. П. [68](#_page068), [99](#_page099), [193](#_page193), [197](#_page197), [208](#_page208)

Говоруха-Отрок Ю. Н. [117](#_page117), [151](#_page151), [249](#_page249)

Гоголь Н. В. [77](#_page077), [82](#_page082), [115](#_page115), [205](#_page205)

Голиков В. Г. [15](#_page015)

Голицын-Муравлин (Голицын) Д. П. [48](#_page048), [151](#_page151), [234](#_page234), [238](#_page238)

Головашенко Ю. А. [216](#_page216)

Головин А. Я. [169](#_page169), [228](#_page228), [229](#_page229)

Головинская Е. Д. [83](#_page083)

Голоушев С. С. [20](#_page020), [119](#_page119), [122](#_page122), [125](#_page125), {262} [127](#_page127), [132](#_page132), [133](#_page133), [140](#_page140), [150](#_page150), [174](#_page174), [175](#_page175), [181](#_page181), [182](#_page182), [225](#_page225), [243](#_page243), [252](#_page252) – [254](#_page254), [256](#_page256), [257](#_page257)

Голубев Л. Л. [105](#_page105)

Гольдони К. [105](#_page105), [109](#_page109)

Гольцев В. А. [35](#_page035)

Гончаров И. А. [94](#_page094)

Гончарова Н. С. [131](#_page131)

Гордин Я. [106](#_page106), [201](#_page201), [215](#_page215)

Гордон Г. [173](#_page173)

Горева Е. Н. [116](#_page116)

Гореванов Н. [154](#_page154), [204](#_page204), [246](#_page246)

Горин-Горяинов А. М. [74](#_page074) – [76](#_page076)

Горин-Горяинов Б. А. [80](#_page080), [81](#_page081)

Городецкий М. [50](#_page050)

Городецкий С. М. [173](#_page173)

Горький М. [14](#_page014), [16](#_page016), [17](#_page017), [29](#_page029), [33](#_page033), [39](#_page039), [58](#_page058), [63](#_page063), [74](#_page074), [77](#_page077), [80](#_page080) – [82](#_page082), [92](#_page092), [93](#_page093), [96](#_page096), [111](#_page111), [112](#_page112), [118](#_page118), [119](#_page119), [120](#_page120), [127](#_page127), [128](#_page128), [137](#_page137), [138](#_page138), [141](#_page141) – [147](#_page147), [157](#_page157), [171](#_page171), [198](#_page198), [199](#_page199), [234](#_page234), [243](#_page243), [246](#_page246), [247](#_page247), [249](#_page249)

Гославский Е. П. [117](#_page117)

Гофман В. В. [34](#_page034), [128](#_page128), [252](#_page252)

Гофман Э.‑Т.‑А. [132](#_page132)

Гофмансталь Г. фон [23](#_page023), [93](#_page093), [106](#_page106), [125](#_page125), [224](#_page224)

Гоцци К. [129](#_page129), [180](#_page180)

Градовский Г. К. [20](#_page020), [48](#_page048), [68](#_page068), [151](#_page151), [164](#_page164), [234](#_page234)

Гранже Е. [201](#_page201)

Гранитов — см. [Туркин Н. В.](#_Tosh0005221)

Грановская Е. М. [75](#_page075), [108](#_page108), [109](#_page109), [189](#_page189), [214](#_page214), [215](#_page215)

Грассо Дж. [231](#_page231)

Грибоедов А. С. [77](#_page077), [78](#_page078), [115](#_page115), [205](#_page205)

Григорович Д. В. [68](#_page068)

Григорьев С. Т. [94](#_page094)

Григорьев-Истомин Н. А. [170](#_page170)

Грифцов Б. А. [255](#_page255)

Громов П. П. [164](#_page164)

Гуковский М. Э. [16](#_page016), [35](#_page035)

Гулливер [220](#_page220)

Гуревич Л. Я. [17](#_page017), [38](#_page038), [41](#_page041), [51](#_page051), [62](#_page062), [63](#_page063), [71](#_page071), [83](#_page083), [90](#_page090), [96](#_page096), [98](#_page098), [106](#_page106), [108](#_page108), [119](#_page119), [121](#_page121), [126](#_page126), [133](#_page133), [136](#_page136), [163](#_page163), [167](#_page167), [209](#_page209), [211](#_page211), [212](#_page212), [219](#_page219), [230](#_page230), [238](#_page238) – [242](#_page242), [245](#_page245), [247](#_page247), [257](#_page257). См. также [Репнин Н.](#_Tosh0005222)

Турецкий Я. В. [102](#_page102)

Гурлянд И. Я. [252](#_page252)

Гуров А. — см. [Гурлянд И. Я.](#_Tosh0005223)

Гусев С. С. [237](#_page237)

Гуцков К. [78](#_page078)

Гучков А. И. [192](#_page192), [253](#_page253)

Гюго В. [74](#_page074)

Давыдов В. Н. [62](#_page062), [64](#_page064), [65](#_page065), [68](#_page068), [76](#_page076)

Давыдов Н. В. [257](#_page257)

Далматов В. П. [64](#_page064), [67](#_page067), [69](#_page069), [76](#_page076)

Дальский М. В. [90](#_page090), [183](#_page183)

Даманская А. Ф. [244](#_page244)

Д’Аннунцио Г. [128](#_page128)

Дарвин Ч. [32](#_page032)

Дарский М. Е. [63](#_page063)

Дарьял А. В. [176](#_page176)

Дед Всевед — см. [Гарвей Н. И.](#_Tosh0005224)

Декурсель П. [94](#_page094), [200](#_page200)

Денисюк Н. Ф. [251](#_page251)

Деннери А.‑Ф. [132](#_page132), [201](#_page201)

Дервиз В. Н. фон [81](#_page081), [92](#_page092), [109](#_page109)

Джон Браунинг — см. [Любошиц С. Б.](#_Tosh0005225)

Джонсон И. — см. [Иванов И. В.](#_Tosh0005226)

Дий Одинокий — см. [Туркин Н. В.](#_Tosh0005227)

Диккенс Ч. [75](#_page075), [129](#_page129)

Диксон К. И. [242](#_page242)

Дим Яз. — см. [Языков Д. Д.](#_Tosh0005228)

Добужинский М. В. [103](#_page103), [228](#_page228)

Добролюбов Н. А. [22](#_page022), [24](#_page024), [32](#_page032)

Доде А. [130](#_page130)

Дойл А.‑К. [93](#_page093)

Долгов Н. Н. [111](#_page111), [234](#_page234), [236](#_page236), [244](#_page244)

Долинов А. И. [63](#_page063)

Домашева М. П. [68](#_page068)

Дорофеева И. Я. [126](#_page126)

Дорошевич В. М. [17](#_page017), [140](#_page140), [237](#_page237), [251](#_page251)

Достоевский Ф. М. [16](#_page016), [58](#_page058), [68](#_page068), [73](#_page073), [128](#_page128), [132](#_page132), [163](#_page163), [170](#_page170), [181](#_page181), [182](#_page182), [188](#_page188)

Драхман Г. [225](#_page225)

Дрегелли А. [202](#_page202)

Дрейер М. [91](#_page091), [161](#_page161)

Дризен Н. В. [103](#_page103), [119](#_page119), [243](#_page243), [245](#_page245)

Другой [202](#_page202)

Дубнова Е. А. [146](#_page146)

Дуван-Торцов И. Э. [131](#_page131)

Дузе Э. [57](#_page057), [60](#_page060)

Дункан А. [57](#_page057)

Дымов О. (Перельман О. И.) [4](#_page004), [67](#_page067), [82](#_page082), [85](#_page085), [92](#_page092), [93](#_page093), [96](#_page096), [128](#_page128), [154](#_page154), [185](#_page185), [234](#_page234), [255](#_page255)

Дюмануар Ф.‑Ф. [201](#_page201)

Дягилев С. П. [146](#_page146)

Е. В. К. [157](#_page157)

Евреинов Н. Н. [54](#_page054), [89](#_page089), [99](#_page099), [100](#_page100) – [102](#_page102), [106](#_page106)

Еврипид [136](#_page136)

Ежов Н. М. [132](#_page132), [236](#_page236)

Еремеев Ник. [91](#_page091)

Ерман Л. К. [12](#_page012)

Ермилов В. Е. [251](#_page251), [252](#_page252)

Ермолова М. Н. [114](#_page114), [196](#_page196), [207](#_page207), [208](#_page208), [226](#_page226), [249](#_page249)

Ерофеев Н. Д. [36](#_page036)

Жданов Л. (Гельман Л. Г.) [137](#_page137), [138](#_page138), [140](#_page140), [220](#_page220), [237](#_page237)

Жевержеев Л. И. [106](#_page106)

{263} Жирмунский В. М. [230](#_page230), [245](#_page245)

Жихарева Е. Т. [115](#_page115), [129](#_page129), [156](#_page156)

Жуковская Н. Ю. [183](#_page183)

Жулавский Г. [94](#_page094), [128](#_page128), [180](#_page180)

З. В. — см. [Бухарова З. Д.](#_Tosh0005229)

Зб. Н. — см. [Зборовский Н. С.](#_Tosh0005230)

Забрежнев И. И. [210](#_page210)

Загоскин М. Н. [225](#_page225)

Загуляева Ю. М. [250](#_page250)

Зайцев Б. К. [96](#_page096), [258](#_page258)

Запольская Г. [94](#_page094), [108](#_page108), [215](#_page215)

Зарудный А. С. [145](#_page145)

Засулич В. И. [20](#_page020)

Затонский Д. В. [31](#_page031)

Зборовский Н. С. [254](#_page254)

Зигфрид — см. [Старк Э. А.](#_Tosh0005231)

Зингерман Б. И. [148](#_page148)

Зиновьева-Аннибал Л. Д. [171](#_page171)

Зноско-Боровский Е. А. [72](#_page072), [104](#_page104), [105](#_page105), [121](#_page121), [177](#_page177), [229](#_page229), [234](#_page234) – [245](#_page245), [247](#_page247), [257](#_page257)

Зограф Н. Г. [7](#_page007), [250](#_page250)

Золотницкий Д. И. [111](#_page111)

Золя Э. [93](#_page093), [94](#_page094)

Зонов А. П. [83](#_page083)

Зр[итель] [136](#_page136)

Зудерман Г. [77](#_page077), [115](#_page115), [147](#_page147)

И. — см. [Игнатов И. Н.](#_Tosh0005232)

И. Л. — см. [Липаев И. В.](#_Tosh0005233)

Ин [160](#_page160)

И‑и О. — см. [Иволгин О. А.](#_Tosh0005234)

Ир. В. — см. [Гликман В. Я.](#_Tosh0005235)

И‑т — см. [Игнатов И. Н.](#_Tosh0005236)

Ибсен Г. [62](#_page062), [80](#_page080) – [82](#_page082), [85](#_page085), [89](#_page089), [91](#_page091), [115](#_page115), [118](#_page118), [119](#_page119), [128](#_page128), [137](#_page137), [147](#_page147) – [156](#_page156), [159](#_page159), [220](#_page220) – [222](#_page222), [258](#_page258)

Иванов В. И. [53](#_page053), [85](#_page085), [104](#_page104), [171](#_page171)

Иванов И. В. [156](#_page156), [216](#_page216), [254](#_page254)

Иванов И. И. [4](#_page004), [151](#_page151), [152](#_page152)

Иванов-Разумник (Иванов)  Р. В. [14](#_page014), [16](#_page016)

Ивановский П. П. [101](#_page101)

Иволгин О. А. [252](#_page252)

Ивченко В. — см. [Светлов В. Я.](#_Tosh0005237)

Игнатов И. Н. [20](#_page020), [136](#_page136), [138](#_page138), [141](#_page141) – [143](#_page143), [145](#_page145), [148](#_page148), [149](#_page149), [155](#_page155), [161](#_page161), [164](#_page164), [167](#_page167), [185](#_page185), [188](#_page188), [247](#_page247), [248](#_page248)

Изгоев А. — см. [Ланде А. С.](#_Tosh0005238)

Изенберг К. В. [227](#_page227)

Измайлов А. А. [17](#_page017), [24](#_page024), [25](#_page025), [63](#_page063), [65](#_page065), [66](#_page066), [86](#_page086), [89](#_page089), [96](#_page096), [98](#_page098), [141](#_page141), [153](#_page153), [161](#_page161), [172](#_page172), [181](#_page181), [204](#_page204), [217](#_page217), [234](#_page234) – [236](#_page236), [251](#_page251)

Импрессионист — см. [Бентовин Б. И.](#_Tosh0005239)

Иоанн Кронштадтский [94](#_page094), [194](#_page194)

Иолшина (Чирикова) В. Г. [93](#_page093)

Иорданский Н. И. [38](#_page038), [87](#_page087), [88](#_page088), [137](#_page137), [138](#_page138), [154](#_page154), [246](#_page246)

Ирецкий В. — см. [Гликман В. Я.](#_Tosh0005240)

К. — см. [Коган П. С.](#_Tosh0005241)

К. В. [162](#_page162)

К. Р. (Романов К. К.) [106](#_page106)

К. Э. [109](#_page109)

К‑ий — см. [Купчинский Ф. Н.](#_Tosh0005242)

Кон П. С. — см. [Коган П. С.](#_Tosh0005243)

Кр‑ов Н. — см. [Крашенинников Н. А.](#_Tosh0005244)

Кадис — см. [Крашенинников Н. А.](#_Tosh0005245)

Казанский В. А. [74](#_page074), [91](#_page091), [101](#_page101)

Калидаса [131](#_page131)

Кальдерон П. [82](#_page082), [103](#_page103) – [105](#_page105), [130](#_page130), [230](#_page230)

Каменский А. П. [134](#_page134), [177](#_page177), [183](#_page183), [193](#_page193)

Камолетти Л. [201](#_page201)

Каннабих Ю. В. [235](#_page235)

Карабанов Н. Н. [176](#_page176), [204](#_page204)

Кара-Мурза С. Г. [129](#_page129), [254](#_page254), [256](#_page256)

Кармин С. — см. [Кара-Мурза С. Г.](#_Tosh0005246)

Карпинский В. [44](#_page044)

Карпов Е. П. [63](#_page063), [68](#_page068), [71](#_page071), [73](#_page073), [76](#_page076), [77](#_page077), [95](#_page095), [107](#_page107), [132](#_page132), [183](#_page183), [193](#_page193), [196](#_page196), [226](#_page226)

Катон [117](#_page117)

Качалов В. И. [50](#_page050), [139](#_page139), [141](#_page141), [218](#_page218)

Качалов Г. [224](#_page224)

Кизеветтер А. А. [21](#_page021), [51](#_page051), [167](#_page167), [204](#_page204), [212](#_page212), [257](#_page257)

Кип — см. [Крашенинников Н. А.](#_Tosh0005247)

Киселевский И. П. [149](#_page149)

Кичеев П. И. [221](#_page221), [251](#_page251)

Клейнборт Л. [58](#_page058)

Климентов П. С. [252](#_page252)

Климов М. М. [73](#_page073), [114](#_page114)

Климова Л. П. [123](#_page123)

Книппер О. Л. [48](#_page048), [139](#_page139)

Князь Мышкин — см. [Эфрос Н. Е.](#_Tosh0005248)

Кобылинский Л. Л. [255](#_page255)

Ковалевский Б. [110](#_page110)

Ковалевский В. И. [24](#_page024)

Ковальская О. Н. [215](#_page215), [245](#_page245), [256](#_page256)

Ковальский К. А. [245](#_page245), [256](#_page256)

Коган П. С. [22](#_page022), [23](#_page023), [162](#_page162), [165](#_page165), [176](#_page176), [188](#_page188), [193](#_page193), [208](#_page208), [223](#_page223), [252](#_page252)

Козьма Прутков [100](#_page100), [106](#_page106)

Койранский А. А. [178](#_page178), [205](#_page205), [230](#_page230), [253](#_page253)

Коллонтай А. М. [211](#_page211)

Колпакчи Л. В. [109](#_page109), [215](#_page215), [242](#_page242)

Колтоновская Е. А. [79](#_page079), [136](#_page136), [152](#_page152), [158](#_page158), [210](#_page210), [246](#_page246)

Колышко И. И. [73](#_page073), [192](#_page192), [227](#_page227)

Комиссаржевская В. Ф. [64](#_page064), [69](#_page069), [84](#_page084) – [86](#_page086), [88](#_page088) – [90](#_page090), [139](#_page139), [152](#_page152), [153](#_page153), [158](#_page158), [162](#_page162), [209](#_page209) – [211](#_page211), [224](#_page224), [235](#_page235), [243](#_page243)

Комиссаржевской В. Ф. театр [5](#_page005), [26](#_page026), [82](#_page082), [85](#_page085) – [90](#_page090), [99](#_page099), [141](#_page141), [146](#_page146), [155](#_page155), [159](#_page159) – [164](#_page164), [166](#_page166), [168](#_page168), [177](#_page177), [222](#_page222), [223](#_page223), [239](#_page239), [244](#_page244), [253](#_page253), [255](#_page255), [258](#_page258)

Комиссаржевский Ф. Ф. [89](#_page089), [96](#_page096), [106](#_page106), {264} [108](#_page108), [128](#_page128), [129](#_page129), [132](#_page132), [227](#_page227), [229](#_page229), [230](#_page230), [256](#_page256)

Комков А. И. [116](#_page116)

Конан-Дойл — см. [Дойл А.‑К.](#_Tosh0005249)

Кондратьев А. М. [114](#_page114)

Кони А. Ф. [121](#_page121)

Конради П. П. [236](#_page236)

Коонен А. Г. [130](#_page130), [131](#_page131)

Кормон П.‑Э. [132](#_page132), [201](#_page201)

Коровин К. А. [228](#_page228)

Короленко В. Г. [58](#_page058)

Корсаков П. М. [183](#_page183)

Корчагина-Александровская Е. П. [64](#_page064), [72](#_page072), [85](#_page085), [94](#_page094)

Корша Ф. А. театр [10](#_page010), [114](#_page114) – [116](#_page116), [131](#_page131), [149](#_page149), [151](#_page151), [156](#_page156), [177](#_page177), [179](#_page179), [195](#_page195), [203](#_page203), [253](#_page253), [254](#_page254)

Косортов А. И. [32](#_page032), [108](#_page108), [160](#_page160), [189](#_page189), [238](#_page238)

Котляревский Н. А. [121](#_page121), [238](#_page238)

Кохманский П. В. [134](#_page134)

Кочетов Н. Р. [251](#_page251)

Кранихфельд В. П. [15](#_page015)

Красов Н. Д. [93](#_page093)

Красовский П. К. [68](#_page068)

Крашенинников Н. А. [100](#_page100), [133](#_page133), [216](#_page216), [251](#_page251)

Кремлев А. Н. [77](#_page077)

Крестов И. С. [204](#_page204)

Кречетов (Соколов) С. А. [253](#_page253), [255](#_page255), [256](#_page256), [258](#_page258)

Кривенко В. С. [186](#_page186)

Кригер В. А. [115](#_page115)

Кризафули А. [201](#_page201)

Кричевский Ал. [133](#_page133), [257](#_page257)

Кронин Б. [131](#_page131)

Крученых А. Е. [106](#_page106)

Крыжицкий Г. К. [165](#_page165), [166](#_page166)

Крылов В. А. [69](#_page069)

Крымов В. [236](#_page236)

Крэг Г. [106](#_page106)

Крюковский А. Ф. [75](#_page075)

Кто бы ни был — см. [Чуковский К. И.](#_Tosh0005250)

Кугель А. Р. [17](#_page017), [24](#_page024) – [26](#_page026), [42](#_page042), [62](#_page062), [67](#_page067), [70](#_page070), [74](#_page074), [86](#_page086), [93](#_page093), [98](#_page098) – [101](#_page101), [104](#_page104), [124](#_page124), [138](#_page138), [155](#_page155), [156](#_page156), [200](#_page200), [206](#_page206), [210](#_page210), [220](#_page220), [235](#_page235), [236](#_page236), [238](#_page238), [241](#_page241), [242](#_page242), [248](#_page248), [251](#_page251), [252](#_page252)

Кугульский С. Л. [248](#_page248), [251](#_page251)

Кузмин М. А. [5](#_page005), [104](#_page104), [105](#_page105), [164](#_page164), [171](#_page171), [173](#_page173), [255](#_page255)

Кузнецов П. В. [130](#_page130)

Кузьмичев И. К. [144](#_page144)

Куманин Ф. А. [255](#_page255)

Куприн А. И. [93](#_page093), [102](#_page102), [111](#_page111), [193](#_page193)

Куприна-Иорданская М. К. [193](#_page193), [194](#_page194)

Купчинский Ф. Н. [180](#_page180), [254](#_page254)

Курихин Ф. Н. [91](#_page091), [99](#_page099), [101](#_page101), [102](#_page102), [107](#_page107)

Курсинский А. А. [189](#_page189), [252](#_page252), [255](#_page255)

Курский Н. [65](#_page065)

Л. [209](#_page209)

Л. К. [102](#_page102)

Л‑в Н. — см. [Лебедев Н.](#_Tosh0005251)

Л‑ий Вл. — см. [Вакулин В. А.](#_Tosh0005252)

Ланде А. С. [13](#_page013)

Лапшин И. И. [121](#_page121)

Ларский И. [234](#_page234)

Лачинов В. П. [72](#_page072)

Лебедев Б. [160](#_page160)

Лебедев Н. [181](#_page181), [215](#_page215)

Лебедев-Кумач В. И. [45](#_page045)

Левант А. Я. [95](#_page095), [96](#_page096)

Левкеева Е. М. [64](#_page064)

Лейкин Н. А. [196](#_page196)

Лейкина-Свирская В. Р. [12](#_page012)

Лемке М. К. [43](#_page043)

Ленгиель М. [201](#_page201)

Ленин В. И. [11](#_page011), [15](#_page015) – [17](#_page017), [31](#_page031) – [33](#_page033), [36](#_page036), [37](#_page037), [42](#_page042), [137](#_page137), [240](#_page240), [246](#_page246)

Ленин М. Ф. [208](#_page208)

Ленни (Алафузов) С. К. [74](#_page074) – [76](#_page076)

Ленский А. П. [114](#_page114), [207](#_page207)

Лентулов А. В. [130](#_page130)

Лендов Д. [84](#_page084)

Леонидов Л. М. [114](#_page114)

Лерберг Ш. ван [132](#_page132)

Лермонтов М. Ю. [32](#_page032), [63](#_page063), [230](#_page230)

Лешар С. [93](#_page093)

