**Русский театр и драматургия эпохи революции 1905 – 1907 годов**: Сборник научных трудов / Редкол. А. Я. Альтшуллер, Л. С. Данилова, А. А. Нинов. Л., 1987. 159 с.

От редколегии 3 [Читать](#_TOC210852892)

*Ю. Н. Чирва*О пьесах М. Горького и Л. Андреева эпохи первой русской революции 4 [Читать](#_TOC210852893)

*М. Ю. Любимова*Драматургия Евгения Чирикова и русская сцена 900‑х гг. 34 [Читать](#_TOC210852898)

*О. О. Хрусталева*Эволюция героя в драматургии Иннокентия Анненского 58 [Читать](#_TOC210852899)

*Л. М. Кипнис*О драматической поэме Александра Блока «Песня судьбы» 73 [Читать](#_TOC210852900)

*Г. Ю. Бродская*В. Я. Брюсов — В. Э. Мейерхольд — В. Ф. Комиссаржевская 96 [Читать](#_TOC210852901)

*Д. И. Золотницкий*«Дни свободы» русского фарса 131 [Читать](#_TOC210852902)

*И. Ф. Петровская*Особенности театрального репертуара 1901 – 1907 гг.
(По отзывам современников) 143 [Читать](#_Toc210852903)

# **{3}** От редколлегии

Настоящий сборник научных трудов продолжает тему конкретных исследований, предпринятых коллективом сотрудников ЛГИТМиК, им. Н. К. Черкасова и опубликованных в книгах «Русский театр и драматургия конца XIX века» (Л., 1983) и «Русский театр и драматургия начала XX века» (Л., 1984). Внимание авторов двух предыдущих сборников было сосредоточено на малоизученных страницах истории Малого театра и раннего периода МХАТ, интерпретации пьес А. Н. Островского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, М. Горького, Л. Н. Андреева, А. А. Блока, Ф. К. Сологуба, проблемах режиссуры, связанных с деятельностью К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Ф. Ф. Комиссаржевского, А. А. Санина и др. Отдельные статьи были посвящены актерскому искусству М. Н. Ермоловой, В. Н. Давыдова, В. Н. Андреева-Бурлака, театральным мотивам живописи Н. Сапунова, освоению театрального наследия Р. Вагнера.

Настоящий сборник расширяет и дополняет общую панораму русского театра и драматургии начала XX века. В статьях сборника рассматриваются некоторые специальные проблемы, связанные с развитием театрального искусства в эпоху первой русской революции 1905 – 1907 гг. В эту эпоху, как подчеркивал В. И. Ленин, борьба шла «не на жизнь, а насмерть — борьба между старой Россией рабства, крепостничества, самодержавия и новой, молодой, народной Россией, Россией трудящихся масс, которые рвутся к свету и свободе…»[[1]](#footnote-2).

Русский театр революционной эпохи не остался безучастным к этой борьбе. Все помыслы и надежды передовых деятелей искусства были отданы новой, молодой, народной России, поднявшейся против политического, национального и духовного гнета самодержавия. Только с этой точки зрения можно по-настоящему оценить те сложные процессы, которые совершались в драматургии и театре 1905 – 1907 гг. И непосредственное отражение «злобы дня», характерное для драматургии «знаньевцев» (М. Горький, Л. Андреев, Е. Чириков и др.), и глубокая перестройка символистской лирической драмы (И. Анненский, В. Брюсов, А. Блок), и поиски новой выразительности, о которой мечтали в своем театре В. Комиссаржевская и Вс. Мейерхольд, — все это имело особый смысл в условиях политической борьбы «не на жизнь, а насмерть», которая развернулась тогда в России.

В статьях сборника читатели найдут анализ названных явлений русского театра и драматургии, характеристику фарсовых политических спектаклей 1905 г., а также общий обзор особенностей театрального репертуара начала века.

# **{4}** Ю. Н. ЧирваО пьесах М. Горького и Л. Андреева эпохи первой русской революции

«Если в лесу стоят два дерева выше других — как бы далеко они ни стояли друг от друга, — все равно они будут кивать одно другому головами в бурю, они будут видеть друг друга и в тихую погоду. И днем, и ночью»[[2]](#endnote-2). Этими словами, написанными в марте 1906 г., М. Горький попытался определить творческие связи, уже несколько лет соединявшие двух больших русских писателей. Слова эти неоднократно приводились в литературе о Горьком и Андрееве. Исследователи подчеркивали в них обычно тему начавшегося отчуждения между писателями[[3]](#endnote-3). А между тем по смыслу фразы да и письма в целом творческие взаимоотношения между писателями в бурную революционную пору 1905 – 1906 гг. — вовсе не отчуждение, не разлад, даже не полемика, а перекличка. Характерно, что и В. А. Десницкий, одним из первых в науке обратившийся к этому вопросу, писал о «скрещивании творческих путей Л. Андреева и М. Горького»[[4]](#endnote-4).

Вообще творческие взаимоотношения между большими художниками у нас часто рассматриваются слишком упрощенно. Из сложнейшего и богатейшего клубка нитей выдергиваются одна или две. И вот уже писатели, многообразно и сложно связанные друг с другом, либо полемизируют между собой, либо идут в фарватере один у другого. Да и полемика полемике — рознь. Бывают столкновения принципиально непримиримых позиций. А бывают споры, ведущие к сближению. Вот почему так важно, что, указывая на свои связи с Андреевым, сам Горький прибегает к слову «перекличка», как бы стараясь и в нем удержать сложность, неоднозначность явления.

На протяжении длительного периода в научной литературе неизменно утверждалась мысль о постоянной, непрерывной полемике между писателями. «Не было почти ни одного факта, ни одного вопроса, на которые мы с Леонидом Николаевичем смотрели бы одинаково…» — заявил в своих воспоминаниях о Леониде Андрееве М. Горький в 1919 г.[[5]](#endnote-5), и с тех пор в горьковедении эта сторона взаимоотношений между друзьями констатировалась особенно охотно. Спор между писателями по вопросу о человеке и мире, о человеке и истории, о смысле и ценности индивидуального бытия действительно начался с первых лет дружбы и продолжался, по существу, всю жизнь. Но это был спор товарищей, относившихся друг к другу с напряженным интересом и вниманием, стремившихся понять и {5} верно оценить позицию другого, найти общие пути к истине. Поэтому спор на первых порах способствовал уточнению и сближению позиций, росту взаимного влияния, плодотворному насыщению дискутируемой проблематикой произведений каждого из писателей, творческому самоопределению. Общей идейно-художественной платформой, на которой сходились в начале 1900‑х гг. друзья, были борьба за «освобождение человека от гнета разной кабалы», «разрушение философского и этического базиса мещанства» и поиски новых обобщенных форм отражения действительности[[6]](#endnote-6). Платформа эта не только находилась в самой прямой связи с идейно-философскими исканиями эпохи, отражавшими сложный и противоречивый процесс становления нового сознания народных масс и демократической интеллигенции, но и давала простор для выявления каждой из художественных индивидуальностей «знаньевского» объединения писателей-демократов. Вопрос этот в достаточной мере выяснен в современной критической литературе. Исследования К. Д. Муратовой и В. И. Беззубова на большом, во многом впервые вводившемся в научный обиход документальном материале, убедительно показали, что прямолинейное противопоставление Л. Андрееву М. Горького неправомерно, а отношения между писателями были несравненно более сложными, чем они охарактеризованы в воспоминаниях самого Горького и основанных на них многочисленных критических статьях[[7]](#endnote-7). Личные отношения с большой полнотой представлены в этих работах. Несколько иначе обстоит дело с вопросом о творческих связях между писателями, о художественной перекличке тем, мотивов и образов в их произведениях, о полемике и художественных «подсказках» их друг другу. И хотя данный вопрос также неоднократно затрагивался в критической литературе, в том числе и в указанных работах Муратовой и Беззубова, здесь пока еще широкий простор для исследований. Восполнить отчасти этот пробел и попытаться более широко осветить именно творческую сторону взаимоотношений между двумя выдающимися писателями начала XX в. — цель данной статьи. Ее скромные размеры позволяют затронуть данную проблему на сравнительно небольшом, но, может быть, наиболее показательном и интересном материале. Это две пьесы М. Горького и две пьесы Л. Андреева, создававшиеся почти одновременно, в одном случае — по общему, в другом — по сходному замыслам, в первые годы русской революции 1905 – 1907 гг.

## 1

Пьесы М. Горького 1905 г. «Дети солнца» и «Варвары» поразили современников своим несоответствием «злобе дня». От писателя, проведшего около месяца в тюрьме Петропавловской крепости, ждали чего угодно, только не пьес о быте и нравах провинциальных городков, забытых жизнью, в которых живут маленькие, дикие мещане, наивные, как дикари, и столь же нелепые, «никудышные» ученые, инженеры и художники, в то время как революционная русская {6} действительность наконец-то выдвинула настоящих героев[[8]](#endnote-8). Удивление приводило к растерянности. И «Дети солнца», например, некоторыми критиками интерпретировались как злая сатира и прямое продолжение «Дачников» — этой «пощечины в лицо интеллигенции». А другие, напротив, писали о неуловимости позиции автора, о бестенденциозности и общем чеховском колорите и «Детей солнца», и «Варваров».

«Дети солнца» и в самом деле теперь, по прошествии времени, воспринимаются самой «чеховской» из пьес Горького. Она близка к чеховской драматургии и действующими лицами — «чеховскими интеллигентами»: Протасовым, Вагиным, Еленой, Лизой, — и неуловимо сложным художественным миросозерцанием, той многомерностью изображения персонажей, которая исключает возможность однозначной оценки героев, и жанровой природой произведения, определяемой самим Горьким как трагикомедия, и многолинейной композицией, и общим полифоническим звучанием.

Все это возникло не случайно. И дело не только в том, что чеховское музыкальное построение пьесы неизменно привлекало к себе Горького, являлось для него образцом («Чтобы стройно и красиво было, как музыка»[[9]](#endnote-9)), а все прошедшие полгода в жизни и творчестве Горького так или иначе оказались связанными с именем Чехова: он писал воспоминания о недавно скончавшемся создателе «нового рода драматического искусства»[[10]](#endnote-10), готовил сборники памяти Чехова в издательстве «Знание», перечитывал его произведения. Обращение к чеховским героям и к чеховским формам вызывалось в первую очередь необходимостью указать на новую ситуацию, которая создалась в жизни, на новые требования, выдвигаемые русской историей, а также углубить и усложнить чеховскую концепцию действительности, его представления о движении истории. Уже в своих воспоминаниях о Чехове Горький по-своему переосмыслил и человеческий облик, и творческий пафос писателя, приблизив его к себе. Теперь он по-своему взглянул и на будущее чеховских героев, на проблемы, возникшие перед ними.

Прошло всего лишь четыре года после премьеры «Трех сестер» Чехова в Московском Художественном театре, но того не слишком справедливого упрека, который предъявлялся героям пьесы и которые предъявлял им сам Горький в очерке о Чехове — упрека в бездействии, в праздной мечтательности («Многие из них красиво мечтают о том, как хороша будет жизнь через двести лет, и никому не приходит в голову простой вопрос: да кто же сделает ее хорошей, если мы будем только мечтать?»[[11]](#endnote-11)), — нельзя уже адресовать героям «Детей солнца». Они — воистину «дети солнца», т. е. по расшифровке этого понятия, сделанного Горьким еще в его рецензии на героическую комедию Э. Ростана «Сирано де Бержерак», люди, «на долю которых выпадает высокая честь быть лучше и умнее своих современников» и нелегкая обязанность ускорять движение жизненного корабля[[12]](#endnote-12).

Герои горьковской пьесы полны энергии, они творят «гордые {7} огненные мысли», они стараются приблизить время, когда «из всех людей возникнет к жизни величественный, стройный организм — человечество». Если чеховские сестры только мучаются вопросом, зачем они живут, в чем смысл их существования («Если бы знать, если бы знать!»), то горьковские «дети солнца» нисколько не сомневаются в своей миссии вносить в жизнь знание и красоту, работать для будущего, копить для людей сокровища чувства и мысли и тем самым подготавливать грядущее преображение человечества.

У Чехова Андрей Прозоров сетовал на то, что в его городе за двести лет не было ни одного жителя, «который не был бы похож на других, ни одного подвижника ни в прошлом, ни в настоящем, ни одного ученого, ни одного художника, ни мало-мальски заметного человека…». Горьковские герои привлекают к себе именно своей неординарностью, своим подвижничеством, своим артистизмом. По словам Чепурного, «один горит в своей науке, другой бредит киноварью с охрой…». Глаголы «горит» и «бредит» свидетельствуют о высоком «безумстве», о творческом самосожжении героев. Эти же черты определяют и их поведение. Работа для них — естественный способ жизни, и «тоска по труде», о которой рассуждают чеховские герои, для них — что-то непонятное, ущербное, настолько они погружены в свою деятельность, в свои искания в науке и искусстве. Эта творческая устремленность героев, их противоположность миру обыденности не в одном духовно-нравственном плане, в «труде души», но и в самом непосредственном, обыкновенном труде, сопряженном с бытовыми неурядицами, с колбами и ретортами, красками и кислотами, буквально с первых сцен дает понять, что они будут вовлечены уже в принципиально иные коллизии. В отличие от чеховских героев, их ждет уже не расхождение между юношески прекрасными надеждами, светлыми ожиданиями и неумолимым течением реальной жизни, не меняющейся в своих основах и одна за другой разрушающей все мечты. Их ждут острые социально-политические и социально-философские конфликты современной пестрой, противоречивой и хаотичной действительности.

Все это было определено уже на самом раннем этапе работы над пьесой. В 1903 г. Горький и Андреев задумали пьесу «Астроном» о противоречиях между интеллигенцией, занятой отдаленными и даже отдаленнейшими исканиями человечества, и основными массами народа, темными, забитыми, полностью погруженными в насущные нужды своего социального бытия. Пьеса должна была заканчиваться расправой фанатичной народной толпы над астрономом, человеком, который позволил себе жить «жизнью всей вселенной среди нищенски серой обыденщины. За это его треснут в 4‑м акте телескопом по башке»[[13]](#endnote-13). Так писал Горький К. П. Пятницкому 26 октября 1903 г., излагая совместный замысел и намечая его трактовку. В несколько ином виде тот же замысел предстает в письме Андреева Горькому. Предлагая иной акцент трактовки, Андреев убеждал Горького: «Поймаешь: эти болваны убивают астронома в момент затмения солнца, Думают, что он солнце погасил — и вдруг солнце-то и вылезает! И {8} спрашивает: вы что же это, сукины дети, сделали?»[[14]](#endnote-14)Даже эти краткие замечания показывают, что с самого начала мысль соавторов, при известной общности (вспомним хотя бы, как хотелось Горькому с самого начала драматического творчества «солнышка пустить на сцену, веселого солнышка…»)[[15]](#endnote-15), работала в разном направлении. Для Горького уже тогда его пьеса была трагикомедией современного разрыва между народом и интеллигенцией, между «народной стихией» и «разумным началом», и все дело заключалось в том, чтобы найти соответствующее соотношение между «виной» и «бедой» каждой из сторон. А для Андреева на этом этапе — в соответствии с общим пафосом его творчества — главное состояло в том, чтобы еще раз развенчать мещанство как способ жизненного существования, независимо от того, скрывается ли оно под покровом полного невежества или выступает в обличье образованности. Возможность же совместной работы обоих писателей, по-видимому, определялась тем, что и для Горького на этот раз в конфликте «детей солнца» с «детьми земли», в противоположность «Дачникам», субъективная виновность интеллигенции не превышала таковой же виновности представителей народа.

Так или иначе, но совместному замыслу суждено было осуществиться в несколько ином виде и к тому же в двух весьма различных вариациях. Разведенные обстоятельствами, друзья создали соотнесенные, но совершенно самостоятельные произведения. Заключенный в Петропавловской крепости, Горький разработал этот сюжет в январе — феврале 1905 г. в трагикомедии «Дети солнца», заменив астронома химиком, но сохранив как существо ведущей коллизии, так и основные наметки финала. В ноябре того же года завершил свою драму «К звездам» Андреев.

Сложилась довольно устойчивая традиция сопоставления этих произведений. Дооктябрьская критика неизменно сравнивала «Детей солнца» с пьесой Андреева, при этом не всегда к выгоде первой. Андреевская пьеса казалась многим и более революционной, и более сильной. О. Л. Книппер-Чехова, например, по мнению самого Горького, «прекрасно» игравшая в мхатовской постановке «Детей солнца» Меланию, но не любившая ни пьесы, ни спектакля, с восторгом отзывалась об «удивительной пьесе» Андреева, «пропитанной современным движением, но не à la Горький», и производящей «сильнейшее впечатление»[[16]](#endnote-16). В том же духе, с подробной аргументацией своего одобрительного отношения к Андрееву и критического — к Горькому, якобы не сумевшему справиться с той дилеммой, которую он вынес на сцену, писали Е. Аничков, А. Измайлов, Б. Сильверсван, С. Сутугин[[17]](#endnote-17). Противопоставление сохранилось и в современной научной литературе, с той лишь разницей, что теперь горьковская пьеса признается верной постановкой вопроса, а андреевская, напротив, ошибочной[[18]](#endnote-18). Обосновывается эта точка зрения главным образом ссылкой на то, что Горькому «Звезды» не понравились, хотя в нашем распоряжении, в сущности, нет точных данных об отношении Горького к пьесе Андреева. Воспоминания же В. Тройнова, как {9} на это уже указывалось в критике, вряд ли можно признать достоверными[[19]](#endnote-19). Поэтому в нашем сравнении двух пьес попробуем опереться не на те или иные воспоминания, не на цитаты из «Заметок о мещанстве» или статьи «По поводу», написанных позднее и отражавших уже иную ситуацию в ходе общественных событий, а на конкретный анализ обеих пьес.

Своеобразие «Детей солнца», недостаточно раскрытое в научной литературе о Горьком, — это по-чеховски глубокое, далекое от какой бы то ни было публицистической заостренности, диалектически сложное освещение как самой коллизии между «детьми солнца» и «детьми земли», так и характеров участников этой коллизии. В своем анализе данной коллизии, порожденной всем ходом исторического развития России, где, по словам Горького, «люди чести и разума» одиноки как ни в какой другой стране, где мировой уровень достижений отечественной науки и культуры и высокая человеческая красота ее творцов находились в резком противоречии с общим жизненным и культурным уровнем народа, в трактовке «вины» и «беды» своих героев Горький все дальше отходил от первоначального однозначного противопоставления интеллигенции и народа. Поэтому «Дети солнца» — не осуждение интеллигенции, не ирония по ее адресу и уж, конечно, не сатира. Скорее — это предупреждение о возможности катастрофы, как писал сам Горький позднее, тем более, что в самой пьесе очень существенна роль прорицательницы Лизы — Кассандры, как ее называет Вагин. А еще точнее, «Дети солнца» — именно трагикомедия, которая легко может перерасти в трагедию. Это драматическая констатация реального положения вещей в России, чреватого непредсказуемыми последствиями, из которого нужно срочно искать выход. В чем он заключается, Горький в ту пору не знал. Он лишь подходил к нему, мучительно ощущая остроту проблемы. Поэтому пьеса, как и у Чехова, не решение вопроса, а только его постановка. Постановка тем более своевременная и оправданная, что хотя действие пьесы и приходится на 90‑е гг., но вся она уже проникнута духом начавшейся революции.

Сложный характер исторически создавшейся коллизии заявлен писателем буквально с первых эпизодов пьесы. Уже в них проступает слишком большой разрыв между уровнем обыденного сознания большинства народа, сохраняющего в себе черты патриархально-мещанских представлений, и нового уровня миропонимания, которое выработало себе меньшинство. Обычно замену астронома химиком объясняют необходимостью для Горького отойти, «отстроиться» от совместного замысла. Однако превращая Протасова в химика, Горький как бы максимально приближал его научную деятельность к уровню обычного сознания. В те времена химия уже настолько вошла в быт, что иронический вопрос, скажем, к андреевскому астроному Терновскому: «А для чего существует астрономия?» — и еще более издевательский ответ на него: «Для календарей, должно быть», — применительно к химику исключались сами собой. «Химия, брат, химия! Нечего делать, ваше преподобие, подвиньтесь немножко, {10} химия идет!» — сокрушался еще Митенька Карамазов у Достоевского. По этой причине знания Протасова вызывают уважение и интерес у возымевших «охоту к расширению русской промышленности» ростовщика и домохозяина Выгрузова с сыном. Но при этом Протасов для них хотя и «господин, стоящий внимания», а все-таки «блажной», «нелепый», без пользы переводящий товар и время, тогда как надо бы заводик поставить и производить «уксус или эссенции всякие… и многое другое…» Так же воспринимают Протасова Фимка, Роман и горничная Луша. Для них Протасов и чернокнижник, и чудак, и чуть ли не фальшивомонетчик: «господа — они способные…»

Не менее несообразной фигурой является Протасов и для няньки Антоновны, имя которой, кстати сказать, означает «набивающая себе цену». Эта старуха порой предстает в горьковедении чуть ли не воплощением народной мудрости и глубины. «Этот простой человек из народа чутко проникает в противоречия жизни интеллигентов и ставит перед Протасовым основные вопросы, которые ему и окружающим придется решать в дальнейшем», — писал, например, Б. В. Михайловский[[20]](#endnote-20). Исследователь не заметил, что Антоновна, для которой идеалом является кладбищенский порядок, как раз измеряет все самыми традиционными, восходящими еще к крепостническим временам понятиями, а потому и ничего не понимает ни в отношениях между Чепурным и Лизой, ни в семейной драме Елены и Павла, ни в отношениях Егора со своей женой.

Для нее не Лиза, не решающаяся связать свою судьбу с Чепурным из-за болезни, виновна в их разрыве, а ветеринар, который «только и знает: прийти, чаю попить да уйти… А девушка — истомилась вся… ночей не спит…». И сложные взаимоотношения между Павлом и Еленой она истолковывает на привычный лад. А уж мучительную драму Егора и Авдотьи она хотела бы разрешить сугубо традиционным барским приказанием. Точно так же недоступны ей и научные занятия Протасова. Как и Андрей Прозоров, Павел Протасов — генеральский сын. Но если Андрей кончает свою жизнь в пьесе службой в земской управе, оставив мечты о науке, то Протасов становится настоящим ученым. Однако Антоновну, вероятно, скорее устроила бы карьера чеховского героя. «Ишь, пачкун… — обращается она к Протасову, — генеральский сын тоже… а занимается неизвестно чем, только одни неприятные запахи пускаешь…» В полном соответствии со своим именем старуха целый день хлопочет по дому, делает всем замечания, во все вмешивается, пичкает лекарствами и молоком Лизу, т. е. лишний раз напоминает ей о болезни. Но все это делается главным образом по привычке и для того, чтобы подчеркнуть свое значение главного распорядителя в доме. Поэтому история, сюжет Антоновны несет вовсе не тему глубины и разума народного сознания, а тему косности, неподатливости, плохой восприимчивости. «Ужасно тупая и упрямая, — говорит об Антоновне Лиза. — Она больше тридцати лет живет у нас… Странно. С той поры, как я помню себя, у нас в доме всегда звучала музыка и сверкали лучшие {11} мысли мира, а вот она не стала добрее или умнее от этого…» И она права. Так в истории Антоновны по-своему преломляется общая проблематика пьесы: драматического противостояния людей разного уровня сознания и невозможности преодолеть эту рознь одними лишь просветительными мерами.

Линия Антоновны, хотя она и вводит в проблематику пьесы, а потом неизменно возникает в каждом из четырех актов, все отчетливее демонстрируя растущее взаимное непонимание между старухой и новой жизнью, естественно, сопрягается со многими другими. Как и всегда у Горького, и в этом он наследник и продолжатель художественных достижений Чехова, многолинейной структуры его драмы, таких сюжетно-тематических линий в «Детях солнца» несколько. Далеко не все из них впрямую связаны с Протасовым. Скажем, линия Фимы вроде бы вполне независима от него. История этой жесткой и циничной мещанки, ищущей своего способа утвердиться в жизни и в конце концов находящей его в том, чтобы продать себя ревматическому старику за большие деньги, движется как бы в стороне от основного сюжета. На самом деле она точно так же включена в него, как и другие, и по-своему, парадоксально, варьирует важнейший мотив пьесы — мотив противоречивого и сложного роста человеческого самосознания, человеческого достоинства у «детей земли». Противоречивость этого роста сказывается в том, что, требуя уважения и человечности от других, при этом часто в самой неожиданной форме, они в то же время не способны выказывать эти чувства сами. Когда Фима отклоняет предложение Миши Выгрузова пойти к нему на содержание, то в ее отповеди слышится не только точный расчет, жесткий практицизм, но и оскорбленное достоинство человека: «Подите вы прочь, охальник! Что это — точно лошадь покупаете!»

Уязвленность, болезненная гордость, мучительное желание во что бы то ни стало утвердить свое человеческое достоинство, найти в другом участие и поддержку, уважение и понимание дает главное идейно-тематическое наполнение и другим линиям пьесы, прямо или косвенно связанным с Протасовым. При этом сходные процессы весьма по-разному протекают «наверху», среди «детей солнца», и «внизу», среди «детей земли». Очень важно, однако, что, стремясь утвердиться в своем человеческом звании, человеческом достоинстве, никто из персонажей «Детей солнца», в отличие, например, от героев «На дне», не попирает, не принижает другого. Напротив, он надеется подняться на следующую ступеньку человечности с помощью другого, через его уважение, через его участие. При этом естественно, в одном случае возникают сугубо комические, а в другом — драматические и даже трагические ситуации.

Так, Мелании, изуродовавшей себе жизнь гадким замужеством, Протасов нужен потому, что она видит в нем «святого человека», «такого неземного», «такого возвышенного», и надеется рядом с ним очиститься и тоже человеком стать. И для Егора, с малых лет в обиде живущего, работа у Протасова, «человека особенного», по сравнению {12} с которым остальные люди — «пыль», — способ почувствовать себя человеком. То же и для Чепурного любовь к Лизе, возможность бывать у Протасовых — это попытка что-то сделать с заржавевшим механизмом своей души, поверить в возможность возрождения. Для всех них Протасов прежде всего не ученый, не открыватель природных тайн и создатель новой научной картины мира, а удивительный, «особенный», «святой» человек. Он как бы наглядное, осязаемое свидетельство той красоты, того света и добра, к которым может подняться человек. Он чуть ли не идеал в их глазах. Они ждут от него исключительного внимания, необыкновенной проницательности и сочувствия во всех их делах и мечтах. Павел Протасов же (как об этом свидетельствует и его имя: Павел по-латински — малый, маленький), в сущности, большой ребенок во всех житейских делах. К тому же он настолько поглощен своими опытами, что просто не воспринимает тех сигналов, тех «токов», которые излучают окружающие его люди. Отсюда и возникают то комические, то драматические ситуации его столкновений с окружающими. Мелания предлагает ему себя и свои деньги, а он просит у нее свежих яиц. Егор хотел бы поделиться с ним своей домашней драмой, а он объясняет этому неоднократно битому человеку, что бить нельзя. Выгрузовы пытаются купить его знания, а он думает о том, что они заботятся о его благосостоянии.

Особое место среди этих драматических сюжетов занимают отношения Протасова с женой. В них по-своему преломляется та же тема требования внимания и человечности во взаимоотношениях между людьми. Елена оскорблена кажущимся безразличием мужа. Выросший в ней новый человек уже не может довольствоваться тем, что дает муж. Она видит, что он живет только работой. Все остальное его почти не затрагивает. Елена любит мужа, тянется к нему, но сознает, что его наука все больше отдаляет их друг от друга. Играть роль преданной жены, живущей исключительно интересами мужа, она не умеет, стать необходимым помощником и товарищем не может. Вот почему она сначала ищет опоры у Вагина, а потом готовится покинуть мужа. Как и в «Дачниках», а потом и в «Варварах», Горький затрагивает здесь большую и сложную проблему поиска новых основ для семьи, для союза между людьми, но решения ее не дает. Интересно, что семейная история Протасова как бы перекликается с семейной историей Егора. Но разрешимая среди «детей солнца», эта традиционная тема треугольника оказывается не разрешимой среди «детей земли». Так вновь и вновь утверждается мысль о драматической отдаленности одних от других.

В «Детях солнца» нет излюбленного драматургией «человека со стороны». Здесь никто не появляется, как Лука в «На дне» или Шалимов в «Дачниках», чтобы обострить изначально существующую конфликтную ситуацию. И это естественно. Исторически созданное противостояние не под силу изменить одному человеку. Для этого необходимо какое-то большое событие природного или исторического происхождения. Вот почему роль взрывчатого {13} элемента в пьесе принадлежит стихийному бедствию — эпидемии холеры, обостряющей отношения между интеллигенцией и народом и приводящей в конце концов к катастрофе. В I и II актах о холере лишь упоминается. Действие здесь строится в основном на столкновениях «людей земли», с их обыденным сознанием, и людей нового сознания, «детей солнца». Столкновения эти побуждают к осмыслению все усложняющейся ситуации. Так серия сюжетов, о которых говорилось выше, соединяется с непременной для драматургии Горького дискуссией о человеке и его возможностях, о месте в современном мире науки и искусства, знания и красоты. Главными оппонентами в разворачивающемся диспуте выступают Павел и Лиза, но, в сущности, в спор втягиваются и Елена, и Вагин, и Чепурной. В этом споре Протасов, мыслящий масштабами человечества и мечтающий о том времени, когда «у всех клеток его будет прошлое, полное великих завоеваний мысли», говорит о победном шествии человечества, о его великих возможностях, о его красоте. Совершенно справедливые в общем плане, эти соображения, однако, плохо согласуются с тем миром обыденщины, в котором живет Протасов. Поэтому поэтические мечтания его сначала нарушаются житейскими затруднениями, а потом и опровергаются более трагично смотрящей на жизнь Лизой. Диспут завершается поэтической дуэлью, в которой Лиза напоминает «детям солнца» о миллионах «слепых кротов», а Вагин в ответ ей утверждает, что только благодаря им «слепые кроты» и могут вырасти гордыми орлами.

В горьковедении указывается, что монологи Протасова являются вариацией на темы его собственных произведений, в частности, поэмы «Человек», а также высказываний Г. Клейна в книге «Астрономические вечера», которой увлекались и Горький и Андреев[[21]](#endnote-21). Некоторые ученые даже считают, что это своеобразная ревизия былых идей о «гордом человеке» и «человеке — правде», грустная ирония над романтической патетикой былых верований. «В “Детях солнца” Горький расстается не только с проблематикой, но и с образностью “На дне”, — пишет Д. И. Золотницкий. — Его улыбка над Протасовым оттого участлива и чуть элегична, что писатель обращает ее отчасти и к самому себе вчерашнему, к кругу былых образных ассоциаций»[[22]](#endnote-22).

Нам кажется, что, при всей справедливости процитированных соображений, речь все-таки должна идти о чем-то большем, нежели полемика с самим собой и элегическое расставание с былыми верованиями. Как ни значителен сам по себе комплекс горьковских идей в литературно-общественном сознании начала XX в., он был лишь струйкой в общем широком течении прогрессивных верований и надежд на близящееся обновление человечества, на скорый приход новых людей, которые разрешат, наконец, «проклятые вопросы» истории. В таком контексте монологи Протасова о растущем и развивающемся человечестве, о его прекрасном будущем воспринимаются и как что-то близкое к монологам Вершинина в «Трех сестрах», которые для многих в начале века были своеобразной квинтэссенцией чеховского мировоззрения[[23]](#endnote-23). В самом деле, в той концепции исторического {14} развития, которую излагает Вершинин, говоря о судьбе сестер и о том, что когда-нибудь таких, как они, станет большинство, есть то же представление об истории как творчестве избранных «детей солнца», допускающих на свой корабль, устремленный в будущее, «детей земли» лишь в качестве раковин и водорослей, как «“мертвые клетки” в организме…»

Трагичен финал «Детей солнца». Гибнет Чепурной, не найдя себе опоры для обновления. Лиза, подобно Офелии, сходит с ума, окончательно сломанная противоборством столкнувшихся лагерей, а Протасов и Егор получают каждый свою долю ударов. Такой финал — полемическое опровержение всяких слишком наивных, слишком простых, слишком утопических, а главное — недемократических, в сущности, исторических концепций. Очень важно и то, что в холерном бунте, возникающем в IV акте, достается не только «беспочвенному» Протасову, но и «почвенному» Егору, причем даже более основательно. Иными словами, драматическое противостояние «детей солнца» и «детей земли» одинаково гибельно для обеих групп и должно быть как-то изменено.

В финальных поэтических строчках Лизы, повторяемых затем Вагиным, вопрос о человеке и человечестве, о «детях солнца» и их месте в мире, в историческом движении, осмысляется сугубо трагически. Самый образ солнца приобретает зловещие черты («солнце, точно чье-то злое око, молча смотрит с неба жгучим взглядом»), а его дети видятся не ускорителями мирового процесса радостными созидателями, Фаустами, а редкими Дон Кихотами, обреченными на одиночество в «знойном море красного песка» мертвой пустыни действительности.