Лешковская Е. К. [114](#_page114)

Лилиенфельд Г. [84](#_page084)

Лилина М. П. [236](#_page236)

Лип В. [91](#_page091)

Линская-Неметти (Колышко) В. А. [74](#_page074) – [76](#_page076), [90](#_page090), [93](#_page093), [192](#_page192), [237](#_page237)

Линский В. — см. [Вакулин В. А.](#_Tosh0005253)

Линский М. С. (?) [183](#_page183)

Липаев И. В. [158](#_page158)

Литвин-Эфрон С. К. [69](#_page069), [127](#_page127)

Лихачев В. И. [108](#_page108)

Лохвицкая М. А. [107](#_page107), [194](#_page194)

Луговой (Тихонов) А. А. [31](#_page031), [68](#_page068), [234](#_page234)

Луис П. [108](#_page108)

Луначарский А. В. [17](#_page017), [39](#_page039), [40](#_page040), [52](#_page052), [86](#_page086), [87](#_page087), [92](#_page092), [112](#_page112), [124](#_page124), [139](#_page139), [142](#_page142), [154](#_page154), [166](#_page166), [184](#_page184), [239](#_page239), [247](#_page247)

Львов Я. (Розенштейн Я. Л.) [88](#_page088), [119](#_page119), [170](#_page170), [180](#_page180), [182](#_page182), [192](#_page192), [218](#_page218), [241](#_page241), [254](#_page254), [256](#_page256)

Львов-Рогачевский В. Л. [168](#_page168)

Льдов К. Н. [251](#_page251)

Любошиц С. Б. [41](#_page041), [67](#_page067), [100](#_page100), [140](#_page140), [160](#_page160), [241](#_page241), [252](#_page252)

М. [177](#_page177)

М. В. — см. [Вейконе М. А.](#_Tosh0005254)

{265} М. Г. — см. [Гаккебуш М. М.](#_Tosh0005255)

М. П. С. — см. [Сожин М. П.](#_Tosh0005256)

М. Ф. [138](#_page138)

М‑в Н. [68](#_page068)

М‑на З. [177](#_page177)

Макарьев Л. Ф. [83](#_page083)

Малахиева-Мирович (Малахиева) В. Г. [50](#_page050), [119](#_page119), [122](#_page122), [152](#_page152), [220](#_page220), [240](#_page240), [243](#_page243), [247](#_page247), [252](#_page252), [253](#_page253)

Малиновская А. [152](#_page152)

Мамонтов С. С. [96](#_page096), [126](#_page126), [127](#_page127), [132](#_page132), [229](#_page229), [251](#_page251), [255](#_page255)

Мандельштам М. [40](#_page040)

Мандельштам О. Э. [3](#_page003)

Мансфельд Д. А. [75](#_page075)

Марджанов К. А. [111](#_page111), [128](#_page128), [130](#_page130), [213](#_page213), [222](#_page222)

Марков И. А. [130](#_page130), [131](#_page131), [207](#_page207), [208](#_page208), [213](#_page213), [214](#_page214)

Маркс К. [31](#_page031), [35](#_page035)

Маров В. И. [180](#_page180), [251](#_page251), [255](#_page255)

Маттерн Э. Э. [120](#_page120)

Маяковский В. В. [106](#_page106), [218](#_page218)

Мгебров А. А. [105](#_page105)

Мейерхольд В. Э. [23](#_page023), [63](#_page063), [71](#_page071), [84](#_page084) – [89](#_page089), [91](#_page091), [93](#_page093), [97](#_page097), [102](#_page102) – [105](#_page105), [111](#_page111), [127](#_page127), [138](#_page138), [155](#_page155), [164](#_page164), [166](#_page166), [168](#_page168), [169](#_page169), [216](#_page216), [222](#_page222) – [225](#_page225), [227](#_page227) – [230](#_page230), [244](#_page244) – [247](#_page247), [255](#_page255)

Меньшиков М. О. [33](#_page033), [67](#_page067), [73](#_page073), [171](#_page171), [235](#_page235)

Мережковский Д. С. [23](#_page023), [29](#_page029), [35](#_page035), [146](#_page146), [171](#_page171)

Метерлинк М. [80](#_page080) – [82](#_page082), [86](#_page086) – [88](#_page088), [103](#_page103), [110](#_page110), [120](#_page120), [127](#_page127), [163](#_page163), [164](#_page164), [183](#_page183), [258](#_page258)

Мещерский В. П. [192](#_page192)

Миклашевский М. П. — см. [Неведомский М. П.](#_Tosh0005257)

Милославский А. В. [110](#_page110)

Минский Н. М. [34](#_page034)

Мирбо О. [29](#_page029), [93](#_page093)

Мирович В. — см. [Малахиева-Мирович В. Г.](#_Tosh0005258)

Мирович (Дунаев) Е. А. [101](#_page101), [102](#_page102), [110](#_page110), [183](#_page183)

Миронова В. А. [72](#_page072)

Мирский Б. [5](#_page005)

Мирский В. — см. [Соловьев-Андреевич Е. А.](#_Tosh0005259)

Михаил — см. [Тареев М. М.](#_Tosh0005260)

Михаил, архимандрит [177](#_page177)

Михайлов А. — см. [Волькенштейн А. М.](#_Tosh0005261)

Михайлов М. А. [67](#_page067), [68](#_page068), [72](#_page072)

Михайловский Н. К. [12](#_page012) – [14](#_page014), [31](#_page031), [38](#_page038), [39](#_page039), [49](#_page049), [59](#_page059), [147](#_page147), [188](#_page188)

Мичурина В. А. [64](#_page064)

Мокульский С. С. [184](#_page184)

Мольер Ж.‑Б. [63](#_page063), [77](#_page077), [82](#_page082), [109](#_page109), [112](#_page112), [227](#_page227), [229](#_page229)

Мольнар Ф. [94](#_page094), [95](#_page095)

Москвин И. М. [139](#_page139), [144](#_page144)

Москвич Г. Г. [123](#_page123)

Мосолов А. Н. [225](#_page225)

Мосолова Е. А. [91](#_page091), [101](#_page101)

Моэм С. [108](#_page108)

Муне-Сюлли Ж. [60](#_page060)

Мунштейн Л. Г. [256](#_page256)

Мусина-Пушкина Д. М. [106](#_page106)

Мусоргский М. П. [130](#_page130)

Мюссе А. де [82](#_page082), [109](#_page109)

Мясницкий И. И. [75](#_page075)

Н. В. [84](#_page084)

Н. Н. — см. [Кугель А. Р.](#_Tosh0005262)

Н. К. — см. [Крашенинников Н. А.](#_Tosh0005263)

Н‑в Н. — см. [Носков Н. Д.](#_Tosh0005264)

Навроцкий А. А. [91](#_page091)

Надеждин С. М. [71](#_page071), [102](#_page102)

Надеждин С. Н. [109](#_page109)

Надсон С. Я. [32](#_page032)

Назаревский Б. В. [39](#_page039), [43](#_page043), [129](#_page129), [250](#_page250), [251](#_page251)

Назимова А. А. [90](#_page090)

Найденов С. А. [64](#_page064), [85](#_page085), [96](#_page096), [115](#_page115), [122](#_page122), [157](#_page157), [158](#_page158), [187](#_page187), [189](#_page189)

Народин К. — см. [Суховых К. А.](#_Tosh0005265)

Не-буква — см. [Василевский И. М.](#_Tosh0005266)

Неведомский (Миклашевский) М. П. [96](#_page096), [146](#_page146), [167](#_page167), [168](#_page168), [247](#_page247)

Невежин П. М. [132](#_page132), [190](#_page190), [201](#_page201)

Неволин А. Ф. [112](#_page112)

Неволин Б. С. [101](#_page101), [102](#_page102), [110](#_page110), [134](#_page134)

Нежданов [125](#_page125), [219](#_page219)

Независимый [221](#_page221), [232](#_page232)

Незлобии К. Н. [107](#_page107), [108](#_page108), [128](#_page128)

Незлобина К. Н. театр [107](#_page107), [108](#_page108), [110](#_page110), [115](#_page115), [128](#_page128), [131](#_page131), [168](#_page168), [176](#_page176), [178](#_page178), [180](#_page180), [182](#_page182), [201](#_page201), [204](#_page204), [211](#_page211), [212](#_page212), [227](#_page227), [230](#_page230), [244](#_page244), [256](#_page256)

Некрасов Н. А. [32](#_page032), [58](#_page058)

Некрасова-Колчинская О. В. [81](#_page081), [92](#_page092), [156](#_page156)

Нелидов В. А. [251](#_page251)

Немвродов П. П. [136](#_page136), [234](#_page234)

Неметти В. А. — см. [Линская-Неметти В. А.](#_Tosh0005267)

Немирович-Данченко Вас. И. [185](#_page185)

Немирович-Данченко Вл. И. [18](#_page018), [51](#_page051), [57](#_page057), [140](#_page140), [142](#_page142), [150](#_page150), [167](#_page167), [172](#_page172), [175](#_page175), [182](#_page182), [190](#_page190), [200](#_page200), [212](#_page212), [222](#_page222), [227](#_page227), [248](#_page248)

Неронов В. И. [129](#_page129)

Николай II [197](#_page197)

Николаев Н. И. [59](#_page059)

Николаев Н. [226](#_page226)

Николаев Ю. — см. [Говоруха-Отрок Ю. Н.](#_Tosh0005268)

{266} Ницше Ф. [38](#_page038) – [40](#_page040), [45](#_page045), [51](#_page051), [141](#_page141), [149](#_page149), [172](#_page172)

Носков Н. Д. [111](#_page111), [155](#_page155), [156](#_page156), [191](#_page191), [236](#_page236), [239](#_page239), [242](#_page242)

Нотович О. К. [75](#_page075)

О. Л. — см. [Рабинович И. Я.](#_Tosh0005269)

—он [170](#_page170)

Оболенский Л. Е. [35](#_page035), [221](#_page221)

Один из публики [126](#_page126)

Озаровский Ю. Э. [63](#_page063), [101](#_page101), [106](#_page106), [131](#_page131)

Озеров В. А. [132](#_page132)

Оке В. [212](#_page212)

Окулов-Тамарин (Окулов) Н. Н. [24](#_page024), [83](#_page083), [91](#_page091), [94](#_page094), [102](#_page102), [154](#_page154), [174](#_page174), [202](#_page202), [243](#_page243)

Ольд [160](#_page160)

Орленев П. Н. [26](#_page026), [67](#_page067), [68](#_page068), [90](#_page090), [91](#_page091), [156](#_page156), [225](#_page225)

Орлов А. [177](#_page177)

Осипов И. — см. [Абельсон И. О.](#_Tosh0005270)

Островский А. Н. [63](#_page063), [64](#_page064), [66](#_page066), [77](#_page077), [82](#_page082), [90](#_page090), [107](#_page107), [111](#_page111), [115](#_page115), [126](#_page126), [132](#_page132), [170](#_page170), [183](#_page183), [197](#_page197), [203](#_page203) – [205](#_page205), [211](#_page211), [219](#_page219), [226](#_page226)

Острожский К. (Гогель К. С.) [72](#_page072), [73](#_page073), [226](#_page226)

Остужев А. А. [114](#_page114)

Отрадина Н. Н. [81](#_page081)

П. К. — см. [Коган П. С.](#_Tosh0005271)

П. Н. — см. [Немвродов П. П.](#_Tosh0005272)

П. Щ. — см. [Щеголев П. Е.](#_Tosh0005273)

Павлова А. И. [81](#_page081)

Павлова Т. П. [132](#_page132)

Павлович В. [27](#_page027)

Пазухин А. М. [123](#_page123), [124](#_page124)

Палей М. К. [76](#_page076) —

Пальм С. А. [91](#_page091)

Пальмский Л. Л. [92](#_page092), [110](#_page110)

Панина С. В. [82](#_page082), [83](#_page083)

Панов С. И. [92](#_page092)

Парадиз Г. [116](#_page116)

Парнис А. Е. [111](#_page111)

Пасхалова А. А. [68](#_page068)

Паустовский К. Г. [221](#_page221)

Пашенная В. Н. [114](#_page114)

Певцов И. Н. [131](#_page131), [216](#_page216)

Пер-Гинт [116](#_page116)

Перогонец А. Ф. [102](#_page102)

Перельман О. И. — см. [Дымов О.](#_Tosh0005274)

Перетц В. Н. [19](#_page019)

Перов Ю. В. [20](#_page020)

Персиянинова Н. Л. [189](#_page189)

Перцов П. П. [119](#_page119), [121](#_page121), [238](#_page238)

Петипа М. М. [90](#_page090)

Петрович И. [58](#_page058)

Петрович С. А. [101](#_page101)

Петровская И. Ф. [28](#_page028), [143](#_page143)

Петровская Н. И. [128](#_page128), [255](#_page255), [258](#_page258)

Петровский А. П. [63](#_page063), [85](#_page085), [114](#_page114), [134](#_page134)

Печорин С. — см. [Сафонов С. А.](#_Tosh0005275)

Пешехонов А. В. [147](#_page147), [148](#_page148), [150](#_page150)

Нильский П. М. [171](#_page171), [173](#_page173), [193](#_page193), [213](#_page213)

Пинеро А. [162](#_page162)

Писарев Д. И. [22](#_page022), [24](#_page024), [32](#_page032), [257](#_page257)

Писарева А. [82](#_page082)

Писемский А. Ф. [69](#_page069), [183](#_page183)

Питоев Г. И. (Ж.) [109](#_page109)

Платон И. С. [227](#_page227)

Плеве В. К. [192](#_page192)

Плеханов Г. В. [14](#_page014), [23](#_page023), [26](#_page026)

Плещеев А. А. [100](#_page100), [194](#_page194), [236](#_page236)

По Э. [104](#_page104)

Победоносцев К. П. [157](#_page157)

Полевицкая Е. А. [72](#_page072), [96](#_page096), [131](#_page131), [189](#_page189)

Полнер Т. И. [21](#_page021), [138](#_page138), [248](#_page248), [256](#_page256)

Полонский А. С. [75](#_page075), [110](#_page110)

Полоцкий С. [127](#_page127)

Поляков С. А. [128](#_page128)

Поляков С. Л. [190](#_page190)

Полятус С. С. [178](#_page178)

Попов Н. А. [73](#_page073), [74](#_page074), [81](#_page081), [85](#_page085), [92](#_page092), [150](#_page150), [243](#_page243), [255](#_page255), [257](#_page257)

Поссе В. А. [138](#_page138)

Потапенко И. Н. [71](#_page071), [122](#_page122), [188](#_page188), [189](#_page189), [192](#_page192), [241](#_page241), [244](#_page244)

Потемкин П. П. [104](#_page104), [105](#_page105), [251](#_page251)

Потехин Д. [157](#_page157)

Потоцкая М. А. [151](#_page151)

Потресов А. Н. [32](#_page032)

Потресов С. В. — см. [Яблоновский С. В.](#_Tosh0005276)

Преображенский В. П. [115](#_page115), [116](#_page116), [208](#_page208), [222](#_page222), [248](#_page248), [249](#_page249), [252](#_page252), [253](#_page253)

Пресняков А. Е. [121](#_page121)

Прозаик — см. [Голицын Д. П.](#_Tosh0005277)

Прокофьева О. В. [73](#_page073)

Пронин Б. К. [105](#_page105), [111](#_page111)

Протопопов А. Д. [242](#_page242)

Протопопов В. В. [73](#_page073), [75](#_page075), [76](#_page076), [81](#_page081), [94](#_page094), [95](#_page095), [177](#_page177), [192](#_page192) – [194](#_page194), [236](#_page236)

Пуаре М. Я. [127](#_page127)

Пуришкевич В.‑М. [41](#_page041)

Пушкин А. С. [32](#_page032), [106](#_page106), [109](#_page109)

Пущин Л. [165](#_page165)

Пшибышевский С. [29](#_page029), [81](#_page081), [85](#_page085), [88](#_page088), [91](#_page091), [96](#_page096), [106](#_page106), [107](#_page107), [125](#_page125), [129](#_page129), [177](#_page177), [178](#_page178), [213](#_page213), [214](#_page214), [224](#_page224)

Пэк — см. [Ашкинази В. А.](#_Tosh0005278)

Р. — см. [Россовский Н. А.](#_Tosh0005279)

Рабинович И. Я. [78](#_page078), [101](#_page101), [194](#_page194), [241](#_page241), [242](#_page242)

Радин Н. М. [114](#_page114), [131](#_page131), [215](#_page215)

Радошанский Н. Н. [101](#_page101)

Раев С. [79](#_page079)

Разумовский С. Д. [115](#_page115)

Ракшанин Н. О. [138](#_page138), [144](#_page144), [145](#_page145), [153](#_page153), {267} [188](#_page188), [237](#_page237), [250](#_page250)

Раппопорт В. Л. — см. [Регинин В. А.](#_Tosh0005280)

Раппопорт В. Р. [102](#_page102)

Распутин Г. А. [134](#_page134), [184](#_page184)

Рассказов А. А. [116](#_page116)

Рассохин С. Ф. [75](#_page075)

Ратов С. М. [74](#_page074), [81](#_page081), [227](#_page227), [231](#_page231)

Рафалович С. Л. [255](#_page255)

Регинин (Раппопорт) В. А. [90](#_page090), [101](#_page101), [102](#_page102), [109](#_page109), [177](#_page177), [234](#_page234)

Редько А. Е. (Редько А. М. и

Е. И.) [5](#_page005)

Режан Г. [60](#_page060)

Резонер — см. [Гарвей Н. И.](#_Tosh0005281)

Рейнгардт (Рейнхардт) М. [106](#_page106)

Рейнгольдт А. [140](#_page140)

Рейнеке А. К. [107](#_page107)

Рейснер Л. М. [112](#_page112), [231](#_page231), [243](#_page243)

Ремезов М. Н. [27](#_page027), [155](#_page155), [257](#_page257)

Ремизов А. М. [132](#_page132), [170](#_page170)

Репнин Н. (Гуревич Л. Я.?) [73](#_page073), [89](#_page089), [104](#_page104), [224](#_page224), [238](#_page238)

Рерих Н. К. [103](#_page103), [107](#_page107), [228](#_page228)

Рильке Р.‑М. [30](#_page030)

Родина Т. М. [154](#_page154), [164](#_page164)

Роднов Д. — см. [Бассалыго Д. Н.](#_Tosh0005282)

Розанов В. В. [160](#_page160), [171](#_page171), [172](#_page172)

Розенштейн Я. Л. — см. [Львов Я.](#_Tosh0005283)

Рок Н. — см. [Ракшанин Н. О.](#_Tosh0005284)

Роланд-Гольст (Холст) Г. [148](#_page148)

Рославлев Б. А. [145](#_page145)

Росси Э. [60](#_page060)

Россов Н. П. [69](#_page069)

Россовский Н. А. [78](#_page078), [236](#_page236)

Ростиславов А. А. [98](#_page098), [187](#_page187), [223](#_page223), [257](#_page257)

Ростан Э. [69](#_page069), [81](#_page081), [82](#_page082), [108](#_page108), [184](#_page184), [198](#_page198)

Ростоцкий Б. И. [216](#_page216)

Рощина-Инсарова Е. Н. [72](#_page072), [129](#_page129), [174](#_page174), [211](#_page211), [212](#_page212)

Рубакин Н. А. [11](#_page011) – [13](#_page013), [28](#_page028)

Рудин И. — см. [Шмидт И. Ф.](#_Tosh0005285)

Рудницкий К. Л. [84](#_page084), [216](#_page216)

Руманов А. В. [244](#_page244)

Русов Н. Н. [88](#_page088), [164](#_page164), [253](#_page253)

Рыбников Н. Н. [72](#_page072)

Рыжова В. Н. [114](#_page114)

Рышков В. А. [73](#_page073), [107](#_page107), [113](#_page113), [190](#_page190), [193](#_page193), [237](#_page237)

С. П. — см. [Яблоновский С. В.](#_Tosh0005286)

С‑в В. — см. [Ставрикаев В.](#_Tosh0005287)

С‑н М. — см. [Сожин М. П.](#_Tosh0005288)

Сабанеев Л. Л. [226](#_page226)

Сабуров С. Ф. [75](#_page075), [109](#_page109), [127](#_page127)

Сабурова С. Ф. театр [108](#_page108), [109](#_page109), [189](#_page189), [202](#_page202), [203](#_page203), [214](#_page214), [215](#_page215), [244](#_page244)

Савина М. Г. [64](#_page064), [65](#_page065), [68](#_page068), [76](#_page076), [151](#_page151), [196](#_page196), [211](#_page211)

Савинич Б. [230](#_page230)

Савский В. [111](#_page111)

Садовская А. Я. [93](#_page093), [95](#_page095), [96](#_page096)

Садовская О. О. [114](#_page114)

Садовский Б. А. [15](#_page015), [234](#_page234)

Сазонов Н. Ф. [64](#_page064)

Сазонов П. П. [109](#_page109)

Салтыков-Щедрин М. Е. [70](#_page070), [102](#_page102)

Сальвини Т. [60](#_page060), [69](#_page069)

Самарин-Эльский И. К. [106](#_page106)

Самойлов П. В. [85](#_page085), [95](#_page095), [96](#_page096)

Санд Жорж [199](#_page199)

Санин А. А. [63](#_page063), [95](#_page095), [96](#_page096), [103](#_page103), [130](#_page130), [131](#_page131), [225](#_page225)

Сапунов Н. Н. [85](#_page085), [96](#_page096), [104](#_page104), [128](#_page128), [228](#_page228)

Сарду В. [184](#_page184)

Сафонов С. А. [237](#_page237), [248](#_page248)

Сахаров Е. М. [141](#_page141)

Сахаров К. Н. [95](#_page095)

Сахновский В. Г. [54](#_page054), [55](#_page055), [132](#_page132), [227](#_page227), [228](#_page228), [245](#_page245), [256](#_page256)

Светлов (Ивченко) В. Я. [239](#_page239)

Светлов (Марковецкий) С. А. [73](#_page073), [76](#_page076), [90](#_page090)

Свирский А. И. [92](#_page092), [95](#_page095)

Свободина-Барышева М. И. [72](#_page072)

Селиванов Н. А. [57](#_page057), [162](#_page162), [188](#_page188), [195](#_page195), [237](#_page237), [238](#_page238)

Селиванов Н. Ф. [81](#_page081), [234](#_page234)

Селиванов Т. Н. [116](#_page116)

Сементковский Р. И. [152](#_page152)

Сервантес М. [105](#_page105)

Серебров А. — см. [Тихонов А. Н.](#_Tosh0005289)

Симов В. А. [130](#_page130), [160](#_page160)

Симонович М. [105](#_page105), [229](#_page229)

Синельников Н. Н. [115](#_page115)

Скарская Н. Ф. [82](#_page082), [83](#_page083)

Скиталец (Петров) С. Г. [45](#_page045)

Скоробогатов К. В. [155](#_page155), [196](#_page196)

Скриб Э. [197](#_page197)

Слонимская (Сазонова) Ю. Л. [17](#_page017), [107](#_page107), [108](#_page108), [169](#_page169), [179](#_page179), [180](#_page180), [226](#_page226), [242](#_page242), [243](#_page243), [245](#_page245), [256](#_page256)

Смирнов Н. Г. [100](#_page100)

Смирнов С. В. [22](#_page022)

Смоленский А. — см. [Измайлов А. А.](#_Tosh0005290)

Смоляков И. А. [91](#_page091), [110](#_page110)

Смурский Н. А. [106](#_page106), [189](#_page189)

Собинов Л. В. [144](#_page144)

Соболев Ю. В. [26](#_page026), [132](#_page132), [168](#_page168), [181](#_page181), [182](#_page182), [243](#_page243), [245](#_page245), [253](#_page253), [254](#_page254), [256](#_page256), [258](#_page258)

Соболевский В. М. [140](#_page140)

Сожин М. П. [160](#_page160), [252](#_page252), [257](#_page257)

Сожин Т. [57](#_page057)

Соколов А. А. [239](#_page239)

Соколов С. А. — см. [Кречетов С.](#_Tosh0005291)

Сокурова О. Б. [182](#_page182)

{268} Соловьев В. Н. [26](#_page026), [83](#_page083), [109](#_page109), [179](#_page179), [230](#_page230), [244](#_page244), [245](#_page245)

Соловьев В. С. [63](#_page063)

Соловьев-Андреевич (Соловьев) Е. А. [38](#_page038), [56](#_page056), [143](#_page143), [157](#_page157), [244](#_page244)

Соловьев Н. Я. [211](#_page211)

Соловьева И. Н. [235](#_page235)

Сологуб Ф. К. [29](#_page029), [51](#_page051), [53](#_page053), [64](#_page064), [128](#_page128), [132](#_page132), [134](#_page134), [168](#_page168) – [170](#_page170), [230](#_page230), [244](#_page244)

Соляный П. М. [241](#_page241), [242](#_page242)

Сомина В. В. [141](#_page141)

Сомов К. А. [85](#_page085)

Софокл [69](#_page069), [82](#_page082), [136](#_page136)

Ставрикаев В. [105](#_page105)

Станиславский К. С. [55](#_page055), [78](#_page078), [79](#_page079), [87](#_page087), [92](#_page092), [117](#_page117), [118](#_page118), [120](#_page120), [121](#_page121), [125](#_page125) – [127](#_page127), [129](#_page129), [139](#_page139), [141](#_page141), [149](#_page149) – [151](#_page151), [160](#_page160), [163](#_page163), [166](#_page166), [207](#_page207), [218](#_page218), [220](#_page220) – [222](#_page222), [225](#_page225), [226](#_page226), [236](#_page236), [252](#_page252), [255](#_page255)

Старк Э. А. [17](#_page017), [33](#_page033), [34](#_page034), [51](#_page051), [56](#_page056), [69](#_page069), [78](#_page078), [83](#_page083), [86](#_page086), [92](#_page092), [93](#_page093), [103](#_page103), [108](#_page108), [109](#_page109), [146](#_page146), [147](#_page147), [154](#_page154), [158](#_page158), [181](#_page181), [189](#_page189), [195](#_page195), [196](#_page196), [204](#_page204), [211](#_page211), [214](#_page214), [215](#_page215), [234](#_page234), [239](#_page239), [240](#_page240), [242](#_page242) – [244](#_page244)

Старовер — см. [Селиванов Н. Ф.](#_Tosh0005292)

Старый друг — см. [Эфрос Н. Е.](#_Tosh0005293)

Стеклов (Нахамкис) Ю. М. [32](#_page032)

Стечькин Н. Я. [237](#_page237)

Столяров М. [154](#_page154), [224](#_page224)

Стрельская В. В. [64](#_page064), [65](#_page065), [76](#_page076)

Стрепетова П. А. [68](#_page068), [116](#_page116), [235](#_page235)

Стриндберг А. [80](#_page080), [94](#_page094), [105](#_page105), [173](#_page173), [178](#_page178), [179](#_page179)

Строев М. Т. [94](#_page094)

Строева М. Н. [216](#_page216), [221](#_page221)

Струве П. Б. [37](#_page037)

Струйский П. П. [133](#_page133)

Суворин А. А. [238](#_page238)

Суворин А. С. [66](#_page066) – [68](#_page068), [70](#_page070), [71](#_page071), [235](#_page235)

Суворин Б. А. [242](#_page242)

Суворин М. А. [66](#_page066), [73](#_page073)

Суворина А. А. [66](#_page066), [72](#_page072)

Судейкин С. Ю. [96](#_page096), [104](#_page104), [107](#_page107), [128](#_page128), [131](#_page131), [230](#_page230)

Судьбинин И. И. [62](#_page062), [67](#_page067), [72](#_page072), [90](#_page090), [95](#_page095)

Сукенников М. А. [106](#_page106), [193](#_page193)

Сулержицкий Л. А. [129](#_page129)

Сумбатов А. И. — см. [Южин А. И.](#_Tosh0005294)

Сургучев И. Д. [170](#_page170)

Сутугин С. (Эттингер О. Г.) [52](#_page052), [143](#_page143), [201](#_page201)

Сухово-Кобылин А. В. [64](#_page064), [68](#_page068), [77](#_page077), [132](#_page132)

Суховых К. А. [168](#_page168), [175](#_page175)

Суходольская Е. М. [130](#_page130), [205](#_page205)

Суходольский В. П. [130](#_page130), [205](#_page205)

Сухонин С. С. [80](#_page080)

Сытин И. Д. [251](#_page251)

Сфинкс — см. [Иволгин О. А.](#_Tosh0005295)

Т. Сергей — см. [Тимофеев С. С.](#_Tosh0005296)

Тагор Р. [82](#_page082)

Таиров А. Я. [83](#_page083), [107](#_page107), [130](#_page130), [131](#_page131)

Тальников (Шпитальников) Д. Л. [26](#_page026), [51](#_page051), [244](#_page244), [246](#_page246)

Тамарин Н. — см. [Окулов-Тамарин Н. Н.](#_Tosh0005297)

Тарасов Б. Н. [54](#_page054)

Тардов В. Г. [121](#_page121), [122](#_page122)

Тареев М. М. [28](#_page028) – [30](#_page030), [138](#_page138), [220](#_page220), [223](#_page223)

Тарновский К. А. [75](#_page075)

Тарханов М. М. [108](#_page108)

Татищев В. К. [115](#_page115)

Твен М. [102](#_page102)

Теляковский В. А. [62](#_page062), [63](#_page063)

Тигер Д. Н. [236](#_page236)

Тим А. — см. [Тимофеев А. А.](#_Tosh0005298)

Тиме Е. И. [64](#_page064)

Тименчик Р. Д. [111](#_page111)

Тимофеев А. А. [210](#_page210)

Тимофеев С. С. [111](#_page111), [242](#_page242)

Тинский Я. С. [91](#_page091)

Тирсо де Молина [103](#_page103)

Тихвинская Л. [105](#_page105)

Тихомиров И. А. [85](#_page085), [126](#_page126), [127](#_page127)

Тихонов А. А. — см. [Луговой А. А.](#_Tosh0005299)

Тихонов-Серебров (Тихонов) А. Н. [121](#_page121), [146](#_page146), [243](#_page243)

Толстая С. А. [172](#_page172)

Толстой А. К. [64](#_page064), [67](#_page067), [68](#_page068), [82](#_page082), [91](#_page091), [120](#_page120), [132](#_page132), [197](#_page197), [249](#_page249)

Толстой А. Н. [131](#_page131), [203](#_page203)

Толстой Л. Н. [16](#_page016), [32](#_page032), [38](#_page038), [44](#_page044), [54](#_page054), [57](#_page057), [58](#_page058), [68](#_page068), [74](#_page074), [77](#_page077), [83](#_page083), [94](#_page094), [111](#_page111), [115](#_page115), [125](#_page125), [163](#_page163), [165](#_page165), [188](#_page188), [191](#_page191), [195](#_page195), [201](#_page201), [205](#_page205), [226](#_page226), [227](#_page227), [235](#_page235), [249](#_page249)

Тольский А. А. [133](#_page133)

Топорков В. О. [71](#_page071), [72](#_page072), [102](#_page102)

Трахтенберг В. О. [26](#_page026), [37](#_page037), [91](#_page091)

Трепов Д. Ф. [157](#_page157)

Третьяков С. М. [199](#_page199)

Трефилова Л. А. [73](#_page073)

Трозинер Ф. В. [174](#_page174), [236](#_page236)

Трозинер Ф. Ф. [236](#_page236)

Трубецкой Е. Н. [39](#_page039), [41](#_page041), [257](#_page257)

Тугендхольд Я. А. [131](#_page131), [244](#_page244)

Туношенский В. В. [72](#_page072), [239](#_page239)

Тургенев И. С. [69](#_page069), [219](#_page219)

Туркин Н. В. [41](#_page041), [42](#_page042), [129](#_page129), [132](#_page132), [210](#_page210), [227](#_page227), [251](#_page251) – [254](#_page254), [257](#_page257)

Турчанинова Е. Д. [114](#_page114)

Тыркова А. В. [21](#_page021), [32](#_page032), [71](#_page071), [97](#_page097), [245](#_page245)

Тэн И. [23](#_page023)

Тэффи (Бучинская) Н. А. [102](#_page102), [110](#_page110)

Уайльд О. [29](#_page029), [51](#_page051), [89](#_page089), [93](#_page093), [105](#_page105), [106](#_page106), [112](#_page112)

{269} Унгерн Р. А. [96](#_page096), [99](#_page099), [101](#_page101)

Уралов И. М. [64](#_page064), [93](#_page093)

Урванцов Л. Н. [131](#_page131), [181](#_page181), [216](#_page216)

Успенский Г. И. [49](#_page049)

Ухов Ф. А. [132](#_page132)

—ф— см. [Эфрос Н. Е.](#_Tosh0005300)

Фалеев Н. И. [102](#_page102)

Фальковский Ф. Н. [80](#_page080), [81](#_page081), [95](#_page095), [111](#_page111), [240](#_page240), [242](#_page242)

Фаресов А. И. [146](#_page146), [190](#_page190)

Фатов Н. Н. [252](#_page252)

Фейгин Я. А. [161](#_page161), [252](#_page252), [257](#_page257)

Фейдо Ж. [75](#_page075)

Фенин Л. А. [99](#_page099)

Филиппи Ф. [190](#_page190)

Филиппов Б. М. [78](#_page078), [83](#_page083)

Философов Д. В. [57](#_page057), [138](#_page138), [139](#_page139), [146](#_page146)

Финкельштейн Е. Л. [109](#_page109)

Флеров С. В. [118](#_page118), [249](#_page249) – [251](#_page251)

Фокин А. М. [102](#_page102)

Форкатти В. Л. [127](#_page127)

Фрейдкина Л. М. [167](#_page167), [175](#_page175)

Фриче В. М. [142](#_page142), [148](#_page148), [152](#_page152), [178](#_page178), [179](#_page179)

Хазлтон Д.‑К. [130](#_page130)

Хайченко Г. А. [10](#_page010), [58](#_page058)

Ханжонков А. А. [176](#_page176)

Хардт Э. [63](#_page063)

Харламов В. [107](#_page107)

Хенкин В. Я. [133](#_page133)

Хессин Н. П. (?) [255](#_page255)

Ходотов Н. Н. [93](#_page093), [193](#_page193), [236](#_page236)

Холмская (Тимофеева) З. В. [68](#_page068), [72](#_page072), [99](#_page099), [107](#_page107)

Цагарели К. С. [176](#_page176)

Цензор Д. М. [34](#_page034)

Церетелли Н. М. [131](#_page131)

Ч. — см. [Чулков Г. И.](#_Tosh0005301)

Чайковский М. И. [191](#_page191)

Чаргонин А. А. [76](#_page076)

Чарин А. И. [115](#_page115)

Чацкий [119](#_page119)

Ченко [139](#_page139)

Чернышевский Н. Г. [24](#_page024), [142](#_page142), [257](#_page257)

Чехов А. П. [29](#_page029), [48](#_page048), [57](#_page057), [58](#_page058), [62](#_page062), [64](#_page064), [74](#_page074), [77](#_page077), [82](#_page082), [102](#_page102), [103](#_page103), [118](#_page118) – [120](#_page120), [127](#_page127), [133](#_page133), [137](#_page137) – [141](#_page141), [157](#_page157), [167](#_page167), [182](#_page182), [188](#_page188), [194](#_page194), [210](#_page210), [220](#_page220), [235](#_page235), [258](#_page258)

Чехов М. А. [72](#_page072), [129](#_page129)

Чириков Е. Н. [64](#_page064), [80](#_page080), [85](#_page085), [92](#_page092) – [96](#_page096), [112](#_page112), [115](#_page115), [156](#_page156), [159](#_page159), [170](#_page170), [250](#_page250)

Чубинский Н. И. [76](#_page076)

Чудовский В. А. [101](#_page101), [104](#_page104), [227](#_page227), [244](#_page244)

Чуж-Чуженин — см. [Фалеев Н. И.](#_Tosh0005302)

Чуковский К. И. [28](#_page028), [82](#_page082), [125](#_page125), [164](#_page164), [172](#_page172), [244](#_page244)

Чулков Г. И. [22](#_page022), [23](#_page023), [31](#_page031), [32](#_page032), [80](#_page080), [87](#_page087), [88](#_page088), [93](#_page093), [139](#_page139), [140](#_page140), [151](#_page151), [152](#_page152), [180](#_page180), [210](#_page210), [224](#_page224), [239](#_page239), [240](#_page240), [246](#_page246), [255](#_page255)

Чюмина О. Н. [71](#_page071), [121](#_page121), [122](#_page122), [247](#_page247)

Шабельская Е. А. [24](#_page024), [81](#_page081), [155](#_page155), [198](#_page198), [237](#_page237)

Шабельский А. В. [73](#_page073)

Шаляпин Ф. И. [227](#_page227)

Швайер А. [161](#_page161)

Швейцер В. З. [256](#_page256)

Шебуев Н. Г. [98](#_page098), [102](#_page102), [171](#_page171), [240](#_page240), [242](#_page242)

Шекспир У. [68](#_page068), [74](#_page074), [77](#_page077), [78](#_page078), [82](#_page082), [83](#_page083), [92](#_page092), [94](#_page094), [118](#_page118), [130](#_page130), [131](#_page131), [136](#_page136), [200](#_page200), [225](#_page225), [227](#_page227)

Шенецкий Я. [13](#_page013)

Шеридан Р. [109](#_page109)

Шиллер Ф. [73](#_page073), [74](#_page074), [77](#_page077), [78](#_page078), [81](#_page081), [82](#_page082), [97](#_page097), [115](#_page115), [162](#_page162), [200](#_page200), [225](#_page225)

Шиманский С. А. [181](#_page181)

Шитова В. В. [235](#_page235)

Школьник И. С. [102](#_page102)

Шмерлинг В. Г. — см. [Волин В.](#_Tosh0005303)

Шмидт И. Ф. [131](#_page131), [160](#_page160), [161](#_page161), [241](#_page241), [251](#_page251)

Шницлер А. [23](#_page023), [81](#_page081), [82](#_page082), [92](#_page092), [96](#_page096), [105](#_page105), [125](#_page125), [128](#_page128), [162](#_page162), [179](#_page179), [210](#_page210)

Шолом-Аш — см. [Аш Ш.](#_Tosh0005304)

Шоу Б. [96](#_page096), [102](#_page102), [105](#_page105), [108](#_page108), [109](#_page109), [227](#_page227)

Шпажинский И. В. [77](#_page077), [188](#_page188), [190](#_page190), [201](#_page201)

Шпитальников Д. Л. — см. [Тальников Д. Л.](#_Tosh0005305)

Шполянский А. П. [134](#_page134)

Штейн О. Г. [134](#_page134)

Штейнфельд О. Г. [95](#_page095), [167](#_page167), [234](#_page234)

Шувалов И. И. [69](#_page069)

Щеглов (Леонтьев) И. Л. [81](#_page081), [238](#_page238)

Щеголев П. Е. [239](#_page239)

Щепкина-Куперник Т. Л. [123](#_page123), [237](#_page237)

Щербаков С. С. [100](#_page100)

Эйхенбаум Б. М. [52](#_page052)

Экстер А. А. [131](#_page131)

Эллис У. [203](#_page203)

Эллис — см. [Кобылинский Л. Л.](#_Tosh0005306)

Эль [120](#_page120), [160](#_page160)

Эльге [192](#_page192)

Энгель Ю. Д. [226](#_page226)

Эрманс В. К. [26](#_page026), [251](#_page251), [254](#_page254)

Эренберг В. Г. [99](#_page099)

Эрнст О. [64](#_page064), [161](#_page161)

Эттингер О. Г. — см. [Сутугин С.](#_Tosh0005307)

Эфрон С. К. — см. [Литвин-Эфрон С. К.](#_Tosh0005308)

Эфрос Н. Е. [17](#_page017), [49](#_page049), [50](#_page050), [95](#_page095), [104](#_page104), [113](#_page113), [118](#_page118), [119](#_page119), [121](#_page121), [128](#_page128), [166](#_page166) – [168](#_page168), [186](#_page186), [187](#_page187), [196](#_page196), [221](#_page221), [240](#_page240), [241](#_page241), [240](#_page240), [248](#_page248), [252](#_page252), [253](#_page253), [256](#_page256)

Южин (Сумбатов) А. И. [49](#_page049), [77](#_page077), [114](#_page114), {270} [160](#_page160), [161](#_page161), [170](#_page170), [190](#_page190) – [192](#_page192), [207](#_page207), [208](#_page208)

Южный Я. Д. [134](#_page134)

Южный П. — см. [Соляный П. М.](#_Tosh0005309)

Юренева В. Л. [65](#_page065), [107](#_page107), [108](#_page108), [110](#_page110), [129](#_page129), [132](#_page132), [176](#_page176), [186](#_page186), [212](#_page212) – [214](#_page214), [230](#_page230)

Юрьев М. [165](#_page165)

Юрьев Ю. М. [64](#_page064), [216](#_page216)

Юшкевич С. С. [85](#_page085), [94](#_page094) – [96](#_page096), [102](#_page102), [115](#_page115), [156](#_page156), [215](#_page215)

Я. Р. — см. [Львов Я.](#_Tosh0005310)

Яблоновский А. А. [43](#_page043), [57](#_page057), [161](#_page161)

Яблоновский С. (Потресов С. В.) [17](#_page017), [48](#_page048), [86](#_page086), [122](#_page122), [123](#_page123), [129](#_page129), [144](#_page144), [159](#_page159), [166](#_page166), [222](#_page222), [230](#_page230), [251](#_page251), [256](#_page256), [257](#_page257)

Яворская Л. Б. [32](#_page032), [68](#_page068), [69](#_page069), [80](#_page080), [151](#_page151), [162](#_page162), [237](#_page237)

Яворской Л. Б. театр [79](#_page079) – [82](#_page082), [91](#_page091), [109](#_page109), [110](#_page110), [141](#_page141), [152](#_page152), [156](#_page156), [162](#_page162), [163](#_page163), [176](#_page176), [179](#_page179), [193](#_page193), [227](#_page227), [239](#_page239)

Языков Д. Д. [159](#_page159), [255](#_page255)

Яковлев К. Н. [64](#_page064), [67](#_page067), [68](#_page068), [76](#_page076), [93](#_page093)

Якушкина В. Г. [182](#_page182)

Ян (Янчевецкий) В. Г. [236](#_page236), [240](#_page240)

Янтарев Е. (Бернштейн Б. Л.) [34](#_page034), [204](#_page204), [253](#_page253)

Янтарева-Виленкина Р. [158](#_page158), [185](#_page185)

Янчевецкий В. Г. — см. [Ян В. Г.](#_Tosh0005311)

Ярон М. Г. [35](#_page035), [39](#_page039)

Ярцев П. М. [4](#_page004), [17](#_page017), [50](#_page050), [52](#_page052), [53](#_page053), [57](#_page057), [71](#_page071), [81](#_page081), [85](#_page085), [121](#_page121), [124](#_page124), [128](#_page128), [140](#_page140), [160](#_page160), [161](#_page161), [169](#_page169), [218](#_page218), [225](#_page225), [240](#_page240), [241](#_page241), [248](#_page248), [250](#_page250), [251](#_page251), [253](#_page253), [255](#_page255), [257](#_page257)

Ясинский И. И. [42](#_page042), [234](#_page234)

Яшинский Г. И. [95](#_page095)

Exter — см. [Введенский Ал. И.](#_Tosh0005312)

Homo novus — см. [Кугель А. Р.](#_Tosh0005313)

Prosper [64](#_page064)

Solus — см. [Арабажин К. И.](#_Tosh0005314)

Tch — см. [Чулков Г. И.](#_Tosh0005315)

Victor — см. [Жирмунский В. М.](#_Tosh0005317)

1. В советской литературе уже отмечалась, неправомерность «опрокидывания» в прошлое более поздней интерпретации — результата длительной эволюции мнений. См.: Русская литература в историко-функциональном освещении. М., 1979, с. 11. [↑](#footnote-ref-2)
2. История европейского искусствознания. Вторая половина XIX – начало XX века. М., 1969, кн. 2, с. 96. [↑](#footnote-ref-3)
3. *Иванов И*. О современной неврастении и старом героизме. — Театр и искусство, 1899, № 50, с. 900 – 901. [↑](#footnote-ref-4)
4. *Барон Игрек*. О театре наших дней. — Петербургская газ., 1902, 4 янв.; *Дымов О*. [Перельман О. И.]. Заметки об искусстве. — Биржевые ведомости. 1902, 16 язв.; *Ярцев П*. Уличная цензура. — Театр и искусство, 1903, № 51, с. 988; *Боцяновский В*. Критические наброски. — Русь, 1904, 24 апр.