Таким образом, спор о человеке и человечестве, о его потенциальных возможностях и подлинной сущности, необычайно важный для М. Горького в пору девяностых и начала девятисотых годов, в пору «Челкаша», «На дне» и «Человека», теперь как бы отходит на задний план. Еще недавно занимавшая одно из главных мест в драматургической структуре, эта дискуссия о человеке и корректируется, и вытесняется действиями новых, «непрерывно растущих» людей, претендующих на свое место на палубе российского корабля. Соответственно философская наполненность прежней проблематики теряет для Горького былую ценность. Ее значение понижается перед лицом новых, сугубо политических событий. Речь уже идет не о грядущих судьбах человечества, а о сугубо современных, сегодняшних делах. Этот «поворот» в творчестве Горького, еще не столь заметный в пору совместного замысла, и обусловливает главное, принципиальное различие между пьесами Горького и Андреева. Оставаясь верным «совместной» философской проблематике, Андреев не пошел за своим другом по пути нарастания социально-политической злободневности. Его драма, перекликаясь с трагикомедией Горького во многих своих темах, мотивах и положениях, в то же время неизменно поднимает их на сугубо философическую высоту.

## **{15}** 2

Свое отношение к революционному движению, как утверждал Горький, Андреев полнее всего выразил в рассказе «Так было»[[24]](#endnote-24), законченном в основном в октябре 1905 г. Существо этого отношения, по мнению Горького, скептическое[[25]](#endnote-25). На самом деле в рассказе, посвященном великой французской революции и ее соотношению с тем, что происходит в России, если и выражается скепсис, то по отношению к буржуазно-демократической революции, по отношению к конституции, дарованной царским манифестом о демократических свободах и созыве Государственной думы как раз в том самом месяце, которым помечен рассказ[[26]](#endnote-26). Оценивая рассказ «Так было» как выражение андреевского пессимизма, исследователи пытаются подтвердить свою трактовку и ссылкой на якобы данную в статье В. И. Ленина «Торжествующая пошлость, или кадетствующие эсеры» (1907) «косвенную оценку рассказа “Так было” и пессимистических взглядов Л. Андреева на перспективы революционно-освободительного движения»[[27]](#endnote-27). Б. Бялик даже утверждает, что «когда Леонид Андреев, изобразивший в рассказе “Так было” печальный итог буржуазной революции — смену одного деспотизма другим, сделал мрачный вывод: “Так было — так будет”, В. И. Ленин ответил ему в апреле 1907 г.: “*Так было* — при всех европейских изменах буржуазии. *Так будет*… будет ли так, господа, в России?”»[[28]](#endnote-28) Вряд ли можно признать справедливой мысль о том, что Ленин отвечал Андрееву да еще два года спустя. Вряд ли можно и в приведенной фразе видеть хоть какую-то оценку рассказа Андреева. Ленин пишет не о рассказе, а о проблемах русской революции. Поэтому все приведенные суждения выглядят грубой натяжкой. Тем важнее, что для Ленина, как это явствует из контекста, смысл рассказа не в мрачной констатации, а в вопросе: «Будет ли так?..» В качестве «сплошного вопроса» «как будет?» понимали рассказ Андреева и наиболее проницательные критики[[29]](#endnote-29).

В рассказе «Так было», направленном на развенчание всяких иллюзий в способности буржуазного строя создать свободных людей, художественная мысль Андреева приобретает философско-исторический характер. Этим и отличается пьеса «К звездам» от несравненно более конкретной социально-исторической пьесы «Дети солнца». Горький писал свою пьесу, проникнутый тревожным ощущением «духовной оторванности» интеллигенции от народа. Для Горького этот разрыв чреват катастрофой. Поэтому «Дети солнца» — трагикомедия, которая, если бы ее действие протекало в условиях революции, могла превратиться в трагедию. Андреев также видел разъединенность действенного и сознательного начал в жизни народа. Но для него в ту пору это исторически закономерное явление. Поэтому «К звездам» — драма.

Коллизию, выдвинутую и истолкованную Горьким в начале революции, Андреев проверил ее исходом. И тогда выяснилось, что разрешение этой коллизии — далеко впереди. А надежда на скорое {16} и окончательное снятие всех великих исторических проблем — одна из утопий, развенчанных революцией. То, что для Горького было социально-политической проблемой, стало у Андреева и проблемой философско-исторической. Все это и обусловило своеобразную жанровую природу драмы.

«К звездам» — социально-философская, мировоззренческая драма, где обсуждение актуальных общественно-политических проблем перерастает в поиск цельного и достаточно широкого миропонимания, способного найти связующие нити между разными и даже противоположными явлениями и дать прочную и долговременную опору для борьбы за преобразование действительности. Эту философскую направленность драмы Андреева в свое время высоко поставил Луначарский, сказав, что она сделана «из хорошего металла»: «… Пройдет время, и ее оценят. Она из прочных. Ее материал долго не потеряет цены. Не все испытывают революцию как обострение философских внутренних запросов, но художнику она именно позволила подняться выше… чем держится обыкновенно художественно-философская мысль, и это остается», — писал о драме Андреева Луначарский[[30]](#endnote-30) и указывал, что в пору послереволюционного идейного разброда пьеса «К звездам» поможет каждому самоопределиться, найти свой личный «всеответ» на основные проблемы жизни, на таинственные загадки бытия и будет способствовать формированию не поверхностно оптимистического, а твердого и мужественного взгляда на мир, соответствующего его трагической сложности.

Название пьесы заключает в себе обе стороны человеческих исканий: и общественно-политические, и научные. Путь «к звездам» — это, по Андрееву, и стремление человечества в иные миры, в космос, к иным планетам, ко все более полному и всестороннему познанию «мирового порядка», вселенной. Путь «к звездам» — и восхождение человечества к будущей совершенной общественной организации, к обществу гармонично развитых, совершенных людей — «сынов вечности». В этом смысле название «К звездам» не совпадает с названием «К солнцу» задуманной картины Вагина, поскольку на этой картине находят для себя место только аристократы духа; к звездам же, по Андрееву, устремлены все, в ком не победило мещанское начало.

В соответствии с задачей осмысления «мирового порядка» действие всех четырех актов драмы развертывается в некотором отстранении от остального мира, в горах, где расположена обсерватория русского эмигранта профессора Терновского. Такая «астрономическая» отдаленность, конечно, свидетельствует об известной отрешенности ученых, написавших на фронтоне храма богини Урании: «Прочь, суетные заботы! Попирается здесь низменная земля…», и выражает основное противоречие между практиками социального переустройства и представителями научного познания. Но для драматурга это необходимое условие, чтобы верно поставить и решить важные и острые социально-философские проблемы. Вместе с тем обсерватория не изолирована от внешнего мира. И здесь ставит {17} проблемы, а также направляет ход их обсуждения как раз то, что происходит внизу, в долинах, где сначала пылает пожар революции, а затем свирепствуют темные силы реакции. Там попадает в тюрьму и сходит с ума один из центральных героев драмы Николай Терновский, идеальный образ которого создается как бы внедраматическими средствами. Играя действенную роль в развертывании конфликта, он, однако, ни разу не появляется на сцене.

Таким образом, поражение революции образует и исходную ситуацию драмы, и некую внесценическую линию ее развития. Революция, которую так ждали, на которую возлагали столько надежд, потерпела крах. Поражение революции и ставит заново все основные вопросы бытия, и, завязывая узел драматического действия, вовлекает всех участников драмы (как постоянных обитателей храма богини Урании, так и нашедших там временное пристанище революционеров) в процесс пересмотра своих личных жизненных программ и общей концепции жизни, в противоречивый и сложный ход осмысления пореволюционного мира и выбора в связи с этим своего места, своего пути в нем.

Мучительнее всего эта драма протекает у ассистента профессора Терновского Лунца, нервная, импульсивная натура которого никак не может примириться с гибелью революции и воспринимает ее как конец всего, как полную и всеобщую катастрофу: «Значит, напрасно вся эта кровь, эти тысячи жертв, эта беспримерная борьба, эта… эта… Проклятье! Зачем я был здесь? Зачем я не лег там, с моими братьями?» Не менее безотрадны переживания маленького Пети Терновского, впечатлительного и хрупкого юноши, для которого вывод о бессмысленности всего существующего и даже самой жизни на долгое время становится основой мировосприятия. А лейтмотивом раздумий и чувств Инны Александровны оказывается вопрос: «Когда этому конец будет, господа! Проживешь, а светлых дней так и не увидишь. Жизнь!» В сходные, хотя и не всегда столь ясно выраженные раздумья погружены и остальные лица пьесы.

Развертывая весь этот действенный поток мыслей и чувств, Андреев опирается на поэтику чеховской драмы с ее способами воспроизведения скрытых душевных движений, с ее «подтекстом» и сосредоточенным внутренним действием. О чем бы ни говорили герои «К звездам», какое бы бытовое направление ни принимал диалог, за всеми этими житейскими фразами, поэтическими цитатами, несвязными речами и паузами стоит все то же раздумье о смысле жизни и характере ее развития, о мире и революции, все тот же непрекращающийся напряженный духовный поиск.

Составляя основу движения пьесы, этот процесс получает вместе с тем и более непосредственное выражение в споре Анны и Валентина Верховцевых с Сергеем Николаевичем, постепенно занимающем значительное место в развитии действия. При этом чеховская поэтика, как и у Горького, перестраивается для решения новых идейно-художественных задач. Сохранив перемежающуюся смену настроений в общей окраске актов пьесы, когда отчаянию одного действия прямо {18} противостоит мажорная тональность другого, Андреев в то же время вывел на поверхность острый идейно-философский спор между героями и связал судьбу каждого персонажа с определенной жизненной позицией, до конца выясняемой и определяемой в ходе этого спора. Соответственно развивающийся в пьесе диспут важен не только сам по себе, но и как определяющий момент в судьбе каждого из персонажей. Это не столкновение революционеров с учеными, так как Николай, Маруся и Трейч проявляют интерес к идеям Сергея Николаевича, а Петя и Лунц сочувствуют позиции Верховцевых. Это спор между теми, кто целиком ушел в научные проблемы, и теми, кто, напротив, озабочен только проблемами революции. Конфликт этот, восходящий к первоначальному замыслу и отчасти соотнесенный с центральной коллизией горьковских «Детей солнца», в то же время истолкован Андреевым принципиально иначе.

Драматург последовательно снимает с него социально-политическую окраску. Столкновение в драме «К звездам» возникает не между людьми различных политических убеждений, а между практиками и теоретиками, деятелями и мыслителями. Это коллизия осмысления мира. И порождается она не классовым антагонизмом, а естественной односторонностью людей, самого типа их мышления в эпоху все увеличивающейся дифференциации и все усложняющихся знаний о мире. Поэтому Андрееву так важно уже в I акте подчеркнуть, что спор развертывается между людьми, в жизни и судьбе которых много сопоставимого и даже общего.

Так же, как и революционеры, Сергей Николаевич находится в оппозиции к существующему строю и, по сути дела, занимает положение политического эмигранта. Так же, как и жизнь революционеров, его жизнь и жизнь его жены и друга Инны Александровны полна постоянных лишений, риска, тяжких утрат. В бесконечных скитаниях они потеряли своих детей, подвергались репрессиям властей, вели почти отшельнический образ жизни. Служение науке требует от Сергея Александровича и его подруги не меньшей самоотверженности, чем деятельность профессионального революционера. Наконец, и сегодня быт этих уже очень немолодых людей привлекателен своей благородной простотой и почти монашеским аскетизмом. Вообще семейный союз Терновских, покоящийся на высоких этических основаниях, в какой-то мере противостоит сложным отношениям Протасова с его женой Еленой.

При всем сходстве жизни и судеб революционеров и ученых, не менее явственны и отличия, которые и вызывают конфликт. На первый взгляд, тема возникающего спора: что важнее, практическая или научная деятельность? Но, по существу, он значительно содержательнее. В нем звучит и основной мотив горьковского «На дне»: «что лучше, истина или сострадание?», и вопрос о назначении человека, о смысле жизни, о движении истории, о месте в ней революций. Но, пожалуй, наиболее верной формулировкой спора будет проблема соотношения между ближайшими и отдаленными целями человечества или, как она часто формулировалась в ту эпоху, проблема {19} любви к ближнему и дальнему. Вопрос этот в России имел свою историю. С громадной силой и страстностью он был поставлен еще Достоевским в романе «Братья Карамазовы». В знаменитом «бунте» Иван Карамазов утверждал, что человечество слишком дорого платит за вход в будущее, что не стоит это будущее, каким бы прекрасным оно ни оказалось, и одной слезинки ребенка. Направленная впрямую против религии, эта мысль переадресовывалась Достоевским также и другим концепциям поступательного развития, требующим жертв для своего осуществления. Идеи Достоевского, его метафизическая утопия были с восторгом подхвачены в идеалистической литературе начала века и впрямую направлены против марксизма. В статьях Н. А. Бердяева и С. Н. Булгакова, так же, как и в статьях представителей позднего народничества, марксистская концепция истории подверглась резкой критике за якобы полное равнодушие к судьбам индивидуальностей, за мнимую антигуманность, за то, что она «любовь к дальним» ценит выше «любви к ближним», а интересы современности приносит в жертву далекому будущему. Иными словами, бывшие легальные марксисты, как и народники, взяли на вооружение против марксистской концепции истории старые сентиментально-утопические доводы, которые неоднократно язвительно высмеивал К. Маркс, а Ленин определил как выражение мелкобуржуазных идеалов.

Таким образом, спор, возникающий в пьесе, оказывается по-своему соотнесенным с наиболее острыми социально-философскими проблемами эпохи. Возможно, что именно этим и был вызван интерес к пьесе со стороны Ленина[[31]](#endnote-31). Во всяком случае, распространенное в современной критической литературе утверждение о «типичности» Поллака явно не учитывает характера художественного метода Андреева (Поллак лишь с натяжкой может быть назван «художественным типом»[[32]](#endnote-32)). Фигура Поллака, так же, как и вся пьеса Андреева, могла заинтересовать Ленина именно остротой и современностью своей социально-философской проблематики. А трактовка этой проблематики окажется настолько глубокой, что Ленин сможет сослаться на пьесу в своей полемике с меньшевиками.

Первоначально спор разворачивается как «сшибка» людей разных жизненных интересов. Анна и Валентин Верховцевы нападают на Сергея Николаевича за то, что он позволяет себе «столько времени глазеть на небо, когда на земле все устроено так плохо». А Сергей Николаевич, напротив, отвергает «суетные заботы» земли. Однако на этой стадии спор не останавливается. Проясняя философский фундамент каждой из позиций, он перерастает во всестороннее исследование лежащих в их основе представлений о мире и будущности человечества. По внешности очень гуманистические; взгляды Верховцевых на самом деле узкопрагматичны. Поэтому их философия истории наивна и утопична. Напротив, Сергей Николаевич, как астроном, измеряет все совершающееся масштабами веков, истории человечества и мироздания. В поле его зрения — наиболее общие закономерности жизни, природного и человеческого развития. Прозревая {20} отдаленное будущее, Сергей Николаевич отвергает какие бы то ни было утопии и утверждает взамен идею преемственно-поступательного развития. Он говорит о том, что путь человечества тернист и «всегда орошен кровью».

Однако такая концепция мира, не сулящая скорой победы сил добра, утверждается не сразу. Поэтому в пылком монологе II акта Трейч, развивая ту же, по существу, идею вечной борьбы, сообщает ей более оптимистический характер. В его интерпретации человеческая история — это цепь беспрерывных побед. «Здесь говорили о поражениях, но их нет, — произносит он. — Я знаю только победы. Земля — это воск в руках человека. Надо мять, давить — творить новые формы […] Но надо идти вперед, пока светит солнце…» Образ Трейча занимает особое место в художественной системе пьесы. Он — воплощение великой исторической миссии революционного рабочего класса. Известный схематизм этого образа во многом объясняется тем, что Трейч — программный герой. Если Анна и Валентин, по мысли Андреева, отчасти уже вчерашний день революционного движения, то Трейч — его будущее. Ученик Николая Терновского, он представляет собой новый тип революционера-рабочего, сочетающего в себе качества ученого и практика, талант исследователя и пропагандиста, фантазию романтика и трезвость реалиста. Можно сказать, что Трейч в известной мере — разрешение центральной коллизии пьесы, искомое, ожидаемое, но еще не осуществившееся. Но фигура Трейча важна и как андреевское дополнение к горьковской пьесе, так как в личности Трейча и ему подобных найдет свое разрешение и коллизия горьковской трагикомедии.

Примерно два года спустя в письме к Луначарскому Горький скажет, что «мысль… о революционерах, как о мосте, единственно способном соединить культуру с народными массами, и о сдерживающей роли революционера — мысль родная и близкая мне, она меня давно тревожит […] В “Детях солнца” я вертелся около этой мысли, но — не сумел формулировать ее и — не мог. Ибо — кто среди *моих* “Детей солнца” — способен почувствовать эту мысль и эту задачу? Она должна родиться в уме и сердце пролетария, должна быть сказана его устами…»[[33]](#endnote-33)

В пьесе Андреева эта мысль, по сути дела, и высказывается от имени рабочего Трейча. Он защищает Сергея Николаевича от своих товарищей. Его увлекает и масштаб дружеских связей Терновского, один из друзей которого умер полтораста лет тому назад и завещал ему проверить свои наблюдения, а другой должен родиться приблизительно через семьсот пятьдесят лет, и уже ему в свою очередь Сергей Николаевич поручает проверить свои выкладки. Наконец, Трейч придает несколько иной смысл понятию «дети солнца». Заявляя, что «солнце — тоже рабочий», он отказывается от разделения людей на народ и интеллигенцию, на «детей солнца» и «детей земли». «Детьми солнца» оказываются равно все люди самоотверженного труда, творческого горения, героической жизни, вне зависимости от уровня знаний и места в современном человечестве. Здесь нет полемики с Горьким, {21} ибо и для того «дети солнца» — те, кто ускоряет историю Просто ускорение истории, по Андрееву, сложный процесс, и он требует участия многих самоотверженных людей, людей великой самоотдачи. «Дети солнца» — это те, кто будет гореть всегда и вечно, кто будет всегда идти вперед и не остановится ни перед какими преградами.

Композиция драмы отражает сложный ход человеческой мысли, шаг за шагом пробивающейся к новому, более сложному миропониманию. При этом герои Андреева проявляют себя как люди не только напряженных духовных исканий, но и как социально-психологические личности, хотя по способу обрисовки они, конечно, ближе к образам Достоевского, чем Чехова. Ведущее место в их художественной структуре принадлежит идейным мотивам. Тем не менее «К звездам» остается драмой, не превращаясь в философскую дискуссию. И способ мышления, то или иное отношение к происходящему внизу, в долинах, та или иная психическая организация все время меняют положение действующих лиц, сближая одних и разводя других. Маруся, Петя и Трейч все больше симпатизируют Сергею Николаевичу, а Лунц начинает тяготеть к Анне и Валентину.

Последний толчок этому процессу дает гибель Николая Терновского и крах каких-либо надежд на скорое возрождение революции. Мрак отчаяния, кажется, полностью заполняет сцену. Но в этой трагической обстановке, полной тьмы, как раз и начинает сиять своим истинным светом «звездная философия» Сергея Николаевича, требующая от людей не поверхностного, мещански-оптимистического, а твердого и мужественного взгляда на мир, соответствующего его трагической сложности.

По мысли Сергея Николаевича, история человечества движется медленно, но неуклонно. И ничто великое в ней не происходит бесследно. Прекрасные люди погибают, но не умирают, так как своей гибелью они участвуют в поступательном движении истории к более совершенной общественной организации, к более совершенному человеческому типу — «сыну вечности». И в этом смысле нет смерти для лучших сынов человечества: «Как садовник, жизнь срезает лучшие цветы, — но их благоуханием полна земля… Разве умер Джордано Бруно?.. Умирают только звери, у которых нет лица. Умирают только те, кто убивает, а те, кто убит, кто растерзан, кто сожжен, — те живут вечно». Они живут в поколениях, хранящих «благоухание их душ». В этой по-своему стройной, героико-романтической, законченно антимещанской концепции истории, противостоящей как религиозному, так и позитивистскому взгляду на мир, человек — производное истории природы и человечества, наследник мысли и души его лучших сынов. Созданный героизмом мысли и борьбы своих предшественников, он призван к такому же героизму. Идя на подвиг, все равно — во имя науки или во имя революции, — человек только возвращает то, что дали ему предшествующие поколения, и принимает участие в дальнейшем движении истории. Именно герои, принимая, передают эстафету дальше. Соответственно оценивается Андреевым и {22} смысл революции. Она была массовым подвигом тысяч героев. Она оплодотворила путь человечества.

Таким образом, идея сознательного героизма, подвига-счастья оказывается в драме и основой философии жизни, и этическим критерием, по-новому группирующим персонажей, объединяющим с одной стороны, Сергея Николаевича с Марусей, Трейчем, Николаем, а с другой — намечающим какое-то соотношение между Поллаком и Анной. Эта же идея дает наполнение и понятию человека как «сына вечности», заменяющего собой понятие человек — «сын солнца». «Сын вечности» — это участник вечной истории человечества в его неуклонном движении вперед.

## 3

Революция 1905 г. по-новому поставила вопрос о быте, о власти обыденщины, о все еще крепких устоях «темного царства», о смерти которых громогласно провозгласили символисты[[34]](#endnote-34). И закономерно вызвала к жизни целый ряд произведений, возродивших и по-новому истолковавших эту проблему. Поэтому критика 1900‑х гг. была решительно неправа, заявляя о гибели быта и связанной с ним литературы. Напротив, общим сюжетом многих произведений, появившихся в печати и на сцене в 1906 – 1910 гг., станет как раз в достаточной мере традиционная история столкновения человека нового сознания, активного и жизнедеятельного, с бытовыми и психологическими устоями мира «обыденщины». Драматизм подобных столкновений, их часто трагическая развязка, естественно, получает наилучшие возможности для своей трактовки в жанре драмы или трагедии. И здесь опять возникает полная глубокого смысла творческая перекличка Горького и Андреева. Один создаст пьесу «Варвары». Другой напишет «Савву». В центре каждой из них находится крупная, незаурядная личность, вступающая в столкновение с теми или иными сторонами жизни российского «темного царства». И каждая из них терпит крах в своих намерениях, убеждаясь в цепкой силе, трудно преодолимой власти старых устоев. Соответственно в каждой из пьес сильно звучит мотив осознания сложности вставшей исторической задачи, степени ее возможного решения в пределах современного исторического периода, а также соответствия между сложностью проблемы и взглядами, целями и методами героев. Эта диалектика и составляет самое существо внутреннего движения, развития коллизий и в пьесе Горького, и в пьесе Андреева.

Почти во всех современных исследованиях трактовка «Варваров» Горького в той или иной степени восходит к Луначарскому[[35]](#endnote-35). Однако его соображения при этом сильно упрощаются. Луначарский писал о том, что Горький сконцентрировал «все наше внимание на столкновении деревянной России с железной, на муках этого процесса, на его глубокой всеобщей неудовлетворительности»[[36]](#endnote-36). При этом он, однако, предостерегал от оценки «мук этого процесса» с «точки зрения дряхлого уклада и его иллюзий», «абстрактно-моральной или абстрактно-эстетической {23} точки зрения»[[37]](#endnote-37). Сложный и в достаточной степени диалектический взгляд Луначарского на «Варваров» мог бы послужить хорошей основой для дальнейшего анализа пьесы, для ее детального конкретно-исторического исследования. Но произошло иначе. Из концепции Луначарского были изъяты многие важные звенья, и в большинстве исследовательских работ на первый план выдвинулся конфликт Черкуна с Монаховой, сама Монахова была признана главной героиней пьесы, а действие пьесы определено как развенчание Черкуна. Так горьковские «Варвары» оказались вариантом односторонне понятой драмы Островского как драмы столкновений обладательниц «горячих сердец» с холодными и расчетливыми буржуазными дельцами[[38]](#endnote-38).

Не предполагая на нескольких страницах дать исчерпывающую трактовку такого сложного, значительного и все еще недооцененного произведения, как «Варвары», присмотримся к нему с точки зрения нашей темы, в свете конфликта между людьми, воодушевленными идеей необходимости изменения жизни, их целями и методами, и реальным положением вещей, грандиозной сложностью вставшей исторической задачи.

Еще современники недоумевали по поводу того, что действие пьесы «Варвары» происходит в провинции, а сама она вроде бы далека от пафоса революционных дней. На это недоумение отвечал Луначарский. По мысли критика, сцены из жизни уездного городка только на самый поверхностный взгляд могут показаться «лежащими в стороне от господствующих направлений общественного интереса», ибо они сосредоточивают внимание на главном: на великой армии мелкобуржуазной России, на все еще крепких устоях патриархально-мещанского быта, без коренной ломки, коренной перестройки которого дело революции и социализма не может иметь прочного успеха[[39]](#endnote-39).

«Варвары» в научной литературе давно и справедливо сопоставляют с пьесами Островского, с его «темным царством»[[40]](#endnote-40). Это сопоставление и в самом деле может многое дать для характеристики того быта, который обрисован в пьесе Горького. В картине, нарисованной писателем, есть и смешные нелепости, забавные подробности, но основное в ней все-таки раскрытие жестокости, наглого самодурства одних и безгласного рабства, забитой подчиненности других. Это мир, лишенный духовных интересов, человеческого отношения друг к другу.

Чтобы правильно оценить роль, которую сыграют в событиях, происшедших в городке Верхополье, приезжие инженеры, надо подчеркнуть, что еще задолго до них быт его основательно потревожен в своем существовании. В нем уже давно начались и активно протекают процессы брожения и разложения. Поэтому инженеры не разрушают в Верхополье ничего такого, что не было бы подточено задолго до них. И когда в III акте Редозубов характеризует инженеров как «варваров», «нарушителей», которые «все опрокидывают», то его слова вызывают справедливую реплику умной старухи Богаевской: «Видно, плохо было построено…» И эта реплика относится ко всему строю жизни, аттестует все нравы Верхополья.

{24} Да, в финале Гриша спивается. И в этом отчасти виноват Цыганов. Но в еще большей степени — сам Редозубов, запугавший сына до того, что тот пытается хоть в алкоголе почерпнуть силы для противодействия самодурству отца. Дробязгин украл казенные деньги. И опять к этому причастен Цыганов, довершивший дело развенчания нравственных норм и идеалов в глазах наивного юноши. Но ведь началось это еще раньше. Уже в I акте Дробязгин ничего не может противопоставить доводам Веселкиной, «раскрывающей» ему глаза на мир, и только в отчаянии восклицает, что это ужасно, если люди совсем не верят «ни во что светлое…». А первым доказательством цинизма и безнравственности этого мира становится для него история Лидии Павловны, расставшейся со своим мужем, который вдобавок замешан в какой-то неблаговидной истории. Да и украдет Дробязгин как типичный сын Верхополья, а не воспитанник Цыганова, «как нищий… с копейками!». И это точно отметит все та же Богаевская.

Но все это в конце концов второстепенные линии пьесы. А главной героиней и, соответственно, главной «виной» Черкуна, по мнению большинства горьковедов, является Надежда Монахова. Чтобы выделить Монахову из «фауны» Верхополья, горьковеды прибегают к разного рода натяжкам[[41]](#endnote-41). На самом деле Монахова как раз характерное явление «темного царства». Когда хотят выдвинуть на первый план образ Монаховой, то обычно ссылаются на письмо Горького 1907 г. к режиссеру Н. Д. Красову. Но в этом письме речь идет лишь об искренней вере Монаховой в возможность какой-то пламенной и чистой любви, а вовсе не о том, что эта женщина выделяется из мира Верхополья. Столь же несостоятелен и такой аргумент в пользу «высокой и духовной ценности» Монаховой, как увлечение ею Цыганова. «Гурман и лев» Цыганов вовсе не так уж разборчив в своих увлечениях, чтобы делать его любовь каким-то критерием в оценке духовной значимости Надежды. Да и сравнение Монаховой с землей вряд ли может говорить в пользу ее духовного богатства.

Богатство Монаховой отнюдь не духовное, а инстинктивное, природное. Ее сила — это слепая и страшная сила стихии, воистину сила земли, природы. Вдохновленная реальным и достижимым идеалом, руководимая разумом, она может принести богатые плоды. Но увлеченная далекими от жизни призрачными мечтами, она может стать и разрушительной. Именно в таком и только таком качестве Монахова и существует в пьесе. Полная непроясненность сознания, нравственная слепота, страшное равнодушие, своего рода наивная жестокость в отношении к окружающим — вот линия ее поведения. Извлеченная из епархиального училища, воспитанная на вульгарно-романтических произведениях, где только и делают, что говорят о любви, сражаются и умирают из-за нее, она в Верхополье хотела бы видеть эти литературно-средневековые нравы. Поэтому она так легко относится к судьбе людей, гибнущих из-за нее. Поэтому она и сама гибнет, когда ее любовь не находит ответа. Таким образом, Монахова — одно из проявлений «фауны» Верхополья, того самого быта, с которым предстоит столкнуться Черкуну.

{25} Когда пишут о воздействии инженеров на быт Верхополья, то обычно не отделяют Черкуна от Цыганова. По мысли большинства горьковедов, они — двойники. «Цыганов — это изнанка Черкуна», — писал, например, Ю. Юзовский[[42]](#endnote-42). Каковы же на самом деле отношения между инженерами? Почему Черкун так держится за Цыганова? Этот вопрос возникает и в самой пьесе. В начале II акта его задает Черкуну Анна. И ответ Черкуна полностью проясняет проблему. Выходец из мужиков, учившийся в буквальном смысле слова на медные деньги, Черкун связан с Цыгановым как созидатель со специалистом. И эта связь, конечно, не остается безразличной к результатам его деятельности, как деятельность Фауста несет на себе отпечаток методов Мефистофеля. Всякий Фауст имеет своего Мефистофеля, а отношения между Черкуном и Цыгановым — это в какой-то мере отношения между Фаустом и Мефистофелем. Цыганов обладает теми знаниями и тем опытом, которых еще нет у Черкуна. Но их отношения — это отношения людей разных целей. Если Цыганов живет, в сущности, для наслаждения жизнью, то Черкун — работник, деятель. Задача его жизни, как он ее высказывает, — это разрушение патриархально-крепостнических нравов. Его одинаково приводят в ярость как «жадные и тупые животные, которые командуют жизнью», так и те, кто бессильно им подчиняется. Он хотел бы искоренить одних и внушить чувство собственного достоинства другим. Но если задача разрушения и достижима, то задача формирования нового человека, лишенного рабских качеств, свободного, сильного и смелого — дело трудное и длительное. Одно за другим следуют столкновения Черкуна с Редозубовым, Дунькиным мужем, Гришей, Гогиным, женой Анной. И каждый раз Черкун борется за человеческое достоинство, за уважение людей к себе и другим. Никто не должен позволять издеваться над собой, давать попирать себя — таков смысл слов, обращенных Черкуном и к Гогину («Я так же, как и вы, крестьянин, а не барин», «Благодарить нам друг друга не за что»), и к Грише Редозубову («Вы должны сказать отцу, что больше не хотите…»), и к Анне («Зачем позволяешь? Протестуй…») и даже к Дунькиному мужу («Вы — не отец… Отец — это человек, но разве человек — вы?»). Однако в ходе этих столкновений все отчетливее выясняется, что если не так уж сложно «потрясти и нарушить» тех, кто командует жизнью, то гораздо труднее «переделать» тех, кто подчиняется.

Так в действии пьесы все определеннее выявляется мысль о необыкновенной сложности исторического процесса изживания рабства. Можно сломить Редозубова, но что делать с Дунькиным мужем? И что делать с Монаховой, которая не может ни о чем думать и говорить, кроме как о любви? И закономерно в III действии звучат слова Лукина, наиболее просвещенного и наиболее революционно настроенного персонажа: «Открывайте глаза слепорожденным — больше вы ничего не можете сделать… ничего!» И тот же Лукин признает, что создание совершенно новых человеческих отношений — дело будущих поколений. «Мы не сделаем этого, мы не можем даже разрушить отжившее, помочь разложиться мертвому, — оно нам {26} близко и дорого… Не мы, как видно, создадим новое, нет, не мы! Это надо понять… это сразу поставит каждого из нас на свое место…»

Бросается в глаза известное сходство монолога Лукина с монологами чеховских и андреевских героев. Все они говорят о длительности путей истории, о сложности борьбы со старым, о том, что только будущие поколения узнают новую жизнь.

Но монолог Лукина звучит в III акте. Что же нового вносит в его мысли последнее действие? Оно подтверждает и даже углубляет их. Обнаруживаются финансовые злоупотребления Притыкина, Скрывается укравший казенные деньги Дробязгин. И ко всем этим происшествиям причастен Цыганов. Черкуну придется выбирать между честностью и товариществом. Мучительный выбор делает и Катя Редозубова, расставаясь с отцом. И в самом Черкуне под воздействием всего случившегося происходят очевидные изменения. Еще в I и II актах с вызовом и презрением изрекавший сентенции против нравственности, он теперь именно по нравственным соображениям выгоняет Гогина. Словом, Черкун становится мягче, привлекательнее, человечнее.

Но именно такой Черкун в конце концов, хотя и на мгновение, пасует перед любовью Монаховой. Эпизод «падения», как назвал его в черновиках Горький, — это последнее столкновение Черкуна с Верхопольем. И оно выявляет новые содержательные стороны развернувшегося конфликта. Рационалист и бунтарь, легко ниспровергнувший сознательную силу провинциального быта, Черкун пасует перед его стихийной властью. Ум и воля дают осечку перед инстинктом.

Особый смысл всему происходящему в IV акте придает символический эпизод с пасьянсом, который раскладывает Богаевская. Пасьянс этот многозначительно называется «две необходимости». Именно так, в плане сочетания двух необходимостей — гуманизма и жестокости по отношению к прошлому — ставится Горьким вопрос о будущем России, о путях движения вперед.

Поклонница «людей-жрецов», Лидия Богаевская может иронизировать над Черкуном за то, что он готов протянуть руку помощи «несчастному мальчишке» Дробязгину, и декламировать жестокие лозунги: «Я не занимаюсь спасением погибающих…», «Пусть тот, кто способен погибнуть, — погибнет! Это освежает жизнь… это уничтожит лишнее… только лишнее!» Но вот происходит «падение» «лишнего» Черкуна. А потом гибнет «лишняя» Монахова. И звучит вопль уже совсем «лишнего» Маврикия Монахова. И не так просто согласиться с Лидией Богаевской, которую столь охотно поднимают на щит некоторые современные горьковеды. Вообще, возложив на Черкуна ответственность за самоубийство Монаховой, горьковеды сильно упростили и свою задачу, и ту проблему, которая поставлена в пьесе. А эта проблема, как уже говорилось, видимо, и не может быть названа точнее, чем «две необходимости». И относительно сложности ее тоже, наверное, стоит принять в расчет слова Богаевской: «Тут все так спуталось, запуталось… перепуталось».

В этой связи необходимо коснуться и смысла названия пьесы {27} «Варвары». Этому вопросу еще в дореволюционной критике была посвящена громадная литература[[43]](#endnote-43). И одни рецензенты относили название «Варвары» только к обитателям Верхополья, другие к приезжим инженерам, «цивилизованным варварам», а третьи распространяли его вообще на всех действующих лиц пьесы. Современные исследователи тоже не пришли к единому мнению на этот счет, хотя большинство склонно применять определение «варвары» в первую очередь к инженерам. «Название “Варвары” — и этого нельзя отрицать — в известной степени относится к тому провинциальному мирку, который представлен Редозубовым, Притыкиным, Дунькиным мужем и прочей фауной Верхополья, действительно оставляющей впечатление чего-то примитивно дикого, не тронутого культурой и цивилизацией. И в то же время бесспорным является применение слова “варвары” к тем посланцам буржуазной цивилизации, которые в девственных местах Верхополья наломали столько дров, принесли людям так много несчастий, что никакая железная дорога не в состоянии искупить принесенное зло», — пишет Г. М. Гиголов, в сущности, впадая в тот самый «абстрактно-моральный» тон, против которого предостерегал еще Луначарский[[44]](#endnote-44). При этом смысл названия пьесы понимается слишком буквально.

А между тем название «Варвары» столь же символично, как и название «Дети солнца», и точно так же содержит в себе черты определенной концепции исторического развития России. В одном из писем, написанных как раз в пору работы над «Варварами», Горький, по сути дела, указывает на эту сторону «загадочного» названия пьесы. Характеризуя современные события, Горький пишет, что революционные дни 1905 г. «рождают настоящих людей, тех варваров, кои поставят Рим кверху ногами»[[45]](#endnote-45). Вот в каком контексте должно восприниматься название пьесы, относящееся, следовательно, только к инженерам (в тексте пьесы, кстати сказать, лишь они определяются как «варвары» и в реплике Цыганова о том, что Черкун смотрит на Верхополье «как Аттила на Рим», и в словах других персонажей; местные же обитатели называются «дикарями»). Это название, следовательно, не заключает в себе ничего уничижительного. Скорее наоборот. Оно ставит вопрос: в достаточной ли мере эти люди значительны и сильны, в достаточной ли мере они героичны, чтобы перевернуть современную им Россию?

## 4

Герои Чехова и Горького — это провинциальная и столичная интеллигенция, люди твердой веры в возможность переустройства жизни. И действуют они в среде не только вчерашних мужиков и разорившихся мещан. А вот герой Андреева Савва и сам не очень далеко ушел в книжных премудростях, и деятельность его протекает среди людей, тоже далеких от образованности. Проблема, поставленная Горьким в «Варварах», переносится Андреевым в смежные, но еще ниже залегающие слои, и осмысляется как бы на новом уровне сознания.

{28} Действие «Саввы» протекает в очень обыкновенных и в силу этого по-своему знаменательных местах: в комнатах мещанского жилища при трактире в монастырском посаде, во внутреннем дворе обители, близ кладбища и на большой дороге, ведущей все к тем же монастырю и трактиру. Выдвинутые на первый план, эти места в то же время напоминают о другом — о скрытой за ними, маячащей вдалеке своими лугами, полями, лесами и избами нищей крестьянской России. Они лишь торговые, экономические и духовные центры этой России. К ним стекаются и в них оседают результаты ее тяжкого, неблагодарного труда. И из них исходят, распространяясь по всем окрестностям и доходя до каждого мужицкого двора, два основных вида «огрубения и затемнения духовной и нравственной жизни масс», два вида дурмана, «духовной сивухи» и материальной, — религия и водка[[46]](#endnote-46). Горький выделял в быте своего Верхополья в первую очередь дикость, самодурство и наивную жестокость его людей. А для Андреева — в соответствии с его нравственно-философской проблематикой — существенной оказалась прежде всего нерасторжимая связь между жестокостью, темнотой быта и религией. В том быте, в том историческом пейзаже, в который погружает нас Андреев, вроде бы совсем нет примет нового. Кажется, что он все тот же, что и сто, и двести и даже триста лет тому назад. Но хотя этот быт основательно одряхлел, сломать его будет не так-то легко. Он прочен не материалом, который сплошь и рядом дает трещины, а людьми, кровно связанными с ним. И все-таки эта прочность теряется год от года. В самом быте и в людях появилось нечто новое. В быте обнаружилась циничная связь между монастырем и трактиром, двумя центрами по одурманиванию масс, и стало заметным, что все большее количество людей начинает предпочитать храму трактир. А в сознании самих людей все очевиднее нарастают такие вопросы, которые в соответствии с терминологией эпохи можно назвать «карамазовскими». Строго говоря, это вопросы о бытии бога. Однако, как подчеркивал еще Достоевский, они прочно увязаны и с вопросами о революции и социализме, о смысле жизни, о месте человека в мире.

Герои Андреева образуют своего рода галерею людей, находящихся на разных стадиях пути от традиционного патриархального мышления к бунтарскому мышлению новой эпохи. Одни еще прочно держатся за религию. Другие, как в эпоху средневековья, бунтуют в пределах религиозных форм сознания. Третьи уже не верят ни во что. В обрисовке характеров этих персонажей Андреев подчеркивает, что хотя они еще прочно связаны с окружающим их бытом, но уже отчасти поднимаются над бытовой психологией, выступая «людьми с идеей».

Всего традиционнее изображен писателем содержатель трактира Егор Иванович Тропинин — вариация известных самодуров. Он держится все еще внушительно и строго, всем распоряжается. Но его уже давно никто не боится, с ним давно уже никто не считается. И если по-прежнему избегают, то не из страха или почтения, а просто потому, что не стоит связываться. И к религии Егор Иванович относится {29} как к своей собственности. Для его невестки Пелагеи, замученной непосильным трудом темной женщины, религия — это вера в то, что хоть на том свете она будет первой. Восторженная Липа, потрясенная зрелищем бесконечных человеческих страданий, их неизбывным горем, уже готова предъявить свой счет богу. Отрекаясь от официальной церкви, она подумывает о том, чтобы «уйти» и совершить свой подвиг самопожертвования. Послушник Кондратий, пьяница и развратник, тем не менее понимает, что никакого бога у них в монастыре, да и вообще, наверное, нет, и склоняется к мысли о том, что всем правит дьявол. Бывшему семинаристу Сперанскому, знакомому с начатками идеалистической философии, весь мир кажется вообще существующим только в человеческом воображении. А молодой послушник Вася близок скорее к естественному язычеству, чем к христианству. Поэтому его постоянно тянет от всего этого застойного быта к естественности, к простым радостям природы, наслаждению жизнью.

В наибольшей степени «дух мятежа» сказывается в образах Антона Тропинина (Тюхи) и странника Еремея по прозвищу Царь Ирод. Тюха уже не верит ни в бога, ни в черта. Но и в человека поверить он тоже не в силах. Окружающие его люди представляются ему гнусными и смешными рожами. Поэтому он беспрерывно пьет, находя в этом занятии спасение от того отчаяния, в которое его повергла утрата религии. Еще более драматическую стадию отчаяния и человеконенавистничества переживает Царь Ирод. Много лет тому назад, еще в молодости, он убил нечаянно своего сына и с тех пор бродит по монастырям. Громадное горе сделало Царя Ирода невосприимчивым ко всем человеческим страданиям, глухим к чужим бедам. Правда мира раскрывалась для него как правда бесконечного и неистребимого страдания. Особенно четко эта философия Царя Ирода раскрывается в той своеобразной интерпретации евангельской легенды о Христе, которую он приводит в середине II действия. Любовь к Христу, презрение к людям, культ страдания делают Царя Ирода одним из самых резких обличителей лживости и безнравственности монахов, жестокой сущности современной жизни, но одновременно превращают его в безнадежного пессимиста и реакционера. Недовольство существующим, идеи неприятия и протеста принимают у героев Андреева самые разнообразные формы, образуя очень сложную систему взаимоотношений и рисуя крайне пеструю картину разного рода жизненных философий.

Полную ясность в эту систему взаимоотношений вносит главный герой пьесы и принципиально новое лицо «темного царства» — атеист и анархист Савва. Именно его деятельность побуждает всех персонажей пьесы четко определить свое отношение к жизни и идеям ее изменения. Характерное порождение «темного царства», Савва Тропинин — удивительно сложная и противоречивая фигура. Смелый боец, человек «горьковского пафоса», по определению А. Блока, он в то же время страшно далек от понимания подлинных путей истории. Мировоззрение Саввы — это мужицкий анархизм. Его позиция — {30} нигилистическое отрицание прошлого и убежденность в том, что на старом ничего построить невозможно, а нужно все срыть до основания, «до голой земли». Образованный мужик, он, походив по городам и побывав даже за границей, осудил всю современную цивилизацию за ее жестокие контрасты и противоречия. Везде и всюду он видит только корыстный обман. Раскрыть этот обман и начать все сначала — такую задачу и ставит себе Савва. С этой целью он и приезжает в посад.

Психология людей «темного царства», как свидетельствует история, легко порождает и специфические методы борьбы с ним. Поэтому Савва по своим воззрениям и методам борьбы — крайний анархист. Россия с ее вековой неподвижностью часто порождала именно крайние формы борьбы. И в этом плане Андреев очень точен, рисуя героя анархистом. Вообще задача пьесы, как это специально подчеркивал сам Андреев, сугубо исследовательская — показать реальные пути человека мятежного сознания в мещанской среде. Собираясь взорвать «чудотворную икону» спасителя как раз накануне церковного праздника, Савва вынужден обратиться за помощью к Кондратию, Липе и другим. Но именно анархизм Саввы, его методы лечения земли огнем, его идея голой земли и голого человека на ней обрекают на неудачу все предприятие. Как только Липа, Кондратий и другие, тянувшиеся к Савве и чего-то ждавшие от него, понимают, к чему он ведет их, они предают его. Первой в конфликт с Саввой вступает Липа. Вторым его предает Кондратий. Третьим — Царь Ирод. А последнюю точку в жизни и предприятии Саввы ставит темная и жестокая толпа, в религиозном экстазе забивающая богоборца.

В развитии действия «Саввы» Андреев отказывается от усложненной формы социально-философской драмы «На дне» и «К звездам» и возвращается к лаконичным средствам привычной поэтики, с ясным и четким сюжетом, отчетливой событийностью, предельной простотой и ясностью сюжетного движения. Эта простота легко объясняется теми условиями, той психологией героев, которые заявлены уже в экспозиции. Буквально в первой сцене Егор Иванович рассказывает, как настоятель перед праздником, с подлинно торгашеской предприимчивостью, заменил старый гроб с якобы «живыми мощами» «преподобного старца», уже изгрызенный богомольцами, на новый. Эта история обыкновенного корыстного обмана, фальшивой подмены, не без зависти перед ловкостью находчивого игумена, рассказанная торговцем, как бы предваряет собой не менее очевидный обман с «чудотворной иконой», жертвой которого и станет Савва. Оба эти обмана основаны не на исключительной ловкости торговцев в храме, а на неиссякаемой наивности, фанатичной вере и глухой темноте масс.

Вместе с тем мрачный конец драмы не заключает в себе никакого отчаяния. Поступок Саввы, его слова не оказались совсем бесплодными. В последнем действии послушник Вася не может отделаться от вопроса «зачем Савва пошел на это?». И ясно, что в его лице Савва получил наследника. Таким же наследником подрастает и Мишка, {31} вообще молодежь — «новый народ», «главный народ», по мысли Саввы, в разламывающемся «темном царстве».

Как и Горький, Андреев дает глубокий анализ российской провинции, ее человеческих характеров, многообразия населяющих ее обитателей, их настроений и идей. При этом все освещается с точки зрения перспектив грядущей коренной перестройки, тех великих исторических перемен, неизбежность которых провозглашается самим временем. Как и Горький, он ставит в своем творчестве одну из важнейших проблем русской истории, которую еще долго будет разрабатывать русская литература. Да и в подходе к изображаемой действительности, в отказе от какой бы то ни было облегченности анализа, в стремлении к исследованию «российского мятежного духа в различных крайних его проявлениях» Горький и Андреев воистину «перекликаются». Недаром Горький в ту пору очень высоко оценит «Савву» Андреева и возьмет пьесу с собой в Америку[[47]](#endnote-47). В письме к И. П. Ладыжникову в марте 1906 г. Горький даже утверждал, что «пьеса должна производить оглушающее впечатление»[[48]](#endnote-48). Из всех последних произведений Андреева «Савва», по мысли Горького, «самое крупное и интересное по задаче. Основная мысль должна вызвать горячие споры. Как пьеса — это гораздо выше предыдущей. Есть изумительно написанные роли — например, странник “Царь Ирод”, послушник Вася. Очень хороши все монахи и сильно сделан герой пьесы Савва. Вероятнее России пьесу цензура не разрешит, пред Европой она может открыть много нового и глубоко интересного. Такая фигура, как Царь Ирод, это — нечто специфически русская и в то же время — общечеловеческая. Человек, живущий страданием, влюбленный в него и во Христа. Атеист Савва, герой пьесы, и этот странник — две очень большие и трагические фигуры»[[49]](#endnote-49). Высокая оценка Горьким «Саввы» очень важна. Но, может быть, еще важнее то, что проблематика пьесы, ее характеры по-своему отозвались в последующем творчестве Горького, в частности, в очерке «Город Желтого Дьявола», в романе «Мать»[[50]](#endnote-50).

Тема «переклички» в творчестве М. Горького и Л. Андреева эпохи первой русской революции, разумеется, не исчерпывается сказанным. Кроме драматических произведений, каждый из писателей создавал в ту пору и повествовательные произведения. И здесь тоже возникали свои связи, появлялись свои точки пересечения. Но это уже тема для особого разговора.

# **{34}** М. Ю. ЛюбимоваДраматургия Евгения Чирикова и русская сцена 900‑х гг.

Евгений Николаевич Чириков (1864 – 1932) обратился к драматургии уже известным публицистом и признанным прозаиком; за десять лет (1902 – 1911) им написано девятнадцать драматических произведений — почти все они были поставлены на русской сцене.

Во время обучения в Казанской университете Чириков активно участвовал в студенческих волнениях 1887 г., проходил по одному списку «политически неблагонадежных» с В. И. Ульяновым[[51]](#endnote-51), был исключен из университета, попал в тюрьму. В тюрьме сидел впоследствии еще дважды, «привлекаемый по разным политическим преступлениям», принимал участие в народническом движении, скитался по Поволжью, работал в провинциальной прессе — казанской, саратовской, самарской, астраханской, — где публиковал рассказы, фельетоны, статьи. Газетные публикации по социальным вопросам и прежде всего очерки, посвященные бедам разного служилого люда, сделали имя Чирикова широко популярным; отчаявшись найти выход, сотни читателей обращались к воинствующему публицисту как к некоей последней инстанции — со всех концов России стекались к Чирикову жалобы на несправедливость, бесправие, нищету.

Понемногу Чириков стал печататься и в журналах — «Русское богатство», «Мир божий», «Русская мысль», «Начало», «Журнал для всех» и некоторых других; в 1895 г. писатель получает право жительства во всех городах России[[52]](#endnote-52).

Уже в 1890‑е гг. Чириков разочаровался в народничестве, но полностью отойти от его идеалов, до конца критически оценить его слабости писатель так и не смог. Примыкая к легальным марксистам[[53]](#endnote-53), он систематически уделял особенное, пристальное внимание аграрному вопросу, крестьянскому движению; в ноябре 1905 г. он принял участие во Всероссийском съезде Крестьянского союза, вместе с другими членами бюро съезда был арестован и посажен в тюрьму на Таганке[[54]](#endnote-54).

В 1888 г. Чириков встретился с М. Горьким. Их знакомство продолжалось около тридцати лет и оказало на творчество Чирикова значительное влияние. Писатели вместе работали в «Самарской газете» и «Нижегородской газете», в журнале «Жизнь», оба были постоянными участниками телешовских «сред». Демократическая направленность {35} творчества Чирикова, его горячий общественный темперамент импонировали Горькому; в 1901 г. он писал К. П. Пятницкому: «С точки зрения литературной — он [Бунин. — *М. Л*.] художник, и немалый — несравненно выше Евгения Николаева [Е. Н. Чирикова. — *М. Л*.], — хотя у Евг<ения> есть лицо, а у Бунина — туман на этом месте…»[[55]](#endnote-55)

Горький привлек Чирикова к работе товарищества «Знание». В 1903 – 1909 гг. «Знание» выпускает собрание сочинений Чирикова, отдельные произведения писателя, включает его рассказы, повести и драматические произведения в сборники; драмы «Мужики», «Евреи», «Иван Мироныч» впервые увидели свет именно в сборниках «Знания».

В 1905 г. благодаря Горькому Чириков стал сотрудничать в первой легальной большевистской газете «Новая жизнь» (среди сотрудников газеты — В. И. Ленин, В. В. Боровский, А. В. Луначарский); писатель опубликовал здесь сатирическую сказку «Орел и курица», разоблачавшую трусость либеральной буржуазии, а также фельетон «Рождение новой партии», вскрывавший подлинные устремления только что созданной партии конституционалистов-демократов[[56]](#endnote-56).

М. Горький принимал участие в судьбе Чирикова и тогда, когда их пути разошлись — как известно, Чириков эмигрировал в Болгарию, затем в Чехословакию; Горький высказывал, в частности, возмущение травлей, которой подвергся Чириков со стороны белой эмиграции в Праге[[57]](#endnote-57) — поводом для нее послужил антибелогвардейский разоблачительный роман Чирикова «Зверь из бездны» (1927).

Весь путь Чирикова-драматурга так или иначе связан с Художественным театром, с режиссерскими исканиями К. С. Станиславского — на сцене МХТ к писателю пришел первый поистине значительный театральный успех. В «Автобиографии» Чириков писал: «В 1902 году, увидев впервые в Московском Художественном театре “Дядю Ваню” Чехова, стал писать пьесы»[[58]](#endnote-58).

Многое роднило первые пьесы Чирикова с чеховским театром; общность тематики — на сцене воссоздавался затхлый мир русской провинции с его пошлостью, скукой, мраком бездуховности; основной конфликт, связанный с попытками героев выбраться из этого мирка, выйти за рамки «дарованного судьбой» существования. Следует заметить лишь, что герои Чирикова, как правило, скромнее и непритязательнее чеховских персонажей, а их томление о некоем заманчивом будущем сосредоточено главным образом на утверждении духовной самостоятельности и ограничено вещами обыденными.

Революционная ситуация, острые противоречия современной жизни побудили Чирикова (как, впрочем, и других драматургов-знаниевцев — С. Юшкевича, С. Найденова) искать в рамках чеховской поэтики новые «активные» художественные приемы — нарочито обнажалась коллизия, сатирически изображались отрицательные персонажи, все чаще звучала со сцены неприкрытая публицистика, все прозрачнее делалась символика. Тем же путем шли крупные режиссеры, {36} ставившие Чирикова (Станиславский, Вс. Мейерхольд, К. Марджанишвили): они сознательно убирали или затушевывали «чеховскую» лирику и полутона, всячески акцентировали политические аналогии и коллизии, проясняя социальный смысл спектаклей.

Первая пьеса Чирикова «На дворе во флигеле», будучи предложена МХТ, поставлена там не была; в декабре 1902 г. ее премьеру показал Нижегородский городской театр[[59]](#endnote-59), а вслед за ним — Новый драматический театр в Петербурге.

Декорация спектакля в Новом театре полностью соответствовала названию пьесы. Часть сцены занимал кусок флигеля, где ютилась семья бедного чиновника Якова Ивановича; вторую часть — примыкающий к флигелю двор. В начале спектакля передняя стена флигеля поднималась, и перед зрителями открывалась внутренность квартиры; впоследствии стена на несколько секунд опускалась, обозначая перенос действия во времени и отделяя одну картину от другой[[60]](#endnote-60).

Буднично, нейтрально текла на сцене жизнь семьи; привычные поступки, разговоры об обыденных вещах — в ожидании прихода Якова Ивановича со службы; во II действии — события, случившиеся после его возвращения домой. Бытовые подробности, воспроизведенные в спектакле, были призваны воссоздать тяжелую, гнетущую атмосферу в этом богом забытом доме. «Чахлые цветы на окнах», «скорбные лица» персонажей, дребезжащий стук швейной машинки, сопровождающий долгие разговоры о нужде, бесплодные мечты о прибавке жалованья «кормильцу», рушащиеся в следующее же мгновенье, — беспросветное, серенькое существование…

Яков Иванович — образ современного Башмачкина, «недоучившегося» зависимого человечка, измученного нуждой, попреками родных, вечными разговорами о деньгах. Близкие ждут от него только «жалованья», никто не заглянет в душу, не посочувствует… Мучительные размышления Якова Ивановича об общей душевной инерции, об эмоциональной бедности жизни окружающих наводили зрителей на мысль о том, что нарушен нормальный ход вещей, что в бедственном положении Якова Ивановича виноват не столько он сам, сколько некие другие силы, не дающие возможности скромному труженику, работающему «с утра до поздней ночи», прокормить семью. Яков Иванович мечтает о том, что наступит день, когда его сын-гимназист Ваня выучится, станет человеком, вырвется из нищеты и отомстит, таким образом, за отца, за его «проклятую жизнь».

То, о чем лишь мечтает Яков Иванович, осуществляет его сосед, такой же бедный чиновник Платон Ильич, с «грамматикой в руках» отстоявший свое человеческое достоинство — он доказал начальнику, что существует правописание… Платона Ильича выгнали со службы, но его маленький бунт породил в душах соседей-чиновников гордость.

В спектакле Нового театра Платон Ильич представал перед зрителями неглупым, начитанным, а главное — независимым человеком. Содержание его монологов («Как живем? О чем разговариваем? О корыте, голубушка, разговариваем: у кого корыто поглубже да у {37} кого месиво послаще» или: «Статский ли советник, или губернский секретарь, или даже не имеющий чина — все равно, человек, царь природы…»[[61]](#endnote-61)) — производило на публику ошеломляющее впечатление; едва ли не каждую реплику Платона Ильича зрительный зал встречал аплодисментами.

Дуня, младшая сестра Якова Ивановича, сирота, «висящая на шее» у родных, бедная невеста без каких-либо надежд на замужество, была неколебимо убеждена в том, что каждый человек имеет право на счастье («И я такой же человек… — кричит Дуня брату. — И мне хочется капельку счастья! Хоть ненадолго… Хоть на один день!..»), девушка кидается в объятия квартиранта-хориста, «чтобы только бежать от голода и проклятого омута семейной жизни»[[62]](#endnote-62).

И на драматурга, и на спектакль Нового театра набросились после премьеры журналы «охранительного» направления, враждебно относившиеся к творчеству М. Горького и «знаниевцев». «Новый путь» писал, что пьеса «робко и тускло пессимистична, безыдейна и неподвижна», а история о бедном чиновнике — «не жизнь, а ниже жизни, ниже искусства»[[63]](#endnote-63). «Русский вестник» объяснял бедственное положение героев Чирикова… ошибками, совершенными каждым из них[[64]](#endnote-64).

Критики, рассматривавшие Чирикова как «эпигона» Чехова, словно не замечали весьма знаменательной попытки персонажей «На дворе во флигеле» сопротивляться привычному ходу вещей — и не сумели распознать в их, пусть скромном, протесте новые и весьма существенно отражавшие эпоху черты. «Мы бесспорно переживаем сейчас интересное время, — писал один из критиков, — которое может быть названо временем протеста по преимуществу. И притом какого яркого, какого властного!»[[65]](#endnote-65)

Провинциальные театры пытались ставить «На дворе во флигеле» и после поражения революции 1905 г., но приглушенный, протест героев пьесы уже казался слабым, недостаточным — спектакли не собирали публики.

Одной из форм социального протеста в России в первые годы XX в., нашедшей прямое и неоднократное выражение в литературе, был протест против гнета семьи. «Театральная газета» называла семью самым беспощадным палачом современного человека. «Удушливое, томящее прозябание, — читаем мы в статье, — с детства наполняет всего человека сумерками и осенью, убивает в нем душу, дает ему одну невыносимую обстановку по давно определенному шаблону, точно “симметрично” расставленная чириковским Иваном Миронычем мебель, одну внешнюю форму — вместо самой жизни, каждый день новой, освеженной, очищенной творческой мыслью человека, его волею и деятельностью»[[66]](#endnote-66).

О социальных и моральных конфликтах отцов и детей в современной семье после Чехова («Иванов», «Дядя Ваня», «Три сестры») с успехом писали М. Горький («Мещане», «Дачники»), С. Найденов («Дети Ванюшина») и некоторые другие писатели-реалисты; многие из этих пьес сохранились в репертуаре театров до наших дней — {38} лучшее подтверждение подлинности и значительности затронутых проблем.

К группе подобных драматических произведений этого времени и этого направления с полным правом может быть отнесена и пьеса Чирикова «Иван Мироныч» (1904), имя главного героя которой, Ивана Мироныча Боголюбова, вскоре стало нарицательным.

Пьеса имела серьезный успех и в МХТ (прошла 33 раза), и в Театре В. Ф. Комиссаржевской, и на многих провинциальных сценах; спектакли получили обширную прессу, об общественной значимости этой «провинциальной комедии» (так обозначил жанр автор) много спорили. Важным слагаемым успеха было то, что, не ограничившись семейной проблематикой, Чириков вложил в рамки далекого, казалось бы, от значительных социальных проблем сюжета своей пьесы социальную сатиру большой силы.

Его Иван Мироныч не просто домашний тиран, требующий «симметрии и порядка» и от своей молодой жены Веры Павловны, в прошлом гувернантки-бесприданницы, на которой он женился «из милости», и от Ольги, взрослой дочери от первого брака. Он еще инспектор прогимназии — в его руках воспитание сограждан. Между тем ему, как и чеховскому Беликову, совершенно ясны лишь циркуляры, запрещающие то-то и то-то; малейшее же нарушение установленных правил встречает со стороны Боголюбова ожесточеннейшее сопротивление. В результате его косности и нетерпимости кончает с собой Вера Павловна, мечтающая о переменах и вынужденная вступить в конфликт не только с мужем, но и со всем укладом жизни провинциального городка.

В пьесе Чирикова есть и прямая ссылка на чеховский рассказ: «В футляре мы или без футляра, любим мы своих жен или только притворяемся, что любим, это наше дело», — заявляет единомышленник Ивана Мироныча чиновник Иванов[[67]](#endnote-67). Фигура учителя гимназии, одного из тех исполнителей, при помощи которых тирания пыталась удержать в повиновении рвущуюся к иной жизни молодежь, стала объектом разоблачительной сатиры нескольких крупных литературных произведений этого времени — укажем на «Мелкого беса» Ф. Сологуба (1903) и на роман Г. Манна «Учитель Унрат, или Конец одного тирана» (1905).

Характеризуя морально-нравственные качества Ивана Мироныча и его окружения («уродливое чувство собственности», «всегда напряженное желание покоя внутри и вне себя»), Чириков широко использовал деталь; при этом, следуя традиции русской классической драматургии, писатель брал из быта только то, что было способно подтвердить ту или иную черту персонажа. Мать Боголюбова, старуха не менее зловещая, чем ее сынок, сливает, к примеру, вино из бокалов ушедших гостей обратно в бутылки; жена чиновника Иванова требует, чтобы муж заплатил ей двугривенный карточного долга — так подчеркивается органическая скупость. Страсть Ивана Мироныча к порядку выпукло обозначена в сцене разрушения им {39} интимного уголка, созданного Верой Павловной и Ольгой, вопреки общепринятым образцам, посреди гостиной…

Сам Чириков называл подобного рода характерные детали «символами». Он писал Вл. И. Немировичу-Данченко: «Как понять эти символы, их у меня много. Например, желание сделать в заборе калитку, пугалы, глобус во власти Иванов Миронычей, пение “в двенадцать часов по ночам” и т. д. При уничтожении всех этих “символов” пьеса окончательно теряет соль…»[[68]](#endnote-68)

7 января 1904 г. Чириков познакомил с первым вариантом пьесы — она называлась тогда «Новая жизнь» — М. Горького и актера И. А. Тихомирова. Горький так отозвался о пьесе: «Задумано интересно, написано хорошим языком, есть славно очерченные характеры, а в общем — не созрело это у него и длинновато. Уговорили переделать. Он заметно растет, и это так приятно!»[[69]](#endnote-69)

А. П. Чехов, прочитав рукопись в феврале 1904 г., рекомендовал Чирикову дать название «попроще» и отдать пьесу для постановки в Художественный театр[[70]](#endnote-70); дальнейшие переговоры с МХТ на этом этапе Чириков ведет через Чехова.

Во второй редакции пьесы, сделанной уже в сотрудничестве с театром и озаглавленной «Замужняя», появился четвертый акт[[71]](#endnote-71). Чириков писал Немировичу-Данченко: «IV акт небольшой, происходит в “спальне с розовым фонариком”. Дело к ночи. Осень. За стенами ветер, слякоть… Кончается действие: пустая спальня. Где-то случилась катастрофа: доносится голос этой катастрофы. А “часы с музыкой” в пустой комнате играют себе, как ни в чем не бывало, вызывая в зрителе как бы воспоминание о всей этой жизни в этом доме, где торжествует пошлость и давится стремление из нее вырваться…»[[72]](#endnote-72)

В дальнейшем текст пьесы менялся под давлением цензуры, долго не дававшей разрешения на постановку; помимо обычной цензуры — девять инстанций должна была пройти пьеса, прежде чем она попадала на сцену[[73]](#endnote-73), — «Ивана Мироныча» специально «просматривало» Министерство народного просвещения, поскольку главным действующим лицом был инспектор прогимназии… В итоге разрешение было дано только на постановку в МХТ, но и здесь вмешательство цензуры было крайне болезненным. Театру пришлось отказаться от IV акта, а о возможности самоубийства героини зрителям предстояло догадываться по отдельным намекам в III акте. Были вымараны большие куски текста из бесед Веры Павловны с политическим ссыльным Сергеем Борисовичем, поддерживавшим стремление молодой женщины и ее падчерицы к переменам и, в известной степени, вдохновлявшим их; и без того не слишком четкая фигура Сергея Борисовича, старательно избегавшего прямого столкновения и с Иваном Миронычем, и с другими «столпами общества», теряла, благодаря вымаркам, остатки достоверности. Вмешательство цензуры обеднило образ Веры Павловны, сделав более ощутимой нерешительность ее бунта, неопределенность стремлений, что дало повод некоторым критикам называть героиню Чирикова «скучающей провинциалкой», «опустившейся институткой»[[74]](#endnote-74), — а ведь имя и отчество ее взяты {40} были не случайно. Более проницательный рецензент прямо отметил, что положение Веры Павловны Боголюбовой во много раз хуже, чем положение Веры Павловны Розальской («Что делать?» Чернышевского): драма первой героини «мучительна, как драма без развязки, — писал он, — когда не предвидится конца слезам и нет исхода заурядному, пошлому, но потому и трудно преодолимому горю»[[75]](#endnote-75).

Репетиции «Ивана Мироныча» начал в МХТ В. В. Лужский — предполагалось, что спектакль будет его первой самостоятельной режиссерской работой; Лужский исполнял и роль Ивана Мироныча. На заключительном этапе репетиций выявилась необходимость участия Станиславского, ставшего, по сути, художественным руководителем постановки. Репетировал Станиславский два месяца с лишним — первая запись в его режиссерском дневнике сделана 16 ноября 1904 г., премьера состоялась 28 января 1905 г.