   Далее, как и здесь, при цитировании нескольких родственных источников в пределах одного абзаца подстрочные ссылки для экономии места даются под одним номером, в последовательности, соответствующей тексту. [↑](#footnote-ref-5)
5. От русских драматических писателей. — Театр, 1905, март, с. 97 – 98 (напечатано также в ряде других изданий); Москва, 3 апреля. — Театр, 1907, 3 апр. [↑](#footnote-ref-6)
6. *Кузмин М*. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. — Весы, 1907, № 5, с. 97. [↑](#footnote-ref-7)
7. С. Петербург, 11 ноября 1907. — Театр и искусство, 1907, № 45, с. 731. [↑](#footnote-ref-8)
8. См.: *Басманов Д*. Война и театр. — Новая жизнь, 1914, № 11, с. 170; *Редько А. Е*. Откровения о жизни и театре. — Русские записки, 1916, № 3, с. 286; *Мирский В*. Кумиры. — Журнал журналов, 1916, № 51, с. 8 – 9. [↑](#footnote-ref-9)
9. Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX – начало XX века. Л., 1979, с. 26. [↑](#footnote-ref-10)
10. Много театральных предприятий 1895 – 1917 гг. — более половины из числа рассматриваемых в этой книге — приведено в известность в «Истории русского драматического театра», т. 6, 7 (М., 1982, 1987). [↑](#footnote-ref-11)
11. Рассматриваемому периоду посвящен ряд капитальных трудов: История русского драматического театра. В 7‑ми т. М., 1982 – 1987, т. 6 – 7; Русская художественная культура конца XIX – начала XX в. (1895 – 1907). М., 1968, кн. 1; То же. (1908 – 1917). М., 1977, кн. 3; Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX – начало XX века. Л., 1979; *Виноградская И*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. В 4‑х т. М., 1971 – 1973, т. 1 – 3; *Зограф Н*. Малый театр в конце XIX – начале XX века. М., 1966; *Альтшуллер А*. Театр прославленных мастеров. Л.; М., 1969; Русская литература конца XIX – начала XX века. Девяностые годы. М., 1968; То же. 1901 – 1907. М., 1971; То же. 1908 – 1917. М., 1972; История русской литературы. В 4‑х т. Т. 4: Литература конца XIX – начала XX века (1881 – 1917). Л., 1983; и др. [↑](#footnote-ref-12)
12. ИРЛИ (Институт русской литературы Академии наук СССР), ф. 377. [↑](#footnote-ref-13)
13. ЦГИА СССР (Центральный государственный исторический архив СССР), ф. 497. [↑](#footnote-ref-14)
14. ЦГАЛИ СССР (Центральный государственный архив литературы и искусства СССР), ф. 2097. [↑](#footnote-ref-15)
15. См.: *Хайченко Г*. Русский народный театр конца XIX – начала XX века. М., 1975, с. 171. [↑](#footnote-ref-16)
16. *Ленин В. И*. Шаг вперед, два шага назад. — Полн. собр. соч., т. 8, с. 309, примеч. [↑](#footnote-ref-17)
17. См.: *Рубакин Н*. Россия в цифрах. Спб., 1912, с. 91. [↑](#footnote-ref-18)
18. См.: *Ерман Л*. Интеллигенция в первой русской революции. М., 1966. [↑](#footnote-ref-19)
19. См.: *Лейкина-Свирская В*. Русская интеллигенция в 1900 – 1917 годах. М., 1981; *она же*. Зарубежная историография о дореволюционной интеллигенции России. — В кн.: Историографический сборник. М., 1978, т. 4 (7), с. 149 – 150. [↑](#footnote-ref-20)
20. Н. К. Михайловский писал: «Мы — интеллигенция потому, что мы многое знаем, обо многом размышляем, по профессии занимаемся наукой, искусством, публицистикой» (Записки современника. — Отечественные записки, 1881, № 12, с. 201). [↑](#footnote-ref-21)
21. *Рубакин Н*. Россия в цифрах, с. 90. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Изгоев А*. [Ланде А. С.]. Интеллигенция как социальная группа. — Образование, 1904, № 1, с. 86 – 89; *Шенецкий Я*. Что такое интеллигенция. — Вестник знания, 1904, № 11, с. 5 – 6. Влияние Н. К. Михайловского, проявившееся в этой характеристике, сказывается и в ряде других определений интеллигенции. [↑](#footnote-ref-23)
23. *Рубакин Н*. Чистая публика и интеллигенция из народа. Спб., 1906, с. 3 – 8. [↑](#footnote-ref-24)
24. *Плеханов Г*. Идеология мещанина нашего времени. — Избр. философские произведения. В 5‑ти т. М., 1958, т. 5, с. 539 (первоначально: Современный мир, 1908, № 6); *Михайловский Н*. М. Горький. «Мещане». — Полн. собр. соч. Спб., 1913, т. 10, стб. 1074 (первоначально: Русское богатство, 1902, № 4); *Батюшков Ф*. Театральные заметки. — Мир божий, 1904, № 12, с. 23; *он же*. О «Мещанах» Горького и о современном мещанстве. — Речь, 1917, 24 февр. [↑](#footnote-ref-25)
25. См.: *Кранихфельд В*. Мещанство и его значение. — Образование, 1902, № 7 – 8, с. 161; *Голиков В*. Мещанство и литература. — Вестник знания, 1913, № 9, с. 882. [↑](#footnote-ref-26)
26. *Садовский Б*. Что такое обыватель. — Речь, 1912, 16 окт. [↑](#footnote-ref-27)
27. *Импрессионист* [Бентовин Б. И.]. Московские гастролеры. — Новости и биржевая газ., 1902, 28 марта. [↑](#footnote-ref-28)
28. *Ленин В. И*. Победа кадетов и задача рабочей партии. — Полн. собр. соч., т. 12, с. 321. [↑](#footnote-ref-29)
29. *Ленин В. И*. Никакой фальши! Наша сила в заявлении правды. — Там же, т. 11, с. 328. [↑](#footnote-ref-30)
30. *Слонимская Ю*. «Дон-Жуан» Мольера на александринской сцене. — Отклики художественной жизни, 1910, № 4, с. 155; *она же*. Театральная летопись. Петербург. — Маски, 1912/13, № 3, с. 81. [↑](#footnote-ref-31)
31. *Ленин В. И*. Шаг вперед, два шага назад. — Полн. собр. соч., т. 8, с. 309, примеч. [↑](#footnote-ref-32)
32. *Ленин В. И*. Задачи революционной молодежи. — Там же, т. 7, с. 343. [↑](#footnote-ref-33)
33. В «Очерках истории русской театральной критики. Конец XIX – начало XX века» (Л., 1979) помещены статьи о шестнадцати лицах, писавших о театре. Это А. Р. Кугель, Ю. Д. Беляев, А. А. Измайлов, А. В. Амфитеатров, В. М. Дорошевич, С. Яблоновский (С. В. Потресов), Э. А. Старк, Н. Е. Эфрос, Л. Я. Гуревич, П. М. Ярцев, А. Н. Бенуа, В. Я. Брюсов, А. А. Блок, Л. Н. Андреев, М. Горький, А. В. Луначарский. В настоящей книге есть дополнения и уточнения к этим статьям. [↑](#footnote-ref-34)
34. Авторов статей и заметок о современном им театре принято называть то критиками, то рецензентами. Ясно различие между критиком-теоретиком и рецензентом-«отметчиком». Но большинство принадлежало к промежуточному типу. Поэтому в данной работе оба термина употребляются без жесткой определенности их смысла. Под обоими разумеется лицо, писавшее о живой театральной жизни, откликавшееся на живое произведение сценического искусства. [↑](#footnote-ref-35)
35. О критике и критиках. М., 1909, с. 132. [↑](#footnote-ref-36)
36. *Линский В*. [Вакулин В. А.]. Сцена и беспутство. Спб., 1907, с. 161 – 162. [↑](#footnote-ref-37)
37. *Перетц В*. Краткий очерк методологии русской литературы. Пг., 1922, с. 32. [↑](#footnote-ref-38)
38. Очерки истории русской театральной критики, с. 9. [↑](#footnote-ref-39)
39. *Перов Ю*. Художественная жизнь общества как объект социологии искусства. Л., 1980, с. 166. [↑](#footnote-ref-40)
40. Русские ведомости. 1863 – 1913. М., 1913, с. 71. [↑](#footnote-ref-41)
41. ИРЛИ, ф. 377, 1‑е собр., № 163; *Арабажин К*. Леонид Андреев. Итоги творчества. Спб., 1910, с. 93. [↑](#footnote-ref-42)
42. См.: *Смирнов С. В*. М. Горький и журналистика. Л., 1959, с. 144. [↑](#footnote-ref-43)
43. *Бразоленко Б*. [Бразоль В. Л.]. Под знаменем искусства. — Вестник знания, 1907, № 1, с. 99. [↑](#footnote-ref-44)
44. ИРЛИ, ф. 377, 1‑е собр., № 1466. [↑](#footnote-ref-45)
45. *Чулков Г. И*. Годы странствий. М., 1930, с. 7; ИРЛИ, ф. 377, 2‑е собр. [↑](#footnote-ref-46)
46. См. биографические сведения в ее статьях: Народ, 1897, 7 нояб.; 1898, 20 февр. А также: *Кугель А. Р*. Листья с дерева. Л., 1926, с. 47 – 49; Дело Шабельской. — Наша жизнь, 1905, 24 и 30 нояб.; Маленькая хроника. — Театр и искусство, 1905, № 49, с. 757. [↑](#footnote-ref-47)
47. Куда мы идем? Настоящее и будущее русской интеллигенции, литературы, театра и искусства. М., 1910, с. 76; *Смоленский* [Измайлов А. А.]. Александринский театр. — Биржевые ведомости, утр. вып., 1904, 10 сент. [↑](#footnote-ref-48)
48. *Кугель А*. Листья с дерева, с. 139. [↑](#footnote-ref-49)
49. *Homo novus* [Кугель А. Р.]. Под сенью конституции. Спб., 1907, с. 8, 64 и др.; *Homo novus*. Современное. — Молва, 1905, 16 дек. [↑](#footnote-ref-50)
50. *Homo novus* [Кугель А. Р.]. Александринский театр. — Молва, 1905, 24 дек.; *Homo novus*. Драматический театр. — Русь, 1906, 6 дек.; *Homo поvus*. Под сенью конституции, с. 108. [↑](#footnote-ref-51)
51. См.: ИРЛИ, ф. 377, 2‑е собр., № 1030. [↑](#footnote-ref-52)
52. *Ан* [Ремезов М. Н.]. Современное искусство. — Русская мысль, 1895, № 11, с. 177 – 178. [↑](#footnote-ref-53)
53. См.: *Павлович В*. Л. Андреев как выразитель настроений и мыслей части нашей интеллигенции. — Вестник знания, 1904, № 10, с. 137. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Бразоленко Б*. [Бразоль Б. Л.]. Новые течения в русском театре. — Вестник знания, 1908, № 6, с. 843. [↑](#footnote-ref-55)
55. Подробнее см. мою статью «Почему ушел в отставку доктор богословия» (Театр, 1972, № 2. с. 102 – 103). Заголовок статьи принадлежит не мне. Тареев в отставку не уходил. О М. М. Тарееве см. также: ИРЛИ, ф. 377, № 2685; Запрещение сочинений профессора М. М. Тареева. — Утро России, 1910, 18 мая; Журналы совета Московской духовной академии. — Богословский вестник, 1910, июнь, с. 48. [↑](#footnote-ref-56)
56. *Бразоль Б*. Умер артист… — Театр и искусство, 1908, № 9, с. 175; то же в его кн.: Критические грани. Спб., 1910, с. 147. [↑](#footnote-ref-57)
57. Цит. по: *Затонский Д*. Австрийский литературный феномен. — Вопросы литературы, 1983, № 2, с. 73. [↑](#footnote-ref-58)
58. *Ленин В. И*. Что делать? — Полн. собр. соч., т. 6, с. 29. [↑](#footnote-ref-59)
59. Там же, с. 16. [↑](#footnote-ref-60)
60. *Чулков Г. И*. Годы странствий, с. 7 – 8. [↑](#footnote-ref-61)
61. *Луговой А*. Как росла моя вера. — Вестник Европы, 1910, № 12, с. 82. [↑](#footnote-ref-62)
62. *Ленин В. И*. Письмо А. Н. Потресову. — Полн. собр. соч., т. 46, с. 23. [↑](#footnote-ref-63)
63. Цит. по кн.: *Беляев Ю. Д*. Л. Б. Яворская. Критико-биографический этюд. Спб., 1900, с. 4. [↑](#footnote-ref-64)
64. ИРЛИ, ф. 377, 1‑е собр., № 2522, л. 5 – 6. [↑](#footnote-ref-65)
65. *Арабажин К*. Леонид Андреев. Итоги творчества, с. 87 – 88; *Меньшиков М*. Критические заметки. Красивый цинизм. — Книжки Недели, 1900, № 9, с. 235. [↑](#footnote-ref-66)
66. *Ленин В. И*. Детская болезнь «левизны» в коммунизме. — Полн. собр. соч., т. 41, с. 8. [↑](#footnote-ref-67)
67. *Зигфрид* [Старк Э. А.]. Драматический театр. — Театральная Россия. Театральная газ., 1904, № 1, с. 15 – 16; *Ашешов Н*. Из жизни и литературы. — Образование, 1905, № 3, с. 56. [↑](#footnote-ref-68)
68. Цит. по кн.: Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. М., 1930, с. 163. [↑](#footnote-ref-69)
69. *Минский Н*. Подите прочь! — Новая жизнь, 1905, 1 нояб.; *Старк Э*. Перемещение литературных симпатий. — Театр и искусство, 1907, № 6, с. 107; *Гофман В*. О социалистах и социализме. — Москвич, 1906, 12 марта. [↑](#footnote-ref-70)
70. Памяти В. А. Гольдева. М., 1910. с. 298 – 299. [↑](#footnote-ref-71)
71. Журнал для всех, 1904, № 9, с. 517. [↑](#footnote-ref-72)
72. См.: *Ленин В. И*. Народничествующая буржуазия и растерянное народничество. — Полн. собр. соч., т. 8, с. 77 – 86; *Ерофеев П*. Народные социалисты в первой русской революции. М., 1979, с. 42 – 43. [↑](#footnote-ref-73)
73. *А. В*. [Богданович А. И.] Критические заметки, — Мир божий, 1900, № 1, с. 5. [↑](#footnote-ref-74)
74. *Бялик В. А*. В. И. Ленин и литература периода вихря и разума. — В кн.: Революция 1905 – 1907 годов и русская литература. М., 1978, с. 15. [↑](#footnote-ref-75)
75. *Ленин В. И*. Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве. — Полн. собр. соч., т. 1, с. 434. [↑](#footnote-ref-76)
76. *Ленин В. И.* Что делать? — Там же, т. 6, с. 48, 107. [↑](#footnote-ref-77)
77. *Линский В*. [Вакулин В. А.]. Новый театр. — Театр и искусство, 1903, № 5, с. 114 – 115; *он же*. «Потемки души». — Там же, 1900, № 50, с. 917. [↑](#footnote-ref-78)
78. *Андреевич* [Соловьев Е. А.]. «Потонувший колокол». — Театральная Россия. Театральная газ., 1905, № 1, с. 10; *Иорданский П*. Индивидуализм на сцене. — Современный мир, 1907, № 1, с. 63. [↑](#footnote-ref-79)
79. *Трубецкой Е*. Философия Ницше. М., 1904, с. 153. [↑](#footnote-ref-80)
80. *Мандельштам М*. Этические идеалы Ницше. — В кн.: К правде. Сборник «Книжного дела». М., 1904, с. 89 – 90, 106; *Венгеров С*. Основные черты истории новейшей русской литературы. 2‑е изд. Спб., 1909, с. 58; *Луначарский А*. «Дачники». — Собр. соч. В 8‑ми т. М., 1964, т. 2, с. 9 (первоначально: Правда, 1905, апр.). [↑](#footnote-ref-81)
81. —бо— [Любошиц С. Б.]. Кустари. — Новости дня, 1904, 26 февр. В публицистических статьях 1906 – 1907 гг. Любошиц громил проповедь «мирного обновления», непротивления злу насилием, издевался над Е. Н. Трубецким как идеологом «испугавшейся буржуазии», над верящими в Государственную думу, «все депутаты которой состоят под гласным надзором полицейских сторожей и окружены тесным кольцом сыщиков и шпионов» (см.: *Любош*[*иц*]*С*. Петушиные ноги и бесовский танец князя Евг. Трубецкого. — Новый путь, 1906, 29 окт.; *он же*. По справедливой оценке — Парус, 1907, 11 марта). Да и позже выступал он против разгула реакции, против 3‑й Государственной думы, в защиту крестьян (см.: *Джон Браунинг* [Любошиц С. Б.]. Как перевелись реформы. — Утро, Понедельник. 1908, 1 сент.; Чем пахнет? — Там же, 27 окт.). [↑](#footnote-ref-82)
82. *Туркин Н*. Комиссаржевская в жизни и на сцене. М., 1910, с. 180. [↑](#footnote-ref-83)
83. *Ленин В. И*. «Крестьянская реформа» и пролетарски-крестьянская революция. — Полн. собр. соч., т. 20, с. 177. [↑](#footnote-ref-84)
84. *Ленин В. И*. О «Вехах». — Полн. собр. соч., т. 19, с. 168. [↑](#footnote-ref-85)
85. *Абрамович Н.* Сказка о голом короле. М., 1910, с. 15. [↑](#footnote-ref-86)
86. *Бэн* [Назаревский Б. В.]. «Коринфское чудо». — Московские ведомости, 1907, 16 окт. [↑](#footnote-ref-87)
87. См.: Русские ведомости. 1863 – 1913. М., 1913, С. 19; *Карпинский В*. Чем живут и что думают учащиеся о средней школе. — Новый журнал для всех, 1913, № 8, с. 106. [↑](#footnote-ref-88)
88. *Гамалов С*. Больная Россия. — Новый журнал для всех, 1913, № 11, с. 120 – 121. [↑](#footnote-ref-89)
89. *Лебедев-Кумач В*. «Слово должно говориться не зря». — Вопросы литературы, 1982, № 11, с. 202. [↑](#footnote-ref-90)
90. См.: *Скиталец С*. Повести и рассказы. Воспоминания. М., 1960, с. 455 – 457; *Абрамович Н*. В осенних садах, с. 113; *Арцыбашев М*. Смерть и бессмертие. — Свободный журнал, 1917, № 2, с. 9 – 10. [↑](#footnote-ref-91)
91. Анализу теорий и концепций театра, основных направлений в размышлениях о нем крупных критиков посвящена работа Ю. К. Герасимова «Русская театральная мысль конца XIX – начала XX века» (диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения). Основные положения и выводы этого труда отражены в автореферате (Л., 1977) и вступительной главе того же автора в книге «Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX – начало XX века» (Л., 1979). Но труд Ю. К. Герасимова — заведомо на иную тему, чем данная книга. В нем представлена теоретическая мысль, притом по основным проблемам театрального искусства, а не о театральной жизни во всей ее конкретности. [↑](#footnote-ref-92)
92. *Гамма* [Градовский Г. К.]. Дневник. — Биржевые ведомости, 1895, 2 дек. [↑](#footnote-ref-93)
93. Цит. по кн.: Очерки истории русской театральной критики, с. 29. [↑](#footnote-ref-94)
94. Нужды русского театра (Записка сценических деятелей). — Театр и искусство, 1905, № 7, с. 98. Печаталась и в других изданиях. [↑](#footnote-ref-95)
95. *Прозаик* [Голицын Д. П.]. Драмы и комедии, — Северный курьер, 1900, 4 янв. [↑](#footnote-ref-96)
96. Цит. по: *Эфрос Н. Е*. Москва. Малый театр. — Ежегодник императорских театров, 1910, вып. 8, с. 96. [↑](#footnote-ref-97)
97. *Ашешов И*. Из жизни и литературы. — Образование, 1905, № 3, с. 57. [↑](#footnote-ref-98)
98. *Городецкий М*. Надежды русского искусства. — Театральная Россия. Театральная газ., 1904, № 1, с. 15. [↑](#footnote-ref-99)
99. *Венгеров С*. Русская литература в средней школе как источник идеализма. — Речь, 1917, 9 янв. [↑](#footnote-ref-100)
100. *Ярцев П*. «Настроение». — Театр и искусство, 1902, № 1, с. 8. [↑](#footnote-ref-101)
101. *Мирович-Малахиева В*. Найденов и Художественный театр. — Новь, 1907, 5 апр. [↑](#footnote-ref-102)
102. *Немирович-Данченко Вл*. Избранные письма. В 2‑х т. М., 1979, т. 2, с. 144 – 145. [↑](#footnote-ref-103)
103. *Тальников Д. Л*. Народный театр. — Вестник Европы, 1916, № 2, с. 298 – 299. [↑](#footnote-ref-104)
104. *Гуревич Л*. Русский драматический театр в 1909 году. — Запросы жизни, 1910, № 1, с. 31; *она же*. Литература и эстетика. М., 1912, с. 172. [↑](#footnote-ref-105)
105. *Эйхенбаум Б*. Действие или действо? — Запросы жизни, 1912, № 50, с. 2890. [↑](#footnote-ref-106)
106. *Сутугин С*. [Эттингер О. Г.]. Мысли о театре. — Театр и искусство, 1902, № 5, с. 100. [↑](#footnote-ref-107)
107. *Ярцев П*. Театральная хроника. — Правда, 1905, № 9 – 10, с. 435; *Ярцев П*. Театральная хроника. — Там же, № 11, с. 24. [↑](#footnote-ref-108)
108. *Роднов Д*. [Бассалыго Д. Н.]. Рабочий театр. — Правда, 1912, 8 июня; *Г. Г*. Гастроли московского Малого театра. — Новая жизнь, 1917, 14 мая. [↑](#footnote-ref-109)
109. Заветы, 1914, № 3, с. 6. [↑](#footnote-ref-110)
110. *Тарасов В*. Анализ буржуазного сознания в повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича», — Вопросы литературы, 1982, № 3, с. 170. [↑](#footnote-ref-111)
111. *Варварчук*. О театре. — Лебедь, 1908, № 1, с. 42; *Ауслендер С*. Александринский театр. — Русская художественная летопись, 1911, № 12, с. 185; *Бескин Э*. «Душевный натурализм». — Театральная газ., 1913, № 4, с. 3. [↑](#footnote-ref-112)
112. *Евреинов Н*. Мой аршин. Измерение 1. — Театральный день, 1909, № 1 (пробный), 3 авг., с. 2; *Бродский А*. Петербург. — Маски, 1913/14, № 1, с. 90. [↑](#footnote-ref-113)
113. *Ашкинази З*. Трагизм театра. — Театральная газ., 1914, № 49, с. 3 – 4. [↑](#footnote-ref-114)
114. *Сахновский В*. Театр и духовная культура. — Маски, 1913/14, № 7 – 8, с. 15, 18. Перепечатано: Маски, 1914/15, № 1. [↑](#footnote-ref-115)
115. *Станиславский К*. Собр. соч., т. 5, с. 466. [↑](#footnote-ref-116)
116. *А*. [Соловьев Е. А.]. Театр и «события». — Театральная Россия. Театральная газ., 1905, № 22 (28 мая), с. 376. [↑](#footnote-ref-117)
117. *Зигфрид* [Старк Э. А.]. Малый театр. — Петроградский курьер, 1914, 23 нояб. [↑](#footnote-ref-118)
118. Цит. по кн.: Очерки истории русской театральной критики, с. 36. [↑](#footnote-ref-119)
119. *Селиванов И*. «Накипь». — Северный курьер, 1899, 4 дек.; *С. П*. [Потресов С. В.]. Малый театр. — Русское слово, 1902, 14 сент.; *Ярцев П*. Театральная хроника. — Правда, 1905, сент. – окт., с. 429; *Сожин Т*. Судьба интеллигенции. — Новая заря, 1908, 3 марта. [↑](#footnote-ref-120)
120. *Немирович-Данченко В*. Избранные письма, т. 2, с. 144. [↑](#footnote-ref-121)
121. *Петрович И*. О рабочем театре. — За правду, 1913, 3 нояб. [↑](#footnote-ref-122)
122. При наблюдениях над читателями было замечено, что если деревенский читатель даже в художественном произведении ищет поучительности, то читающий фабричный проявляет критическое чутье, отбирая Горького, Толстого, Чехова, Достоевского, Некрасова, Короленко. См.: *Клейнборт Л*. Новый читатель. — Современный мир, 1914, № 5, с. 114. О репертуаре народных театров и отношении к нему зрителей рассказывается также в кн.: *Хайченко Г*. Русский народный театр конца XIX – начала XX века. М., 1975. [↑](#footnote-ref-123)
123. См., например: *Михайловский Н*. Литература и жизнь. — Русское богатство, 1896, № 6, с. 53 – 56; *Николаев Ц*. По поводу одной анкеты — Театр и искусство, 1904, № 4, с. 88 – 89. [↑](#footnote-ref-124)
124. Отчет Союза драматических и музыкальных писателей за сентябрь 1914 – сентябрь 1915 г. показал лишь незначительное снижение доходов этого Союза от театральных постановок, несмотря на то что театры были закрыты в ста сорока населенных пунктах полосы эвакуации. См.: Театральное дело и война. — Правительственный вестник, 1916, 23 янв. [↑](#footnote-ref-125)
125. *Брусянин В*. Александринка обиделась. — Журнал журналов, 1916, № 43, с. 13. [↑](#footnote-ref-126)
126. *Homo поv*. [Кугель А. Р.]. Александринский театр. — Театр и искусство, 1910, № 38, с. 691. [↑](#footnote-ref-127)
127. *Измайлов А*. Театральная пестрядь. — Дневник театра и искусства, 1905, № 1, 12 сент.; *Гуревич Л*. Петербургские театры. — Русские ведомости, 1913, 17 окт. [↑](#footnote-ref-128)
128. *Гуревич Л*. Петербургские театры. — Русские ведомости, 1909, 25 окт. [↑](#footnote-ref-129)
129. *Вас*[*илевск*]*ий Л*. Александринский театр. — Речь, 1909, 1 сент. [↑](#footnote-ref-130)
130. *Prosper*. Петербург. — Маски, 1912/13, № 5, с. 88. [↑](#footnote-ref-131)
131. *Ауслендер С*. Петербургские театры. — Аполлон, 1909, № 1, Хроника, с. 28; *он же*. Александринский театр. — Русская художественная летопись, 1911, № 12, с. 185; *Курский Н*. Александринский театр. — Воскресная веч. газ., 1913, 8 сент.; *Смоленский* [Измайлов А. А.]. Александринский театр. — Биржевые ведомости, веч. вып., 1913, 20 дек. [↑](#footnote-ref-132)
132. См.: Театральное дело в Петербурге. — Новости и биржевая газ., 1898, 2 окт. [↑](#footnote-ref-133)
133. Парус, 1907, 16 мая; *Д*[*ымо*]*в О*. [Перельман О. И.]. Исправленный Конан Дойль. — Свобода и жизнь, 1906, 10 сент. [↑](#footnote-ref-134)
134. *Homo novus* [Кугель А. Р.]. Театральное эхо. Александринский театр. — Петербургская газ., 1898, 17 дек. [↑](#footnote-ref-135)
135. См., например: *М‑в Н*. По театрам. — Московский листок, 1898, 15 нояб.; *Луговой А*. Трагедия А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» на петербургской и московской сценах. — С. Петербургские ведомости, 1898, 19 дек.; *Амфитеатров А. В*. Маски Мельпомены. М., 1910, с. 269 – 276. [↑](#footnote-ref-136)
136. *Гамма* [Градовский Г. К.]. Дневник. — Биржевые ведомости, 1895, 30 нояб. [↑](#footnote-ref-137)
137. См.: *Импрессионист* [Бентовин Б. И.]. Казенный сезон. — Новости и биржевая газ., 1900, 14 сент.; *Старк Э*. Пестрые заметки. — Петроградский курьер, 1915, 15 сент., и др. [↑](#footnote-ref-138)
138. *Кугель А*. Театральные заметки. — Театр и искусство, 1898, № 6, с. 128; *Богданович А. И*. Московский Художественный театр. — Мир божий, 1901, № 4; то же в его кн.: Годы перелома. Спб., 1908, с. 297; *он же*. Наша отечественная рептилия. — Искра, 1901, февр., № 2. [↑](#footnote-ref-139)
139. *Арабажин Н*. Театр и музыка. «Любовь» И. Н. Потапенко. — Наша газ., 1909, 15 янв.; *Чюмина О*. О современном театре. — Познание России, 1909, № 1, с. 208; *Бергежский А*. [Тыркова А. В.]. Театральные листки. — Отклики художественной жизни, 1910, № 2, с. 52 – 53; *Ярцев П*. Театральные очерки. — Речь, 1913, 3 сент.; *Гуревич Л*. Театр А. С. Суворина. — Речь, 1915, 21 сент. [↑](#footnote-ref-140)
140. См.: *Чехов М*. Литературное наследие. В 2‑х т. М., 1986, т. 1, с. 65 – 66. *Топорков В. О*. Из жизни в театре. — Театральный альманах, 1946, кн. 3, с. 199 – 200; Глаголин и его роли. Отзывы и портреты. Собраны А. М. Брянским и В. П. Лачиновым. Спб., 1912, с. 42. [↑](#footnote-ref-141)
141. См.: *В‑н В*. [Волькенштейн В. М.]. Малый театр. — Слово, 1909, 2 февр.; *Вас*[*илевск*]*ий Л*. Малый театр. — Речь, 1909, 19 апр.; *Зноско-Боровский Е*. Театры. — Русская художественная летопись, 1912, № 1, с. 9; *З. В*. [Бухарова З. Д.]. Театр А. С. Суворина. — Россия, 1914, 13 февр., и др. [↑](#footnote-ref-142)
142. *Solus* [Арабажин К. И.]. Малый театр. — Биржевые ведомости, веч. вып., 1908, 19 янв.; *В. А*. [Ашкинази В. А.]. Заговор против Фиеско в Малом театре, — Современное слово, 1910, 1 окт. [↑](#footnote-ref-143)
143. *Азов В*. [Ашкинази В. А.]. «Бесы». — Речь, 1907, 2 окт.; *Репнин Н.* [Гуревич Л. Я.?]. Театральные впечатления. — Слово, 1907, 2 окт. [↑](#footnote-ref-144)
144. *H. поv*. [Кугель А. Р.]. Хроника. Нам довелось… — Театр и искусство, 1898, № 45, с. 803 – 804; *Л‑ий В*. [Вакулин В. А.]. Василеостровский театр. — Там же, 1900, № 44, с. 785 – 786. [↑](#footnote-ref-145)
145. *Венгерова З. А*. Панаевский театр. — Новости и биржевая газ., 1899, 29 нояб. [↑](#footnote-ref-146)
146. *Импрессионист* [Бентовин Б. И.]. С. К. Ленни. — Театр и искусство, 1900, № 28, с. 506 – 507; *Л‑ий В*. [Вакулин В. А.]. Похоронили А. М. Горин-Горяинова… — Там же, 1901, № 50, с. 925; *Дымов О*. [Перельман О. И.], А. М. Горин-Горяинов. — Биржевые ведомости, 1901, 8 дек. [↑](#footnote-ref-147)
147. Новый русский театр, — Петербургская газ., 1898, 25 июля. [↑](#footnote-ref-148)
148. *Р*. [Россовский Н. А.]. Театр Народного дома. — Петербургский листок, 1908, 4 окт.; *Зигфрид* [Старк Э. А.]. Эскизы. — С.‑Петербургские ведомости, 1906, 29 сент. [↑](#footnote-ref-149)
149. *Рабинович И*. Первое представление «На дне» в Народном доме. — Речь, 1916, 19 нояб.; *Филиппов В. Н*. Записки «домового». М., 1983, с. 42. [↑](#footnote-ref-150)
150. *Дед Всевед* [Гарвей Н. И.]. Свет из Москвы. — Новости и биржевая газ., 1901, 22 марта; *Резонер* [Гарвей Н. И.]. Свет из Москвы — Театральные известия, 1901, 7 апр.; *Витнер В*. Московский Художественный театр. — Вестник знания, 1904, № 5, с. 161. [↑](#footnote-ref-151)
151. *Колтоновская Е*. Театральные впечатления. Гастроли Московского Художественною театра — Вестник Европы, 1915, № 6, с. 384 – 385: *А. С*. Тернистый путь в театр, — Петербургский курьер, 1914, 23 февр.; *Раев С*. Весенний прилет. — Там же, 6 апр. [↑](#footnote-ref-152)
152. [*Сухонин С. С.*]. Театральные заметки. По поводу десятилетия артистической деятельности Л. Б. Яворской. — Всемирный вестник, 1904, № 1, с. 165. [↑](#footnote-ref-153)
153. См.: *Г. Ч*. [Чулков Г. И.]. Новый театр. — Наша жизнь, 1906, 1 февр.; *Горин-Горяинов В. А*. Актеры. Л.; М., 1947, с. 99 – 100. [↑](#footnote-ref-154)
154. См.: [*Василевский Л.*]. В новом театре. — Театр, 1905, март, с. 95 – 96; *Боровский В. В*. Эстетика. Литература. Искусство. М., 1975, с. 401; *Ярцев П*. Театральная хроника. — Правда, 1905, № 11, с. 23. [↑](#footnote-ref-155)
155. *Старовер* [Селиванов Н. Ф.]. Зал Павловой. — С.‑Петербургские ведомости, 1901, 5 нояб. [↑](#footnote-ref-156)
156. Передвижной театр. — Зритель, 1905, № 1, с. 14; *Писарева А*. Общедоступный народный дом графини Паниной. — Даль, 1908, № 2, с. 19; *Вас*[*илевск*]*ий Л*. Общедоступный театр. — Современное слово, 1911, 11 окт., и др. [↑](#footnote-ref-157)
157. *Михайлов А*. [Волькенштейн А. М.]. Общедоступный театр. — Слово, 1908, 22 окт.; *Гуревич Л*. Общедоступный театр. «Гамлет». — Там же, 1909, 7 янв. [↑](#footnote-ref-158)
158. *Старк Э*. Спектакль памяти Л. Н. Толстого. — Голос, 1915, 9 нояб.; *Вл. С*. [Соловьев В. Н.]. Петербургские театры. — Аполлон, 1917, № 1, с. 68. [↑](#footnote-ref-159)
159. *Н. В*. Юбилей Общедоступного театра. — За правду, 1913, 27 нояб.; *Ленцов Д., рабочий*. Рабочий театр. — Путь правды, 1914, 20 апр.; *З. В*. [Бухарова З. Д.]. 21 октября в Народном доме… — Театр и искусство, 1907, № 44, с. 715; *Волконский С*. Москва: Театры. — Русская художественная летопись, 1911, № 13, с. 208. [↑](#footnote-ref-160)
160. Театру в целом, отдельным его спектаклям, работе В. Э. Мейерхольда в нем посвящено много специальных работ, страниц о трудах обобщающего характера, сборников материалов: История русского драматического театра, т. 7, с. 306 и след.; Вера Федоровна Комиссаржевская. Л.; М., 1964; Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, и др. Но нельзя сказать, что его история достаточно освещена. [↑](#footnote-ref-161)
161. *Дымов О*. [Перельман О. И.]. Петербургские театры. — Золотое руно, 1906, № 11 – 12, с. 137. [↑](#footnote-ref-162)
162. *Homo novus* [Кугель А. Р.]. Драматический театр. — Русь, 1906, 6 дек.; *Зигфрид* [Старк Э. А.]. Эскизы. — С. Петербургские ведомости, 1906, 12 нояб.; 1907, 18 сент.; *Осипов И*. [Абельсон О. И.]. Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. — Новая газ., 1906, 15 нояб.; 20 дек.; *Смоленский* [Измайлов А. А.]. Драматический театр. «Вечная сказка». — Биржевые ведомости, веч. вып., 1906, 5 дек. [↑](#footnote-ref-163)
163. Цит. по кн.: Очерки истории русской театральной критики, с. 146. [↑](#footnote-ref-164)
164. *Чулков Г*. Годы странствий, с. 220. [↑](#footnote-ref-165)
165. *Ауслендер С*. Из Петербурга. — Золотое руно, 1907, № 7 – 9, с. 148 – 149; *Воротников А*. Театр Комиссаржевской в Москве. — Там же, с. 154; *Вас*[*илевск*]*ий Л*. Русский театр в 1908 году. — Мир, 1903, № 8, с. 60. [↑](#footnote-ref-166)
166. *Иорданский И*. Индивидуализм на сцене. — Современный мир, 1907, № 1, с. 56. [↑](#footnote-ref-167)
167. *Русов Н*. Вчера у Комиссаржевской. — Вечерняя заря, 1907, 4 сент. [↑](#footnote-ref-168)
168. См.: *Боцяновский В*. Памяти В. Ф. Комиссаржевской. — Новая Русь, 1910, 11 февр.; *Ауслендер С*. Письмо из Петербурга. — Золотое руно, 1908, № 1; с. 77; *Ч*. [Чулков Г. И.]. Театр В. Ф. Комиссаржевской. — Товарищ, 1906, 6 дек. [↑](#footnote-ref-169)
169. *Львов Я*. [Розенштейн Я. Л.]. Спектакли В. Ф. Комиссаржевской. — Рампа и жизнь, 1909, № 25, с. 628. [↑](#footnote-ref-170)
170. *Репнин Н*. [Гуревич Л. Я.?]. Театральные очерки. — Слово, 1908, 3 янв. [↑](#footnote-ref-171)
171. *Смоленский* [Измайлов А. А.]. Московский Художественный театр в Петербурге. «Жизнь человека». — Биржевые ведомости, веч. вып., 1908, 16 апр. [↑](#footnote-ref-172)
172. Цит. по: *Гуревич Л*. В. Ф. Комиссаржевская. — Запросы жизни, 1910, февр., № 7, с. 422. [↑](#footnote-ref-173)
173. См.: *Василий Р*. [Раппопорт В. А.]. Театр В. Ф. Комиссаржевской. — Биржевые ведомости, веч. вып., 1908, 19 нояб. [↑](#footnote-ref-174)
174. *Гуревич Л*. Русский драматический театр в 1909 году. — Запросы жизни, 1910, № 1. с. 34; Маленькая хроника. — Театр и искусство, 1905, № 44, с. 697. [↑](#footnote-ref-175)
175. См.: *Еремеев Н*. Петербургские письма. — Русский артист, 1907, № 12, с. 186; *Тамарин Н*. [Окулов Н. Н.]. Театр Фарс — Театр и искусство, 1909, № 34, с. 576; *Ариэль* [Василевский Л. М.]. Театр Валентины Лин. — Театр, 1912, 4 окт. [↑](#footnote-ref-176)
176. *Луначарский А. В*. Об искусстве и революции. — Образование, 1906; то же в кн.: *Луначарский А. В*. Собр. соч., т. 7, с. 152. См. также: *Зигфрид* [Старк Э. А.]. Эскизы. — С. Петербургские ведомости, 1906, 19, 20 сент.; *Дымов О*. [Перельман О. И.]. Новый Василеостровский театр, — Биржевые ведомости, веч. вып., 1906, 21 сент. [↑](#footnote-ref-177)
177. См.: *Tch* [Чулков Г. И.]. Современный театр. — Товарищ, 1907, 3 апр., 11 апр. [↑](#footnote-ref-178)
178. *Тамарин Н*. [Окулов Н. Н.]. Петербургский театр, — Театр и искусство, 1907, № 40, с. 645 – 646. [↑](#footnote-ref-179)
179. *Василевский Л*. Петербургский театр. «Белый ангел». — Речь, 1908, 27 окт. [↑](#footnote-ref-180)
180. *Старый друг* [Эфрос Н. Е.]. В Петербурге. — Театр, 1908, 1 дек.; *Бр. О*. [Штейнфельд О. Г.]. Новый театр. — С.‑Петербургские ведомости, 1908, 8 нояб. [↑](#footnote-ref-181)
181. *Гуревич Л*. Петербургские театры. — Русские ведомости, 1909, 7 окт. [↑](#footnote-ref-182)
182. *Не-буква* [Василевский И. М.]. Новый драматический театр. — Новый вечер, 1909, 21 сент. [↑](#footnote-ref-183)
183. *Вер-ский А*. [Тыркова А. В.]. Театральные листки. — Отклики художественной жизни, 1910, № 2, с. 49, 51. [↑](#footnote-ref-184)
184. *Кугель А*. Под сенью конституции. Спб., 1907, с. 67. [↑](#footnote-ref-185)
185. *Гуревич Л*. Петербургские überbrettel и ночной кабаре. — Слово, 1908, 10 дек.; *Георгиевич* [Шебуев Н. Г.]. Галочка. — Зритель, 1916, 12 сент., № 8, с. 27. [↑](#footnote-ref-186)
186. *Ростиславов А*. О театрах миниатюр. — Русская мысль, 1913, № 4, с. 40. [↑](#footnote-ref-187)
187. См.: *Кугель А*. Театральные заметки. — Театр и искусство, 1908. [↑](#footnote-ref-188)
188. См.: *Гнедич П. П*. Из моей записной книжки. О «Вампуке». — Театр и искусство, 1917, № 48, с. 802 – 804. [↑](#footnote-ref-189)
189. См.: *Джон Браунинг* [Любошиц С. В.]. «Наполеон» в Кривом зеркале. — Современное слово, 1912, 20 сент.; *Ир. В*. [Гликман В. Я.]. Кривое зеркало. — Речь. 1915, 22 янв.; *Боровский В. В*. Эстетика. Литература. Искусство. М., 1975, с. 473. [↑](#footnote-ref-190)
190. См.: *Кугель А*. Листья с дерева. Л., 1926, с. 198 – 209; «Кривое зеркало». — Биржевые ведомости, веч. вып., 1910, 16 сент.; «Кривое зеркало». — Петербургская газ., 1910, 24 сент. [↑](#footnote-ref-191)
191. *Чудовский В*. Петербургские театры и музыка. — Аполлон, 1913, № 9, с. 76; *Регинин В*. [Раппопорт В. А.]. Кривое зеркало. — Биржевые ведомости, веч. вып., 1916, 20 дек. [↑](#footnote-ref-192)
192. См.: *Вас. Р*. [Раппопорт В. А.] Литейный театр. — Биржевые ведомости, веч. вып., 1915. 12 янв.: *Рабинович И*. Литейный театр: Бенефис Ф. Н. Курихина, — Речь, 1916, 5 февр.; *Радошанский И. Н*. Записки актера оперетты. Л.; М., 1954, с. 17 – 20: *Петрович С. А*. Народный артист БССР Е. А. Мирович. Минск, 1963 (на белорус, яз.). [↑](#footnote-ref-193)
193. См.: *—нин* [Раппопорт В. А.]. Троицкий театр миниатюр. — Биржевые ведомости, веч. вып., 1913, 28 сент.; *Тамарин Н*. [Окулов Н. Н.]. Троицкий театр миниатюр. — Театр и искусство, 1913, № 38, с. 736; 1916, № 37, с. 742 – 743; *Анчар* [Боцяновский В. Ф.]. Жизнь немецкого человека. (В Троицком театре). — Биржевые ведомости, веч. вып., 1914, 11 нояб.; *Георгиевич Н*. [Шебуев Н. Г.]. Галочка. — Зритель, 1916, 12 сент.; *Л. К*. Троицкий театр миниатюр. — Биржевые ведомости, утр. вып., 1916, 22 дек. [↑](#footnote-ref-194)
194. История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века – начало XX века. М., 1969, с. 119. [↑](#footnote-ref-195)
195. *Старк Э*. Старинный театр. Пб., 1922, с. 5, 71. [↑](#footnote-ref-196)
196. *Н. Н*. [Кугель А. Р.]. Старинный театр. — Театр и искусство, 1907, № 51, с. 854; *Репнин Н*. [Гуревич Л. Я.?]. Театральные очерки. — Слово, 1908, 3 янв.; Solus [Арабажин К. И.]. Старинный театр, — Биржевые ведомости, веч. вып., 1911, 19 нояб. [↑](#footnote-ref-197)
197. *Вас*[*илевск*]*ий Л*. Старинный театр. — Речь, 1907, 9 дек.; *Батюшков Ф*. По поводу спектаклей Старинного театра. — Студия, 1911, № 11, с. 1; *Чудовский В*. О Старинном театре. — Русская худож. летопись, 1912, № 4, с. 58. [↑](#footnote-ref-198)
198. См.: *Зноско-Боровский Е. А.* Башенный театр. — Аполлон, 1910, № 8, с. 31 – 36. [↑](#footnote-ref-199)
199. *Ауслендер С*. Петербургские театры. — Аполлон, 1910, № 12, Хроника, с. 26 – 27; *Аш* [Ашешов Н. П.]. Дом интермедий, — Речь, 1910, 14 окт.; *С*[*таврикае*]*в В*. Дом интермедий, — Отклики худож. жизни, 1910, № 2, с. 55; *Симонович М*. Петербургские театры. — Русская мысль, 1911, № 4, с. 30 – 31; см. также: *Тихвинская Л*. Интермедии Доктора Дапертутто… — Театр, 1988, № 3, с. 117 – 128. [↑](#footnote-ref-200)
200. См.: *Бродский А*. Театральная жизнь Петербурга. — Маски, 1913/1914, № 3, с. 52 – 53; *Гуревич Л*. Театр футуристов. — Русские ведомости, 1913, 13 дек.; *Жевержеев Л*. Воспоминания. — В кн.: Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей. Л., 1940. с. 132. [↑](#footnote-ref-201)
201. *Харламов В*. Открытие Русского драматического театра. — Театр и жизнь, 1913, 9 сент. [↑](#footnote-ref-202)
202. *В. Л*. [Вакулин В. А.] Буфф. — Театр и искусство, 1907, № 12, с. 197; *М. В*. [Вейконе М. А.]. Театр «Пассаж». — Там же, 1908, № 38, с. 651. [↑](#footnote-ref-203)
203. *Зигфрид* [Старк Э. А.]. Театр Сабурова. — Петроградский курьер, 1914, 2 дек.; *Старк Э*. Пестрые заметки. — Там же, 1915, 11 сент. [↑](#footnote-ref-204)
204. См.: *К. Э*. Открытие Нашего театра. — Биржевые ведомости, веч. вып., 1913, 20 февр.; У рампы. — Биржевые ведомости, веч. вып., 1913, 30 нояб.; *Финкельштейн Е*. Картель четырех. Л., 1974, с. 280 – 282. [↑](#footnote-ref-205)
205. *А. А*. Интимный театр. — Театральная газ., 1916, 3 июля; *Ковалевский В*. Интимный театр. — Речь, 1916, 17 нояб. [↑](#footnote-ref-206)
206. См.: Театральные роты. — Биржевые ведомости, утр. вып., 1916, 4 сент.; *Савский*. Василеостровский театр. «Гранатовый браслет». — Русская воля, 1917, 2 февр.; *С*[*авс*]*кий В*. «Старый закал» в Василеостровском театре. — Там же, 23 февр.; *Ф*[*альков*]*ский Ф*. Василеостровский театр. — Там же, 21 янв. [↑](#footnote-ref-207)
207. См.: *Н*[*оско*]*в Н*. Общедоступный и Передвижной театр. — Петроградский листок, 1916, 20 окт.; *Долгов Н*. Мастерская Общедоступного и Передвижного театра. — Биржевые ведомости, утр. вып., 1917, 10 февр. [↑](#footnote-ref-208)
208. См.: *Воронов В*. Открытие Привала комедиантов. — Речь, 1916, 20 апр.; *Сергей Т*. [Тимофеев С. С.]. Привал комедиантов. — Театр и искусство, 1916, № 44, с. 892; *Золотницкий Д*. Зори театрального Октября. Л., 1976, с. 174 – 179. См. также: *Парнис А. Е., Тименчик Р. Д*. Программы «Бродячей собаки». — Памятники культуры. Новые открытия. 1983, Л., 1985, с. 160 – 257. [↑](#footnote-ref-209)
209. *Рейснер Л*. Любительские театры солдат и рабочих. — Новая жизнь, 1917, 19 сент. [↑](#footnote-ref-210)
210. *Бродский А*. Театральная жизнь Петербурга. — Маски, 1913/14, № 4, с. 40 – 41; *он же*. Театральный Петроград и театральная Москва. — Голос Москвы. 1915, 3 февр. [↑](#footnote-ref-211)
211. *Князь Мышкин* [Эфрос Н. Е.]. Заметки о театре. — Руль, 1908, 24 нояб. [↑](#footnote-ref-212)
212. *Вильде Н*. Трамвай и театр. — Голос Москвы, 1911, 15 нояб. [↑](#footnote-ref-213)
213. См.: *Пер-Гинт*. «На крыльях». — Новости сезона, 1907, 13 февр. [↑](#footnote-ref-214)
214. *Варнеке Б*. От переводчика, — В кн.: Боринский К. Театр. Спб., 1902, с. 135. [↑](#footnote-ref-215)
215. *Катон*. Отголоски дня. — Московский вестник, 1897, 24 дек. [↑](#footnote-ref-216)
216. *Exter* [Введенский А. И.]. Театральная хроника. «Юлий Цезарь» на сцене Художественного театра. — Московские ведомости, 1903, 17 нояб.; *он же*. «Борис Годунов» на сцене Художественного театра. — Там же, 1907, 17 окт. [↑](#footnote-ref-217)
217. *Перцов П*. Первый сборник. Спб., 1902, с. 197; *Малахиева-Мирович В*. Найденов и Художественный театр. — Новь, 1907, 5 апр. [↑](#footnote-ref-218)
218. *Чацкий*. Театральные заметки. — Петербургская газ., 1904, 24 сент.; *Волынский А*. Книга великого гнева, Спб., 1904, с. 235. [↑](#footnote-ref-219)
219. *Дризен Н. В*. Сорок лет театра. Воспоминания. 1875 – 1915. Пг., [1916], с. 181. [↑](#footnote-ref-220)
220. *Эль*. Драматический театр. — Новости и биржевая газ., 1904, 17 сент. [↑](#footnote-ref-221)
221. *Маттерн Э*. По поводу одного театра. — Русские ведомости, 1901, 22 окт. [↑](#footnote-ref-222)
222. *Перцов П*. Первый сборник, с. 198; *Ардов Т*. [Тардов В. Г.]. Театр правды. — Рампа, 1908, № 8, с. 123; то же в кн.: Московский Художественный театр. Исторический очерк его жизни и деятельности. М., 1914, т. 1, с. 36; Десятилетие Художественного театра. — Весы, 1908, № 10, с. 118. [↑](#footnote-ref-223)
223. *М. Г*. [Гаккебуш М. М.]. «Снегурочка» в Художественном театре. — Русский листок, 1900, 26 сент.; *Малахиева-Мирович В*. Найденов и Художественный театр. — Новь, 1907, 5 апр. [↑](#footnote-ref-224)
224. *Боборыкин П*. Художественный театр. — Русское слово, 1908, 14 окт.; *Глаголь С*. [Голоушев С. С.]. Из жизни искусства. — Московский еженедельник, 1908, № 15, с. 42; *Чюмина О*. О современном театре. — Познание России, 1909, № 1, с. 205; *Потапенко И*. «Искание». — Театральный день, 1909, 12 сент.; *Варварчук*. К театральным итогам. — Лебедь, 1909, № 2 (6), с. 47. [↑](#footnote-ref-225)
225. *Яблоновский С*. Пер Гюнт. — Русское слово, 1912, 10 окт.; *Адрианов С*. Заметки о театре, — Вестник Европы, 1912, № 5, с. 362, 371. См. также: *Климова Л. П*. Станиславский в русской и советской критике. Л., 1986, с. 3 – 90. Здесь рассмотрены выступления ряда крупных критиков. К сожалению, агрессивная нетерпимость автора ко всем другим отзывам о Станиславском и МХТ, кроме явно апологетических, обусловила сомнительность некоторых суждений. [↑](#footnote-ref-226)
226. *Пазухин А*. В Художественном театре. — Московский листок, 1903, 5 окт.; *Щепкина-Куперник Т*. Московский Художественный театр. — Северный курьер, 1900, 21 янв. [↑](#footnote-ref-227)
227. *Москвич Г. Г*. Иллюстрированный практический путеводитель по Москве. Владикавказ, 1907, с, 41 – 42. [↑](#footnote-ref-228)
228. *Ярцев П*. Актер и театр. — Театр и искусство, 1901, № 17, с. 330 – 331. [↑](#footnote-ref-229)
229. *Нежданов*. На «Юлии Цезаре», — Курьер, 1903, 4 окт.; *Глаголь С*. [Голоушев С. С.]. «Живой труп» на сцене Художественного театра, — Столичная молва, 1911, 26 сент. [↑](#footnote-ref-230)
230. *Гаррис*. Художественный театр и публика. — Итоги недели, 1911, 4 апр. [↑](#footnote-ref-231)
231. *Боборыкин П*. Художественный театр, — Русское слово, 1908, 14 окт. [↑](#footnote-ref-232)
232. *В. Ф. Г*. «В Москву». — Раннее утро, 1908, 14 окт. [↑](#footnote-ref-233)
233. *Один из публики*. Художественный театр и г‑жа Публика. — Рампа жизнь. 1914, № 19, с. 10. [↑](#footnote-ref-234)
234. *Глаголь С*. [Голоушев С. С.]. Театры за неделю. — Столичная молва, 1913, 28 окт. [↑](#footnote-ref-235)
235. *Мамонтов С*. Освобожденный «Вишневый сад». — Русское слово, 1912, 25 окт. [↑](#footnote-ref-236)
236. *Вашкевич Н*. Дионисово действо современности. Эскиз о слиянии искусств. М., 1905, с. 13; *Ярцев П*. Театр Диониса. — Правда, 1906, янв., кн. 2, с. 97; *Петровская Н*. Московская театральная жизнь. — Золотое руно, 1906, № 1, с. 120. [↑](#footnote-ref-237)
237. *Старый друг* [Эфрос Н. Е.]. Открытие театра Незлобина. — Театр, 1909, 6 сент. [↑](#footnote-ref-238)
238. *Бэн* [Назаревский В. В.]. «Фауст» Гете на сцене театра Незлобина. — Московские ведомости, 1912, 14 сент.; *Яблоновский С*. «Фауст». — Русское слово, 1912, 7 сент.; *Э. Б*. [Бескин Э. М.] «Принцесса Турандот». — Раннее утро, 1912, 24 окт. [↑](#footnote-ref-239)
239. *Алатров* [Туркин Н. В.]. «Студия». — Новь, 1914, 25 нояб.; *Кармин С.* [Кара-Мурза С. Г.]. «Студия Станиславского». — Театральная газ., 1913, № 9, с. 5; *М. Галь* [Гальперин М. П.]. Записки зрителя — Кулисы, 1917, № 13, с. 7. [↑](#footnote-ref-240)
240. *Марков П. А*. Книга воспоминаний. М., 1983, с. 93 – 94. [↑](#footnote-ref-241)
241. См.: *Ашкинази З*. Письмо из Москвы. — Аполлон, 1914, № 10, с. 74; *Я. Т*. [Тугендхольд Я. А.]. Письмо из Москвы. — Там же, 1915, № 8 – 9, с. 124; *Пронин Б*. Новые пути. — Свободный журнал, 1916, № 2, с. 23; *Абрамович Н*. Девятый вал пошлятины. — Кулисы, 1917, № 2, с. 4. [↑](#footnote-ref-242)
242. *Соболев Ю*. Московские театры. — Свободный журнал, 1915, № 12, с. 136; *Глаголь С*. [Голоушев С. С.]. Театр имени В. Ф. Комиссаржевской. «Проклятый принц». — Театральная газ., 1916, № 7, с. 7; *Ежов Н*. Театр имени В. Ф. Комиссаржевской. — Новое время, 1914, 9 нояб. [↑](#footnote-ref-243)
243. *Кричевский А*. Очерки сезона. — Театральная неделя, 1914, № 8 (нояб.), с. 10. [↑](#footnote-ref-244)
244. *Глаголь С*. [Голоушев С. С.]. Театры за неделю. — Столичная молва, 1915, 19 янв. [↑](#footnote-ref-245)
245. См., например: *Гуревич Л*. Летучая мышь, — Речь, 1915, 18 февр. [↑](#footnote-ref-246)
246. *Зр*[*итель*]. Александринский театр. — Сын отечества, 1895, 2 сент.; *П. Н*. [Номвродов П. П.]. Наши театры. — Наши дни, 1904, 25 дек.; *И*. [Игнатов И. Н.]. Литературные отголоски. — Русские ведомости, 1904, 9 дек. [↑](#footnote-ref-247)
247. *Боцяновский В*. Литература и революция. — Театр и искусство, 1906, № 48, с. 746, 747 – 748. [↑](#footnote-ref-248)
248. *Жданов Л*. [Гельман Л. Г.]. «Три сестры» в МХТ. — Новости и биржевая газ., 1901, 10 февр.; *М. Ф*. Драматический театр. — Петербургский листок, 1904, 5 окт.; *Иорданский П*. Индивидуализм на сцене. — Современный мир, 1907, № 1, с. 57; *Арабажин К*. Публичные лекции о русских писателях. Спб., 1910, кн. 1, с. 91, 94, 100. [↑](#footnote-ref-249)
249. *Поссе В*. Московский Художественный театр. — Жизнь, 1901, № 4, с. 340. [↑](#footnote-ref-250)
250. *Игнатов И*. «Дядя Ваня». — Русские ведомости, 1899, 28 окт.; *Рейнгольдт А*. Драма современного человека. — Северный курьер, 1900, 7 янв. [↑](#footnote-ref-251)
251. *Философов Д*. Театральные заметки. — Мир искусства, 1902, № 1, с. 49; *Пэк* [Ашкинази В. А.]. Кстати. — Новости дня, 1904, 20 янв.; [*Чулков Г. И.*]. Спектакли Московского Художественного театра. — Товарищ (Спб.), 1907, 28 апр. [↑](#footnote-ref-252)
252. *Волынский А*. Книга великого гнева. Спб., 1904, с. 238. [↑](#footnote-ref-253)
253. *Ярцев П*. Театральная хроника. — Правда, 1905, № 9 – 10, с. 435; *Богданович А*. Годы перелома. Спб., 1908, с. 308 (статья 1901 г.). [↑](#footnote-ref-254)
254. —бо— [Любошиц С. Б.]. Жизнь и литература, — Новости дня, 1904, 12 янв.; *Ч*. [Чулков Г. И.]. Спектакли Московского Художественного театра. — Товарищ, 1907, 28 апр. [↑](#footnote-ref-255)
255. *Смоленский* [Измайлов А. А.]. Драматический театр. — Биржевые ведомости, утр. вып., 1904, 5 окт. См. также: *Сахаров Е. М*. Первые зрители. (По материалам чеховского рукописного архива). — В кн.: Чеховские чтения в Ялте. М., 1976, с. 36 – 53. [↑](#footnote-ref-256)
256. *Сомина В*. С. В. Яблоновский. — В кн.: Очерки истории русской театральной критики. Л., 1979, с. 144. [↑](#footnote-ref-257)
257. *Я*. [Игнатов И. Н.]. «Иванов». — Русские ведомости, 1904, 21 окт. [↑](#footnote-ref-258)
258. Лекция о Максиме Горьком. — Северный курьер, 1900, 2 апр. [↑](#footnote-ref-259)
259. *И*. [Игнатов И. Н.]. Литературные отголоски. — Русские ведомости, 29 окт., 16 нояб. [↑](#footnote-ref-260)
260. Подробнее см.: *Петровская И*. Особенности театрального репертуара 1901 – 1907 годов. — В кн.: Русский театр и драматургия эпохи революции 1905 – 1907 годов. Л., 1987, с. 156. [↑](#footnote-ref-261)
261. *Андреевич* [Соловьев Е. А.]. «Мещане» Горького. — Научное обозрение, 1902, № 4, с. 174; *Ашешов Н*. Из жизни и литературы. «На дне» М. Горького. — Образование, 1903, № 4, с. 49, 51; *Импрессионист* [Бентовин Б. И.]. Московские гастролеры. — Новости и биржевая газ., 1902, 28 марта; *он же*. «Бывшие люди» и люди «будущего». — Там же, 1903, 14 апр.; *И*. [Игнатов И. Н.]. Литературные новости. — Русские ведомости, 1902, 9 апр.; *Сутугин С*. [Эттингер О. Г.]. «Мещане». — Театр и искусство, 1902, № 14, с. 287; № 15, с. 306, 308. [↑](#footnote-ref-262)
262. У Л. В. Собинова. — Русское слово, 1902, 23 апр. [↑](#footnote-ref-263)
263. *Кузьмичев И. Е*. «На дне» М. Горького. Судьба пьесы в жизни, на сцене и в критике. Горький, 1981. с. 80 – 84. [↑](#footnote-ref-264)
264. *Solus* [Арабажин К. И.]. Московский художественный театр. — Новости и биржевая газ., 1903, 9 апр.; *Рок Н*. [Ракшанин Н. О.]. Из Москвы. — Там же, 1902, 21 дек.; *И*. [Игнатов И. Н.]. «На дне» М. Горького. — Русские ведомости, 1902, 20 дек.; Голоса из публики. — Новости и биржевая газ., 1903, 16 апр. [↑](#footnote-ref-265)
265. См.: *Гиголов Г*. Драматургия М. Горького 1902 – 1906 гг. в современной ей критике и публицистике. Тбилиси, 1975, с. 42 – 46. [↑](#footnote-ref-266)
266. *Рославлев Б*. Из критических силуэтов. Максим Горький. — Театральная газ., 1916, № 6, с. 10. [↑](#footnote-ref-267)
267. См.: *Solus* [Арабажин К. И.]. Отъезд москвичей. — Новости и биржевая газ., 1903, 26 апр. [↑](#footnote-ref-268)
268. *Серебров* [Тихонов] *А*. Время и люди. Воспоминания. М., 1960, с. 104. См также: *Дубнова Е*. Накануне революции 1905 года. К истории первой постановки «Дачников». — Театр, 1968, № 3, с. 49 – 53. [↑](#footnote-ref-269)
269. *Фаресов А*. М. Горький и его новая пьеса «Дачники». — Слово, 1904, 9 дек. [↑](#footnote-ref-270)
270. *Кречетов С*. [Соколов С. А.]. «Дачники» Горького на сцене Интернационального театра. — Весы, 1905, № 3, с. 94. [↑](#footnote-ref-271)
271. *Зигфрид* [Старк Э. А.]. «Дачники» М. Горького. — Театральная Россия. Театральная газ., 1904, № 1 (пробный), 11 дек., с. 12 – 13. [↑](#footnote-ref-272)
272. *Абрамов Я*. Ибсен и Бьернсон. Спб., 1897, с. 6, 15. [↑](#footnote-ref-273)
273. Очерки истории русской театральной критики, с. 3. [↑](#footnote-ref-274)
274. *Пешехонов А*. «Доктор Штокман» на русской сцене. — Русское богатство, 1901, № 4, с. 154. [↑](#footnote-ref-275)
275. *Фриче В*. Очерки иностранной литературы. — Курьер, 1900, 10 янв. [↑](#footnote-ref-276)
276. *Ибсен Г*. Собр. соч. В 4‑х т. М., 1958, т. 4, с. 693. [↑](#footnote-ref-277)
277. *Роланд-Гольст Г*. Г. Ибсен. — Вестник жизни, 1906, № 9, с. 18 (перевод с нем.). [↑](#footnote-ref-278)
278. *Зингерман Б*. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979, с. 195. [↑](#footnote-ref-279)
279. *И*. [Игнатов И. Н.]. «Дикая утка». — Русские ведомости, 1901, 21 сент.; *Solus* [Арабажин К. И.]. Московский художественный театр. — Сегодня, 1907, 2 мая. [↑](#footnote-ref-280)
280. Сам Ибсен оправдывал одиночество своих героев тем, что «передовой борец за идеи никогда не может собрать вокруг себя большинства»: когда толпа усвоит его призывы, он уже снова будет впереди и с новыми идеями (см.: *Ибсен Г*. Собр. соч., т. 4, с. 717 – 718). [↑](#footnote-ref-281)
281. *Немирович-Данченко В. И*. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. М., 1980, с. 253. [↑](#footnote-ref-282)
282. Доктор Штокман. — Театральные известия, 1900, 26 – 27 окт.; *Импрессионист* [Бентовин Б. И.]. Московские гастролеры. — Новости и биржевая газ., 1901, 25 февр.; *А‑в П*. [Попов Н. А.]. Письма из партера. — Театр и искусство, 1904, № 10, с. 204. [↑](#footnote-ref-283)
283. Цит. по кн.: *Виноградская И*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. 1, с. 381. [↑](#footnote-ref-284)
284. *Прозаик* [Голицын Д. П.]. Драмы и комедии. — Северный курьер, 1900, 12 янв. [↑](#footnote-ref-285)
285. *Иванов И*. За кем идти. — Театр и искусство, 1901, № 2, с. 28; *Антропов П*. Г. Ибсен как драматург, моралист и художник. — Всемирный вестник, 1904, № 7, с. 18; *Вилькина Л*. [Виленкина Л. Н.]. Михайловский театр. — Новая жизнь, 1905, 23 нояб. [↑](#footnote-ref-286)
286. *Колтоновская Е*. В. Ф. Комиссаржевская в «Пассаже». — В кн.: Алконост. Спб., 1911, кн. 1, с. 46; *Малиновская А*. «Нора» в театре Комиссаржевской. — Новая жизнь, 1905, 16 дек. [↑](#footnote-ref-287)
287. *Сементковский Р*. О подлинной Норе. — Ежегодник императорских театров, 1914, вып. 5, с. 112, 114; *Бескин Э*. Драматург-гравер. — Театральная газ., 1916, № 20, с. 9. [↑](#footnote-ref-288)
288. *Мирович В*. [Малахиева В. Г.]. «Столпы общества» в Художественном театре. — Хроника журнала «Мир искусства», 1903, № 5, с. 49; *Ч*[*улк*]*ов Г*. Новый театр. — Наша жизнь, 1905, 8 окт. [↑](#footnote-ref-289)
289. *Solus* [Арабажин К. И.]. Драматический театр. — Сегодня, 1907, 23 янв. [↑](#footnote-ref-290)
290. *Смоленский* [Измайлов А. А.]. Драматический театр. — Биржевые ведомости, 1905, 9 апр.; *Блок А*. Вера Федоровна Комиссаржевская. — Собр. соч. В 8‑ми т. Л., 1962, т. 5, с. 416. [↑](#footnote-ref-291)
291. *Рок Н*. [Ракшанин Н. О.]. Из Москвы. — Новости и биржевая газ., 1901, 29 сент.; *И*. [Игнатов И. Н.]. «Дикая утка». — Русские ведомости, 1901, 21 сент. [↑](#footnote-ref-292)
292. *В*[*асилевск*]*ий Л*. Гастроли Иды Альберг. — Театр, 1905, февр., с. 29; *Вилькина Л*. [Виленкина Л. Н.]. Драматический театр. — Новая жизнь, 1905, 10 нояб.; *Зигфрид* [Старк Э. А.]. Эскизы. — С.‑Петербургские ведомости, 1905, 9 нояб.; *Гореванов Н*. Театральное обозрение. Драматический театр. — Всемирный вестник, 1905, № 11, с. 134; *Тамарин Н*. [Окулов Н. Н.]. Драматический театр. — Слово, 1905, 9 нояб.

     Ибсен тоже писал о совести, в связи с «Росмерсхольмом», но отмечал при этом ее «консервативность», противопоставлял ее жажде познания, стремящейся «от завоевания к завоеванию» (см.: *Ибсен Г*. Собр. соч., т. 4, с. 723). Об особенностях толкования совести у Ибсена уже говорилось в литературе. См.: *Родина Т*. Ибсен (Человек и среда). — Вопросы театра, 1970, с. 170 – 179. [↑](#footnote-ref-293)
293. См.: *Д‑ов* [Перельман О. И.]. Гастроли Иды Альберг. — Биржевые ведомости, 1905, 25 янв.; *Авель* [Василевский Л. М.]. Гастроли москвичей. — Свободные мысли, 1908, 15 апр.; *Воротников А*. «Росмерсхольм» в Художественном театре. — Золотое руно, 1908, № 3 – 4, с. 128 – 129, и др. [↑](#footnote-ref-294)
294. *Столяров М*. Декадентство на сцене. — Театр и искусство, 1899, № 10, с. 200; *Луначарский А*. Об искусстве и революции. — Образование, 1906, № 12. То же: Собр. соч., т. 7, с. 145; *Иорданский Н*. Индивидуализм на сцене. — Современный мир, 1907, № 1, с. 61. [↑](#footnote-ref-295)
295. *И‑т* [Игнатов И. Н.]. Эдда Габлер. — Русские ведомости, 1899, 21 февр.; *Ан* [Ремезов М. Н.]. Современное искусство. — Русская мысль, 1899, кн. 3, с. 182 – 184. [↑](#footnote-ref-296)
296. *В*[*асилевск*]*ий Л*. Гастроли Иды Альберг. — Театр, 1905, февр., с. 30. [↑](#footnote-ref-297)
297. *Ат. К*. Театр Шабельской. — Новости и биржевая газ., 1902, 27 нояб. [↑](#footnote-ref-298)
298. *Носков Н*. Драматический театр. — Страна, 1906, 12 нояб.; *Кугель*. Театральные заметки. — Театр и искусство, 1906, № 47, с. 723.