«Идея пьесы — гнет мещанства, — записывает Станиславский 5 января. — Нужно это мещанство, нужно, чтоб публика почувствовала, как тяжело жить жене в этой душной атмосфере, среди ужасной мещанской безвкусицы инспектора»[[76]](#endnote-76). На протяжении нескольких репетиций участники спектакля «выбирали и утверждали мебель», соответствовавшую их представлению о мещанском благополучии.

Тонко подметив склонность драматурга к комическим моментам, режиссер считал необходимым ее использовать. В I акте он сделал «проходными» лирические сцены Веры Павловны и Ольги: они беседовали теперь исключительно за делом, переставляя мебель, и — комическая линия Ивана Мироныча при первом его появлении сразу зазвучала по-иному.

В записи 13 января: «Кажется, так ясно, вся пьеса написана для того, чтоб показать, как гнет Ивана Мироныча давит его окружающих. В последнем акте терпения не хватило и явился протест. Надо за это хвататься и показать во всей роли, как нарастал протест…» (230);

На репетиции 15 января Станиславский сделал проницательное заключение: фигура инспектора, центральная в спектакле, не должна быть однозначной. «Иван Мироныч и хороший человек, и с достоинствами, но его педантизм, узкость и сухость никому не дают жить вокруг. Вокруг него все увядает», — записал режиссер (238). Так в спектакле совершился поворот от упрощенного толкования фигуры Боголюбова к более полному использованию возможностей пьесы. У Чирикова Иван Мироныч страшен лишь до тех пор, пока не встречает сопротивления. В порыве протеста Вера Павловна кричит мужу, что она прозрела, наконец: он вовсе не страшная «букашка», он — «пугало»; Ольга в IV акте жалеет тирана-отца, видя его беспомощность. В сущности, Иван Мироныч у Чирикова не только зловещ, но и нелеп — как очевидно нелеп стал к этому времени и породивший его самодержавный строй; нелепость в мундире олицетворяла собой серьезное общественное зло, растлевая души и взрослых, и собственного восьмилетнего сына, мимоходом…

Если ранее Станиславский был удовлетворен тем, как исполнял {41} роль Ивана Мироныча Лужский («Лужский стал неуязвим в своем самодовольстве Ивана Мироныча, фигура стала центральнее и более подавлять» (224), — пометил он 8 января), то теперь ему не по душе манера Лужского говорить басом, морщить лоб и т. п. Он дает новую трактовку образа, и Лужский успешно воплощает новый замысел режиссера: роль заиграла, появились неожиданные интонации.

Станиславскому оставалось теперь лишь связать с инспектором воедино других персонажей; казалось бы, чего проще… Но если вспомнить обстановку в стране в дни январских репетиций — по всей Москве проходили митинги и так называемые «банкеты» прогрессивной интеллигенции, принимавшие резолюции протеста против кровавого воскресенья[[77]](#endnote-77), — станет ясно, почему одной лишь четкости взаимосвязей и исполнения экспозиции спектакля режиссеру было мало; художник-гражданин, он не мог стоять в стороне от боли и гнева трудящейся России.

Неудивительно, что формула «глухая провинция с ее ужасными типами и мещанством» перестает удовлетворять Станиславского, кажется ему теперь слишком расплывчатой и недостаточной для спектакля, который ему предстояло выпускать в такой обстановке. И тогда режиссер вновь «поворачивает» пьесу, на этот раз — к текущим событиям.

«В пьесе есть маленькая идейка, — записывает Станиславский 17 января, — что инспектор, как наше правительство, давит и не дает дышать людям. Для общего благополучия созданы какие-то правила. Они нелепы и мешают жить тем, у кого эта жизнеспособность есть. Тем же, у которых нет в себе настоящей жизни, как у инспектора и его матери, как у великих мира сего, — тем удобнее жить среди размеренной жизни, поучать и повелевать. Но это не вечно. Жизнь скажется, взбунтуется и прорвется, и тогда все полетит к черту, а старые букашки придут в ужас и так-таки не поймут этой новой, неведомой жизни, которой в них нет. Они прозябают, а не живут и поэтому должны дать место тем, кто хочет и умеет жить… Если же эта не бог знает какая идейка станет выпуклой, вся пьеса получит очень современное значение» (244).

Добиваясь этого «современного значения», Станиславский на последних репетициях требует от Лужского и Н. Литовцевой, чтобы в финальной сцене объяснения Ивана Мироныча и Веры Павловны как можно отчетливее звучала не интимная, а гражданская идея — «идейка», как он ее назвал. Поскольку попытки Веры Павловны объяснить мужу, как она хочет жить, наталкиваются на непонимание, «Качалова [Н. Литовцева. — *М. Л*.] отделывается шуткой и, совсем не боясь его теперь, предлагает выпить за свободу. Калужский [В. В. Лужский. — *М. Л*.] шваркает стул и уходит» (245).

Стремясь выделить гражданскую тенденцию, режиссер сокращал затянутые сцены. «Присутствовал автор и соглашался добродушно на все купюры» (251), — записал Станиславский. И в другом месте: «Сделали перерыв, во время которого с автором вычеркивали конец. {42} Он дорожил каждым ненужным в финале словом, я умолял не беречь мелочей ради главного» (253).

Режиссер и актеры искали теперь «всякого актерского повышения, будь это в смысле интересной интонации, темпа смеха, громкого разговора, ускоренного темпа» (251), чтобы таким образом привнести на сцену дыхание брожения и перемен. Думая о финале спектакля, Станиславский решил «договаривать» не словами, а лишь режиссерскими приемами. «Пусть эти намеки будут жизненны и естественны и пусть каждый сам догадывается» (246). Он требует от актеров сыграть современную ситуацию: «Правительство угнетало, теперь народ восстал. Правительство растерялось и ничего не понимает, что сделалось с мирными обывателями. Впереди хотят видеть свободу» (245).

По замыслу режиссера, Вера Павловна уходила в финале не в комнату, где душно, а в сад, где просторно. «Надо дверь оставить открытой, а в спальне сделать темноту и свет лампады… Пусть старики, растерянные и плачущие, сидят в опустевшем доме на диванчике близко друг к другу и удивленно поглядывают друг на друга. Пусть заиграет в дальних комнатах старая музыка-часы, пусть из сада в комнату ворвется первый луч восходящего солнца и под самый конец в саду раздастся свободная, вольная песнь — дуэт Гельцер [она исполняла роль Ольги. — *М. Л*.] и Н. Н. Качаловой (или пусть хором поют на Волге)» (246). Позже Станиславскому пришла в голову мысль записать на фонограф хор волжских рабочих «Эх, дубинушка» с характерными выкриками толпы «ух, ух, ух!»; это придало волжскому пейзажу особый смысл, внесло жизнь на сцену.

Спектакль Художественного театра вызвал поток рецензий московских газет; в апреле, когда театр показал свою новую работу в Петербурге, к обсуждению присоединились столичные критики.

Реакционные издания обрушились на спектакль, причем главной причиной «неудачи» называли выбор пьесы — такая тактика часто использовалась в борьбе против драматургии «знаниевцев». «Московский листок» писал: «Пьеса написана по прочно выработавшемуся шаблону, т. е. подчас довольно скучное фотографирование повседневной жизни без искорки чего-нибудь нового, живого и оригинального… Он [Е. Чириков. — *М. Л*.] плетется по дорожке, проложенной Чеховым, и в унисон с ним жиденьким голоском тянет его мотивы»[[78]](#endnote-78). «В пьесе шарж, — вторили “Московские ведомости”, — дурной по тону, несправедливый до памфлета и вредный в смысле общественном, в смысле муссирования классовых счетов»[[79]](#endnote-79). Такую же приблизительно позицию заняли «Сын отечества», «Новости и Биржевая газета», «Новое время»[[80]](#endnote-80).

Все эти «разносы» входили в прямое противоречие с успехом спектакля у публики. «Легкая, веселая и остроумная комедия из современной жизни, — писала газета “Новости дня”, — вызвала такие взрывы дружного смеха, какого не слыхали еще стены Художественного театра»[[81]](#endnote-81). «Нет мучительнее драмы, — писало “Слово”, — как драма без развязки, когда не предвидится конца слезам и нет {43} исхода заурядному, пошлому, но потому и трудно одолимому горю. Десятки тысяч таких драм разыгрываются во всяком случае во множестве русских городов и деревень, везде, где приютился русский интеллигент, где бьется еще не угасшее человеческое сердце и не иссякла жажда настоящей жизни». Ситуацию, сложившуюся в пьесе Чирикова, критик газеты объяснял особенностями современной жизни: «С одной стороны, пошлость угнетает и гонит вон из этой грязной, ненужной, пустой и дрянной жизни, а с другой — некуда бежать и никто не знает, в чем состоят “великие радости и великие страдания”, влекущие к себе сердца, жаждущие жить по-новому»[[82]](#endnote-82).

Серьезная критика единодушно отмечала большую удачу Лужского. «Лужский своей характеристикой… положительно создал незабвенного Ивана Мироныча Боголюбова — инспектора гимназии, — читаем мы в “Петербургском листке”. — Чванство, мишурное величие, показное самодовольство, ограниченный ум, человек-машина в освещении личности Боголюбова Лужским обнаруживались в полной силе, жизненной правде, удивительной яркости. Грим, походка, жесты, семинарский акцент, вульгарное размахивание руками, пение “В двенадцать часов по ночам” в минуты хорошего расположения духа Ивана Мироныча — дополняли в игре Лужского его портрет и делали его лицом хорошо знакомым»[[83]](#endnote-83).

Интересно отметить, что Немирович-Данченко, не принимавший участия в подготовке спектакля «Иван Мироныч» и вообще сдержанно относившийся к драматургии Чирикова, считал роль Ивана Мироныча одной из лучших актерских работ Лужского[[84]](#endnote-84): «Фигура Ивана Мироныча в замечательном исполнении Лужского приобрела почти историческое значение. Она отражала целую эпоху, и Чириков исполнением артиста поднимался почти до Гоголя»[[85]](#endnote-85).

После премьеры «Ивана Мироныча» в МХТ цензура отменила свой запрет на постановку пьесы в других театрах: «Если характеристика Ивана Мироныча, как инспектора, служит достаточным основанием для признания пьесы вредной, то ее допускать на сцене вовсе не следовало бы, но раз уж она допущена, то делать изъятия едва ли желательно»[[86]](#endnote-86).

Но театрам мешал не только цензурный запрет. Еще в июле 1904 г. Комиссаржевская писала С. А. Найденову: «Чирикову я очень издали симпатизирую», и далее сообщала, что ее намерение поставить «Ивана Мироныча» в своем театре натолкнулось на неожиданную трудность: автор принял условие «художественников», запрещавшее выпуск спектакля где бы то ни было до премьеры в МХТ[[87]](#endnote-87).

Спектакль в Театре Комиссаржевской поставил И. А. Тихомиров; премьера состоялась 9 февраля 1905 г. Если в МХТ I акт шел при «неумолкаемом хохоте зрителей»[[88]](#endnote-88), то и тут «публики было много, аплодировали, вызывали Чирикова»[[89]](#endnote-89). Впрочем, непосредственно после премьеры откликов в печати появилось сравнительно немного; зато в апреле, в связи с гастролями МХТ, многие рецензенты сравнивали Два спектакля. Отмечалось, в частности, что успех спектакля Театра Комиссаржевской и сам характер его как «общественной комедии» {44} «с примесью карикатуры»[[90]](#endnote-90)определялись манерой исполнения главной роли К. В. Бравичем.

Бравич использовал иные приемы игры, чем Лужский. Отказавшись от шаржа и гротеска, он передавал «сухость, педантизм, жестокость ограниченности в проявлениях душевных»[[91]](#endnote-91). Его Иван Мироныч олицетворял собой казенную школу, рутинную педагогику, привычку мыслить по шаблону. «Выдержка, манеры, тупое недомыслие при столкновении с практической жизнью, с вопросами, о которых ничего не говорится в книжках, — все это было передано им с большим мастерством»[[92]](#endnote-92). Бравич «делал как-то из этого очень маленького по замыслу и весьма шаблонного по выполнению типа общественное лицо»[[93]](#endnote-93).

В спектакле Театра Комиссаржевской финал имел иное звучание, чем в спектакле МХТ, оставлявшем надежду на «освобождение» Веры Павловны. В полном соответствии с авторским замыслом здесь отчетливо звучала мысль о тщетности усилий молодой женщины и делался прямой намек на ее самоубийство. Не случайно рецензент сравнил героиню Чирикова в этом спектакле с Андреем, братом чеховских «трех сестер»: тот тоже «стремился куда-то и покорно пал под гнетом пошлости»[[94]](#endnote-94).

В то же время ни мрачный финал, ни безотрадная картина провинциальной действительности не заслонили в петербургском спектакле фигуры Ольги (М. Ведринская) и Сергея Борисовича (И. Слонов). Образы «новых людей» получились более выразительными и завершенными, чем в МХТ; именно с ними, а не с Верой Павловной — и по мысли автора это, конечно же, так — связывали зрители надежду на то, что «молодое поколение вырвется из этого болота, оно увидит эту новую жизнь, о которой плачет соловей и кукует кукушка»[[95]](#endnote-95).

Успешно прошла пьеса и на провинциальной сцене, полностью оправдав предсказание рецензента «Слова», сделанное сразу же после премьеры в Петербурге: «Для провинции эта пьеса будет своего рода откровением, она многим откроет глаза, напомнит, что есть что-то иное в жизни, кроме мечты о пенсии и заботы о том, несется пестренькая курочка или нет»[[96]](#endnote-96).

Страстное разоблачение типичного «охранителя» самодержавия Ивана Мироныча Боголюбова воспринималось зрителями в революции 1905 г. как критика всего прогнившего общественного устройства, как призыв расшатывать устои самодержавия и взломать, наконец, гигантский «футляр», куда стремились заключить в России каждого свободомыслящего.

Не меньший общественный резонанс имела и другая пьеса Чирикова этих лет — «Евреи». Написанная во второй половине 1903 г., пьеса была сыграна впервые в ноябре 1904 г. в Берлине.

Непосредственным толчком для создания этой «общественной драмы» (обозначение автора) было реальное событие: кишиневский погром. Среди многочисленных откликов на избиение ни в чем не повинных людей, организованное полицией, появилась и статья «Кишиневский {45} погром» М. Горького в нелегальном журнале «Освобождение», издававшемся в Штутгарте[[97]](#endnote-97).

Кишиневом дело не ограничилось: в 1903 – 1906 гг. погромы прошли в 116 городах. В 1906 г. в статье «Партизанская война» В. И. Ленин писал: «“Ответной” формой борьбы самодержавия является черносотенный погром, начиная от Кишинева весной 1903 г. и кончая Седлецом осенью 1906 г. За весь этот период организация черносотенного погрома и избиения евреев, студентов, революционеров, сознательных рабочих все более прогрессирует, совершенствуется, объединяя с насилием подкупленной черни насилия черносотенного войска, доходя до применения артиллерии в селах и городах, сливаясь с карательными экспедициями, карательными поездами и так далее»[[98]](#endnote-98).

Разоблачая черносотенную политику царского правительства, Ленин развенчивал и реакционную идею обособленности и «классового сотрудничества» всех евреев, считал, что эта идея отвлекает от совместной борьбы трудящихся всех национальностей[[99]](#endnote-99).

Горький не только знал о том, что Чириков пишет пьесу «Евреи», но и пристально следил за его работой, помогал автору советами. «Очень советую, — писал он Чирикову, — … в уста каждого эпизодического персонажа влагай две‑три такие фразы, вроде “русский талантливый человек не может быть "чистеньким"”, как сказано в “Дяде Ване”…»[[100]](#endnote-100)

«Хорошая вещь, — писал Горький о пьесе Чирикова К. П. Пятницкому в августе 1903 г., — я буду читать ее вместе с Евгением и дополнять в нее драмы, действия, в этом есть недостаток. Вообще ее немножко надо раскрасить, но это просто сделать»[[101]](#endnote-101). И позднее, в сентябре: «Сижу за пьесой Чирикова, которая мне все больше нравится»[[102]](#endnote-102). Почти сразу же после завершения пьеса была запрещена цензурой.

В доме обедневшего часовщика Лейзера, у его детей Лий и Боруха, исключенных из университета за участие в студенческих беспорядках, собирается молодежь: бывший студент Березин, рабочий Изерсон, учитель Нахман; обсуждая еврейский вопрос, они ведут жаркие споры. «Чириков… объективно рисует все пути еврейской мысли, — отмечал А. Р. Кугель, — не склоняясь на сторону которого-нибудь из них…»[[103]](#endnote-103)

Подмеченная маститым критиком «объективность» авторского подхода к различным политическим тенденциям была, думается, нарочитой — она полностью соответствовала отсутствию у самого Чирикова достаточно четкой позиции внутри антимонархического лагеря. И хотя нельзя не отметить несомненной симпатии автора «Евреев» к социал-демократической молодежи, такая «объективность» давала отдельным режиссерам возможность смещать акценты, искажая тем авторский замысел.

Примером вольной трактовки подобного рода может служить первая постановка «Евреев», осуществленная известным актером Павлом Орленевым. «Пьесу из четырех действий, — вспоминал он, — {46} я переделал в три и, наполнив ее страстными монологами из Юшкевича, выбросил лишний погром второго акта и несколько бездарных сцен»[[104]](#endnote-104). Политическая заостренность, сухость диалогов Чирикова не устраивали Орленева; Юшкевич же в своей неоконченной повести «Евреи» (второй сборник «Знания», 1904) делал основной упор на изображение в лирических и даже восторженных тонах бытовой стороны жизни еврейской бедноты, и это было на руку режиссеру, основное внимание в своем спектакле уделившему разработке черт национального характера, «национальной психологии» главных персонажей.

Сам Орленев исполнял роль учителя Нахмана — фигура эта выдвинулась в спектакле на первый план. «Я играл почти без грима, — вспоминал Орленев, — наклеил только клочок бороденки, но у меня было такое характерное пальто и специфический картузик, что когда я без стука вошел к Назимовой в уборную, Она меня не узнала и спросила: “Кто вы такой, что вам угодно?” (148)… Костюм производил впечатление ярма, которым тяготится человек, надевший его, — писал корреспондент “Одесского листка”. — Он и шею держит как-то вытянутой, но зато какое удивительно чудное лицо у этой неуклюжей фигуры, лицо, которое светится внутренним огнем, юношеским жаром фанатика-идеалиста…»[[105]](#endnote-105)

Свой вариант пьесы Орленев читал Горькому и В. М. Дорошевичу и в ответ на высказанное Горьким сомнение в возможностях труппы подчеркнул, что он собирает специально для одного этого спектакля актеров, способных исполнять еврейские роли; в ходе репетиций Орленев разъезжал по провинции, подбирая недостающих исполнителей. Премьера состоялась в ноябре 1904 г. в здании берлинского Theater des Westens.

Одновременно с гастролями труппы Орленева в берлинском Kleines Theater репетировался полный текст «Евреев» — без купюр и дополнений. Но и здесь произошел «сдвиг» по сравнению с замыслом Чирикова: исполнявший роль Лейзера талантливый актер Э. Линд (он же и постановщик) сделал своего героя центральной фигурой спектакля. «Линд царил над всеми. Он был живописен, как Натан Мудрый, страшен, как Шейлок»[[106]](#endnote-106).

После Берлина труппа Орленева гастролировала в Лондоне, затем в Америке и лишь в сезоне 1907/08 г. спектакль был показан русскому зрителю (Херсон, Вильно).

23 ноября 1905 г. премьеру «Евреев» показал петербургский Новый театр. «“Новый театр” в те дни порой походил на некое подобие политического клуба, — вспоминал Б. А. Горин-Горяинов. — … Непрерывно происходили совещания, заседания, шел горячий обмен мнений, стихийно возникали страстные и бурные митинги… У нас в “Новом театре”, равно как и во многих других петербургских театрах, публика только в редких случаях не устраивала в зале, по окончании спектакля, импровизированного митинга. Иногда такие митинги вспыхивали и среди акта, как это, например, было во время представления популярной в ту пору пьесы “Евреи”»[[107]](#endnote-107).

{47} «Я не помню такого подъема в зрительном зале, — писал рецензент журнала “Театр и искусство” непосредственно после премьеры, — такой солидарности в настроении между исполнителями и публикой»[[108]](#endnote-108). Первые два акта прошли сравнительно спокойно, но сцена погрома потрясла зрительный зал, ибо постановщики спектакля сосредоточили свое внимание не на идейных спорах и не на сугубо национальных характеристиках, а прежде всего на точном воссоздании атмосферы ожидания погрома — и добились потрясающих результатов. «В начале последнего акта, когда несчастная еврейская семья собирает в ожидании погрома свой жалкий скарб, весь зрительный зал превратился в один сплошной стон. Еще немного погодя, когда откуда-то издалека послышались угрожающие крики толпы, настроение публики достигло апогея; многие из дам поднялись со своих мест и чуть ли не бегом стали покидать зал»[[109]](#endnote-109).

Следует заметить, что в спектакле. Нового театра сцена погрома была значительно сокращена по требованию цензуры (занавес опускался сразу же после того, как погромщики появлялись в доме Лейзера), и это привело к совершенно неожиданным результатам: так и не узнав, что Лия застрелилась, дабы избежать насилия, что появившиеся внезапно казаки заставили черносотенцев бежать с места преступления, зрители могли предаваться самым мрачным предположениям…

«Автора стали вызывать шумно и энергично еще после третьего акта, — писал очевидец. — Автора в театре нет, заявляют со сцены. — Он в тюрьме, — басит кто-то из первых рядов. — Посажен за крестьянский Союз…»[[110]](#endnote-110)

«“Евреи” — одна из тех немногих пьес, которая заглядывает в самую душу нашей энергичной, но хаотической, и страшной и радостной действительности», — как анонс в день премьеры поместила большевистская газета «Новая жизнь» слова А. В. Луначарского[[111]](#endnote-111).

Три месяца спустя, 24 февраля 1906 г. спектакль «Евреи» в исполнении актеров Товарищества Новой драмы увидели жители Тифлиса; постановщиком спектакля и исполнителем роли Нахмана был Вс. Э. Мейерхольд.

Тифлисская критика отметила, что режиссер и художник спектакля, воспитанные Художественным театром, тщательно продумали бытовую сторону постановки: мастерски сделанная, сложная декорация изображала «жилище часовщика Лейзера, с маленьким магазином налево, лестницей направо и двумя ходами в остальные комнаты дома». Отмечалось также, что благодаря прекрасной игре актеров «каждое лицо являлось достаточно типичным и как бы выхваченным из действительной жизни»[[112]](#endnote-112).

Вместе с тем в постановке Мейерхольда проявились уже новые черты — пройдет совсем немного времени, и черты эти станут преобладающими в постановках режиссера символистской драматургии в театре на Офицерской в Петербурге. Каждое действующее лицо спектакля имело как бы свой лейтмотив. В I акте растянутый диалог Лейзера с учеником Шлойме олицетворял «идиллию первобытной {48} душевной чистоты и наивности»; в этот диалог врывался вдруг «бурный отголосок современности» — споры детей Лейзера с Нахманом… В сущности, все диалоги были решены как столкновение или созвучие лейтмотивов.

Трагический финал пьесы Чирикова (он шел полностью, без сокращений) режиссер поставил статично, без ложного пафоса и натуралистических подробностей. Как вспоминал один из участников спектакля, В. Подгорный, начало последнего акта проходило в темноте, при почти абсолютной тишине, только «отдельные звуки за сценой, в виде отдаленного гула, показывали, что в городе действительно неспокойно. И лишь в последний момент, когда врываются хулиганы-погромщики, резкий выстрел заканчивал сцену погрома»[[113]](#endnote-113). В финале старик Лейзер, созерцая трупы близких ему людей, печально восклицал: «И налетел ветер пустыни, и все унес!..»

В 1906 – 1908 гг., как бы отвечая на наступление реакции, «Евреев» играли многие гастролировавшие труппы и театры более чем сорока городов страны (Варшава, Вильно, Рязань, Смоленск, Минск, Оренбург, Якутск, Тобольск, Киев, Харьков, Барнаул, Екатеринослав и др.), в 1906 г. в Одессе городской театр сделал рекордные по тем временам сборы[[114]](#endnote-114). И все это несмотря на то, что местные власти то и дело запрещали спектакли. В Вильно на спектакль «Евреи» наложил руку губернатор, спектакль Мейерхольда был снят в Тифлисе по распоряжению наместника; о том, как проходил спектакль «Евреи» в театре Варгунина за Невской заставой в Петербурге (Невское общество устройства всеобщих развлечений), вспоминал К. В. Скоробогатов: «Мы никогда не знали, дадут ли нам сыграть этот спектакль до конца. И часто не давали. Приходила полиция, запрещала играть…»[[115]](#endnote-115)

Нанося удар по черной сотне — одной из немногих «опор» самодержавия, драма Чирикова стала острым оружием в антимонархической борьбе. И в период революции 1905 г., и в годы реакции ситуация пьесы воспринималась зрителями как протест против избиения и преследования всех свободомыслящих.

Несомненно шире, чем просто воссоздание на сцене мужицкого бунта, прозвучала бы и другая «общественная драма» Чирикова — «Мужики», написанная в сентябре — октябре 1905 г. по свежим следам крестьянских волнений в Черниговской губернии, если бы… если бы пьеса была допущена цензурой на русскую сцену[[116]](#endnote-116).

Посетив город Глухов, тщательно ознакомившись с фактами, выслушав свидетельства очевидцев и участников событий, выступив на процессе по делу о разгроме помещичьих усадеб в защиту крестьян, Чириков и в основу своей драмы положил подлинные события (даже сохранил фамилию крестьянина Ключникова), а важнейшей ее темой, своего рода пробным камнем, обнажающим подлинное лицо каждого персонажа, сделал вопрос о земле. Лишь студент Владимир, социал-демократ, сын хозяина усадьбы, которую в IV акте захватывают крестьяне, «выдерживает испытание» — все остальные, в той или иной форме, отрицают право крестьян на безвозмездное владение {49} землей; и вот уже гибнет глумящийся над «бунтовщиками» ретроград Бронников, да и над головой народника Павла Ивановича, лишь недавно вернувшегося из ссылки, оказывается, занесен топор — Чириков считал возмездие неизбежным для *каждого* помещика, каких бы взглядов он ни придерживался.

«Потрясающий трагизм “Мужиков” логически вытекает из трагизма русской жизни, — писал современник. — В самом деле, кто возьмется *теперь* серьезно оспаривать факт глубокой разобщенности народа с интеллигенцией; кто не увидит зияющей бездны, которая легла между крестьянством и классом землевладельцев. — Только слепой! Но слепых теперь так мало!»[[117]](#endnote-117)

В конце 1905 г. «Мужиков» представил в цензуру Театр Комиссаржевской, как известно, активно сотрудничавший с драматургами-«знаниевцами», осуществивший постановки «Дачников» и «Детей солнца» М. Горького, «Авдотьиной жизни» и «№ 13» С. Найденова, представивший в цензуру, незадолго до пьесы Чирикова, драму С. Юшкевича «Голод». Так же, как и «Голод», «Мужики» были запрещены накануне премьеры. Цензор писал в своем рапорте: «Признавая дозволение в настоящее время пьесы, в которой аграрные погромы выставляются чуть ли не стихийной необходимостью, несвоевременным, полагал бы эту пьесу запретить»[[118]](#endnote-118).

Произвол цензуры, грубейшим образом нарушавший не так давно опубликованный манифест 17 октября, вызвал возмущение театральной общественности. «В драматической цензуре погибают одна за другой живые, интересные пьесы, отражающие современность, — писал журнал “Театр и искусство”. — Так, вслед за “Голодом” С. Юшкевича погибли “Мужички” Е. Чирикова. “Голод” — поэма городского пролетариата “Мужички” — картина аграрного голода во всей его дикости. Цензура по-прежнему, словно ничего не случилось, продолжает свое обычное дело, душит свободу драматического творчества и тупым ножом режет театр»[[119]](#endnote-119).

В октябре 1906 г. Чириков вновь обратился в Главное управление по делам печати, но «Мужики» так и не были разрешены[[120]](#endnote-120).

В период разгрома революции 1905 г., когда в духовной жизни страны воцарилась атмосфера опустошенности и отчаяния, когда мотивы безысходности затронули творчество демократических писателей, подвергавших ревизии революционные идеи и настроения (Горький называл в этой связи отдельные произведения А. Куприна, Л. Андреева, Д. Айзмана, С. Скитальца), Чириков, сохраняя верность реалистической драматургии — основе его театра, пробует наряду с этим изображать социальные конфликты эпохи в иной художественной манере, в форме символистской драмы.

Станиславского заинтересовала драматическая фантазия Чирикова «Легенда старого замка» (1906 – 1907; более позднее название — «Черная смерть»), где под влиянием сказки Э. По «Пляска красной смерти» в очередной раз, но достаточно образно, разрабатывался мотив «пира во время чумы».

{50} Вкладывая в заимствованный сюжет о Красной смерти, поражающей вначале бедняков, а затем и пирующих в замке придворных, некое символическое значение, Чириков имел в виду прежде всего послереволюционную обстановку в России. «Есть некий Рок, судьба или Провидение, назовите, как хотите, который карает “пирующих во время чумы”», — писал он Станиславскому[[121]](#endnote-121). В пьесу были введены узнаваемые приметы современной жизни, придворные говорили языком российских провинциалов. Хоть и приглушенно, в пьесе проступали социальные мотивы: принцу и придворным были противопоставлены простые люди с нормальными человеческими чувствами — шут Фрог, его сестра Зоргетта, ее жених Габрио. Поэт Зорело отказывался петь веселые песни и грустил, вселяя беспокойство в обитателей замка; шутовскому колпаку он предпочел смерть.

Предполагая ставить «Легенду старого замка», Станиславский настоятельно советовал автору внести в пьесу ряд изменений, переделать IV акт и финал (среди бегущих и умирающих придворных неистово хохотал шут Фрог в костюме Полишинеля). Чириков отстаивал свою точку зрения: «Если бы пьеса понравилась и Ваш театр взял ее, я не отдал бы без IV акта… надо быть автору самим собой», — писал он Станиславскому[[122]](#endnote-122). Драматург считал, что такой финал чрезвычайно важен, что без него останутся лишь сцены средневековой жизни. Переписка затянулась, постановка осуществлена не была.

Горький, непримиримо относившийся к эволюции своих соратников, писал Чирикову по поводу «Легенды старого замка»: «Ругать тебя будут свирепо. Не обижайся на меня. У меня странное впечатление вызывает современная литература, только Бунин верен себе, все же остальные пришли в какой-то дикий раж и, видимо, не отдают себе отчета в делах своих. Чувствуется чье-то чужое — злое, вредное, искажающее людей влияние, и порою кажется, что оно сознательно враждебно всем вам — тебе, Серафимовичу, Юшкевичу и т. д. И когда видишь эту хитрую, трусливую работу больного животного, которому ничего, кроме покоя, не надо, становится непонятна роль той группы писателей, которая в трудное время дружно будила мысль демократической массы, а ныне спокойно смотрит, как эту мысль отравляют, да и сама неясно видит задачи момента, как мне кажется»[[123]](#endnote-123).

Иначе понял замысел Чирикова А. В. Луначарский. «Теперь, когда голод, болезни, разорения и отчаяние царят над Россией, а великосветский Петербург кутит напропалую, доходя до геркулесовых столбов разнузданного цинизма, с одной стороны, и утонченного сверхидеализма с другой, — драма Чирикова приобретает особенное значение, — писал он. — Со сцены она прозвучит страшным memento mori для наших весельчаков, для нашей “публики”, поистине справляющей пир во время чумы»[[124]](#endnote-124).

Мотивы безысходности и социальной пассивности прозвучали еще сильнее в другой «драматической фантазии» Чирикова — «Красные огни» (1907). Здесь все условно — место действия, само действие, стремления и поступки героев. Урбин и Зойла мечтают о том, {51} чтобы освободить всех угнетенных, выпустив их из некоего замкнутого, огороженного стеной пространства — разрушить стену, разрубить цепи и увести их далеко, туда, где «только небо, море, голубой туман…»[[125]](#endnote-125)Красные огни — кровь павших за свободу — должны указать им дорогу; старик, Урбин, Зойла бережно собирают кровь в кувшин.

Пьесу пронизывает мрачное, гнетущее настроение; героями ее движет не возмущение, а ужас перед «исчадием сатаны» — не в борьбе с угнетателями, а в бегстве видят они свою задачу. Постоянно звучащий в творчестве Чирикова призыв к духовной активности, к внутреннему противостоянию засасывающей человека среде оказывается здесь приглушенным; глубочайший пессимизм траурной пеленой обволакивает действие.

Отмечая существенные слабости драмы — маломузыкальный стих, стереотипность образов, «захватанность» символов, Луначарский признал «Красные огни» неудачей автора[[126]](#endnote-126). Пьеса включалась в репертуар нескольких провинциальных театров, но успеха на сцене не имела.

А вот сказка-быль Чирикова «Колдунья» (1907) привлекла внимание одного из интереснейших молодых режиссеров тех лет К. А. Марджанишвили; он ставит «Колдунью» вначале в соловцовском театре в Киеве (сезон 1907/08 г.), а затем повторяет свой спектакль в театре Незлобина в Москве.