     В 1916 г. «Гедду Габлер» поставил Малый театр (Гедда — Б. Т. Жихарева). Здесь совсем не было идеи бунтарства. Рецензент писал о героине: «… это существо уже надорванное, уже с печатью обреченности», на первый план выступает «почти болезненная потребность “красивой” жизни, хотя красота понимается Геддой не в особенно богатом содержанием смысле» (*Джонсон И*. [Иванов И. В.]. Московские письма. — Театр и искусство, 1916, № 47, с. 952). [↑](#footnote-ref-299)
299. *Арабажин*. Критические заметки. — Театральная Россия. Театральная газ., 1905, № 8, с. 111; *Алексеев*. Новый театр. — Новая жизнь, 1905, 27 нояб.; *Линский В*. [Вакулин В. А.] Новый театр. — Театр и искусство, 1905, № 48, с. 740; *Е. В. К*. «Евреи». — Новая мысль, 1906, 15 сент. [↑](#footnote-ref-300)
300. ЦГИА, д. 776, оп. 25, д. 826, л. 2 об., 3, 10. См. также: *Золотницкий Д. И*. «Дни свободы» русского фарса. — В кн.: Русский театр и драматургия эпохи революции 1905 – 1907 годов. Л., 1987, с. 135 – 138. [↑](#footnote-ref-301)
301. *Мирский В*. [Соловьев Б. А.]. Наша литература. «Отцы и дети». — Журнал для всех, 1903, № 6, с. 750. [↑](#footnote-ref-302)
302. *Зигфрид* [Старк Э. А.]. Драматический театр. — Театральная Россия. Театральная газ., 1904, № 1, с. 15 – 16; *И. Л*. [Липаев И. В.?]. «Авдотьина жизнь». — Русский листок, 1905, 9 окт.; *Колтоновская Е*. В. Ф. Комиссаржевская в «Пассаже», с. 49 – 50. [↑](#footnote-ref-303)
303. *Янтарева-Виленкина Р*. Драма Найденова «Стены» и освободительное движение. — Вестник знания, 1907, № 3, с. 135 – 137. См. также: *Альтшуллер А.* Театр прославленных мастеров. Л., 1968, с. 253 – 256. [↑](#footnote-ref-304)
304. *Тамарин Н*. [Окулов Н. Н.]. Александринский театр. — Слово, 1907, 19 янв.; *Solus* [Арабажин К. И.]. «Стены». — Сегодня, 1907, 18 янв. [↑](#footnote-ref-305)
305. *Яблоновский С*. [Потресов С. В.]. В Художественном театре. — Русское слово, 1905, 30 янв.; *Станиславский К*. Собр. соч., т. 5, с. 244. [↑](#footnote-ref-306)
306. *Дим. Яз*. [Языков Д. Д.]. Театр Корша. — Русский артист, 1907, № 11, с. 167 – 168. [↑](#footnote-ref-307)
307. *В‑е М*. [Вейконе М. А.]. Михайловский театр. — Северный курьер, 1900, 16 янв. [↑](#footnote-ref-308)
308. *Ин*. «Потонувший колокол» в Малом театре, — Биржевые ведомости, 1897, 14 нояб. См. также: *Импрессионист* [Бентовин Б. И.]. Малый театр. — Новости и биржевая газ., 1897, 15 нояб.; *—бо*— [Любошиц С. Б.]. Звуки потонувшего колокола. — Новости дня, 1904, 25 февр.; *Ольд*. Театр Корша. — Курьер, 1903, 30 нояб. [↑](#footnote-ref-309)
309. Цит. по кн.: *Виноградская И*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. 1, с. 219, 221. [↑](#footnote-ref-310)
310. *М. П. С*. [Сожин М. П.]. Современное искусство. — Русская мысль, 1905, № 1, с. 188; *Эль*. Драматический театр. — Новости и биржевая газ., 1904, 28 дек. [↑](#footnote-ref-311)
311. *Бель Ами* [Лебедев Б.]. Из Москвы. — Театр и искусство, 1905, № 51 – 52, с. 795. [↑](#footnote-ref-312)
312. *И*. [Игнатов И. Н.]. Ирининская община. — Русские ведомости, 1901, 3 нояб.; *Смоленский* [Измайлов А. А.]. «Ирининская община». — Биржевые ведомости, 1901, 2 дек. [↑](#footnote-ref-313)
313. *Ярцев П*. Искусство будней. — Театр и искусство, 1901, № 14, с. 284. [↑](#footnote-ref-314)
314. См., например: *Рудин И*. [Шмидт И. Ф.]. Театральная хроника. — Русское слово, 1897, 14 окт. [↑](#footnote-ref-315)
315. См.: *П. К*. [Коган П. С.]. Театр Корша. — Курьер, 1903, 2 нояб.; *З. Б*. [Бухарова З. Д.]. Василеостровский театр. — Театр и искусство, 1906, № 48, с. 740. [↑](#footnote-ref-316)
316. См.: *Бродский А.* Театральная жизнь. Петроград. — Маски, 1914/15, № 1, с. 83; *Венгерова З*. Новый театр. — Новая жизнь, 1905, 28 окт. [↑](#footnote-ref-317)
317. *К. В*. Современный театр. — Театр и искусство, 1905, № 48. с. 741. [↑](#footnote-ref-318)
318. См.: *Л. Г*. [Гуревич Л. Я.]. Из дневника журналиста. — Северный вестник, 1895, № 5, с. 102 – 103; *Перцов П*. Первый сборник, с. 203. [↑](#footnote-ref-319)
319. *Богданович А*. Годы перелома, с. 12, 14; Г. [Гайдебуров В. П.?]. Из театральных впечатлений. — Неделя, 1895, 30 апр., с. 579; *Баранчук*. Обо всем. — Новое слово, 1895, № 2 (нояб.), с. 204 – 206; *Виноградская И*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского т. 1, с. 186. [↑](#footnote-ref-320)
320. Впервые постановку пьесы Метерлинка «Там, внутри», под названием «Тайны души», осуществил Суворинский театр 28 ноября 1895 г. Тогда постановка вызвала только недоумение, рецензент нашел в ней лишь один «смысл»: «задушить зрителей скукой и бездарностью декадентства» (*Гамма* [Градовский Г. К.]. Дневник. — Биржевые ведомости, 1895, 30 нояб., 1 дек.). [↑](#footnote-ref-321)
321. *Волжский* [Глинка А. С.]. Литературные отголоски. — Журнал для всех, 1904, № 9, с. 561; *И*. [Игнатов И. Н.]. Драмы Метерлинка. — Русские ведомости, 1904, 4 окт. [↑](#footnote-ref-322)
322. *Родина Т*. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972, с. 127. [↑](#footnote-ref-323)
323. *Чуковский К*. Петербургские театры. — Золотое руно, 1907, № 2, с. 76.

     Необоснованно утверждение, что «особенно изощренно издевался» над Блоком В. А. Ашкинази из «Речи» за то, что поэт «рискнул избрать в качестве главного героя актера народных зрелищ “обыкновенного русского Петрушку”» (*Громов П. П*. Горой и время. Л., 1961, с. №). Профессиональный фельетонист писал в своем обычном стило, отметил при этом «красивые лирические стихи», а говоря о народном Петрушке, заметил, что его приключения — «смесь шутовского с трагическим», что он «общечеловечен и общечеловечны его страдания» (*Азов В*. [Ашкинази В. А.]. Театр Комиссаржевской. — Речь, 1907, 1 янв.). [↑](#footnote-ref-324)
324. *Коган П*. Очерки по истории новейшей русской литературы. М., 1910, т. 3, вып. 2, с. 56; *Пущин Л*. Как жить. — Новый журнал для всех, 1912, № 5, с. 80 – 82; *Юрьев М*. «Анфиса». — Рампа и жизнь, 1910, № 5, с. 73. [↑](#footnote-ref-325)
325. *Вартанян В*. Л. Толстой и Л. Андреев как идеологи трудящихся классов. Баку, 1909, с. 27, 33. [↑](#footnote-ref-326)
326. *Крыжицкий Г*. Дороги театральные. М., 1976, с. 127. [↑](#footnote-ref-327)
327. Цит. по кн.: Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX – начало XX века. Л., 1979, с. 113, 148 – 149. [↑](#footnote-ref-328)
328. См.: *Азов В*. [Ашкинази В. А.]. «Анатэма». — Речь, 1909, 29 нояб.; *Боцяновский В*. «Анатэма». — Новая Русь, 1909, 29 нояб.; Лекция г. Миклашевского. — Русское слово, 1909, 23 дек.; *Адрианов С*. Критические наброски. — Вестник Европы, 1909, № 11, с. 390; *Батюшков Ф*. «Анатэма» Л. Андреева. — Северные зори, 1909, № 11, с. 11 – 14; *Гуревич Л*. «Анатэма» на петербургской сцене. — Запросы жизни, 1909, № 8, с. 29; *Фрейдкина Л*. Дни и годы В. И. Немировича-Данченко. М., 1962, с. 248. [↑](#footnote-ref-329)
329. *Василевский Л*. Театральные заметки. — Новый журнал для всех, 1908, № 2, с. 122; На рубеже. Критический сборник. Спб., 1909, с. 286; *Старый друг* [Эфрос Н. Е.]. В Петербурге. — Театр, 1908, 1 дек.; *Б‑р О*. [Штейнфельд О. Г.]. Новый театр. — Петербургские ведомости, 1908, 8 нояб. [↑](#footnote-ref-330)
330. См.: *Эфрос Н*. Москва. Малый театр. — Ежегодник императорских театров, 1913, вып. 2, с. 93; *Неведомский М*. [Миклашевский М. П.]. О символе и быте. — Запросы жизни, 1912, № 51, стб. 2943 – 2944; *Народин К*. [Суховых К. А.]. Красота и хам. — Современный мир, 1914, № 5, с. 41, 50; *Львов-Рогачевский В*. Праведный гнев. — Новая студия, 1912, № 1, дек., с. 44. [↑](#footnote-ref-331)
331. *Ярцев П*. Драматический театр. — Ежегодник газеты «Речь» на 1913 г., с. 422. [↑](#footnote-ref-332)
332. См.: *Боцяновский В*. Петроградские письма. — Новь, 1914, 7 дек.; *он же*. «Сестры Кедровы» (Малый театр). Голос Москвы, 1915, 22 янв.; *Львов Я*. [Розенштейн Я. Л.]. Малый театр. Рампа и жизнь, 1915, № 4, с. 11. [↑](#footnote-ref-333)
333. *Георгиевич Н*. [Шебуев Н. Г.]. Анкета. — Газета Шебуева, 1906, № 11, с. 2. [↑](#footnote-ref-334)
334. *Немирович-Данченко Вл*. Из прошлого, с. 281. [↑](#footnote-ref-335)
335. См.: например: *Гордон Г*. Брак и проституция в суждениях современной молодежи (по материалам общестуденческой анкеты 1912 года). — Новая жизнь, 1913, № 2, с. 191 – 204. [↑](#footnote-ref-336)
336. *Городецкий С*. Молодняк. — Утро. Понедельник, 1908, 29 сент. [↑](#footnote-ref-337)
337. *Тамарин И*. [Окулов Н. Н.] Деятельность петербургских драматических театров. — Слово, 1907, 1 янв. [↑](#footnote-ref-338)
338. См.: *В*[*асилев*]*ский Л*. Театр и музыка. — Новый журнал для всех, 1909, № 13, с. 138; *Омега* [Трозинер Ф. В.]. Новый драматический театр. — Петербургская газ., 1909, 11 окт.; *Глаголь С*. [Голоушев С. С.]. «Анфиса». — Утро России, 1910, 27 янв.; *Бескин Э*. Андреев и Рощина. — Раннее утро, 1910, 27 янв. [↑](#footnote-ref-339)
339. Цит. по кн.: *Фрейдкина Д*. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, с. 287. [↑](#footnote-ref-340)
340. См.: *Глаголь С*. [Голоушев С. С.]. «Екатерина Ивановна» и «Профессор Сторицын» Л. Андреева. — Маски, 1912/13, № 3, с. 48 – 50; *Волконский М*. В защиту Екатерины Ивановны. — Театр и искусство, 1913, № 18, с. 402 – 405. *Народин К*. [Суховых К. А.]. Красота и хам. — Современный мир, 1914, № 5, с. 45. [↑](#footnote-ref-341)
341. *Цагарели К*. «Ревность» М. Арцыбашева. (Опыт философски-психологического разбора). Харьков, 1913, с. 10, 15, 21. См. также: *Вознесенский Л*. [Бродский А. С.]. Конец театральной «аморали». — Театр и искусство, 1913, № 6, с. 937; *Караванов Н*. «Ревность». — Театр, 1913, 19 окт.; *Алексеев-Чарноцкий Г*. Послесловие «Ревность». — Там же, 26 нояб. [↑](#footnote-ref-342)
342. См.: *Букарев А*. Театр Незлобина. — Московский листок, 1916, 19 окт.; *Зноско-Боровский Е*. Театр Незлобина. — Биржевые ведомости, утр. вып., 1916, 28 окт. [↑](#footnote-ref-343)
343. См.: *Орлов А*. Петербургские театральные новости. — Театр, 1911, 11 – 12 дек.; *М*. На «Леде». — Там же, 1912, 6 нояб.; *Р‑нин* [Раппопорт В. А.]. Веселый театр. — Биржевые ведомости, веч. вып., 1913, 16 сент. [↑](#footnote-ref-344)
344. *М‑на З*. Детская трагедия. — Утро России, 1907, 22 сент.; *Архимандрит Михаил*. Из трагедии детской души. — Столичное утро, 1907, 9 окт. [↑](#footnote-ref-345)
345. *Фриче В*. Ст. Пшибышевский. «Для счастья». — Правда, 1904, авг., с. 193; *П. К*. [Коган П. С.]. Гастроли г‑жи Комиссаржевской — Курьер, 1904, 24 февр. [↑](#footnote-ref-346)
346. *Койранский А*. «Снег». Утро России, 1911, 7 сент.; *В. А*. [Ашкинази В. А.]. Театр Незлобина. — Современное слово, 1911, 25 окт.; *Герчан Е*. «Снег» и сажа. — Вечерняя газ., 1911, 13 сент. [↑](#footnote-ref-347)
347. *Азов В*. [Ашкинази В. А.]. «Необозримое поле». — Современное слово, 1910, 22 окт.; то же: Речь, 1910, 22 окт. [↑](#footnote-ref-348)
348. Сначала в провинции, затем в Новом театре Яворской и Александринском была поставлена его драма «Отец» (1904), «обвинительный акт против женщины», как назвал ее Фриче. В ней отражен собственный неудачный брак автора. Женщина изображена как низшее существо, жестокое и мстительное, бесконечно враждебное мужчине. Пьеса имела успех, хотя событием не стала. Яворская, как уже упомянуто, ставила и «Графиню Юлию»; тогда спектакль увлекал главным образом ее игрой в заглавной роли. [↑](#footnote-ref-349)
349. *С. Вл*. [Соловьев В. Н.]. Петроградские театры. — Аполлон, 1915, № 8 – 9, с. 112. [↑](#footnote-ref-350)
350. *Слонимская Ю*. Театральная летопись. Петербург. — Маски, 1912/13, № 3, с. 81; *Василевский Л*. Русский драматический театр. — Современное слово, 1913, 6 окт. [↑](#footnote-ref-351)
351. *Бескин Э*. Листки. — Театральная газ., 1916, № 13, с. 11. [↑](#footnote-ref-352)
352. *Львов Я*. [Розенштейн Я. Л.]. «Псиша», — Новости сезона, 1911, 8 окт., с. 6 – 7; *Жаров В*. Театр. — Весь мир, 1911, № 45, с. 28. [↑](#footnote-ref-353)
353. *К*[*упчинск*]*ий Ф*. «Царевна лягушка». — Новь, 1914, 25 янв. [↑](#footnote-ref-354)
354. *Г. Г*. Гастроли московского Малого театра. — Новая жизнь, 1917, 14 мая. [↑](#footnote-ref-355)
355. *Старк Э*. Театр А. С. Суворина. — Голос, 1915, 28 нояб.; *Импрессионист* [Бентовин Б. И.]. «Кровь». — День, 1915, 28 нояб.; *Смоленский* [Измайлов А. А.]. Театр А. С. Суворина. — Биржевые ведомости, утр. вып., 1915, 27 нояб.; *Лебедев Н*. Малый театр, — Речь, 1915, 28 нояб. [↑](#footnote-ref-356)
356. *Соболев Ю*. Характер современного театра. — Рампа и жизнь, 1915, № 42, с. 4; *Глаголь С*. [Голоушев С. С.]. Московская художественная жизнь. — Биржевые ведомости, утр. вып., 1915, 10 нояб. [↑](#footnote-ref-357)
357. *Львов Я*. [Розенштейн Я. Л.]. «За океаном». — Новости сезона, 1911, 16 – 17 окт.; Вильде Н. Эстетика и общедоступность. — Голос Москвы, 1911, 4 дек.; Москва, — Рампа, 1909, № 1, с. 1. [↑](#footnote-ref-358)
358. См. об этих спектаклях: *Сокурова О*. Уроки первых постановок «Братьев Карамазовых». — В кн.: Достоевский и театр. Л., 1983, с. 224 – 239; *Якушкина В*. Искусство Художественного театра и Достоевский («Братья Карамазовы», 1910). — Там же, с. 240 – 266; *Герасимов Ю*. Идейно-творческая позиция Вл. И. Немировича-Данченко в начале 1910‑х гг. и инсценировка романов Достоевского в Московском Художественном театре. — Театр и драматургия. Вып. 5. Л., 1976, с. 185 – 221. [↑](#footnote-ref-359)
359. Большой фактический материал собран в работе: *Мокульский С*. Петроградские театры от февраля к октябрю. — В кн.: История советского театра. Л., 1933, т. 1, с. 3 – 80. [↑](#footnote-ref-360)
360. *Янтарева-Виленкина Р*. О счастливых и несчастных детях. — Вестник знания, 1907, № 4, с. 81. [↑](#footnote-ref-361)
361. *Немирович-Данченко Вас. И*. По поводу. — Россия, 1901, 1 марта. [↑](#footnote-ref-362)
362. Культ любви в беллетристике. — Лит. обозрение, 1895, № 3, с. 82 – 83. [↑](#footnote-ref-363)
363. *Кривенко Б*. «Три сестры». — Театр и искусство, 1902, № 13, с. 268; *Эф*[*рос*]*Н*. Малый театр. — Век, 1906, 2 дек. [↑](#footnote-ref-364)
364. См.: *Арабажин К*. Критические заметки. — Театральная Россия. Театральная газ., 1905, № 1, с. 12; Театр и искусство, 1902, № 6, с. 123 – 124; № 7, с. 142 – 144. [↑](#footnote-ref-365)
365. *Бунин И. А*. Из записей. — Собр. соч. В 9‑ти т. М., 1967, т. 9, с. 281.