Спектакль в соловцовском театре был «трагическим… по линии внутреннего осмысления мира человеческих чувств и поступков»[[127]](#endnote-127). Благодаря тому что в пьесе много места отводилось сказочным персонажам (широкое использование фольклорных мотивов стало модным художественным приемом), на сцене легко могла возникнуть ситуация, когда кошмары, предрассудки, косность подавили бы человеческую личность, низвели ее до уровня неуправляемых подспудных сил — тогда спектакль обрел бы черты безысходности и мрака.

Марджанишвили нашел более точное решение. Не отказавшись полностью от сказочных персонажей, он ограничился их условным обозначением — звуками, а применив в оформлении «лубок» (зеркало сцены было вставлено в раму с изображениями леших, домовых), внес в спектакль постоянный элемент иронии, разрушавший «серьезность» вмешательства нечисти в судьбу человека. И тогда общее звучание спектакля стал определять образ Амфеи, молодой женщины, любящей одного (его в финале убивают), а выданную замуж за другого. Не истерзанная скорбью, насилием темных людей, среди которых она вынуждена жить, а величественная и гордая, исполненная чувства собственного достоинства, представала перед зрителями героиня пьесы.

Критика отмечала и другие удачные моменты этой постановки: вкус и изобретательность режиссера, «стильные» декорации А. И. Андрияшева, отличные работы артистов.

Спектакль в театре Незлобина, сохранивший прежний замысел Марджанишвили как основу, был несколько ослаблен введением {52} (в подражание МХТ) обильных натуралистических подробностей: на сцене возникли чуть ли не подлинные пруд и лесная чаща, звучал колокольный звон, специально записанный на Волге… Декорации были выполнены в духе живописи М. Нестерова и В. Билибина. «Незлобин делает как раз то, в чем нас до сих пор упрекали, — писал Станиславский. — … Все построено на сверчках, комарах, шуточках; то играют на сукнах, то устраивают три сцены на одной, т. е. поиграют на одной, откроют другую и т. д.»[[128]](#endnote-128)

«Колдунья» была поставлена также в Вильно (1907) и Тамбове (1908).

Интерес Марджанишвили к драматургии Чирикова «Колдуньей» не ограничился; в 1908 г. он поставил в том же соловцовском театре в Киеве пьесу Чирикова «Марья Ивановна».

Героиня этой пьесы с успехом исполняет роль Катерины в любительском спектакле по «Грозе» Островского, а затем бросает и мужа, занудливого банковского служащего, и собственного «папашеньку», слова не способного сказать без глупых нравоучений, и уезжает с постановщиком спектакля актером Заокским, чтобы стать актрисой.

Рассказ об этой частной, камерной истории по стилистике прямо продолжал линию, начатую «На дворе во флигеле» и «Иваном Миронычем», — говорить о сколько-нибудь длительном и принципиальном отходе Чирикова от реализма оснований у нас нет. Эта «будничная картинка будничных нравов, без сильных страстей и конфликтов»[[129]](#endnote-129) широко ставилась театрами крупных русских городов; наиболее значительными оказались спектакли в Киеве и Петербурге.

Обнаружив в тексте пьесы основания для переклички с «Грозой» и еще более, чем автор, сблизив судьбу Марьи Ивановны с судьбой Катерины, Марджанишвили внес в спектакль точные приметы времени — и добился большого общественного резонанса своей постановки.

В Александринском театре роль Марьи Ивановны исполнила М. Г. Савина. Чириков писал актрисе о ее будущей героине: «У ней мало слов, но большая драма, и только одна Вы могли бы помочь автору развернуть эту внутреннюю драму своей чуткой душой и богатейшими нюансами Вашей живой игры»[[130]](#endnote-130). Премьера в Петербурге состоялась 23 сентября 1908 г., спектакль, поставленный А. Долиновым, прошел шестнадцать раз; успех его[[131]](#endnote-131) критика объясняла одаренностью актеров. «Труппа Александринского театра, как известно, в области жанра и типичности не имеет себе равной», — писал рецензент[[132]](#endnote-132).

Сегодня удивителен столь бесспорный успех скромной пьесы Чирикова, затрагивавшей далеко не новую к тому времени проблему бесправного положения женщины в семье, проблему, не так уж давно успешно поставленную во всеевропейском масштабе скандинавскими авторами, на театре — Ибсеном прежде всего. Следует признать, правда, что если по глубине психологического рисунка Марье Ивановне Чирикова было далеко до ибсеновской Норы, то атмосфера в семье и систематическое давление, оказываемое на героиню раз навсегда {53} установленным укладом жизни и привычным русскому зрителю бытом, сделаны в пьесе Чирикова так убедительно, что с успехом заменяют собой психологические мотивировки ее поступка. Кроме того, пьеса написана весьма ловко с точки зрения ремесла — роли легко распределялись по традиционным амплуа, выигрышный II акт живо, с юмором знакомил зрителей с закулисьем любительского спектакля. Все это так. И все же главная причина успеха была скорее всего в том, что за привычными аксессуарами «семейной драмы» легко было распознать стон души человека, которым помыкают — лениво, походя. Не одна лишь проблема эмансипации женщины, но острейшая проблема эмансипации человеческой личности вставала тут.

Не только стонет, но оказывается чуть ли не на грани безумия — безумным слывет он в городке — чиновник Передрягин, герой другой вполне реалистической пьесы Чирикова «Царь природы» (1909; здесь просто нельзя не вспомнить реплику Платона Ильича из пьесы «На дворе во флигеле» о человеке — царе природы). Стремясь хоть как-то возвыситься над мещанским болотом, желая почувствовать себя, наконец «царем природы», Передрягин собирается взлететь на воздушном шаре. Но исполнить даже столь невинное (ирония автора очевидна) желание и поступить не «как все», оказывается, никак нельзя: в городке намерение чиновника вызывает тревогу, панику — еще бы, «нравственные устои» местного общества оказываются под угрозой! Вмешивается полиция, домохозяин требует уплаты за квартиру за месяц вперед… Словом, бедняге приходится отказаться от полета — он нежданно-негаданно отброшен в привычное болото. И все же Передрягин не теряет надежды на то, что в следующий раз ему непременно удастся взлететь; учитывая обстановку в России в период создания пьесы, нельзя не отметить оптимистичности такого финала, многозначительности и смелости заключенного и в финале, и в самой пьесе иносказания.

Помимо нескольких постановок «Царя природы» на провинциальных сценах, известны спектакль петербургского Нового театра, а также спектакль Малого театра в Москве.

Чириков не был бы самим собой — страстным, убежденным публицистом-борцом, если бы смирился с запрещением «Мужиков», если бы не попытался вытянуть на подмостки важнейшую социальную тему, его волновавшую (в прозе он неоднократно затрагивал аграрную проблему; цензурные ограничения для издательств и периодической печати были не так свирепы, как для театров). В пьесе «Белая ворона» (1909) вновь звучит существеннейшая, по мнению писателя, для судеб России тема земли, и вновь, как и в «Мужиках», выведена фигура народника, вернувшегося из ссылки в родные края. Только в отличие от жаждавшего деятельности героя «Мужиков», Григорий Промотов считает, что он сделал для общего дела уже все, что мог, попытавшись в ссылке, в Сибири, создать артель на «социалистических» началах. В речах Григория звучит усталость, он не верит больше в целесообразность личных жертв и страданий, ощущает {54} себя в жизни «белой вороной» и склонен видеть выход в метафизике. «Я хочу остаться с глазу на глаз с природой, с ее непреложными и точными законами, с ее собственной справедливостью, красотой и искренностью» — заявляет он[[133]](#endnote-133).

Пьеса статична, лишена оригинальных характеров; сценическая судьба ее, судя по всему, была скромной. Известны лишь спектакли в московском Малом театре и в Херсонском городском театре (1909).

Революционной ситуации в деревне посвящена и последняя «общественная драма» Чирикова — «Дом Кочергиных» (1909), действие которой происходит в 1905 г. В сущности, пьеса эта — своего рода вариант «Мужиков»: вновь споры о земле, вновь захват усадьбы. Только на этот раз, стремясь, очевидно, сделать материал более проходимым в цензуре, автор выдвинул на первый план не самый факт крестьянских волнений — они происходят за сценой, где-то в усадьбе, далеко от городского дома Кочергиных, — а идейные разногласия в большой дворянской семье, приводящие к ее распаду.

И вновь оказывается, что отвлеченные споры — одно, а реальная жизнь — другое. В «Доме Кочергиных» отчетливее, пожалуй, чем в какой-либо другой пьесе, Чириков высказывает не только разочарование в народнических идеалах, но и свое кредо: несомненную и искреннюю симпатию к революционному народу, полное оправдание всех его акций, вплоть до насильственных, и вместе с тем недоумение по поводу многоликих бредней либеральной интеллигенции, оторванной фактически от реального существования большинства населения страны. Недоумение и некоторую растерянность, пожалуй. В сущности, единственный в пьесе представитель интеллигенции, которому автор безусловно симпатизирует, к которому относится как к «своему», отнюдь не превращая его в ходульного героя, — сын Кочергиных, марксист-большевик Владимир, гибнущий во время разгона демонстрации. Именно Владимиру, человеку обдуманного революционного действия, противостоят в доме Кочергиных не только представители старшего поколения, включая бывшего ссыльного, его дядю, в конце пьесы кончающего с собой, не только его младшие брат и сестра — эсеры, но и маловыразительный студент-меньшевик Румянцев.

В феврале — марте 1910 г. Чирикову удалось получить разрешение цензуры на постановку «Дома Кочергиных» на сцене императорских театров; в своих письмах к М. Г. Савиной он выражал надежду на то, что та посодействует постановке пьесы в Александринском театре. Чириков надеялся, что в спектакле будут заняты ведущие актеры труппы, что поставит его Е. П. Карпов, а саму Савину заинтересует роль Ларисы, дочери простого крестьянина, на которой женился в ссылке Кочергин; образ Ларисы, еще одного персонажа пьесы, которому безусловно симпатизирует автор, был проработан особенно тщательно.

«Я хотел бы в малом отразить многое, а как удалось — пока и сам не разберу, — читаем мы в письме от 8 февраля 1910 г. — Пьеса должна была охватить последние несколько лет… русской жизни»[[134]](#endnote-134). {55} «Не хочу Вас беспокоить личным визитом, но не могу не поблагодарить Вас за помощь автору, идущему между Сциллой и Харибдой, иными словами, сквозь строй цензоров…»[[135]](#endnote-135) «В столкновении двух “миров”, двух культур и миропонимании — в пьесе центральны: Лариса с отцом, с одной, и ее муж и жена профессора — с другой стороны… Цензура роль Ларисы не тронула… Ах, если бы роль была по душе Вам!»[[136]](#endnote-136) «Вчера решился вопрос о моей пьесе: разрешена пока исключительно для императорских театров. Утешили, что впоследствии пустят и в провинции… Сегодня я подаю пьесу в Литературный комитет, надеюсь, что она там пройдет… А вот как провести ее через Дирекцию… Дайте руку помощи утопающему… Если пьеса не будет взята, то канет в небытие. Если пройдет — родится для всех театров»[[137]](#endnote-137).

Надежды не оправдались, и слова драматурга оказались пророческими: «Дом Кочергиных» не был поставлен в Александринском театре и пьеса действительно «канула в небытие»… Как сообщила автору статьи в личной беседе дочь Чирикова А. Е. Ульянищева, «Дом Кочергиных» поставили в Нижнем Новгороде в 1918 г.; можно предположить, что затронутая автором тема прозвучала в этом спектакле не менее злободневно, чем в год написания пьесы.

Чириков был соавтором еще многих драматических произведений. Он вел переговоры с театром о постановке пьесы-сказки «Лесные тайны» и комедии «Наследники»; в провинциальных театрах ставились его пьесы «За славой», «Талантливое семейство», «Друзья гласности», «Шакалы»; театр «Кривое зеркало» поставил его «Сон драматурга»… Ни один из этих спектаклей не занял, однако, в театральной практике предреволюционной России такого места, как «Иван Мироныч» и «Евреи».

«Неусидчивый и неугомонный» с «интеллигентским знаменем “вечного протеста”»[[138]](#endnote-138), Е. Н. Чириков в своих произведениях стремился нащупать биение пульса жизни в самой глубине России. Драматургия его, запечатлевшая рядовые случаи из жизни рядовых людей и вместе с тем острейшие социальные конфликты современности, не броская, не поражающая ни эффектностью ситуаций, ни изысканным остроумием героев, ни экспериментаторскими формами, привлекала, тем не менее, массового зрителя и послужила основой для создания острых и ярких спектаклей, вносивших существенный вклад в практику русского театра начала XX в.

# **{58}** О. О. ХрусталеваЭволюция героя в драматургии Иннокентия Анненского

В начале XX в. в русском искусстве складывается новый тип драмы — драмы лирической. Ее появление и наиболее яркое проявление, как правило, связываются с именем А. Блока. А поскольку лирическая драма отлилась у поэта в форму законченную, эстетически совершенную, ставшую своего рода каноном жанра для теории драмы, то создается впечатление, что лирическая драматургия явилась для России готовою, словно Афина Паллада из головы Зевса.

Однако Блок имел предшественника в лице одного из своих соотечественников, в творчестве которого лирическая драма прошла путь художественного становления. Трагедии Иннокентия Анненского — тончайшего лирика, блистательного переводчика и филолога-классика — были написаны в период формирования поэтической системы его младшего современника, а создание пьесы «Фамира-кифарэд» совпало с появлением на свет «Балаганчика». 1906 г. подвел итог творчеству Анненского-драматурга и ознаменовал начало пути драматурга Блока.

Две пьесы роднили не только год рождения, но и художественная структура, круг проблем, характер центрального героя, в целом мироощущение русских поэтов. В основе обеих драм лежал сюжет не современной жизни, но — иного времени, иной культуры, который преломлялся и интерпретировался в соответствии с идеями и эстетическими нормами начала XX в.

Интерес драматургов к искусству прошлого отражал общий для художественной жизни России того времени процесс обращения к ушедшим культурам и их использования при анализе современной ситуации. Ощущение завершенности огромного исторического периода, предчувствие наступления новой эры как для России, так и для всего мира, владевшие многими умами, требовали осмысления пройденного человечеством пути и вызывали к жизни искусство обобщенное, стремящееся постичь вечные законы бытия. Разумеется, для этих целей необходим был сюжет, апробированный художественной практикой, связанный с сакраментальными для человека понятиями Жизни, Смерти, Любви, Деяния.

Именно на рубеже XIX – XX вв. вновь, после почти полувекового перерыва, началось активное функционирование античной мифологии в искусстве, смысловая единица которой — миф — читалась как {59} формула взаимодействия субъекта и мира. Суггестивность мифической ситуации позволяла создать модель жизни, вечной и сиюминутной, постоянной и непрерывно меняющейся. Внешнее несходство мифа с современностью подчеркивало родство внутреннее, акцентировало общее, непреходящее для человечества. В то же время неизбежная модификация мифа в условиях иной культуры и другой эпохи раскрывала то новое, что принесло с собой движение истории.

Использование мифологических сюжетов античности, средневековья, Возрождения явилось характерной чертой течения символистов. Миф воспринимался ими как вневременной, общелитературный, общечеловеческий сюжет, открывавший простор для иносказания, для возникновения символа с множественностью смысловых уровней. В этом — неоднозначности, многоплановости произведения искусства — сходились все художники, так или иначе примыкавшие к символистскому лагерю. «Мне вовсе не надо, — писал Анненский, анализируя современную поэзию, — обязательности одного и общего понимания. Напротив, я считаю достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя или более способами или, недопоняв, лишь почувствовать ее и потом доделывать мысленно самому. Тем-то и отличается поэтическое словосочетание от обыденного, что за ним чувствуется мистическая жизнь слов, давняя и многообразная, и что иногда какой-нибудь стих задевает в вашем чувствилище такие струны, о которых вы и думать позабыли»[[139]](#endnote-139). Смысловая многоплановость достигалась в поэзии разработанным «беглым языком намеков, недосказов, символов» (102). Но в драматической форме она создавалась труднее и подчас мучительнее, хотя тягу к драматургии ощущали практически все крупнейшие представители символизма. В полной мере освоить этот жанр, подчиняя его собственным задачам и целям, ничего не теряя при этом в художественном уровне произведения, удалось лишь двум символистам — Анненскому и Блоку.

Драматургия Блока выросла из лирики[[140]](#endnote-140), стала, в определенном смысле, ее самораскрытием: нарастающий драматизм ситуаций в стихах реализовался в конфликтно-многомерном мире пьес. Трагедии Анненского не были ситуативно или через образ лирического героя связаны с поэзией, скорее дополняли ее, на другом материале и в иной жанровой системе развивая постоянные для художника темы: тоски, одиночества человека, потерявшего и неспособного восстановить связи с миром, несбыточной любви, невозможности счастья и гармонии. Лирика Анненского сочетала в себе острый, мучительно-болезненный отклик на сиюминутный, непосредственный ход жизни и философское осмысление его. Она рождалась ударами сердца, полнилась движениями отзывчиво нежной души. Но для аналитического ума Анненского нужны были и иные сферы, где, отстранившись от «шума жизни», можно было осмыслять самую суть взаимодействий человека и мира более сосредоточенно и беспристрастно. Здесь-то поэту и необходима была драматургия, причем драматургия, использующая миф со строгой чеканностью образов и отдаленностью {60} событий, происходивших в нем. «Мир окаменелый, — писал Анненский, — кристаллизовавшийся, отраженный, дает себя наблюдать вдумчиво и спокойно, он не волнует, не мучит, не вызывает на борьбу, не ставит запросов; легче поддается и анализу и гармонизации» (283).

Однако драматургия Анненского была плодом не только «ума холодных наблюдений», но в первую очередь — «сердца горестных замет». Важнейшее для него понятие «мыслестрадание» (477) как способ существования художника в искусстве объясняет лирическую форму его трагедий. Миф служил для самовыражения, самораскрытия поэта. Сутью же этого самовыражения, его содержанием явилось движение мысли, рожденной чувством, мысли, которой эмоции творца, порывы его души придают художественную форму. Для Анненского момент проживания события был равен моменту осмысления его. Страдание как наивысшее проявление чувства приводило человека к мгновению прозрения — наиболее полному осознанию себя и мира. Пушкинская формула «я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» была Анненскому глубоко родственной. «Мыслестрадание» определяло философское направление его лирики, рождало редкую для литературной критики аналитико-импрессионистическую манеру «Книг отражений» и тонкий психологизм трагедий. С ним же были связаны два художественных ориентира, определявшие художественные пристрастия Анненского, — Еврипид и Ф. М. Достоевский. Их творчество сопрягалось для поэта глубокой выстраданностью образов и «искусством мысли».

Блистательный знаток классической древности чувствовал особое духовное сродство с античным трагиком. Высшим достижением Еврипида, по мнению Анненского, было умение вызывать сострадание практически к каждому из героев[[141]](#endnote-141). Своего рода полифонизм (сосуществование голосов, имеющих равное право на сострадание) приводил к безысходности трагической ситуации, которая могла разрешиться только «машинным» вторжением бога, т. е. чисто внешним примирением. Зритель или читатель трагедии не мог испытать катарсиса, так как душа его, сострадая нескольким героям, мучительно «раздиралась» в поисках единения. Поэтому Еврипид, с точки зрения Анненского, был так близок сознанию человека начала XX в., расщепленному сосуществованием разных «правд» и страстно ищущему их примирения.

Определяющим для поэта в героях Достоевского и Еврипида стало осознанное страдание как способность на бунт, на сомнение в правомерности существующего миропорядка. Этой традиции трагического сомнения следовал Анненский в пьесах, написанных на сюжеты античной мифологии, в пьесах, отразивших душу, которую, по выражению их создателя, «пытали Достоевским».

В центре мифа стоял Герой — человек, по своим качествам превосходивший окружающих. Такой герой был необходим Анненскому в связи с его углубленным интересом к проблеме творчества. И не в узком, но более широком ее смысле — проблеме творчества человека {61} по отношению к жизни. В одной из программных статей «Изнанка поэзии» поэт разделил все человечество на два типа: мечтателей и избранников. «Мечтатель, — писал он, — боится жизни… мечтатель наивен, сентиментален и как-то размякло добр. Но на мириаду мечтательных червей и сохлых мотыльков жизнь облюбовывает иногда и одного избранника, облюбовывает, если увидит, что это не балаганный царь мечты, а ее безумец, ее мученик» (126). Именно этот второй тип и привлекал Анненского, так как он видел в нем того, кто имел право называться венцом творения, кто был способен вступить с жизнью в неравный, трагический, но необходимый поединок. Избранник нес в себе творческий дух, который приходил в столкновение с косной материей жизни, на несколько высоких и торжественных минут подчиняя ее себе, обладая ею. Но уже в следующую секунду жизнь заставляла героя «сознать воочию и с болезненною ясностью, что он не только не царь вселенной, но, наоборот, бессильнейшая и ничтожнейшая часть ее же, любимой им жизни, мизинец ее ноги, что он лишь безразличный атом, который не только не вправе, но и не властен обладать поглотившим его миром» (127). Тем не менее эти высокие минуты обладания жизнью, слияния с ней и были важнейшими для Анненского, который трагически сознавал отстраненность художника от реального существования мира.

Избранникам посвящены все четыре трагедии. Выбирая героя для первой из них, драматург уже в названии подчеркнул то, что являлось главной чертой характера, — «Меланиппа-философ». Героиню Анненского отличало умение мыслить.

Само содержание мифа открывало возможность для создания интеллектуального характера. Меланиппа, дочь царя Эола, до брака родила от Посейдона двух мальчиков. По велению бога они были отнесены на луг к вскормившей их корове. Там близнецов нашли пастухи и доставили к царю. Приняв детей за демонов, Эол решил сжечь их на жертвенном костре. Меланиппа выступила в защиту, пытаясь доказать отцу его ошибку. Когда же защита не удалась, она призналась в своем материнстве. Детей вернули на луг, а Меланиппу ослепили за нарушение брачного обета.

В трактовке мифа Анненский следовал интерпретации Еврипида, трагедия которого славилась в античности изложением философской системы Анаксагора в устах героини. Уже первые слова Меланиппы в пьесе Анненского дают понять ее особое восприятие богов: «Кто б ни был ты, о Зевс, на небесах / Эфирных — бог иль разум, сновиденье / Ожившее иль гордая мечта…» Однако понимание Кронида как некоей идеи вступает в противоречие с тем, что сама Меланиппа любила бога во плоти. Несоединенность размышлений героини о мире с реальным существованием в нем разрастаются до трагической пропасти в кульминационном акте, представляющем собой интеллектуальный диспут Эола с дочерью. Мудрая дева, бессонными ночами беседующая со звездами, постигшая учение мудрецов, пытается опровергнуть прорицания своего деда Геллена, который принимает знак, посылаемый Посейдоном, за подтверждение демонического {62} происхождения детей. Меланиппа логически доказывает отцу относительность решений провидцев, многозначность небесных знамений. Она рисует стройную картину мира, где боги предстают как «ступени пламенного духа». Мысль ее расправляет крылья и набирает головокружительную высоту. И там, на взлете мысли, бесплодной в своей бесплотности, Меланиппа сталкивается с плодом собственного женского бытия — своими детьми от бога. Это противоречие между любовью к реальному Посейдону и внеличностным восприятием Олимпа, противоречие, разрывающее «связующую нить» личности, и создает трагическую основу будущего страдания Меланиппы.

Эол на какое-то время захвачен мыслью дочери, но отвлеченные речи не решают для него конкретного вопроса: демоны ли дети? Доказательство на уровне абстрактной философии не удается героине, и она вынуждена прибегнуть к аргументации на уровне бытовых фактов: «Или внуков / Ты погубить задумал?.. Мать казни… / Их отец — Великий Посейдон!» Упоминание бога повергает Эола в страшный гнев: все доводы дочери нужны были для прикрытия греха, та, которая утверждала бога как некую идею, соединилась с ним в его отнюдь не идеальном воплощении. Царь приказывает ослепить Меланиппу.

После свершения наказания появляется богиня, подтверждающая, что отцом был Посейдон, и обещает Меланиппе возвращение зрения. Именно в развязке получает воплощение исповедуемая Анненским идея «мыслестрадания» героя. Реакция Меланиппы, испившей мучения до конца, на божественные слова —

… Меня прости, отец… Перед разлукой,
В дверях тюрьмы. Я как на брачный пир
Туда войду для славы эолидов…
О, как люблю тебя я, Посейдон…

— исполнена чувством, поразительно напоминающим экстаз христианина, принявшего страдание, — чувством всепрощения и всепонимания. Только мысль, рожденная мукой, и страдание, освещенное разумом, очищают героя, снимают с него трагическую вину разрыва связей с реальной жизнью. Меланиппа отказывается сменить свой жребий «на счастье темных душ», отказывается от облегчения мук — возвращения зрения, потому что для Анненского перестает существовать античная адекватность вины страданию за нее, а страдание это становится лишь ступенью к полному самоосуществлению личности.

Анализируя отличие символистской поэзии от романтической, Анненский отмечал, что современного художника интересует «не то я, которое противопоставляло себя целому миру, будто бы его не понявшему, а то я, которое жадно ищет впитать в себя этот мир и стать им, делая его собою» (206). Драматург мучительно решал проблему отчуждения человека, который, с одной стороны, обречен на «подневольное участие» в жизни, а с другой — не может мириться с ее законами, ограничивающими и жестко корректирующими его {63} индивидуальные стремления. Попытка вырваться из плена «цепкой реальности», опошляющей и нивелирующей личность, и не потерять связей с миром, который эту личность взращивал, рождала основу конфликта лирических трагедий Анненского. Конфликт развивался в двух планах — столкновения избранника и окружающего мира как отражение объективной ситуации макрокосма и противоборства двух ипостасей личности в субъективной реальности микрокосма.

В плане объективном правда для Анненского до последней пьесы была на стороне человека, превосходившего окружающих по своим духовным качествам и силе их эмоциональных проявлений. Эта позиция определяла структуру трагедий, где персонажи и хор призваны оттенить героя, дать контраст его переживаниям и размышлениям. Отсюда — центростремительность композиционного построения пьес Анненского, приподнятость положения главного действующего лица. Отсюда же — перемещение эпицентра трагедий и их кульминаций в субъективный план, внутрь личности героя, что влекло за собой лирическую форму пьес. Микрокосм души фокусировал в себе мироощущение поэта, раздумья которого над смыслом существования человека в мире давали развитие характеру, а повороты мысли знаменовали этапы трагического становления героя.

Перемещение трагической коллизии было вызвано беспредельным одиночеством человека, сумевшего подняться над окружающей действительностью. Герой Анненского дышал не сгущенной атмосферой бытия, но разряженным воздухом духовных вершин. Чем выше он поднимался, тем ощутимее становились его отъединенность, обособленность. И если для Меланиппы экстатически осознаваемое слияние с миром происходило в момент наивысшего страдания, то герою «Царя Иксиона» этого примирения узнать дано не было.

В предисловии к пьесе Анненский назвал историю Иксиона мифом о первом «сверхчеловеке». Царь совершил тяжкое преступление — убил отца жены, но был прощен Зевсом и даже приглашен на пир, где пил нектар бессмертия. Обласканный на Олимпе, новорожденный бог не смирил, однако, своей гордыни и вторично оскорбил громовержца, полюбив Геру. Зевс обрек дерзкого на вечную муку — кружиться по небосклону распятым в огненном колесе.

Иксион появляется в трагедии Анненского, когда за его плечами уже год скитаний по свету после совершенного преступления. Не знающий пристанища, прощения, отвергаемый всеми, он имеет одну и постоянную спутницу — богиню безумия. С ней проводит томительную череду дней, затуманенных слезами и молитвами, коротает бессонные ночи. Но страдания Иксиона, не имеющие осознанной обреченности, питаемые всеми надеждами и иллюзиями, — лишь прелюдия к ожидающей его трагедии.

Только прошедший испытания герой, которому страданья «обнажили душу», мог почувствовать всю полноту обладания жизнью, минуту счастливого торжества над нею. И только он был способен отказаться от кубка с нектаром забвения, отказаться иметь «белую», ничем не омрачаемую душу бога. Анненский ввел в трагедию богиню {64} забвения, которой не знала античная мифология, дополнил сонм олимпийцев вполне современным божеством. Для греков сама эта идея была невозможна: человек всегда должен помнить о совершенном преступлении. Но память не приносила душевных мук, ибо очищение снимало грех. У Анненского же отпущение грехов без полного их забвения произойти не могло, потому что деяние, нарушающее рамки закона, переносилось из мира внешнего в мир внутренний и не было продиктовано роком, проклятием рода или велением бога. Оно являлось реализацией вовне деяния, уже совершенного в субъективном мире, осознанного и осмысленного, подобно преступлению Родиона Раскольникова. Поэтому и всевластные боги не способны освободить, очистить человека от душевных мук, внутренних терзаний. Этим правом по отношению к себе обладает только сам герой. «Прощенный» Зевсом Иксион по-прежнему сознает, что на его челе горит «клеймо убийцы». Гордому царю мало обретенного бессмертия, он хотел бы воочию доказать свою принадлежность к сонму богов. Идея нового дерзания, вторичного оспаривания установленных Зевсом законов приходит раньше, чем страсть к Гере, но она тут же получает возможность воплощения. Богиня навевает Иксиону «золотой сон», посылая свое облачное подобие, дает вкусить сладостный яд любовной ночи, чтобы затем царь с мучительной ясностью осознал абсолютную призрачность собственной божественности. Муку знания, правды должен перенести герой.

В «Царе Иксионе» Анненский словно пытается разрешить один из вопросов, так мучивших Достоевского: все ли дозволено, если нет бога? Для Иксиона не существует бога как символа нравственного закона, и само дерзание его оправдано, так как он единственный чувствующий и страдающий бог. «Страдание — знак человеческого достоинства перед богами, — писал Вяч. Иванов в связи с драматургией Анненского, — может быть, человеческого преимущества. Богам не свойственно любить: они блаженны»[[142]](#endnote-142).

Наивысшие страдания герой переживал до телесного наказания, и испытанная духовная мука позволяла ему безмолвно принять кару

Зевса:

Ты ждешь моих проклятий… Говорят,
Что человек, идя на казнь иль пытку.
Прощается иль проклинает. Нет,
Вся из груди моей уж вышла злоба.
Да, мука мне страшна… и только, бог…
Идем, пока не отказались ноги.
А вы цветите, нимфы… Да *прости*
Мое сказать не позабудьте… Гере.

В финальном состоянии Иксиона нет экстатичности, охватившей Меланиппу, напротив — трагическое спокойствие осознанного страдания владело героем, который дышал разреженным воздухом небес, простиравшихся над Олимпом.

В 1902 г. одновременно с выходом в свет «Царя Иксиона» М. Горький написал «На дне». При всем несходстве и кажущейся пропасти, разделявшей драмы, одна из которых вывела героя, озаренного {65} божественной красотой, а другая, напротив, показала весь ужас нищеты и падения человека на дно жизни, в сердце обеих пьес билась одна и та же проблема — право человека на счастье и самоосуществление в мире. «Человек — это звучит гордо» — постулат горьковской драмы вполне мог послужить эпиграфом к трагедии Анненского. Если у поэта проблема развертывалась в лирических монологах героя, то у писателя она раскрывалась в многоголосице социальной группы. Анализируя «На дне», Анненский писал: «Драгоценный остаток мифического периода — *герой*, человек божественной природы, избранник, любимая жертва рока, заменяется теперь типической группой, классовой разновидностью» (75).

В обеих пьесах вставал вопрос о тех последствиях, которые влечет за собой навеянный человеку «золотой сон»: у Горького — байками Луки, у Анненского — призрачным видением богини; вопрос о том, сможет ли герой, прозрев «возвышающий обман» иллюзии, выстоять, встретив обнаженным сердцем неумолимую диалектичность бытия. В лирической трагедии Иксион должен совершить выбор между полным разрывом связей с жизнью — возможностью укрыться в подземном дворце богини безумия (своеобразном «дне» пьесы Анненского) — и мукой за право остаться в мире. Выбор вечного страдания однозначно решал вопрос в его пользу, и трагедия завершалась тихой и скорбно звучащей нотой в последних словах хора:

Не надо слез… Но песен и цветов
Не надо также… Молча на вершины
Пойдем и тихо… Человека мучат.
 *(Хор молча уходит)*

У Горького ответ формулировался сложнее, и гибель Актера, не сумевшего пережить разрушения иллюзий, встречалась жестким резюме Сатина: «Эх… испортил песню… дур‑рак!»

Разрыв человеческих связей в мире и с миром остро ощущался художниками. У Анненского индивидуализм, доведенный до предела, «сверхчеловечество» Иксиона были обречены трагическому финалу. Тоскующий дух, не знающий покоя и не могущий найти себе применения, абсолютизированная рефлексия разрушали самую идею возможности гармонии человека и мира. Любые нравственные законы оказывались ничтожно малыми для такого разума: он с легкостью опрокидывал их, чтобы стремиться дальше. Однако трагические последствия разрушения нравственного императива в герое, являвшегося мерилом его деяний, были осознаны Анненским по написании «Царя Иксиона». Страх за человеческое в человеке заставил его обратиться с предостережением к Горькому при анализе его пьесы: «Ох, гляди, Сатин-Горький, не страшно ли будет уж человеку-то, а главное, не безмерно ли скучно ему будет сознавать, что он — все, и что все для него и только для него?..» (81).

Особый интерес у Анненского возбудил отнюдь не центральный персонаж пьесы «На дне»: «Если бы Горький на фоне своего “Дна” {66} выделил *одну только эту*, пастелью написанную Наташу, то и тогда он остался бы среди “пророков во Израиле”. Трудно для современной русской души выдумать символ более трепетный и более жуткий, чем Наташа, сестра Василисы Костылевой. Совершенно, как она, и мы все с какой-то трагической наивностью все ждем: “Вот случится что-нибудь… тоже небывалое… Приедет кто-то, кто-нибудь особенный…”» (78). Тоска по несбыточности счастья, без попыток что-либо изменить в судьбе, но при этом и неподчинение жизни полным отстранением от участия в ней стали для драматурга предметом трагических раздумий.

В год выхода «Иксиона» Анненский завершил следующую пьесу, «Лаодамию», знаменовавшую собой поворот к новому герою, разительно отличавшемуся от двух предыдущих. В основу новой трагедии лег миф о Лаодамии, муж которой, Протесилай, ушел в поход на Трою после единственной брачной ночи и погиб, первым вступив на троянскую землю.

Миф о Лаодамии показался привлекательным и другим драматургам-символистам: вслед за пьесой Анненского Ф. Сологуб написал «Дар мудрых пчел» (1907), а спустя несколько лет неудовлетворенный обеими трактовками создал трагедию «Протесилай умерший» В. Я. Брюсов[[143]](#endnote-143).

Пьеса Сологуба разрабатывала излюбленные поэтом темы смерти и служения Дионису. Естественным центром ее становилась вакхическая ночь, когда Лаодамии и ворожее удавалось заклинаниями вызвать Протесилая из царства мертвых. Не выдержав вторичной разлуки с мужем, Лаодамия бросалась в жертвенный костер, и хор, завершая трагедию, славил освободительницу Афродиту, в смерти соединившую любящих. Но самопожертвование героини — не только самостоятельное решение. Огнем покарала ее Афродита за нарушение брачного закона — Лаодамия соединилась с Протесилаем до брака. А самого Протесилая богиня наказала за его нежную привязанность к юному скульптору. Прямые мотивы сладострастия, характерные для творчества Сологуба, снижают главных героев трагедии, тем более, что Лаодамия вызывает мужа, томясь по нему скорее плотью, чем духом. Это же веление плоти, еще не остывшей после дионисовых плясок, толкает ее в пылающий костер.

Трагедия Брюсова «Протесилай умерший» сосредоточена на происходящем в доме Лаодамии. И причины, заставившие царицу вызвать мужа из чертогов Аида, иные: в городе — смута, там уже замышляется заговор, граждане требуют избрать нового царя, не желая правления женщины. Лаодамии дана ночь для выбора преемника. Вызванный обрядами Протесилай оставляет царице свой меч, чтобы она могла последовать за ним, избежав тем самым нового замужества. Лаодамия закалывается. Выбор между долгом и чувством, поставленный Брюсовым в центр неоклассицистской трагедии, сделан героиней в пользу любви. По справедливому и точному замечанию венгерской исследовательницы Л. Силард, «пьеса его выглядит {67} как вполне талантливый, несколько адаптированный перевод аттической трагедии»[[144]](#endnote-144).

Героиня Анненского — не сладострастная вакханка Сологуба и не сильная духом царица Брюсова. Белокурая девочка, почти ребенок, не успевшая ни узнать любовной ласки, ни почувствовать себя царицей, Лаодамия проводит дни в ожидании Протесилая, играя с восковой статуей мужа. Чувства, только задетые свадебным пиром, но еще не успевшие проснуться, томят ее тоской и печалью. И, конечно, она не хочет и не может поверить гонцу, принесшему известие о гибели Протесилая. Тем более, что нити полудетской любви, связывающие ее с мужем, заставляют ощущать совсем противоположное. Душевное прозрение не обманывает Лаодамию: скептичный Гермес приводит Протесилая. Но напрасно царица ласкает холодную и легкую тень. Она ускользает, оставив героиню в смятении. Анненский изменяет ситуацию мифа: Лаодамия совершает вакхические обряды после того, как Протесилай вымолил у богов кратковременное свидание. А ее песни и пляска в наряде вакханки скорее напоминают сумасшествие Офелии, чем безумие античной менады.

Обостренная чуткость, интуитивность Лаодамии обусловливали субъективность ее восприятия мира. Погружение в собственный внутренний мир, без попыток осознания жизни и слияния с ней, привело героиню к трагическому финалу: смятенная происшедшими событиями душа не выдержала столкновения с реальностью и грубой категоричностью ее законов. С предыдущими героями Лаодамию роднило неумение скорректировать свой душевный мир с реальностью, интенсивность субъективного переживания и проживания ситуации, однако резко отличало от них обращенное внутрь себя чувство, не окрашенное и не высветленное сознанием. Мысль героини не в силах справиться с неожиданно открывшейся объективной картиной событий, как и преодолеть охватившее ее смятение и ощущение полного краха всех почти осуществившихся надежд. Единственную возможность сохранить личность, не нарушая нравственных законов, Лаодамия находила в уходе от мира:

… Молча… молча,
Как черная овца, она в огонь,
За мужем кинулась…

Героиня не способна вырваться из микрокосма, как не способна существовать в макрокосме. Но ее финал вызывал трогательное сострадание хора:

Если нить у слепой развилась,
Ей не свиться, как раньше, вовеки…
Но на белый и нежный атлас
Вы зачем же струитесь из глаз
По ланитам, горячие реки?

Если судьбы Меланиппы и Иксиона рождали чувство, смешанное с удивлением, даже недоуменным восхищением перед силой и мощью героя, который своим деянием разрывал круг человеческих возможностей, {68} то гибель Лаодамии пробуждала жалость, испытываемую только к равному себе, ставшему близким и понятным.

Счастье «темных душ» оказалось невозможным для героини. Но если Меланиппе отказ от него давал силы жить и переносить муку, то Лаодамию привел к необходимости умереть.

Спустя три года после написания трагедии Анненский отмечал: «Что сталось с эготизмом, который меня еще так недавно увлекал? Такой блеклый и тусклый стал этот идеал свободного проявления человеческой личности!.. Как будто все дело в том, что захотел, как Бальмонт, сделаться альбатросом, и делайся им…» (459). Не свободный прорыв к небесам интересовал теперь драматурга, а одинокий и обреченный на падение полет. Лаодамия вышивала, словно предчувствуя свою судьбу, ковер с картиной моря, в волны которого падает одинокая птица, оторвавшаяся от стаи. Герой же последней пьесы Анненского «Фамира-кифарэд» ассоциировал идеал человеческого существования с состоянием, абсолютно противоположным полету:

… Иная, лучше нашей,
У камней жизнь. Они живут, Силен,
Глубоким созерцаньем.

Полная погруженность в себя приводила героя к окончательному разрыву связей с действительностью. Трагической вине избранника за разрыв этих связей и была посвящена последняя пьеса, доводившая до логического предела характер отчужденного от «шума жизни» героя. В предисловии Анненский писал: «Остов сказки, лежащей в основе моей новой драмы “Фамира-кифарэд”, таков: сын фракийского царя Филламона и нимфы Аргиопы Фамира прославился своей игрой на кифаре, и надменность его дошла до того, что он вызвал на состязание муз, но был побежден и лишен в наказание глаз и музыкального дара»[[145]](#endnote-145). Анненский изменил в своей пьесе два существенных момента мифа. Во-первых, его Фамира сам никогда не вызвал бы муз на состязание — такая мысль не посещала его. Это нимфа, добиваясь любви сына, предложила ему послушать муз, вызвав их на состязание. Во-вторых, Фамира Анненского сам лишил себя зрения, чтобы сохранить в глубинах сознания отзвуки божественных мелодий. Модифицирование мифа закономерно вело и к изменению характера героя. Он отрешен от жизни, поглощен музыкой и напоминает отшельника, живущего только духовными радостями.

В последней пьесе получил отзвук другой, в отличие от истории кифарэда, хорошо известный миф об Ипполите. Анализируя трагедию Еврипида, Анненский писал: «Ипполит — это искатель новой веры, бесстрашный идеалист, мечтатель, которого пол оскорбляет как одна из самых цепких реальностей. […] Ипполит был близок ему [Еврипиду. — *О. Х*.] по самой натуре, но и Федра также отражала его душу» (395, 396). Болезненно страстная, но вполне материнская любовь к кифарэду толкала ее на преступление: нимфа просила у Зевса поражения Фамиры в поединке с музами. Именно она вела действие {69} и влекла кифарэда к столкновению с окружающей его вакхически бурной жизнью.

Фамира, несомненно, самый лирический, интимно близкий Анненскому из его героев. Творческую сосредоточенность души, горделивую обособленность внутреннего мира, тщательно оберегаемого от сторонних посягательств, — все, что так дорого ему в художнике, отдал Анненский Фамире. Герой признает единственного бога — созерцателя Аполлона — и не желает присоединяться к плотским радостям дионисийских действ сатиров и вакханок. Однако жизнь, не давая Фамире опомниться, вовлекает его в свое бурное течение.

В последней пьесе лирическим является не только герой, но и самая структура пьесы, в которой все компоненты равно необходимы для раскрытия отношения лирика к миру. Поэтому композиционный центр «Фамиры», в отличие от других трагедий, двоился: в пьесе сосуществуют два равных голоса, две темы — кифарэда и нимфы, — каждая из которых имела свое индивидуальное развитие. Сплетаясь и взаимодействуя, они давали движение пьесе. Вначале холодно-горделивое звучание партии Фамиры подчиняет себе нервно-возбужденную, искательную тему нимфы. В финале же они меняются ролями: теперь слепой кифарэд был ведом птицей-матерью, сидящей у него на плече.

Драматургу необходимо реально обрисовать существование мира, с которым Фамира вступает в противоречие. Поэтому в последней пьесе существуют целых три хора, противопоставленные герою. Для Анненского вообще характерно контрастное сопоставление центрального персонажа и хора. В трех трагедиях это сопоставление создает скорее эмоциональную окраску пьесы, и только в «Фамире» оно несет идейную нагрузку.

Использовав и сконцентрировав в лирической драме свои достижения в области поэзии и драматургии, Анненский особенно тщательно разрабатывал язык персонажей, его ритмические и музыкальные характеристики. Свобода поэтического языка открывала для драматурга широкие возможности в разработке психологии персонажей. Человеческий характер обретал у него и хор, эмоциональные реакции которого во всех драмах подвижны, психологически оправданы. В «Фамире» хор зачастую рассыпается многоголосицей его участников, каждый получает свой, индивидуальный голос. Все три хора разительно отличаются друг от друга. Анненский постепенно снижает поэтический язык: от песен менад, где нет ни прозаизмов, ни разговорных особенностей речи — они целиком подчинены любовному экстазу и музыке как главной его выразительнице, — до хора сатиров, персонажи которого в одной из сцен вообще изъясняются прозой. Сочетание высокого и низкого стилей играет в «Фамире» структурообразующую роль: совмещение возвышенного монолога кифарэда и обыденного языка сатиров, этот монолог комментирующих, рождает трагическую иронию пьесы. Анненский использовал прием логического несовпадения реплик персонажей, широко разработанных А. П. Чеховым. От этого несовпадения, контрапункта {70} смыслов, возникал иной, надтекстовый смысл диалога. Несовместимость музыканта-созерцателя, погруженного в высшие духовные сферы, и радостно поглощающих прелести жизни сатиров давала двойной смысл трагедии.

Изменение центростремительной структуры, языкового строения пьесы было вызвано иным отношением Анненского к своему герою, оказавшемуся несостоятельным перед жизнью, не сумевшему вступить с ней в борьбу. Фамира даже добровольно отказывался от попытки играть перед музой, признавая тем самым свое поражение. Звуков героя не хватило на то, чтобы хоть на несколько минут совладать с окружающим миром. За это жизнь, подчинив кифарэда себе, жестоко расплачивается с ним лишением музыкального дара. Несомненно, Анненскому был дорог Фамира, но в то же время за его образом просвечивает и печальная ирония поэта над своим лирическим героем.

Анненский писал, что трагик всегда и во всем «ищет Правды». До последней пьесы Правда находилась для драматурга в человеке, порывах и стремлениях его души. Но в «Фамире» вопрос о том, где же находится Правда — в духе избранника или обыденном течении жизни, — вставал острее, мучительнее и остался неразрешенным. Чаши весов колебались, отдавая предпочтение то одной, то другой стороне. Индивидуализм, в какой бы форме он ни проявился, не мог оправдать человека. В то же время окружающий избранника мир был слишком пошл и низок, чтобы его притязания на свободное существование личности оказались правомерными.

Эта двойственность отношения к лирическому герою проявилась и в другом произведении, написанном в 1906 г., — «Балаганчике» Блока. Идеальные мечтания Фамиры и Пьеро оказались разбитыми при соприкосновении с прозой жизни, с теми законами, по которым существует отвергаемый во имя высшего мир. А это высшее может быть выражено по-разному: в звуках небесной музыки у Анненского или образе Коломбины у Блока. Обоим героям не дано силы для реализации своих надежд, и оба терпят крах от соприкосновения с идеалом.

Пьеро вместе с Арлекином «пляшет» вокруг Коломбины, оказавшейся «картонной куклой». Фамира, опьяненный желанием послушать игру муз, присоединяется к вакхическим песням хора. Оба попадают в ситуацию, где вынуждены действовать в противоречии со своей мечтательной натурой, что вызывает мучительный диссонанс в их душах.

Трагизм лирики, трагизм положения лирического героя, одинокого в мире и неспособного соединиться с ним, ощущался художниками, рождая близкие, родственные по духу произведения. Характерно, что и в драме Блока использованы те же приемы совмещения высокого и низкого стилей, смысловых контрапунктов. Означившееся сомнение поэтов в своих прежних верованиях отразилось на структуре пьес, стержнем которых явилась трагическая ирония.

{71} В том же 1906 г. Анненский написал одно из самых сильных стихотворений «Старые эстонки» (в подзаголовке «Из стихов кошмарной совести»), где мотив виновности человека с прекрасными душевными порывами, но бессильного предпринять что-либо в жизни, существовал в более остром и конкретно-социальном повороте проблемы. Но и трагическая вина Фамиры была определена достаточно жестко. Последняя пьеса, в которой Анненский отказался от жанра трагедии и определил его как «вакхическую драму», не знала не только примирения с миром, но и пафоса судьбы героя. В отношении Гермеса к Фамире даже замешался оттенок презрения:

 … Я на груди
Твоей, слепец, велю повесить доску
С тремя словами: «Вот соперник муз».
 *(движеньем пальца к птице)*
Смой кровь с его лица… Он жалок, нимфа…

В финале на сцене нет хора, и последняя ремарка пьесы гласит: «Из дому выбегает кормилица и с плачем бросается к Фамире». Одинокий голос человека, раздававшийся в опустевшем и враждебном к нему мире, просил сострадания и защиты. Таким жестким, мучительно жестким для себя образом Анненский расставался со своим лирическим героем. Символом же завладевшей и подчинившей себе Фамиру жизни стала птица-нимфа, сидящая на плече кифарэда и ведущая его в скитаниях. Такую метаморфозу претерпел полет как символ свободного проявления личности в последней пьесе Анненского. Одинокая птица, изображенная на ковре Лаодамии, камнем Фамиры рухнула вниз.

Пьесы Анненского представляют собой вполне завершенный цикл — тетралогию о человеке, — который объединяет и формирует замысел художника. Само наличие двух пар мужских и женских образов, последовательно сменяющих друг друга, где герой всегда является логическим завершением характера героини, более сильным и стойким в утверждении своего внутреннего кодекса, свидетельствует о лирико-философском строе драматургии Анненского. Подобно стихам-«дублетам», в которых разрабатывались постоянные для художника темы, пьесы-«дублеты», по замечанию советского литературоведа К. М. Черного, «как бы “сигнализируют” читателю о единстве образа лирического героя, соотносят его состояние с состоянием прежним, благодаря чему лирический герой приобретает значительную психологическую перспективу»[[146]](#endnote-146). В том-то и заключался смысл создания художественного произведения для Анненского, чтобы открывать простор догадкам и фантазиям читателя.

Размышляя над трагедиями Еврипида, Анненский писал: «“Федра” одна из тех женщин, слова которых не столько открывают характер, сколько заставляют нас с безнадежностью всматриваться в глубокую тайну сердца»[[147]](#endnote-147). Кажется, и сам поэт стремился раскрыть «глубокую тайну сердца» героев. Можно ли с уверенностью истолковать поступки Иксиона, проникнуть в смятенный ум и охваченную тоской {72} душу Лаодамии, понять, откуда взялась беспредельная смелость мысли Меланиппы, только что жалобно молившей небеса о спасении детей? Между героями Анненского и читателем всегда остается некий «зазор», поле, предоставленное и оставленное автором намеренно, поле вольных ассоциаций, не тормозящих читательской мысли, но дарящих возможность сотворчества и, вероятно, поэтому усиливающих сопереживание. Разбуженная фантазия уже не замыкается на единый образ, но пытается проникнуть в то, что стоит за ним, и открывает для себя уже сугубо личностные пласты восприятия.

# **{73}** Л. М. КипнисО драматической поэме Александра Блока «Песня судьбы»

Закончившийся постановкой «Балаганчика» 1906 год для театральной общественности столицы открыл имя нового драматурга. Правда, любителям изящной словесности оно было хорошо знакомо. Александр Блок — певец Прекрасной Дамы — уже давно имел среди них многочисленных поклонников. Но тем неожиданнее было появление этого имени на афишах театра на Офицерской, тем больший шум вызывала его, по выражению прессы, «злая шутка», в которой автор жестоко смеялся над благопристойной буржуазной публикой. Немногим тогда была понятна новаторская программа произведения, разрушавшего, с одной стороны, традиции старого театра, эпатирующего, с другой, мистику и пессимизм — сомнительные новации театра современного. Мало кто знал и то, что Блоком уже написаны не одна, а три пьесы. «Балаганчик» был началом драматической трилогии поэта, в которую входили лирические драмы «Король на площади» и «Незнакомка».

Ожесточенные споры, разгоревшиеся 30 декабря, сразу после первого представления «Балаганчика», в какой-то мере неожиданны и для самого поэта. Даже спустя несколько месяцев со дня премьеры Блок не мог привыкнуть к мысли, что его первый «опыт» оказался достойной причиной такого взрыва страстей, вспыхнувших на Офицерской и долго не утихающих по всему театральному Петербургу. Он был готов объяснить эту удачу «идеальной» постановкой Вс. Мейерхольда, успехами труппы, музыкой М. А. Кузмина, декорациями Н. Н. Сапунова. В августе 1907 г. в предисловии к лирическим драмам Блок напишет: «Уже самое техническое несовершенство этих моих опытов в драматическом роде свидетельствует о том, что ни одна из трех пьес не предназначалась для сцены»[[148]](#endnote-148).

Однако не только «техническое несовершенство» «лирической трилогии» смущало Блока. Он ясно ощущал, что современному театру требуется произведение, по своей главной идее отвечающее запросам времени, созвучное той трагедии, которая происходила в эти годы в России.

1907 год был отмечен спадом революционного движения, жесточайшей волной репрессий со стороны правительства, всеобщим ощущением катастрофы. Поиски выхода из кризисной ситуации, {74} сложившейся в стране к моменту поражения революции, как никогда ранее, будоражили умы прогрессивной русской интеллигенции. К разговору о судьбе России все активнее и настоятельнее примешиваются тревожные голоса о судьбах и путях русской культуры. Главным и особенно важным становится вопрос о роли и назначении художника. Наиболее передовые из писателей в это время со всей определенностью заявляют: «Художник — герольд своего народа, его боевая труба и первый меч, художник всегда и ненасытно жаждет свободы — в ней красота и правда! Он должен знать, кто враг народа, он должен знать, какими цепями скована его страна и как разбить эти цепи, — он это знает, если слышит биение сердца своей страны — своей матери…»[[149]](#endnote-149)

Вопрос о назначении художника волновал и Блока. За 1907 – 1908 гг. в печати появляется целая серия его статей, в которых миссия художника рассматривается со стороны «пользы» и «долга». В статье «Три вопроса» (1908) Блок писал: «Может быть, на высотах будущей трагедии новая душа познает единство прекрасного и должного, красоты и пользы, так, как некогда душа познала это единство в широтах древней народной песни. Может быть, потому волнует нас “театр будущего”, что сквозь шум от падения и разрушения старого и современного театра мы слышим где-то, в ночных полях, неустающий рог заблудившегося героя» (V, 240).

Со времени окончания «Незнакомки», последней пьесы драматической трилогии 1906 г., не ослабел интерес Блока к театру. Рождались новые драматургические замыслы, нащупывались пути к созданию образа нового героя. Поиски героя становятся главной задачей его творчества этого периода. Театр будущего виделся поэту театром по преимуществу героическим, близким к народному. Но каков сам тип этого героя? — вопрос, который тревожил Блока и требовал настоятельного и своевременного решения. Он возникает из целого круга проблем, анализируемых поэтом в сборнике своих статей с обобщающим названием «Россия и интеллигенция» (1908).

Тема «России и интеллигенции», или — более конкретно — проблема взаимоотношений народа и художника, занимала Блока задолго до написания статей сборника. Ее оформление и кристаллизация происходили в мировосприятии поэта постепенно, приобретая в итоге отчетливые контуры трагедии русской культуры начала XX в. Этой теме поэт посвятил свою новую пьесу «Песня Судьбы» (1908).

В отличие от драм лирической трилогии, «Песня Судьбы» уже изначально готовилась Блоком для сцены. Его неоднократные беседы со Станиславским, новые варианты-редакции «Песни Судьбы» были вызваны страстным желанием поэта приблизить свое произведение к интересам и законам театра. Масштабность и значительность замысла этой пьесы, по мнению Блока, могли быть реализованы только в театре демократического направления, театре, способном сыграть важную роль в грядущем обновлении {75} человека. Поэтому на протяжении всего периода работы Блока над пьесой главными для поэта оставались отзывы руководителей МХТ.

«Песню Судьбы» Блок начал писать спустя три месяца после премьеры «Балаганчика». Первая лирическая драма послужит точкой отсчета, с которой Блок будет соотносить свои дальнейшие театрально-эстетические поиски. Еще работая над «Балаганчиком», Блок испытывал и разрабатывал собственные драматургические принципы, строил особую лирико-поэтическую театральную систему. Он начинал ее полемикой с ранними драмами М. Метерлинка, видя в нем писателя, «отметившего своим литературным талантом целую большую эпоху, но… органически враждебного театру» (V, 271). В рецензии на спектакль «Пробуждение весны» Ф. Ведекинда Блок так определит эту «антитеатральность» бельгийского драматурга: «Метерлинк украл у западной драмы героя, превратил человеческий голос в хриплый шепот, сделал людей куклами, лишил их свободных движений, света, воли, воздуха» (V, 195). Даже отдавая должное высокому лиризму драм Метерлинка, их особой поэтичности, Блок постоянно будет упрекать его за вялость внешнего драматического действия, за неспособность его героев на поступок, за отсутствие трагедийного пафоса.

Блоку было глубоко чуждо стремление Метерлинка заменить живого актера марионетками, для которых тот писал свои «маленькие драмы». Еще в первом томе стихов, в статьях и рецензиях русский поэт активно выступал против «механистичности» современного человека, против «чертовой куклы» его души. Уже в «Балаганчике» возникла сцена, ставшая знаменитой благодаря удачному режиссерскому решению Мейерхольда, которая высмеивала и пародировала марионеточных персонажей Метерлинка. Эта сцена, где Мистики ожидали появления Смерти, стала убийственной эпиграммой, в которой жизнелюбивый балаган откровенно издевался над мертвечиной театра марионеток.

Блок открывал свой «Балаганчик» ситуацией, с которой обычно начинал свои пьесы Метерлинк. В статье «О драме» Блок приведет цитату из «Книги Масок» адепта Метерлинка Реми де Гурмона, описывающую как раз эту исходную ситуацию: «Где-то в Туманах лежит остров, на острове — замок; в замке — большая зала, освещена маленькой лампой; в большой зале ждут люди. Чего ждут? Они сами не знают […] Ждут Страха, Ждут Смерти» (V, 166). В «Балаганчике» Блок почти в точности воссоздаст это драматургическое положение. Как опытный пародист, он сначала знакомил зрителя с тем, что потом уничтожал иронией. Но талант большого художника не позволил Блоку задержаться в тесных рамках пародии. Под его пером возникло оригинальное драматическое произведение, вместившее в себя и жизнь самого поэта, и сложный мир, окружавший его лирического героя. Возникла первая русская лирическая драма «Балаганчик».

{76} Теории «статического театра», созданной Метерлинком и лежащей в основе его символистских лирических драм, Блок противопоставил свою — театра «большого действия и сильных страстей». Он видел необходимость вернуть драме героя, «украденного» у нее Метерлинком. Считая себя больше романтиком, чем символистом, Блок будет искать средство, позволяющее исцелить лирическую драму от «паралича внешнего действия» в романтической драме с элементами мелодраматизма[[150]](#endnote-150). Родившаяся в годы расцвета романтизма, мелодрама вобрала в себя некоторые его черты, как-то: наличие деятельного героя, повышенную эмоциональность, динамизм и, наконец, общедоступность и демократичность. Последнее было особенно близко блоковской идее создания истинно народного театра.

Блок стремился вернуть мелодраме ее первоначальные завоевания у романтизма: очистить высокую страстность от сантиментов, нравоучительную дидактику заменить глубокими философскими раздумьями о цели и смысле человеческой жизни, избавить ее от мелкости тем и главное — приблизить к трагедии. «Я полагаю, что именно через романтическую драму, в которой есть и мелодраматический элемент, — писал поэт в 1908 г. в статье “О театре”, — пролегает путь к новым и вместительным драматическим формам. Мелодрама именно потому возбуждает наш интерес, что формы ее вместительны, что в ее фантастической и деятельной атмосфере могут ближайшим образом возникнуть подлинные черты искомого героизма, те большие деятельные характеры, которых, по узкости кругозора и по комнатной слепоте своей, не может найти современная европейская и отчасти русская драматургия в окружающей действительности» (V, 273). Этот «мелодраматический элемент», в большей или меньшей степени, присутствует в каждой (от «Балаганчика» до «Розы и Креста») пьесе Блока. Уже в «Балаганчике», по мнению исследователя П. Громова, образ личности (хотя бы и расщепленной) Блок строил «на открытом разливе эмоциональной стихии, почти смыкаясь в этом плане с мелодрамой…»[[151]](#endnote-151)

Когда в марте 1908 г. Блок завершил статью «О театре», где вполне отчетливо сформулировал свое понимание романтической мелодрамы как жанра, за которым — «первый шаг навстречу новому театру действия и страстей», он уже заканчивал первый этап работы над «Песней Судьбы». Поиски нового романтического героя, готового перейти «недоступную черту» между интеллигенцией и народом, вновь свяжут его полемикой с Метерлинком. Бельгийский драматург в своих ранних пьесах показывал некую абстрактную личность, взятую вне общества и постоянно испытывавшую на себе воздействие двух природных сил — любви и смерти. Они становились доминантой человеческого существования, проистекая не от объективных коллизий социальных конфликтов, а от душевного состояния героя, его мироощущения, внутренней жизни самого субъекта. Эти силы, по мнению автора {77} теории «статического театра», в большей степени должны были осуществлять связь с некоей «высшей сферой», нежели служить средством общения между индивидуумом и обществом.

Поэтому столь важное место в драматургии Метерлинка занимает идея рока, перед которым человек всегда оказывается бессилен. Она, по мнению исследователя А. Федорова, «служит некоторым звеном между романтической драмой начала XIX в., где эта же идея играла немалую роль, и театром модернизма (в известных его разновидностях, одной из которых и является драма Метерлинка), знаком возврата к этапам театральной эволюции, уже пройденным в XIX в.»[[152]](#endnote-152). Здесь же исследователь справедливо замечает, что настоящей трагедии, хотя бы и трагедии рока, Метерлинк все же не создает — главным образом потому, что персонажи не дают материала для нее, что они безвольны, и на произвол рока не отвечают протестом, а в конце концов примиряются со своей судьбой.

Ратуя за возрождение трагедии, Блок будет стремится к обновлению героя, к его активному «волеизъявлению». Одновременно с работой над «Песней Судьбы» Блок переводит пьесу «Праматерь» австрийского поэта-драматурга Ф. Грильпарцера. «Его героический (может быть, даже мелодраматический) романтизм мог бы воскреснуть на русской сцене», — писал Блок (VIII, 223) об авторе пьесы в письме к В. Ф. Комиссаржевской, по просьбе которой сделает перевод. «Праматерь» принадлежит к жанру так называемых «трагедий рока», в которых «судьба» являлась главным фактором трагического. В пьесе австрийского драматурга рок, хотя и тяготел над личностью, не отнимал у человека права на борьбу. Даже если герой терпел поражение, оно не было позорным, не умаляло его героизма. В трагической борьбе человека с обстоятельствами, в бунте «земли» против «неба» рождался этот сильный и мужественный герой. Его страстность и упорство в достижении цели были близки и понятны Блоку, соответствовали чертам того русского богатыря, которого поэт надеялся «вывести» на современную сцену и о котором сам впоследствии упомянет в эпиграфе «Песни Судьбы», взятом из гоголевских «Мертвых душ».

Приступая к новой пьесе, уже изначально нацеленной на романтического героя-бунтаря, Блок не мог обойти и идеи рока. Но теперь роль судьбы не могла быть сведена к тому, чтобы ограничивать жизнь человека «роковым кругом» и «торжествовать победу» над безвольной и слабой личностью, как это было в «Балаганчике». В новой пьесе Блока судьба знаменовала собой не «темную участь» героя, а его избранничество, святое предназначение, была силой, побуждающей человека к действию.

Сразу вслед за «Незнакомкой», в конце декабря 1906 г., Блок сделал план-набросок нового драматического произведения «К Дионису Гиперборейскому». Этому замыслу поэта не суждено было перерасти в пьесу. Однако здесь впервые возникнет герой, стоящий уже на пути к театру «большого действия и сильных страстей». {78} Блок назовет его Вождем. Вождь видел свою судьбу в том, чтобы «царствовать над жизнью». Эта идея впоследствии окажется близка и Герману — центральному персонажу «Песни Судьбы». В его словах «Я хочу быть царем над жизнью», которые прозвучат в первом варианте пьесы, исследователь П. Медведев слышал интонации ибсеновских Бранда и Строителя Сольнеса[[153]](#endnote-153). Однако, на наш взгляд, еще более тесна связь Германа с байроновскими героями-бунтарями. Ведь не случайно программная речь Германа, произнесенная им перед «друзьями-недругами» в сцене на вокзале (первая редакция), представляла собой не что иное, как обширную цитату из юношеского стихотворения Байрона «Стансы к Августе»[[154]](#endnote-154).

В начале работы над «Песней Судьбы» Блок создавал своего Германа в прямом соответствии с традиционным типом романтического героя. Такой Герман уже не мог существовать в фантасмагориях «Балаганчика», сумеречности «Короля на площади», призрачности «Незнакомки». Там, в пьесах лирической трилогии, мир, который окружал героя, был выражением тонко организованной личности, становился продолжением натуры человека, его чувств. Герой трилогии с полным основанием мог заявить: «Весь мир во мне!» Он вбирал в себя этот мир и позволял в себе самом отыскать черты страшной реальности и высокой мечты. В процессе работы над «Песней Судьбы» менялся этот основной тезис: сначала как «Я и мир!», затем как «я в Мире!»

В окончательной редакции пьесы (1919) Блок отнимет у Германа его «героическую позу», снизит его романтический пафос, постарается придать большую мотивированность его поступкам. Однако основной период работы над пьесой протекал по пути «романтизации» героя под знаком действия и страстей. Уход Германа из своего тихого дома навстречу Песне Судьбы уже изначально демонстрировал новое, действенное отношение героя к жизни. Теперь поэту требовалось не только усложнить переживания этого героя, но и ввести их в эпицентр всеобщей проблемы «Россия и интеллигенция».

Ее острота влияла в первую очередь на эмоциональную сферу мировосприятия поэта, требовала особого, своеобразного решения. В предисловии ко второму изданию сборника статей «Россия и интеллигенция» Блок писал: «Я никогда не подходил к вопросу со стороны политической. Тема моя, если можно так выразиться, *музыкальная* (конечно, не в специальном значении этого слова)» (VI, 453). Под этой «музыкальностью» Блок понимает особую эмоциональную стихию, созвучную его романтическим настроениям. В музыке поэт искал выразительные средства, способные создать образ даже самой России. В сознании Блока понятие России представляло собой сложную полифоническую структуру идей, мотивов, чувствований. «Россия здесь, — писал поэт о статьях сборника, — не государство, постоянно меняющее свой внешний образ, текучее (как гераклитовский мир) и, однако, не изменяющееся {79} в чем-то самом основном. Наиболее близко определяют это понятие слова: “народ”, “народная душа”, “стихия”, но каждое из них отдельно все-таки не исчерпывает всего музыкального смысла слова *Россия*» (там же).