     Летом 1941 г. нам, студенткам — участницам оборонных работ под Ленинградом, с гордостью показывал свою библиотеку хозяин домика, отведенного под постой: «Весь Потапенко!..» [↑](#footnote-ref-366)
366. *Фаресов Л*. Екатерининский театр. — Петербургская газ., 1909, 30 сент. [↑](#footnote-ref-367)
367. *Носков Н*. Александринский театр. — Страна, 1906, 19 сент. [↑](#footnote-ref-368)
368. См.: *Эльге*. Малый театр. — Вечер, 1908, 16 нояб.; *Львов Я*. [Розенштейн Я. Л.]. «Большой человек». — Рампа, 1909, № 8, с. 119 – 120; Артистическое турне труппы С.‑Петербургских артистов. Дирекция В. А. Линской-Неметти. «Большой человек», комедия И. И. Колышко. М., 1909. [↑](#footnote-ref-369)
369. См.: *Куприна-Иорданская М*. Годы молодости. М., 1966, с. 294; *О. Л*. [Рабинович И. Я.]. Александринский театр. — Речь, 1909, 7 нояб.; *Василевский Л*. Театральные заметки. — Новый журнал для всех, 1909, № 14, с. 129 – 131. [↑](#footnote-ref-370)
370. *Селиванов Н. О*. «Власти тьмы». 1. Малый театр. — Новости и биржевая газ., 1895, 18 окт.: *Баранчук*. Обо всем. — Новое слово, 1895, № 2 (нояб.), г. 209 – 210; *Буква* [Василевский И. Ф.]. Петербургские наброски. — Русские ведомости, 1895. 29 окт. [↑](#footnote-ref-371)
371. *Зигфрид* [Старк Э. А.]. Эскизы. — С.‑Петербургские ведомости, 1907, 8 сент. [↑](#footnote-ref-372)
372. —*ф*— [Эфрос Н. Е.]. «Шахта “Георгий”». — Новости дня, 1902, 12 мая. [↑](#footnote-ref-373)
373. *Шабельская Е*. Малый театр. — Народ, 1897, 15 нояб. [↑](#footnote-ref-374)
374. *Волынский А*. Книга великого гнева, с. 230. [↑](#footnote-ref-375)
375. Цит. по кн.: *Третьяков С*. Дон Ши-Хуа. — Люди одного костра. — Страна-перекресток. М., 1962, с. 482. [↑](#footnote-ref-376)
376. *Сутугин С*. [Эттингер О. Г.]. Мысли о театре. — Театр и искусство, 1902, № 3, с. 51; № 5, с. 100. [↑](#footnote-ref-377)
377. *Васильев Б*. Простой рецепт — работа. — Лит. газ., 1984, 15 авг. [↑](#footnote-ref-378)
378. *Другой*. Комедия. — Театральная газ., 1915, № 21, с. 5; *Ир В*. [Гликман В. Я.]. Театр Сабурова. — Речь, 1915, 3 марта; *Тамарин И*. [Окулов Н. П.]. Театр Сабурова. — Театр и искусство, 1915, № 10, с. 169. [↑](#footnote-ref-379)
379. См., например: *Ал. Н. Т*. [Толстой А. Н.?]. Театр Сабурова. — Воскресная веч. газ, 1912, 30 сент. [↑](#footnote-ref-380)
380. *Зн*[*оско*]*-Бор*[*овский*]*Е*. Театр Сабурова. — Биржевые ведомости, утр. вып., 1916, 29 сент. [↑](#footnote-ref-381)
381. См.: Театр и музыка. Воскресение Островского. — С.‑Петербургские ведомости, 1908, 28 нояб. [↑](#footnote-ref-382)
382. *Вейконе Ш*. Александринский театр. «Лес». — С.‑Петербургские театральные ведомости, 1910, 1 сент.; *Смоленский* [Измайлов А. А.]. Александринский театр. «Без вины виноватые». — Биржевые ведомости, веч. вып., 1910, 8 окт.; *Карабанов Н*. «Горячее сердце» у Незлобина. — Театр, 1913, 5 сент.; *Янтарев Е*. [Бернштейн Е. Л.]. Малый театр. «Правда хорошо, а счастье лучше». — Голос Москвы, 1913, 7 сент.; *Крестов И*. О двух театрах. — Новь, 1914, 19 февр.; *Старк Э*. Эскизы. — Петроградские ведомости, 1915, 1 сент. [↑](#footnote-ref-383)
383. См.: *Герасимов Ю*. Театральный модернизм и Островский. — В кн.: А. Н. Островский и литературно театральное движение XIX – XX веков. Л., 1974. [↑](#footnote-ref-384)
384. *Кизеветтер А*. Театральные заметки. — Русская мысль, 1911, № 5, с. 20 – 21. [↑](#footnote-ref-385)
385. См.: *Вильде Н*. Писательские поминки. (Островский и Чехов). — Театральная газ., 1916, № 23, с. 11, и др. [↑](#footnote-ref-386)
386. *Койранский А*. «Грех да беда на кого не живет». — Утро России, 1916, 5 сент. [↑](#footnote-ref-387)
387. *Кугель А*. Театральные заметки. — Театр и искусство, 1902, № 48, с. 909. [↑](#footnote-ref-388)
388. *Марков П*. Книга воспоминаний. М., 1983, с. 47. [↑](#footnote-ref-389)
389. *В. П*. [Преображенский В. П.]. «Да здравствует жизнь». — Новости дня, 1902, 21 нояб. [↑](#footnote-ref-390)
390. *Веригина В*. Воспоминания. Л., 1974, с. 41. [↑](#footnote-ref-391)
391. *П. К*. [Коган П. С.]. Малый театр. — Курьер, 1903, 21 нояб. [↑](#footnote-ref-392)
392. *Веригина В*. Воспоминания, с. 42. [↑](#footnote-ref-393)
393. *Ленин М. Ф*. Пятьдесят лет в театре. М., 1957, с. 156. [↑](#footnote-ref-394)
394. *Адрианов С*. Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской. — Вестник Европы, 1910, № 3, с. 430; *Гуревич Л*. Литература и эстетика. Критические опыты и этюды. М., 1912, с. 155; *Л*. В. Ф. Комиссаржевская. — Жизнь для всех, 1910, № 3, с. 135. [↑](#footnote-ref-395)
395. *Забрежнев Я*. В. Ф. Комиссаржевская. Впечатления. Спб., 1898, с. 5 – 6; *Туркин Н*. Комиссаржевская в жизни и на сцене, с. 96. [↑](#footnote-ref-396)
396. *Тим*[*офеев*]*А*. Гастроли В. Ф. Комиссаржевской. — Руль, 1908, 1 сент. [↑](#footnote-ref-397)
397. *Homo novus* [Кугель А. Р.]. Заметки. — Театр и искусство, 1914, № 6, с. 130 – 138. [↑](#footnote-ref-398)
398. *Г. Ч*. [Чулков Г. И.]. Театр Комиссаржевской, — «Крик жизни». — Наша жизнь, 1906, 8 февр. [↑](#footnote-ref-399)
399. *Колтоновская Е*. В. Ф. Комиссаржевская в «Пассаже». — В кн.: Алконост. Спб., 1911, кн. 1, с. 47 – 48. [↑](#footnote-ref-400)
400. *Коллонтай А*. Дух борьбы и исканий. — В кн.: О Комиссаржевской. Забытое и новое. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1965, с. 62. [↑](#footnote-ref-401)
401. См.: *Зигфрид* [Старк Э. А.]. Эскизы. — С.‑Петербургские ведомости, 1905, 29 дек.; *Василевский Л*. Театр Комиссаржевской. «Дикарка». — Речь, 1908, 6 нояб.; *Гуревич Л*. Литература и эстетика, с. 154, и др. [↑](#footnote-ref-402)
402. См.: *Зигфрид* [Старк Э. А.]. Эскизы. — С.‑Петербургские ведомости, 1907, 2 сент. [↑](#footnote-ref-403)
403. См.: *Гуревич Л*. Малый театр. — Слово, 1909, 15 янв.; *Марков П*. Книга воспоминаний, с. 35; *Кизеветтер А*. Театральные заметки. — Русская мысль, 1911, № 1, с. 228. [↑](#footnote-ref-404)
404. *Батюшков Ф*. К дебюту Рощиной-Инсаровой на сцене Александринского театра. — Речь, 1913, 12 нояб.; *Гуревич Л*. Александринский театр. — Там же, 13 нояб.; *З. Б*. [Бухарова З. Д.]. Александринский театр. — Россия, 1913, 14 нояб.; *Окс В*. Искусство актера. — Театр и жизнь, 1914, 27 июня. [↑](#footnote-ref-405)
405. *Юренева В*. Записки актрисы. М.; Л., 1946, с. 118 – 119, 168. [↑](#footnote-ref-406)
406. См.: *Марков П. А*. Книга воспоминаний, с. 37; *Пильский П*. Призрачность. — Театр и искусство, 1916, № 20, с. 405 – 408. [↑](#footnote-ref-407)
407. *З. Б*. [Бухарова З. Д.]. Русский драматический театр. — Россия, 1913, 23 окт. [↑](#footnote-ref-408)
408. *Колпакчи Л*. Театр Сабурова. Пришла, увидела и победила. — Петербургский курьер, 1914, 23 нояб.; *Ирецкий В*. [Гликман В. Я.]. Театр Сабурова. — Речь, 1915, 23 янв.; *Старк Э*. Театр Сабурова. — Голос, 1915, 11 нояб.; *Ауслендер С*. Театр Сабурова. «Безупречная женщина». — Речь. 1912, 17 сент. [↑](#footnote-ref-409)
409. *Ковальская О*. О Грановской. — Новая студия, 1912, № 3, с. 15 – 16: *Л‑в* [Лебедев П.]. Театр Сабурова. «Женщина без упрека». — Речь, 1915, 11 сент. [↑](#footnote-ref-410)
410. *Старк Э*. Театр Сабурова. — Голос, 1915, 11 нояб.; *Вольмар*. Театр Пассаж. «Мой милый бесенок». — День, 1912, 7 окт. [↑](#footnote-ref-411)
411. *Джонсон И*. [Иванов И. В.]. Московские письма. — Театр и искусство, 1915, № 41, с. 752. [↑](#footnote-ref-412)
412. *Кадис* [Крашенинников Н. А.]. Майское. (Случайная заметка писателя). — Рампа и жизнь, 1914, № 20, с. 8. [↑](#footnote-ref-413)
413. См.: *Рудницкий К. Л*. Русское режиссерское искусство. 1898 – 1907. М., 1989; У истоков режиссуры. Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века. Л., 1976; *Строева М*. Режиссерские искания Станиславского. 1898 – 1917. М., 1973; *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969; *Ростоцкий Б*. Модернизм в театре. — В кн.: Русская художественная культура конца XIX – начала XX в. (1895 – 1907). М., 1968; *Ростоцкий Б*. Новые течения в театре. — В кн.: Русская художественная культура конца XIX – начала XX в. (1908 – 1917). М., 1977; *Головашенко Ю*. Режиссерское искусство Таирова. М., 1970. [↑](#footnote-ref-414)
414. *Изм*[*айлов*]*А*. Любовь к ближнему. — Биржевые ведомости, веч. вып., 1908, 12 нояб. [↑](#footnote-ref-415)
415. *Я. Р*. [Розенштейн Я. Л.]. «Драма жизни» К. Гамсуна на сцене Художественного театра. — Новости сезона, 1907, 13 февр. [↑](#footnote-ref-416)
416. *Ярцев П*. Театральные очерки. Театр футуристов. — Речь, 1913, 7 дек. [↑](#footnote-ref-417)
417. История европейского искусствознания. Вторая половина XIX – начало XX века. М., 1969, кн. 2, с. 91. [↑](#footnote-ref-418)
418. *Ярцев П*. «Борис Годунов» в Художественном театре. — Утро России, 1907, 13 окт. [↑](#footnote-ref-419)
419. *Нежданов*. На «Юлии Цезарь», — Курьер, 1903, 4 окт.: *Батюшков Ф*. Тургенев и Островский на сцене Художественного театра. — Современный мир. 1910, № 5, с. 94; *Гуревич Л*. Литература и эстетика, с. 156. [↑](#footnote-ref-420)
420. *Кугель А*. Театральные заметки, — Театр и искусство, 1908. № 41, с. 718; *Бескин Э*. «Художественный тупик», — Рампа и актер, 1909, № 17, с. 274. [↑](#footnote-ref-421)
421. *Банг Г*. Московский Художественный театр. — Запросы жизни, 1912, № 37, стб. 2112. [↑](#footnote-ref-422)
422. *Жданов Л*. [Гельман Л. Г.]. «Три сестры» в МХТ. — Новости и биржевая газ., 1901, 10 февр.; *Solus* [Арабажин К. И.]. Московский Художественный театр. «Дядя Ваня». — Там же, 1903, 10 апр.; *Гулливер*. Путевые заметки. — Хроника журнала «Мир искусства». 1903, № 15, с. 163. [↑](#footnote-ref-423)
423. *Кичеев П*. Художественно-общедоступный театр. — Русское слово, 1899, 9 окт.; *Независимый*. Где истина. — Москва, 1908, 21 нояб. [↑](#footnote-ref-424)
424. *Оболенский Л*. Письмо Old Gentleman’у. (О наших московских гастролерах). — Россия, 1901, 26 февр. [↑](#footnote-ref-425)
425. *Паустовский К*. Иван Бунин. — В кн.: *Паустовский К*. Наедине с осенью. Повести. Портреты. Воспоминания. Очерки. М., 1972, с. 84. [↑](#footnote-ref-426)
426. *Строева М*. Режиссерские искания Станиславского, с. 84. [↑](#footnote-ref-427)
427. *Я. П*. [Преображенский В. П.] Театральный фельетон. — Голос Москвы. 1907. 23 янв. [↑](#footnote-ref-428)
428. *Яблоновский С*. [Потресов С. В.]. Пер Гюнт, — Русское слово, 1912, 10 окт. [↑](#footnote-ref-429)
429. *Коган* *П*. Очерки по истории новейшей русской литературы. М., 1910, т. 3, вып. 2, с. 41 – 42; *Венгерова З*. Театр Комиссаржевской. «Сестра Беатриса». — Свобода и жизнь, 1906, 27 нояб.; *Ростиславов А*. Призраки на сцене. — Театр и искусство, 1906, № 49, с. 767. [↑](#footnote-ref-430)
430. *Репнин Н*. [Гуревич Л. Я.?]. Театральные впечатления. — Слово, 1917, 20 нояб. [↑](#footnote-ref-431)
431. *Адрианов С*. Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской. — Вестник Европы, 1910, № 3, с. 434. [↑](#footnote-ref-432)
432. *Азов В*. [Ашкинази В. А.]. «Победа смерти». — Речь, 1907, 8 нояб. Ашкинази не принадлежал к числу постоянных почитателей Мейерхольда. Другие его рецензии полны осуждений. О постановке «Вечной сказки» С. Пшибышевского он говорил: «Это превращение сцены в эстраду, это умаление, эта стерилизация театра заставляют, наконец, молить о пощаде», Мейерхольда «соблазнила опять пряничная сторона сказочного стиля и опять искание красивых пятен», а зритель «хочет не только смотреть, но и слушать пьесу» (*Азов В*. [Ашкинази В. А.]. Театр В. Ф. Комиссаржевской. — Речь, 1906, 6 дек.). [↑](#footnote-ref-433)
433. *Столяров Ш*. Декадентство на сцене. — Театр и искусство, 1899, № 10, с. 199; *Чулков Г*. Принципы театра будущего. — В кн.: Театр. Книга о новом театре. Спб., 1908, с. 215. [↑](#footnote-ref-434)
434. *Глаголь С*. [Голоушев С. С.]. Из жизни искусства. — Московский еженедельник, 1907, № 9, с. 43. [↑](#footnote-ref-435)
435. *Янт*. [Бернштейн Я. Л.]. Театральные заметки. — Голос Москвы, 1913, 9 окт.; *Сабанеев Л*. «Сорочинская ярмарка». — Там же; *Энгель Ю*. «Сорочинская ярмарка». — Русские ведомости, 1913, 12 окт. [↑](#footnote-ref-436)
436. *Гранитов* [Туркин Н. В.]. Шаляпин. Бауер, Мейерхольд. — Пегас, 1915, № 1, с. 94. *Дий Одинокий* [Туркин Н. В.]. Дневник театрала. — Московский листок, 1913, 6 сент., 14 сент., 10 нояб. [↑](#footnote-ref-437)
437. *Варнеке Б*. Археология в театре. — Журнал театра Литературно-художественного общества, 1909/10, № 6, с. 15; *Сахновский В*. Против «истории» на сцене, — Маски, 1912/13, № 4, с. 28; *Чудовский В*. О Старинном театре. — Русская художественная летопись, 1912, № 4, с. 57. [↑](#footnote-ref-438)
438. *Волконский С*. Москва. «Живой труп». — Русская художественная летопись, 1911, № 14, с. 224. [↑](#footnote-ref-439)
439. *Мамонтов С*. «Принцесса Турандот». — Русское слово, 1912, 24 окт. [↑](#footnote-ref-440)
440. *Ауслендер С*. Петербургские театры. — Аполлон, 1910, № 12, Хроника, с. 25; *он же*. Александринский театр. — Ежегодник императорских театров, 1911, вып. 4, с. 108. [↑](#footnote-ref-441)
441. *Симонович М*. Петербургские театры. — Русская мысль, 1911, кн. 4, с. 27. [↑](#footnote-ref-442)
442. *Victor* [Жирмунский В. М.]. «Стойкий принц» Кальдерона на сцене Александринского театра. — Любовь к трем апельсинам, 1916, № 2 – 3, с. 139. [↑](#footnote-ref-443)
443. *Вл. С*. [Соловьев В. Н.]. Петроградские театры. — Аполлон, 1914, № 6 – 7, с. 109. [↑](#footnote-ref-444)
444. См.: *Койранский А.* «Принцесса Турандот». — Утро России, 1912, 25 окт.; *Гуревич Л*. Петербургские театры. — Русские ведомости, 1913, 17 окт. [↑](#footnote-ref-445)
445. *Савинич Б*. Театр имени В. Ф. Комиссаржевской. — Театральная газ., 1915, № 40, с. 9. [↑](#footnote-ref-446)
446. *Вильде Н*. Декорации и иллюзия. — Театральная газ., 1916, № 2, с. 10. [↑](#footnote-ref-447)
447. *Аничков Е*. Традиция и стилизация. — В кн.: Театр. Книга о новом театре, с. 63; *Ратов С*. Режиссерский гнев. — Сцена и жизнь, 1908, № 1, с. 5. [↑](#footnote-ref-448)
448. *Рейснер Л*. К закрытию летнего сезона в Передвижном театре. — Свободная жизнь, 1917, 3 сент. [↑](#footnote-ref-449)
449. *Глаголь С*. [Голоушев С. С.]. Мой дневник. Назад к «нутру». — Столичная молва, 1908, 10 нояб. [↑](#footnote-ref-450)
450. *Волин В*. [Шмерлинг В. Г.]. К гастролям сицилийской труппы. — Там же, 3 нояб.; *Независимый*. Где истина, — Москва, 1908, 24 нояб. [↑](#footnote-ref-451)
451. Общий анализ ряда журналов этого времени и их идейно-политическая характеристика в целом содержатся в трудах: Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века. 1890 – 1904. Социал-демократические и общедемократические издания. М., 1981; То же. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1982; Русская литература и журналистика начала XX века. 1905 – 1917. Большевистские и общедемократические издания. М., 1984; То же. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. [↑](#footnote-ref-452)
452. Зритель, 1916, 12 сент., с. 8. [↑](#footnote-ref-453)
453. См.: *Ларский И*. Около административной литературы. — Современный мир, 1910, № 6, с. 59. [↑](#footnote-ref-454)
454. *Каннабих Ю*. Массовое внушение и преступные гипнотизеры. — Московский еженедельник, 1906, № 26, с. 31. [↑](#footnote-ref-455)
455. Очерки истории русской театральной критики. Вторая половина XIX века. Л., 1976, с. 268. См. также: *Варнеке В*. А. С. Суворин и театр. — Наша старина, 1914, № 2, с. 175 – 185; *Соловьева И., Шитова В*. Суворин: портрет на фоне газеты, — Вопросы литературы, 1977, № 2, с. 162 – 199. [↑](#footnote-ref-456)
456. *Крымов В*. Воспоминания о Юрии Беляеве. — Столица и усадьба, 1917, № 74, с. 14; *Н‑в Н*. [Носков Н. Д.]. Памяти почившего. — Петроградский листок, 1917, 6 янв.; *Homo novus* [Кугель А. Р.]. Заметки. — Театр и искусство, 1917, № 2, с. 36. «Наш заклятый враг из “Нового времени” Юрий Беляев почему-то хвалит папу, вероятно, он ему на что-то понадобился», — писала М. П. Лилина дочери (*Виноградская И*. Жизнь и творчество Станиславского, т. 2, с. 237). [↑](#footnote-ref-457)
457. ИРЛИ, ф. 377, 1‑е собр., № 163. [↑](#footnote-ref-458)
458. *Щепкина-Куперник Т. Л*. Театр в моей жизни. М.; Л., 1948, с. 130. [↑](#footnote-ref-459)
459. См.: *Гуревич Л*. История «Северного вестника». — В кн.: Русская литература XX века. 1890 – 1910. Под ред. С. А. Венгерова. М., 1914, т. 1, с. 263. [↑](#footnote-ref-460)
460. *Чулков Г. И*. Годы странствий, с. 81. [↑](#footnote-ref-461)
461. *Ленин В. И*. Письмо А. М. Горькому 22 ноября 1910 г. — Полн. собр. соч., т. 48, с. 3 – 4. [↑](#footnote-ref-462)
462. См.: *Адрианов С*. Критические наброски. — Вестник Европы, 1909, № 10, с. 844; № 12, с. 821. [↑](#footnote-ref-463)
463. *Чюмина О*. О современном театре. — Познание России, 1909, № 1, с. 204. [↑](#footnote-ref-464)
464. *Гиляровский В. А*. Соч. В 4‑х т. М., 1967, т. 3, с. 82. [↑](#footnote-ref-465)
465. *Преображенский В*. Журнальные отголоски. — Курьер, 1897, 21 нояб. [↑](#footnote-ref-466)
466. *В. П*. [Преображенский В. П.]. Мария Николаевна Ермолова. — Голос Москвы, 1907, 4 марта. [↑](#footnote-ref-467)
467. *Васильев С*. Шестьдесят лет жизни. Воспоминания и выводы. — Московские ведомости, 1901, 6 апр. См. также о С. В. Флерове: Очерки истории русской театральной критики. Вторая половина XIX века. Л., 1976, с. 243 – 251. [↑](#footnote-ref-468)
468. Принадлежность псевдонима Exter Ал. Ив. Введенскому утверждена Н. Г. Зографом в его книге «Малый театр второй половины XIX века» (М., 1960). Атрибуция представляется убедительной. [↑](#footnote-ref-469)
469. *Ярцев П*. Уличная цензура. — Театр и искусство, 1903, № 51, с. 987. [↑](#footnote-ref-470)
470. См.: *Фатов Н. Н*. Молодые годы Леонида Андреева. М., 1924, с. 307. [↑](#footnote-ref-471)
471. В библиографическом указателе «История русской литературы конца XIX – начала XX века» (М., 1963) и в книге «Русская литература XIX – начала XX в. 1901 – 1907» (М., 1971, с. 401 – 402, 406) статьи о театре за подписью «П. К.» 1903 – 1904 гг. ошибочно приписаны экономисту, профессору Томского университета П. С. Климентову (умер в ноябре 1902 г.). [↑](#footnote-ref-472)
472. См. раскрытие псевдонима: Московский вестник, 1897, 22 нояб. [↑](#footnote-ref-473)