Хорошо известно, какое важное значение писатели-романтики придавали музыке. Еще Новалис требовал «музыкального тона для каждого образа, и образа для каждого музыкального тона»[[155]](#endnote-155). В работе над «Песней Судьбы» Блок будет упорно искать тот необходимый музыкальный тон, который наиболее полно и точно смог бы передать художественное своеобразие его произведения.

В декабре 1906 г., после написания лирической трилогии и за несколько месяцев до начала «Песни Судьбы», изучая трактат Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» и делая из него выписки, Блок отметит: «*Шиллер* описывает процесс своего творчества: состояние, предшествующее акту творчества — не ряд проходящих образов и мыслей, а *музыкальное настроение*. Когда проходит известное музыкальное настроение духа, является уже поэтическая идея. Тождество лирического поэта с музыкантом»[[156]](#endnote-156).

Этот особый эмоциональный настрой, «музыкальное настроение», подготавливающее процесс творчества художника, оказалось присуще и самому Блоку в начале его работы над новой пьесой. Уже в июне 1907 г. поэт писал: «“Коробейники” поются с какой-то тайной грустью. Особенно — “Цены сам платил немалые, не торгуйся, не скупись…” Голос исходит слезами в дождливых далях. Все в этом голосе: просторная Русь, и красная рябина, и цветной рукав девичий, и погубленная молодость. Осенний хмель. Дождь и будущее солнце. В этом будет тайна ее и моего пути. — *ТАК* писал пьесу — *в этой осени*» (ЗК, 94 – 95).

По сути, это первое подробное упоминание о «Песне Судьбы», развернутое в виде своеобразной увертюры к будущей драме. Образы и идеи, возникшие в ней, впоследствии перейдут в пьесу и займут там центральное место. Блок подступал к ней скорее эмоционально, через настроение, навеваемое на него песней.

Вслушиваясь в ее звуки, Блок открывал для себя иной, незнакомый ему доселе мир «народной души». Он слышал, как в поле за Петербургом «девушка с черным от загара лицом длинно поет:

Ни болела бы грудь,
Ни болела душа…» (ЗК, 95)

И уже представляется ему, что «идет цыганка, звенит монистами, смугла и черна, в яркий солнечный день — пришла красавица ночь» (ЗК, 95). Мы видим, как постепенно из песни девушки с дочерна загоревшим лицом рождался аллегорический образ цыганки. В «Песне Судьбы» эта аллегория выльется в образ Фаины — русской раскольницы и одновременно цыганки. И если в самой пьесе нет прямых указаний на причину такого странного происхождения Фаины, то записные книжки поэта свидетельствуют в первую очередь об эмоциональной природе «совмещения» образных {80} характеристик героини. Продолжим цитату: «Все встают пред нею, как перед красотой, и расступаются. Идет сама воля и сама красота. Ты встань перед ней прямо и не садись, пока она не пройдет» (ЗК, 95). Так возникает в пьесе персонификация «народной души» с ее стремлениями к свободе и воле, воплощенными в Фаине, а рядом фигура наблюдателя-интеллигента, испытывающего на себе воздействие ее чар.

Однако появлению образа Фаины в «Песне Судьбы» способствовали и объективные причины. Неудовлетворенность героем в современной драматургии, при наличии собственного драматургического опыта, показавшего нецельность, раздробленность героя, по мнению П. Громова, соотносится у Блока «с поисками иного типа лирического образа в поэзии. В связи с революцией в лирику Блока хлынула тема стихии — в ее рамках Блок ищет возможности создания нового женского характера, отмеченного чертами стихийности и одновременно — народности. Так возникает в поэзии Блока лирический образ — характер Фаины»[[157]](#endnote-157).

В лирических циклах «Снежная маска», «Фаина» эти новые черты женского образа поэзии Блока вступали в соприкосновение с чисто биографическими мотивами (увлечение поэта актрисой Н. Волоховой) и вновь в преломлении «объективного» и «субъективного» получают развитие в драме. То, что Фаина певица, имело для Блока принципиальное значение. В ремарках пьесы поэт тщательно и подробно описывал интонации и оттенки ее голоса. В 3‑й картине Фаина поет Песню Судьбы «голосом важным, высоким, зовущим». В 5‑й картине, в сцене на пустыре, «ее голос прозвенит серебряным эхом», а потом, подобно разбуженному лебедю, кричащему трубным голосом навстречу восходящему солнцу, наполнит воздух «звоном страстных призывов». Для автора голос Фаины был важен потому, что это голос «народной души».

В 4‑й картине Человек в очках, персонаж, выражающий мысли самого Блока, скажет: «В моей душе разверзается пропасть, когда я слушаю песни Фаины. Эти песни, точно костры, — дотла выжигают пустынную дряблую, интеллигентскую душу. Слушая ее голос, я чувствовал, как слаб и ничтожен мой голос. Может быть, уже пришли люди с новой душой и прячутся где-нибудь среди нас, неприметно. Они ждут только знака. Они смотрят прямо в лицо Фаине, когда она поет Песню Судьбы. Вы не слушайте слов этой песни, вы слушайте только голос: он поет о нашей усталости и о новых людях, которые сменят нас. Это — вольная русская песня, господа. Сама даль, зовущая, незнакомая нам. Это — синие туманы, красные зори, бескрайние степи. И что — слова ее песни? Может быть, она поет другие слова, ведь это мы только слышим…»

Этот монолог — своего рода декларация художника-романтика, в которой дано услышать мысли Блока о человеке с «новой душой», о России. Смысл песни Фаины, подчеркивается автором, не в словах героини, которые слышит толпа обывателей на промышленной {81} выставке, а в ее страстных призывах, в той романтической тоске, самое полное выражение которой может дать только музыка. Из ее созвучий рождается новая гармония — человека и природы.

Близость Блока идеям романтиков во многом сказалась и на его трактовке природы. Если драмы лирической трилогии, по словам Блока, были объединены «насмешливым тоном», «трансцендентальной иронией» немецких романтиков, то в «Песне Судьбы» драматург испытывал их заметное влияние во взглядах на роль природы в художественном произведении. Пожалуй, не многие творения поэта демонстрируют нам такую неразрывную связь человека и природы. Отсюда особая одухотворенность романтического пейзажа «Песни Судьбы», отсюда и тот музыкальный «напор» стихии, который подчиняет *себе* все действие драмы и ее героев. Романтики были близки Блоку своим ощущением природы как «великого универсума». Поэт перенимает от них идею торжества мировой гармонии.

Слыша голос Судьбы, ее музыку, ее песню, Герман уходит из своего «тихого светлого дома». Его уход знаменует собой не только разрыв с «красивыми уютами», а движение навстречу мировой гармонии. Автор работы о концепции природы у романтиков считает, что «не сама гармония, а стремление к ней становится основным принципом художественного отображения природы, пронизывает всю романтическую поэтику, которую в этом смысле можно назвать поэтикой томления и ожидания»[[158]](#endnote-158).

В системе лейтмотивов «Песни Судьбы» темы «томления» и «ожидания» несут два основных персонажа — Герман и Фаина. В драмах лирической трилогии Блока также существовали сходные мотивы, носителями которых были как главные герои пьес, так и их двойники. Преображенные в мотивы «веры» и «безверия», «надежды», «зова», «падения», они выражали внутренние устремления лирического героя, его движение к внутриличностной гармонии. В «Песне Судьбы» Герман и Фаина стремятся уже не к обретению суверенно-лирической гармонии, а к поискам своего места в гармонии всего мира, истории. Мечты Фаины о женихе лежат в одной идейно-художественной плоскости с ожиданием Фаины-России своего героя.

Этот герой в первом варианте пьесы представлял собой эдакий байронический тип гордого отщепенца, стоящего над миром и над людьми. Одним из начал такого эгоцентрического «героизма» Германа и особенно его предшественника, Вождя из «Диониса Гиперборейского», на наш взгляд, послужило обращение Блока к работе Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». В записных книжках поэта обширные выписки из этого трактата появились всего за несколько дней до наброска «Диониса Гиперборейского». И, конечно, «волевые» стремления ницшеанского «сверхчеловека» нашли свое отражение в действиях Вождя, а затем и в первоначальном образе Германа.

{82} В то же время важно, что восприятие Блоком идей немецкого философа шло как бы через призму культурологических концепций Р. Вагнера, перед которым Блок преклонялся многие годы. Но примечательно, что одна из главных причин идейных расхождений Ницше со своим «духовным учителем», которому и был посвящен трактат, состояла, по мнению А. Лосева, в принципиальной критике всякого сверхчеловеческого индивидуализма, какую давал Вагнер. «Проблема Вагнера — есть проблема трагической гибели всех… чересчур развитых, чересчур углубленных, чересчур утонченных героев индивидуального самоутверждения, проблема гибели всей индивидуалистической культуры вообще»[[159]](#endnote-159). К этому выводу постепенно приходил и Блок, когда писал о своем Вожде из «Диониса Гиперборейского»: «Он смельчак, ослепленный и сильный (“*ГЕРОЙ*”, — а эта пьеса — *крушение героя*») (ЗК, 89).

В процессе работы над «Песней Судьбы» Блок ослабил, даже снимал «героизм» Германа. Отнятие (зачеркивание) приставки «сверх» от слова «человек», т. е. Германа, в третьей редакции пьесы было закономерно. Герой Ницше, впрочем, как и Зигфрид Вагнера, слышал музыку космоса, «музыку сфер», музыку «Души мира», но ни тот, ни другой не способны услышать голос «народной души». В связи с этим интересно привести найденное Д. Максимовым высказывание А. Белого, который утверждал, что Блок и близкие ему авторы мечтой о народе «закрываются… от Ницше»[[160]](#endnote-160).

И все же противоречивость образа Германа была во многом обусловлена тем, что Блок стремился ввести вагнеровского Героя в поле притяжения своих мыслей о судьбе России. Не случайно в прологе поэмы «Возмездие» на вопрос «Кто меч скует?» лирический герой ответит:

… Не знавший страха.
А я беспомощен и слаб,
Как все, как вы, — лишь умный раб,
Из глины созданный и праха, —
И мир — он страшен для меня.

Герман стремился подняться до величия Зигфрида, чтобы впоследствии стать бойцом на поле Куликовом, которое уже отчетливо проглядывало, в заснеженных просторах «Песни Судьбы». Но для этого Блоку нужен был не «сверхчеловек» с его агрессивно-индивидуалистическим восприятием мира, а некий новый герой, способный к слиянию с этим миром, готовый услышать «боль неизведанных ран» своей Родины.

В пьесе реминисценцией из Вагнера все-таки появится «герой в крылатом шлеме, с мечом на плече», но пройдет он лишь двойником Германа, который в окончательном варианте драмы уже перестал быть «царем над жизнью», чтобы стать человеком «по преимуществу», как потом назовет Блок своего нового героя Бертрана из пьесы «Роза и Крест».

Работая над «Песней Судьбы», Блок приходил к тому, чтобы показать стремление к подвигу не героя с его всепобедимостью {83} и исключительностью, а обыкновенного, простого по натуре человека. В сцене на промышленной выставке происходит «крушение героя». Ударом бича Фаина «приобщает» Германа к стихии. С этого момента в пьесе начинается этап «перерождения» Германа-героя в Германа-человека. И Блок будет искать в самом человеке способности к подвигу. Знаменитая горьковская фраза «Человек — это звучит гордо!» окажется здесь необычайно близка сознанию поэта. «Господи! Господи! Стань человеком!» — восклицает Фаина в финале пьесы. И опять, как и в «Незнакомке», в этом крике прозвучит тоска по «земному», реальному героизму. Придя к людям, Герман должен «вочеловечиться» и уже как человек испытать себя подвигом. Но чтобы его совершить, он должен, как мифический Антей, взять силы у матери-природы. Для поэта смысл «вочеловечивания» — в слиянии с природой, в единении с ней. Одиночество, оторванность от своих истоков, от народных корней мешают современному человеку.

В контексте блоковской проблемы «народ и интеллигенция» одиночество становится для художника творческим «тормозом», проклятием, тяжким жребием. В своих записных книжках поэт помечал: «Написать доклад о единственном возможном преодолении одиночества — приобщение к народной душе…» (ЗК, 114).

Одиночество — постоянный удел лирического героя Блока. Этот мотив, активно разрабатываемый всеми западноевропейскими и русскими романтиками, проходит через все творчество поэта, выражает его собственные умонастроения. Одиночество испытывали и персонажи его стихов, и герои драматической трилогии. Страдая под бременем одиночества, они еще больше обостряли свои «лирические» противоречия. Видимые Блоком пути избавления от одиночества лежали в русле чеховских идей об оздоравливающем влиянии деятельности. В одном из писем поэт писал: «Может быть, одиночество преодолимо только ритмами действительной жизни страстью и трудом» (VIII, 241).

В «Песне Судьбы» путь Германа — это еще и путь избавления от одиночества. По мысли Блока, движение современного человека навстречу страсти и труду способствовало рождению цельной личности, свободной от груза сомнений и противоречий, так досаждавшего лирическому герою его драматической трилогии 1906 г. Приобщение к «народной душе» означало для героя выход за пределы «лирической уединенности», его полное освобождение.

Лейтмотив «свободы», звучащий контрапунктом «томлению», «ожиданию», «одиночеству», занимает в пьесе одно из ведущих мест. Фаина как «человек природы» свободна. Свобода и есть ее стихия. Вольнолюбивый характер героини, ее зов «без конца и без краю» притягивают к себе Германа. Но в «Песне Судьбы» Фаина еще и Россия, и как Россия она в плену у истории. В пьесе эта тема впервые прозвучит в песне девушки, поющей о свободе за тюремной решеткой. Эта аллегория в дальнейшем получит свое развитие во взаимоотношениях Фаины и ее Спутника. По свидетельству {84} Л. Д. Блок, прототипом Спутника был царский сановник С. Ю. Витте[[161]](#endnote-161). Во второй редакции (в первой этого персонажа вообще не было) Фаина так отзывалась о своем Спутнике: «Он, ты знаешь, хоронит меня от всех напастей, никому не дает прикоснуться, и сказки мне говорит, и лебяжью постелю стелит, и девичьи мои сны сторожит. Только — не хочу я, не хочу я спать!» Спутник, замечает в этой связи П. Громов, «может обозначить только темное, жуткое самодержавие, “заколдовывающее”, “усыпляющее” красавицу Россию»[[162]](#endnote-162).

Так свобода Фаины-«природы», «народной души» входит в антагонизм с исторической «несвободой» Фаины-России. В этом противоречии Блок видел основу для подвига Германа. Но обладает ли силами современный человек (не герой) исполнить свой долг, готов ли он к подвигу, твердо ли он знает свой путь? Эти сомнения поэта скажутся в финальных сценах пьесы, обусловят неопределенность судьбы ее главного персонажа. Отнимая у Германа начало романтического героя, делая его обыкновенным человеком, Блок вместе с тем усиливал романтические черты образа Фаины. Подобное перераспределение ролей, при котором главное действующее лицо становилось лицом бездействующим, не могло способствовать драматическому развитию конфликта, переводило драматургические взаимоотношения персонажей в лирико-романтические. Свободолюбие — одно из главных качеств Фаины. В ее портрете Блок использовал образы природы. Уже в начале пьесы Герман видит во сне белую лебедь. Этот образ будет возникать в пьесе постоянно: в сказке, которую рассказывает Фаине старуха, — «обернулась лебедь белая чудной девицей-раскрасавицей, ни дать, ни взять Фаина прекрасная»; в первой ремарке 5‑й картины «полускрытый в камышах, покачивается сонный белый лебедь», в признании самой Фаины о том, что она спит на лебяжьем пуху, о том, что «как птица летела всю ночь» к своему жениху; в рассказе Германа о страшном дне Куликовской битвы, когда «мятежно плескались» лебеди, и, наконец, в финальных ремарках кульминационной 5‑й картины, где даже голос Фаины будет уподоблен крику лебедя.

Образ лебедя не менее важен в «Песне Судьбы», чем упоминание о петухах в пьесе «Роза и Крест», олицетворявших грядущее воскресение человека. Сказочная, былинная Русь, о которой Блок напомнит уже в эпиграфе к пьесе, сохранила в своих преданиях многочисленные легенды о лебеде, о «белой лебедушке». Свободолюбие лебедя становится доминантой образа Фаины, ее поведения. Уподобляя Фаину лебедю, Блок подчеркивает ее стихийное начало. «Стихийные силы природы — даже тогда, когда были олицетворяемы в человеческих образах, — удерживали за собой мифическое родство с птицами»[[163]](#endnote-163), — писал известный русский фольклорист А. Н. Афанасьев.

Интерес Блока к русской истории и фольклору, как известно, был достаточно велик. В 1906 г. поэт даже опубликовал в «Истории {85} русской литературы», выходившей под редакцией Д. Овсянико-Куликовского и Е. Аничкова, большую статью «Поэзия заговоров и заклинаний». Ему были хорошо знакомы славянские предания о том, что птицы принимались за предвестниц грядущих битв, побед и поражений, о том, что ветер возникал лишь тогда, когда птицы начинали бить крыльями. В своей пьесе Блок активно использовал легенды древнерусского эпоса. Об этом говорят и присутствие образа лебедя в рассказе Германа о Куликовской битве, и тема ветра, которая пронизывает все действие «Песни Судьбы».

Ветер — одна из природных сил, не только создающих образ Фаины, но важных для понимания всего идейно-смыслового содержания произведения. Увидев во сне белую лебедь и услышав голос ветра, поющего Песню Судьбы, Герман уходит ему навстречу. Тема ветра, писал П. Громов, это тема, «символизирующая непреодолимый ход исторического времени, открытой дали, ассоциирующейся с образом Родины, народа, тема неведомого зова, раздавшегося в окне и побуждающего покинуть “белый дом”, налаженный порядок старой жизни»[[164]](#endnote-164).

Однако символика ветра определялась Блоком не только идейно-исторически, но и эстетически. Ветер, его «голос» зачастую ассоциируются у поэта со звуками музыки. Придя в город, Герман воскликнет: «Какой шум! Какая музыка! Какой ветер в этом городе… Господи, как это хорошо! Всюду — ветер! И всюду — такая музыка!» Музыка в «Песне Судьбы» (воспользуемся выражением Гофмана) становится «всеобщим языком природы». Одухотворенность природы в пьесе еще больше подчеркивала лирико-романтическую тональность произведения. Этому лиризму способствовало и усиление роли пейзажа по сравнению с прошлыми драмами Блока.

Основное место изображение пейзажа заняло в кульминационной 5‑й картине — сцене на пустыре. Ее открывает обширная ремарка, где поэт описывает большой пустырь, озаренный луной. «За углом здания открывается просторная даль. Бесконечная равнина. Кой‑где блестят вдоль речного русла тихие заводи — след частых осенних разливов; за купами деревьев серебрятся редкие кресты церквей…» Здесь, как и дальше, перед нами возникает образ России. Известно, что эту картину Блок ввел в пьесу только во втором варианте, т. е. после того, как читал ее в мае 1908 г. К. С. Станиславскому, который, по-видимому, уже тогда высказал свои возражения по поводу места действия пьесы[[165]](#endnote-165). Стремясь более ясно показать образ Фаины как олицетворение самой России, Блок не только активно вводил пейзажный фон во вторую редакцию пьесы, но и заставлял свою героиню появиться в этой сцене на русской тройке, словно перенесенной сюда из гоголевских «Мертвых душ». «При поднятии занавеса некоторое время стоит тишина, — читаем мы в первой ремарке 5‑й картины. — Издали доносится пение раннего петуха. Проползает поезд. {86} И опять тишина. Потом набегает ветер, клонит колючий бурьян, шуршит в крапиве и доносит звон колокольчика, торопливое громыханье бубенцов и конский топ. Где-то близко останавливается тройка.

Через минуту, на фоне необъятной дали и зарева, является Фаина. Несколько времени он стоит и смотрит вдаль. Ее волосы закрыты черным платком, а зарево — как сияние над головой. На ней — праздничное русское платье, похожее на сарафан».

Посредством деталей пейзажа Блок пытался полнее выразить и внутренний мир своих героев, их душевное состояние, подобно тому, как это делали писатели-романтики. Однако путь, который избрал для этой цели Блок, оказался не драматургическим, а собственно поэтическим. Отсюда и появилась в пьесе ремарка, которая, по удачному замечанию А. Федорова, представляет собой целое «стихотворение в прозе»[[166]](#endnote-166).

«В глубине парка мелькает черный платок Фаины. Дымятся утренние пруды. В камышах поднимает голову разбуженный лебедь и кричит трубным голосом навстречу восходящему солнцу.

Фаина идет. Движения ее неверны, точно ее захлестнуло смертной тоской, и нет ей исхода, как грозовой туче; ее несет певучий, гнущий бурьян, утренний ветер.

Лебедь кричит и бьет крылами. Наполняя воздух страстным звоном голоса, вторит ему Фаина».

После небольшой реплики Фаины ремарка продолжается: «Весь мировой оркестр подхватывает страстные призывы Фаины. Со всех концов земли набегают волны утренних звонов. Разбивая все оковы, прорывая все плотины, торжествует победу страсти все море мировых скрипок. В то же мгновение на горизонте, брызнув над лиловой полосою дальних туч, выкатывается узкий край красного солнечного диска, и вспыхивает все золото лесов, все серебро речных излучин, все окна дальних деревень и все кресты на храмах. Затопляя сиянием землю и небо, растет над обрывом солнечный лик и на нем — восторженная фигура Германа с пылающим лицом. Фаина близится, шатаясь, как во хмелю, и в исступлении поднимает руки».

Этот романтический пейзаж, изображение которого будет продолжено и в других ремарках, выразит стремление поэта показать природу в ее связях с человеком, его духовным содержанием, его движением к мировой гармонии. По Блоку, оторванность человека от природы была детерминирована двойственностью и противоречивостью натуры самого человека. Отсутствие внутренней гармонии личности никак не способствовало ее приобщению к гармонии мира. Одновременно социальные противоречия и катаклизмы переводили саму идею установления мировой гармонии в область отдаленной мечты и тем самым еще больше обостряли кризис одинокой и мятущейся души.

Тема «двойничества» в «Песне Судьбы» проявляет себя как бы в двух аспектах — внутреннем и внешнем, личностном и социальном. {87} В преломлении субъективного в объективном рядом с лирическим героем существуют его двойники.

Отнимая у Германа божественное происхождение (ср. Зигфрид у Вагнера), Блок с трудом расставался со «святым» предназначением своего героя. Вспомним, что основной толчок в принятии Германом решения уйти из дома дал Монах. Его образ интересно объяснял П. Медведев: «Первоначально был не монах, а ангел. История, им рассказываемая, была типичной историей падшего ангела […] ангелическая концепция монаха долго держалась в сознании автора». Но затем Блок «“заземлил” этот образ в окончательной редакции, хотя монах так и остался ангелом добра»[[167]](#endnote-167).

Когда Елена расскажет Герману о появлении в их доме больного монаха, сравнивая его с ангелом, у которого поломано крыло, Герман воскликнет: «Это сны продолжаются!» Явь оказывается продолжением сна, тем самым делая его пророческим. Монах видит в Германе своего преемника и направляет по тому пути, которому следовал сам, но так и не дошел до конца, «сломав крылья». В Германе должны были «вочеловечиться» благие высокие помыслы Монаха-ангела.

Наряду с Монахом, воздействующим на стремления героя, на его тягу к людям, в пьесе существует персонаж-антагонист, призванный разрушить в Германе веру в человека. Друг Германа — это злой дух, страшное воплощение «антимузыкальности» человека, его Мефистофель, постоянно искушающий героя трезвостью своего взгляда на мир. Подобно байроновскому Люциферу, он с полным правом мог бы воскликнуть: «Я искушаю истиной!» Но эти истины Друга — истины добропорядочного буржуа, который слишком твердо стоит на земле, чтобы мечтать о небе. В пьесе он контрастен Монаху. Друг появляется в доме Германа и Елены, когда тот «как-то особенно светел» сошедшей на него благодатью. Цинизм Друга, пожалуй, сродни пошлости Господина в котелке из «Незнакомки». Эта перекличка персонажей особенно заметна в их отношении к женщине и ее духовным порывам. В ответ на слова Елены о больших белых крыльях, которые она будто увидела у Монаха, Друг заявляет: «Как вы любите сказки, странная женщина. Из самого маленького события устраиваете праздник. И всегда с таким серьезным лицом. Ну что же, я верю вам: это смешно». Как похож такой скептицизм на реакцию Господина в котелке! В ответ на слова героини пьесы о Голубом тот, в свою очередь, снисходительно произносил: «О романтика женской души! И на улице видите вы мужчин в голубых плащах!»

В сердце Друга нет места жалости и сострадания к человеку. Вот его кредо:

 … Наблюдайте этот мир, смеясь.
И радуйтесь, что вы здесь — гость случайный;
Гоните жалость плетью смеха! Если же
Разжалобитесь вы, что люди гибнут, —
Тогда я сам над вами посмеюсь!

{88} Монах и Друг — варианты жизненного пути Германа. Они оба оказываются двойниками героя, с разных сторон воздействуя на его душу. Они оба спутники Германа в его поисках, но лишь с тою разницей, что Монах присутствует рядом незримо в деяниях Германа, как его совесть, как «святое напоминание», как тяга к людям. Друг же преследует героя неотступно, всегда появляясь в самые решительные моменты его встречи с миром.

Особенно наглядно различие этих персонажей проявляется в их отношении к Фаине. Словно для каждого из них существует своя Фаина. Для одного — прекрасная мечта, песня, олицетворение России — ее болей и мук, ее тревог. Для другого — «просто-напросто каскадная певица с очень сомнительной репутацией». Опять, как и в «Незнакомке», два взгляда не только на женщину, но и на мир, на саму жизнь.

«Антимузыкальность» Друга — в его рационализме. Для Блока он — порождение современной цивилизации. «Все смешно, — внушает он Елене. — Ведь я живу во времени и в пространстве, а не на блаженных островах, как вы». Его время и пространство действительно иные, чем у Германа, Елены, даже Фаины, живущих либо памятью (прошлым, историей), либо будущим (грядущим воскресением человека). «Есть как бы два времени, два пространства; одно историческое, календарное, другое — нечислимое, музыкальное. Только первое время и первое пространство неизменно присутствуют в цивилизованном сознании; во втором Мы живем лишь тогда, когда чувствуем свою близость к природе, когда отдаемся музыкальной волне, исходящей из мирового оркестра» (VI, 101). Так писал Блок в 1919 г. (год завершения третьей, канонической редакции пьесы) в статье «Крушение гуманизма».

В структуре действия пьесы функции Друга оказываются аналогичными задачами Спутника. Делая вывод о параллелизме сюжетно-образных связей Германа с Другом и Фаины со Спутником, исследователь П. Громов правомерно полагал, что Спутник Фаины, как и цинически самовлюбленный пошляк Друг Германа (в его лице, согласно мемуарным свидетельствам, изображен Г. И. Чулков), «осмыслялись Блоком как неизменные “двойники основных персонажей”»[[168]](#endnote-168). Эти двойники препятствуют идейно-нравственному самоопределению Фаины и Германа. Они побеждают в финале пьесы. Фаина уйдет к своему Спутнику, а Герман не сможет стать «человеком», ибо, думая о «народной душе», болея за нее, лирический герой не знает куда идти, куда вести Фаину-Россию. Герман так и останется на распутьи. На вопрос Коробейника: «А куда тебе надо-то?» он ответит: «А я сам не знаю».

«Песня Судьбы», несмотря на упорное желание поэта создать новый тип драматического произведения, отвечающего требованиям «будущего театра большого действия и сильных страстей», так и не нашла выхода к сцене. Возможность «оживить» лирическую драму средствами романтической мелодрамы, поднятой до уровня {89} трагедии, постепенно обнаруживала свою несостоятельность. Внешняя динамика и эмоциональность мелодрамы определялись характером главного героя, который был центральной фигурой всей романтической драмы XIX в. Отнимая у своего Германа черты сильной личности, низводя его до уровня обыкновенного человека, Блок впал в иную крайность — «обезволивания» романтического героя. Тем самым поэт не только ослаблял напряжение внешнего действия, за отсутствие которого сам же упрекал Метерлинка, но и входил в противоречие с основными канонами драматургии романтизма. Романтическая драма требовала, наряду с наличием героя, борца, и объекта «борения», который должен был находиться вне пределов внутреннего мира этого героя. Таким «объектом» в романтической драме являлся либо враждебный человеку рок, либо некие социальные силы, препятствовавшие ему в достижении главной цели. Как уже отмечалось выше, Блок заменит недоброжелательство судьбы к человеку на его избранничество. Социальные силы, присутствующие в пьесе, также не смогут стать решающими в создании драматического конфликта, так как сам герой в силу своего характера окажется не готовым на борьбу с ними.

Первопричину бездействия Германа Блок видел главным образом в особенностях его натуры безвольного интеллигента и, следовательно, старался полнее раскрыть духовное содержание своего героя. В рамках романтической драмы, в основе своей опиравшейся на чувство, более плодотворно эту задачу выполняла лирика. Драматизм, возникающий из межличностных отношений, не мог стать достойным эквивалентом лирики в самораскрытии человека, столь же полно изобразить картину его чувств, как это делала лирическая поэзия. Однако стремление западноевропейских романтиков средствами лирики дать более полное представление о внутреннем мире героя нередко влекло к ослаблению драматизма, переводило саму поэтическую драму в драматическую поэму. Еще А.‑В. Шлегель в «Чтениях о драматическом искусстве и литературе» сетовал на исчезновение драматизма в романтической драме, решительно восставал против «драмы для чтения»[[169]](#endnote-169).

Как известно, Блок в работе над «Песней Судьбы» будет всячески стараться увеличить драматическую динамику своего произведения, по возможности избавляясь от того «блаженного лиризма, в котором тает мысль, как мягкий воск»[[170]](#endnote-170). Но показать душевное состояние безвольного героя, вступающего в мир социальных противоречий, без посредничества лирики оказывалось невозможным. В трилогии 1906 г. драматический герой, конечно, тоже не обладал сильной волей, но и не претендовал (даже без собственного имени, названный просто Поэтом) на романтически индивидуализированный характер. Поэтому лирические образы «Песни Судьбы», хотя и выраженные драматургически, были не в состоянии обрести истинно драматическое существование. Ясно {90} осознавая этот факт, Блок назовет свою пьесу «драматической поэмой».

Однако не только «слабость» драматизма в «Песне Судьбы», на наш взгляд, заставила поэта дать такое жанровое определение новому произведению. Вспомним, что Гоголь, близкий Блоку своим пониманием «народности» и идейной сущности России, назвал «Мертвые души», из которых Блок возьмет эпиграф к «Песне Судьбы», поэмой. Причем слово «поэма» великий русский писатель вынесет не в подзаголовок, а поставит перед названием романа, тем самым слово подчеркивая важность этого понятия.

Вслед за Гоголем, искавшим положительный идеал через осмеяние порока, Блок будет пытаться найти этот идеал в обыкновенном (не герое) слабом по натуре человеке. В 1909 г. в рецензии «Горький о Мессине» Блок, восхищаясь «чудесами человеческого духа и человеческой силы», напишет: «Так вот какой человек. Беспомощней крысы, но прекрасней и выше самого прозрачного, самого бесплотного видения. Таков *обыкновенный человек* […] Он поступает страшно просто, и в этой простоте только сказывается драгоценная жемчужина его духа» (V, 384). Таким образом, слово «поэма» применительно к «Песне Судьбы» носило для Блока не узкоформальный, а идейно-эстетический смысл.

Драматическая поэма «Песня Судьбы», несмотря на ослабленность драматургической формы, тем не менее позволила поэту расширить возможности лирической драмы. Теперь уже не только «насмешливый тон» роднил ее с творчеством романтиков, как это было в трилогии 1906 г., а вся поэтика произведения была проникнута влиянием романтизма, который способствовал формированию принципов исторического мышления самого Блока.

Интересно, что в предисловии к «Праматери» Грильпарцера, переведенной поэтом одновременно с работой над «Песней Судьбы», Блок писал: «Когда читаешь историю Германии и Австрии, с Венского конгресса до революции 1848 г., становится страшно не столько за неумудренность горьким опытом политических деятелей, сколько за те повторения, которыми неумолимо дарит нас история […]

… Нам было бы слишком легко “наложить” всю трагедию Грильпарцера на русскую современность, сказать, положим, что для России она символизирует медленное разложение дворянства, сыгравшего великую роль и увядающего, как осенняя георгина, “во мраке и сырости старых садов”. В этом была бы доля правды, но не вся правда; да и подобные методы нас больше не удовлетворяют […]

Чем глубже Грильпарцер погружается в свою мрачную *мистику*, тем больше просыпается во мне *публицистическое* желание перевести пьесу на гибель русского дворянства…» (IV, 294 – 295).

Принципы историзма, являющегося важным звеном всей романтической идеологии, Блок использовал при работе над «Песней {91} Судьбы». Не только возросшие к началу XX в. социально-политические противоречия между народом и интеллигенцией окажутся в центре внимания поэта, но и тот национальный колорит, на котором они развиваются. Как известно, романтическое понимание проблемы историзма включало в себя попытку художника проникнуться национальным духом, почти этнографически показать всю обстановку действия описываемых событий.

Создавая свои драмы на историческом материале, романтики искали в самой истории примеры патриотизма человека, его героической борьбы за свободу. Народно-обрядовая стихия, сказки и легенды служили основным фоном романтической драмы, на котором отчетливо проступали приметы современной эпохи.

Блок не строил сюжет «Песни Судьбы» на историческом материале, он лишь соотносил историю с современностью, на их сломе пытаясь решить «проклятые» вопросы своего времени. Мотивы легенд и сказок, народно-обрядовой стихии древней Руси обрамляют облик современного человека, интеллигента Германа, указывают возможные пути совершенствования его характера.

Однако из переписки Блока со Станиславским по поводу постановки «Песни Судьбы» в МХТ мы знаем, что Константин Сергеевич сомневался в надобности введения в пьесу русского фона. «Почти каждый раз меня беспокоит то, что действие происходит в России! Зачем?»[[171]](#endnote-171) — писал он Блоку 3 декабря 1908 г. после ознакомления уже со вторым вариантом пьесы. Этот упрек великого русского режиссера великому поэту России, конечно же, в первую очередь, объясняется тем, что совмещение в «Песне Судьбы» двух планов — конкретно-исторического в обстановке действия и абстрактно-символического в развитии основной коллизии — имел связь не содержательного, а эмоционально-романтического характера.

Но здесь, наверное, следует вспомнить и тот факт, что время написания Блоком «Песни Судьбы» (1907 – 1908 гг.) для самого Станиславского проходило под знаком поиска принципов «условного» театра, призванного преодолеть остатки раннего натурализма МХТ. В постановках 1907 г. «Драмы жизни» К. Гамсуна и «Жизни Человека» Л. Андреева нашли отражение стремления Станиславского к обновлению накопленных приемов средствами символизма. «В искусство Художественного театра, — писал по поводу этой перемены исследователь П. Марков, — незаметно входит иссушающее рационалистическое начало. Оно совпадает с тем безотрадным ощущением, которым наполнены постановки “Драмы жизни” и “Жизни Человека”. Само понятие “настроения” подвергается серьезному изменению. Если ранее оно обозначало раскрытие конкретной атмосферы жизни, то теперь оно понимается как некая неуловимая, жестокая зловещая атмосфера рока, неизбежно преследующего человека»[[172]](#endnote-172).

Философская символика этих пьес на сцене МХТ осваивалась в соответствии с законами теории «статического театра» Метерлинка, {92} чьи «маленькие драмы» («Слепые», «Непрощенная», «Там, внутри») Станиславский пробовал ставить еще в 1904 г. «У исполнителей “Жизни Человека” возникла нарочитая медлительность, бестемпераментность, внутренняя потерянность и покорность. Жизненные детали и характерность, которые раньше любил Художественный театр, уступили место схематизму», — писал Марков[[173]](#endnote-173).

Обращаясь к помощи «условного» театра в целях борьбы с «ненужной правдой» (В. Я. Брюсов), руководители МХТ решением общефилософских вопросов, поднимаемых символистской драматургией, непроизвольно отгораживались от насущных социально-политических противоречий современности. Даже великолепно поставленная в 1908 г. во МХТ «Синяя птица» Метерлинка, отразив коренной поворот в мировоззрении бельгийского драматурга, уводила реальность в область фантазии, мечты, сказки. По признанию самого Станиславского, она увлекала режиссера в первую очередь «художественным олицетворением символа»[[174]](#endnote-174).

Блока же в это время волновало художественное воплощение социальных проблем эпохи. Поэтому определяя замысел «Песни Судьбы» как «тему о России», в ответном письме Станиславскому от 9 декабря 1908 г. поэт писал: «Этой теме я сознательно и бесповоротно *посвящаю жизнь*», так как это — «первейший вопрос, самый жизненный, самый *реальный*»; «… она не только *больше меня*, она больше всех нас; и она всеобщая наша тема. Все мы, *живые*, так или иначе к ней же придем. Мы не пойдем — она сама пойдет на нас, *уже пошла*» (VIII, 265).

Романтическое решение этой темы, которое чуть позднее (конец 1908 – начало 1909 г.) найдет отражение в статьях сборника «Россия и интеллигенция», бесспорно влияло и на специфичность художественного строя «Песни Судьбы». В связи с этим основную смысловую нагрузку получили в ней не драматические персонажи, а образ самого автора. Личность автора, его идейно-нравственный пафос в пьесе — самодовлеющая величина, во многом затрудняющая героям выполнение их собственно драматургических функций. Станиславский, ожидавший от Блока пьесу, близкую символике лирических драм Метерлинка, писал поэту: «По-прежнему люблю первые картины. Полюбил и новые [имеются в виду новые сцены второй редакции. — *Л. К*.] за их поэзию и темперамент, но и не полюбил действующих лиц и самой пьесы»; «… ловлю себя на том, что меня интересуют не действующие лица и их чувства, а автор пьесы»[[175]](#endnote-175).

По-видимому, активное «присутствие» автора в «Песне Судьбы» исключало для Станиславского возможность создать на сцене символически обобщенный тип человека в духе персонажей бельгийского драматурга. Автор «мешал» режиссеру пойти и по другому пути. Анализируя «Песню Судьбы» со стороны новых положений своей сценической системы, Станиславский признавался, что увлекающие его в пьесе места «математически точны и в смысле физиологии и психологии человека», а там, где интерес {93} падает, чувствуются «ошибки, противоречащие природе человека»[[176]](#endnote-176). Действительно, участие в «Песне Судьбы» вместо полнокровных драматических характеров образов лирической поэзии, пусть даже выраженных в драматической форме, не разрешало найти психологическое оправдание действиям героев блоковской драматической поэмы.

Однако вряд ли из этого следует делать вывод о том, что «итогом работы над драмой был столь сокрушительный художественный провал, какого Блок не испытывал, вероятно, за всю свою творческую жизнь»[[177]](#endnote-177). «Песне Судьбы», очевидно, требовался театр иного типа, чем МХТ, которому оказались чужды принципы поэтического мышления Блока. Это должен был быть театр, способный найти сценические средства выражения для передачи и мироощущения автора, и самой стилистики драматической поэмы, ее лирико-романтической образности и музыкальности; театр, на сцене которого были бы одинаково полноправными хозяевами драма, поэзия, музыка, живопись.

Как известно, идею такого синтетического театра-праздника всех видов и родов искусств в то время начинал отстаивать видный русский режиссер и теоретик театра Ф. Ф. Комиссаржевский. Его доклад «О гармонии искусств на сцене»[[178]](#endnote-178) призывал объединить усилия разных жанров в создании истинно театрального зрелища. Опера и балет, комедия и фарс, романтическая трагедия и музыкальная драма — такова жанровая амплитуда его театральных исканий.

Сценические эксперименты Комиссаржевского главным образом проходили под знаком философского романтизма, лежащего в самом основании его театрально-эстетической программы. Отчасти поэтому в постановке своих спектаклей, особенно драматических, Комиссаржевский одно из важных мест уделял образу и идее автора пьесы. Режиссер видел при этом необходимость, «раскрывая на сцене автора… выразить всеми сценическими средствами, как внутренними, так и внешними, свое восприятие мировосприятия драматурга и свое восприятие философского содержания ставимого на сцену произведения»[[179]](#endnote-179). По мнению П. Маркова, оценившего это стремление Комиссаржевского, такие «принципы существенно противостояли психологическому театру, все внимание обратившему на правду душевных переживаний каждого персонажа и применявшему один и тот же метод для изображения пьес разных авторов»[[180]](#endnote-180).

Установка Комиссаржевского на философский романтизм, его чуткое восприятие духовных чаяний русского человека и проблем российской культуры[[181]](#endnote-181) было притягательно для Александра Блока, близко его собственной идейно-эстетической программе. Материалы, появившиеся к столетнему юбилею со дня рождения Блока[[182]](#endnote-182), открыли дотоле неизвестную страницу истории взаимоотношений поэта с режиссером Комиссаржевским и его сестрой, актрисой В. Ф. Комиссаржевской. По ним со всей очевидностью можно {94} судить о том пристальном внимании и интересе, которые вызвала у руководителей Театра на Офицерской новая пьеса Блока «Песня Судьбы». К сожалению, знакомя Комиссаржевских со своим произведением, Блок не рискнул отдать его им для постановки. Видимо, слишком решительно и бескомпромиссно звучал для поэта приговор Станиславского о том, что «пьесу нельзя и не надо ставить». «Я поверил этому… — писал Блок в своем дневнике, — это поставило для меня точку, потому что сам я, отходя от пьесы, разочаровался в ней» (VII, 188).

Конечно, стремление Блока создать драматургически новый тип героя, в котором главным должно было стать не «героическое», а человеческое начало, не увенчалось успехом. «Драма, — пишет исследователь Т. М. Родина, — всегда требует четко очерченного конфликта и определенности в его решении. В “Песне Судьбы” такой определенности не было, поскольку ее не было и у самого Блока»[[183]](#endnote-183). Суетность современной жизни, ее хаотичность и неразбериха, наряду с неустойчивостью и размытостью идейно-социальных позиций художника еще не позволяли вывести героя за пределы собственного лирического «я» поэта, строить его характер по канонам драматически самостоятельного персонажа. И все же лирический герой «Песни Судьбы», даже оставшись «недовоплощенным», смог выразить уже новое отношение автора к действительности, его насущную потребность под натиском истории отыскать свой собственный путь.

# **{96}** Г. Ю. БродскаяВ. Я. Брюсов — В. Э. Мейерхольд — В. Ф. Комиссаржевская

Заочным членом негласного «союза трех» — Брюсов, Мейерхольд, Комиссаржевская — был Метерлинк, поэт, драматург, философ, теоретик символистского театра. Метерлинком «тройка» сложилась, им союз держался и из-за него распался, сам внутри себя не сознавая творческого центра. Брюсов, Мейерхольд и Комиссаржевская сошлись, одновременно двигаясь к Метерлинку, — порознь, параллельно и взаимно пересекаясь, перекрещиваясь на путях жизни и искусства; Метерлинк незаметно приближал их друг к другу, сводил, соединял: то Брюсова и Комиссаржевскую в 1903 г. (Комиссаржевскую-актрису и Брюсова-зрителя); то Брюсова и Мейерхольда в 1905 г. (Брюсова — авторитетного деятеля «нового искусства», Мейерхольда — начинающего режиссера). А во второй половине 1906 г. Комиссаржевская объявила о переориентации своего Петербургского драматического театра на режиссуру Мейерхольда и стоявших за его спиной поэтов и теоретиков русского символизма. Белый, Блок, Брюсов, Вяч. Иванов появились осенью 1906 г. на еженедельных субботних вечерах Комиссаржевской, предшествовавших открытию Театра на Офицерской улице.

28 октября 1906 г., на третьей субботе цикла, читал свои стихи специально приехавший из Москвы Брюсов. Здесь состоялось знакомство его с Комиссаржевской, недостающим звеном личного общения скрепив, завершив создание «тройки». Ей суждено будет просуществовать в таком составе только один год. За год вспыхнет и сгорит «театральный роман» Брюсова и Комиссаржевской; Комиссаржевская порвет с Мейерхольдом; произойдет множество «невидимых» миру поворотов в сознании теоретиков и практиков этого союза, отозвавшись в судьбах личных и в судьбе русского дореволюционного театра.

Стихи Брюсова и Метерлинка — в числе любимых, переписанных Мейерхольдом, гимназистом и студентом Филармонических курсов, в заветные тетради-дневники (они хранятся в Мейерхольдовском фонде Ленинградского Театрального музея). Метерлинк и драма Брюсова «Земля» — в репертуарных планах Студии на Поварской, организованной Станиславским и Мейерхольдом в 1905 г. для сценических проб в «новом стиле». «Смерть Тентажиля» {97} Метерлинка — единственный спектакль, показанный на генеральной репетиции так и не открывшейся Студии. Брюсов — заведующий литературным бюро молодого коллектива и автор рецензии «Искания новой сцены», поддержавшей постановку метерлинковской пьесы в «Весах», журнале русских символистов. Ее не раз цитировал Мейерхольд, осмысляя исторически и в плане теории театра свою практику в Студии на Поварской и в Театре на Офицерской улице. «Литература подсказывает театр. Подсказывают не только драматурги, которые дают образы новой формы, но и критика, которая отвергает старые формы»[[184]](#endnote-184), — писал Мейерхольд, имея в виду драматургию Метерлинка и критические опусы Брюсова. «Сестра Беатриса» Метерлинка — первая удача Комиссаржевской в постановках Мейерхольда в Театре на Офицерской в сезоне 1906/07 г., «Пелеас и Мелисанда» Метерлинка — творческий итог «тройственного союза», последняя совместная работа и повод для разрыва Комиссаржевской и Мейерхольда. Брюсов — переводчик «Пелеаса и Мелисанды», его зритель (билет на премьеру, присланный Комиссаржевской, сохранился в его архиве) и рецензент.

Метерлинк — поэт и автор одноактных пьес и лирических сказок о Любви и Смерти — кумир молодого Брюсова, лидера поэтического символизма. Брюсов писал об утонченности «Слепых», о глубокой правде «Аглавены и Селизетты», не поддающейся логическому, психологическому анализу, о трогательном мистицизме «Сестры Беатрисы», позже — об атмосфере мрачных предчувствий и ожиданий в «Пелеасе и Мелисанде», которых он предпочитал шекспировским Ромео и Джульетте. Метерлинк был для Брюсова «пророком новой эры человечества», способным вывести растерявшихся землян «сквозь хаос к новому небу». Метерлинк, считал Брюсов, писал о «самом сокровенном»: о настроениях fin de siécle, о неизбежности катастрофы, подстерегающей маленького, слабого, почти бесплотного человека, чаще женщину или ребенка, или слепого, или старика — игрушку, марионетку в руках сверхземных, иррациональных сил — Вечности, Вселенной, Судьбы, Смерти.

Ранние пьесы Метерлинка, написанные для театра, не интересовали Брюсова с точки зрения сцены: постановки и исполнения. Драматург давал в них образцы поэтического символизма, и Брюсов анализировал их поэтические достоинства. Он рассматривал их как лирические монологи поэта, как стихи, изложенные прозой. Он восхищался художественно-поэтическим совершенством диалогов и авторским стилем, преисполненным «современной дрожи». В «странном, жутком» влиянии слов, в своеобразных повторах-заклинаниях, которых, как известно, не воспринимал Толстой, Брюсов слышал ритмический, поэтический строй речи и различал «неслышимый и незримый» намек на разговор душ, «словно уже отрешенных от условий земного». Так писал Брюсов о «Слепых» Метерлинка.

{98} Имя Метерлинка на гастрольной афише труппы Комиссаржевской привело Брюсова в зрительный зал московского театра «Аквариум». Здесь 6 января 1903 г. Комиссаржевская играла роль Монны Ванны в одноименной пьесе Метерлинка.

Брюсов не любил «Аквариум» — этот «большой сарай», где летом давали «развеселые оперетки». Никогда прежде он не видел Комиссаржевскую на сцене. Не слишком ценил он и «Монну Ванну» в творчестве драматурга. Пьеса эта знаменовала поворот поэта в сторону традиционной драмы и «театральных эффектов»; героиня Метерлинка обретала живую плоть, круг ее жизни замыкался в круг земного чувства. Метерлинк, стягивавший молодые силы литературно-театральной России, сам был центром движущимся. «Подвижным» было и восприятие его России от рубежа веков до общественного подъема, связанного с первой русской революцией.

В «Монне Ванне» Брюсов начала века еще находил «метерлинковское», то, что отличало Метерлинка среди художников «всех стран и времен»: «В итальянских костюмах XV века Метерлинк вывел современных людей, “новых людей”, он заставил своих героев чувствовать и говорить так, как невозможно было чувствовать и говорить до конца XIX в., до Ницше, до Рескина, до самого Метерлинка»[[185]](#endnote-185), — писал Брюсов, рецензент московского спектакля Комиссаржевской. Современность, считал Брюсов, врывается в пьесу, когда Монна Ванна, встретив Принцивале, возносилась в мир, прежде ей неизвестный, в стихию страсти. Для Брюсова страсть, «сон чудный, странный», была тайной, в отличие от земной любви, а человек, охваченный страстью, — близко стоящим от «вечных граней». «Любовь — это местная, земная достопримечательность, это — ассигнация, имеющая определенную, но все же условную между людьми ценность, — писал он. — Страсть — та точка, где земной мир прикасается иным бытиям…»[[186]](#endnote-186) Именно так — приближением к бездне — будет называть Брюсов свое чувство к Комиссаржевской.

Стихия страсти, в которую погружалась Монна Ванна, «внеземное», «сверхземное» начало в пьесе Метерлинка привлекли Брюсова. Спектакль игрался по старинке, потому что Метерлинк выбирался не ради «метерлинковского» — по Брюсову — в нем, а ради одной роли, подходившей для премьерши. То, что было в «Монне Ванне» слишком реальным, считал Брюсов, в гастрольном театре Комиссаржевской и вовсе выглядело «провалом, которым была сама постановка». Но «метерлинковским» показался Брюсову склад дарования Комиссаржевской, «моменты» и «нервность» в ее игре. Он увидел в актрисе «нового человека», способного постигнуть строй души метерлинковских ключевых героинь. Людей, подобных Комиссаржевской и Мейерхольду, еще не было в актерской среде, а Метерлинка, по Брюсову, могут играть только «новые люди», те, кто в жизни испытал настроения fin de siécle и кто может понять высший смысл метерлинковского диалога, {99} невразумительного с точки зрения бытовой логики, здравого смысла и «прямолинейной пошлости». «Новые люди» театрального авангарда России — Комиссаржевская и Мейерхольд — только начинали открывать и сознавать себя как новых людей — через литературных героев, представленных в жизни драматургией Метерлинка, некоторыми пьесами Г. Ибсена и Г. Гауптмана, лирическим героем символистской поэзии и живописи, Треплевым и Ниной Заречной в чеховской «странной» пьесе «Чайка».

В «Монне Ванне» Комиссаржевской театр обретал актера с душой «нового человека». Но театр при этом «новым» не становился, он не передавал ни атмосферы, ни «особого мира» современной драмы. Не справился с автором и «метерлинковский спектакль» МХТ, сыгранный актерами с психологией чеховских, а не метерлинковских героев, считал Брюсов. Так комментировал он неудачу художественников[[187]](#endnote-187).

В постановке «Смерти Тентажиля» в московской Студии на Поварской Мейерхольд делал заметный шаг в сторону создания символистского театра в его метерлинковской ветви. И Брюсов приветствовал эксперимент молодого режиссера.

Мейерхольд пробивался к авторскому взгляду на мир, на человека в нем, одинокого, но обреченного общей катастрофической участи, к личности поэта-драматурга через архитектонику пьесы. Она должна была найти в театре адекватный литературному сценический эквивалент. Мейерхольд «расчленил» «двойной» метерлинковский диалог — на внешне необходимый, сюжетный, и внутренний, программный, заключающий «метерлинковское» в Метерлинке. Режиссер разъединил слова пьесы и их подтекст, которым Метерлинк говорил, что мир огромен — Вселенная, что человек бесконечно мал и слаб в нем, как ребенок; что он беспомощен, подвластен Судьбе и Смерти. Отсюда, возникла необходимость немого пластического речитатива, немого барельефа. Актеры, внезапно замолкая, застывали в напряженных, скованных позах. Статика концентрировала энергию ожидания, тревоги, ужаса. А ритмо-пластические групповые перестройки, их композиционная завершенность и колористическое единство костюмов выявляли некие внесюжетные, внесловесные связи действующих лиц, их коллективную общность, устремленность в бесконечное — к «новому небу», как говорил Брюсов.

Герои в «Смерти Тентажиля» Мейерхольда, сохраняя относительную самостоятельность — определенное место в композиции барельефа, подчинялись воле режиссера, направлявшего исполнителя, подобно року или судьбе в жизни, к предназначенному ему положению в общем мизансценическом рисунке. Таков был метафорический язык новой сцены, найденный Мейерхольдом для постановки символистской драмы.

Брюсова вполне удовлетворили и собственно режиссерские приемы при воплощении Метерлинка на сцене, и весь комплекс идейно-художественных задач, которые решали в спектакле художник, {100} композитор, работники технических служб, и педагогические методы подготовки актеров к выступлению в условиях «беспредметной», пустой сцены на фоне декоративного, живописного задника. Брюсов принял и средневеково-картинный жест, заимствованный режиссером у старых мастеров европейской живописи, и замедленную пластику, и экспрессию позы. Словом, ритмопластическая, музыкальная, светоцветовая партитура спектакля, выявлявшая второй, подтекстовый, метерлинковский диалог, нашла в Брюсове апологета. Но воплощение на сцене метерлинковского текста, метерлинковского стиха оставалось пока проблемой нерешенной, и упиралось оно в актера. Именно в актере стягивался узел противоречий, наметившийся в работе над «Смертью Тентажиля».

Романтическая манера чтения стиха дискредитировала себя в императорских театрах. Но и переложение стихов в прозу, психологически мотивированную, опирающуюся на реальные жизненные эмоции, как это было в «метерлинковском спектакле» МХТ, также давало антиметерлинковский эффект. Техника перевоплощения, характерная для актеров МХТ — театра, по мнению Брюсова, Станиславского, а не автора, драматурга, — была ему эстетически чуждой еще со времени «Ненужной правды». После генеральной репетиции «Смерти Тентажиля» Мейерхольда Брюсов уже отрицает и технику актерского гастролерства, заставлявшую зрителя ходить «на артиста», а не на пьесу. Практика доказывала, что искусство сцены, претендующей достигнуть духовного и художественного уровня современной поэзии, несводимо к самовыражению актера, к «моментам» и «нервности» в его исполнительской манере. Новый театр требовал прежде всего — постановки новой драмы, требовал не только «условности» в оформлении сцены, но и особого ансамбля партнеров по спектаклю, особого рода общности, стилистики исполнения пьесы. Противопоставляя мхатовскому психологическому типу ансамбля принцип неподвижности барельефных групп, Мейерхольд объединял разобщенных, независимых друг от друга персонажей единым ритмом и пластическими композициями. Лирические выплески, жизненные эмоции в таком спектакле, естественно, недопустимы. Мейерхольд искал безличной «чеканки слов», устраняя личную, актерскую окраску. Он пытался перевести звучащее слово из общеупотребительного, обиходного применения в новую интеллектуально-образную систему, как это сделали в поэзии и Метерлинк, и русские символисты.

Но большая часть актеров Студии прошла школу Станиславского, школу жизненного опыта и наблюдений. Брюсов писал в рецензии на спектакль: «Артисты, изучившие условные жесты, о которых грезили прерафаэлиты, — в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсть и волнение, как они выражаются в жизни… Там, где кончалась выучка режиссера, начиналась обыкновенная {101} актерская игра, и тотчас было видно, что играют плохие актеры»[[188]](#endnote-188). Брюсов звал актера победить, подавить свою жизненную природу путем особого тренинга, освободиться от «пороков» жизнеподобного переживания на сцене, не бояться сковать душу формами искусства, если ему дорога «идея исполняемой драмы». Так трактовала театральная программа Брюсова после просмотра «Смерти Тентажиля» «искусство драматического актера».

С генеральной репетиции личные творческие контакты Брюсова и Мейерхольда заметно укрепились. Уже на следующий день Брюсов получил записку от режиссера: «Обаяние Ваших слов все еще витает в стенах нашего Храма, и мы ждем Вас снова к себе с нетерпением». В том же конверте Мейерхольд высылал Брюсову расписание репетиций Студии на ближайшие дни[[189]](#endnote-189). От режиссерского управления просил А. П. Зонов: «Было бы прелестно, если Вы прослушаете репетицию “Шлюка”, на которой будет присутствовать Станиславский. Слышать Ваше мнение, Ваши замечания праздник для труппы. У всех свежо очарование Ваших слов на репетиции “Смерти Тентажиля”»[[190]](#endnote-190).

За Брюсовым закрепилась слава друга и советчика энтузиастов «нового театра». Мейерхольд обращался к Брюсову постоянно и после ликвидации Студии, делился с ним всем тем, что переполняло его кипучую творческую натуру: и неприятностями, и планами; пытался привлечь Брюсова к участию в своих делах. Брюсов был для него «кормчим» русского театра. Брюсов нужен был и Станиславскому: режиссер пытался заинтересовать поэта исканиями МХТ, звал на генеральную репетицию «Драмы жизни» К. Гамсуна, которой отдал много лет работы и фантазии, ждал советов… Брюсов искренне приветствовал любую попытку обновления сцены, так как театральное дело, считал он, действительно ждет своего перерождения.

Учитывая опыт Студии и советы влиятельных символистов, Брюсова и Вяч. Иванова в первую очередь, Мейерхольд с осени 1906 г. создавал в театре Комиссаржевской символистский театр. Ни режиссер, ни актриса не подозревали, что опираются на новую драму и литературно-театральный авторитет Брюсова именно в тот момент, когда Брюсов от символизма отходил.

Перестройка политических взглядов Брюсова в связи с русско-японской войной и с первой русской революцией повлекла и перемены в его эстетических взглядах. Прежде отгораживавший искусство от действительности, грубой, материальной, Брюсов в 1905 г. вынужден признать, что «существует неумолимая последовательность исторического развития» и что «война вскрывает и обнаруживает те силы, которыми живут народы и которые иначе легко ускользают от внимания наблюдателя, особенно современника»[[191]](#endnote-191). Проповеди Метерлинка, изложенные «ласкательным голосом аббата» в книге «Двойной сад», его рассуждения о пчелах, шпаге и рулетке, когда льется кровь и гибель грозит европейской цивилизации, кажутся Брюсову мелкими, трусливыми и {102} безнадежно устаревшими. Брюсов низводит Метерлинка, прежде «властителя дум», утешающего и успокаивающего смятенные современные души, попавшие в водоворот истории, до положения «экспророка». Увидев воочию, как «современный человек бесчисленными нитями связан с миллионами своих “дальних братьев”, вплоть до Японии» (писал Брюсов в вариантах статьи «Метерлинк-утешитель»), он вынужден был признать, что кончилась эпоха индивидуализма, начертавшего на знамени искусства лозунг «весь мир во мне». В 1906 г. Брюсов объявил о конце «новой поэзии», выполнившей свои исторические функции, о конце символизма, утверждавшего универсальность форм лирики и драматической поэзии Метерлинка.

Свои новые эстетические тезисы Брюсов «зашифровал» в статье «Карл V. Диалог о реализме в искусстве» («Золотое руно», 1906 г., № 4). Брюсов скрылся за вымышленной фигурой «автора» вымышленной пьесы «Карл V», который в споре с «известным поэтом», «юным философом-мистиком», «издателем» и «критиком», собравшимися за «круглым столом» в редакции, считает символизм «истинным реализмом». Саморазоблачение произошло через год, в публичной лекции «Театр будущего», прочитанной Брюсовым в первый раз 26 марта 1907 г. в помещении Московского Исторического музея. Свою лекцию Брюсов читал трижды в переполненных залах и с «успехом чрезвычайнейшим».

Брюсов — от имени «автора» «Диалога о реализме в искусстве» и от своего имени — в лекции выступил против трактовки символизма как идейно-художественной двуплановости. Он отказал символистской поэзии, и метерлинковской в том числе, в способности познавать, осмысливать мир, а, значит, по его, Брюсова, общей теории искусства, и называться искусством. И именно второй план, «внутреннее содержание» метерлинковских пьес «Смерть Тентажиля» и «Слепые», представлялось ему ничтожным как не соответствующее современному научному знанию о мире, доказывал Брюсов. Метерлинк, претендовавший быть мыслителем, пишет Брюсов в черновике лекции, изрекает «давным-давно известные истины». И «автор» в «Диалоге», и Брюсов в лекции дают весь набор метерлинковских концепций-афоризмов, извлекаемых из метерлинковских пьес: «Красота оправдывает все», «Истина, не оживленная чувством, бессильна», «Любовь искупает грех и возвращает душе невинность»[[192]](#endnote-192) и т. д.

Новую эстетику Брюсова Мейерхольд, ознакомившись с лекцией, назвал «неореалистической». Действительно, Брюсов выступил поборником «правды», которую он поставил выше «субъективизма». Историей борьбы за «правду», а не за личностное начало, объяснял он теперь историю развития искусства от классицизма к «истинному реализму».

Отход Брюсова от символизма как от поэзии узколирического диапазона, как от художественных форм индивидуалистического, субъективного восприятия и отражения действительности, повлек {103} за собой восстановление в самостоятельных правах и прозы, и драмы. Драма, театр — это способ познания мира со стороны проявляющегося в нем действия, говорил Брюсов, цитируя определение трагедии, данное Аристотелем, и соглашаясь с ним. Действие отличает драму и театр от поэзии, только акты воли составляют содержание драмы, действие важно само по себе, а не как символ или аллегория чего-либо другого, пояснял он.

Отделив драму от поэзии в литературе, Брюсов не отделял спектакля от пьесы, театр от литературы, от художественного воображения, фантазии писателя-драматурга. Он все еще оставался в театре человеком со стороны, из литературы. Он механически переносил на искусство сцены теперь уже не принципы поэзии, как раньше, в бытность свою воинствующим поэтом-символистом, а законы литературного, драматического творчества. Подлинный театр снова конструировался в брюсовской эстетике умозрительно, и, соответственно новым эстетическим положениям, как образная система пьесы, существующая, однако, в актах воли, а не «моментах» и «нервности» актера или действующего лица. В таком театре важна была причинная связь отдельных действий, устанавливаемая драматургом, а не их зрительная, материально реализуемая плоть. Театр, сцена, спектакль конструировался Брюсовым только как изобразительный ряд пьесы. От актера Брюсов требовал не физических действий, дублирующих на сцене жизненные его проявления, а изображения этих действий, перевода их из жизненных форм в формы искусства с помощью актерской техники: интонирования и ритмики. «Творчество актера вторично, и оно может развиваться только в пределах, которые поставляет ему автор, не больше. И все внимание зрителей должно быть приковано к исполняемой драме, не к исполнению», — писал Брюсов в черновиках лекции[[193]](#endnote-193).

«Искания новой сцены» были эскизом к «крайним» и обобщающим выводам лекции. «Истинная условность театра должна подчинить все элементы единой цели: выявлению драматического действия, — говорил Брюсов с трибуны Исторического музея, переводя конкретные требования к новой сцене в эстетический план. — Эта условность должна охватывать все стороны драматической техники, не только декорацию, но все аксессуары, и в особенности то, что всего важнее на сцене, — игру актера. Мы не должны забывать, что прежде всего именно актер является тем материалом, из которого творит драматург. Поэтому если реалистические постановки признаны нами недостижимыми и ненужными — мы должны будем прежде всего позаботиться о том, чтобы условность проникла в игру актера. В театре полновластным художником остается только драматург; все остальные — режиссеры, актеры, декораторы — это тот материал, из которого он творит»[[194]](#endnote-194).

В лекции «Театр будущего» Брюсов оперировал тем же практическим опытом, что и в «Исканиях новой сцены». В сезон 1906/07 г. он не был в Петербурге. Он не видел ни одного спектакля {104} Мейерхольда в Театре Комиссаржевской на Офицерской улице, хотя был знаком с последними постановками — следил за прессой, информацией, хроникой и критикой, а в «Весах» напечатал обзор М. А. Кузмина «Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. Сезон 1906/07 г.». Последним зрительским впечатлением Брюсова перед «Пелеасом и Мелисандой» у Мейерхольда были: с одной стороны, «Горе от ума» в МХТ, с другой, «Смерть Тентажиля» в молодежной студии на Поварской. Смело идя к «крайним выводам» о «вторичности» творчества актера, об актере — материале драматурга, Брюсов не делал исключений для сильных артистических индивидуальностей. Их он не мог увидеть среди молодых энтузиастов студии. Случай, с которым Брюсов столкнулся через год, — «случай» Комиссаржевской в театре «драматурга», Метерлинка — оказался непредвиденным для Брюсова, хотя в близких сцене театральных кругах многие не соглашались с идеей превращения настоящего актера в «чуткий и послушный материал» драматурга. Этот случай-исключение впоследствии и опроверг его теорию. Еженедельник «Театр», комментируя лекцию Брюсова («Исполнение драмы на современной сцене»), замечал, что «г. Брюсов, не делая никаких различий, говорил вообще об актерах, тогда как те разделяются на актеров талантливых, которые в минуту вдохновения — подлинные художники сцены, и актеров- “ремесленников”. Последним роль творца не по плечу, они никогда не выйдут из ролей слуг драматурга, которые им заслуженно отведены в театральной эстетике Брюсова», — считал комментатор «Театра»[[195]](#endnote-195).

Кроме того, «крайние выводы» Брюсова об актере — материале драматурга никак не согласовывались с его интерпретацией метерлинковских пьес, пересмотренных в соответствии с «апологией реализма». Брюсов теперь видел в героинях Метерлинка живых людей, существующих как бы независимо от общей философской идеи произведения, его не устраивавшей. Но при этом возникало новое противоречие: предсказываемая Брюсовым сцена будущего на свои подмостки «живых» людей не допускала. Как должна была играть Мелисанду Комиссаржевская, чтобы следовать теории «актер — материал драматурга»? Вероятно, именно так, как она ее играла в спектакле Мейерхольда, изображая нервно-психологическое состояние Мелисанды, стилизуя его во внешнем рисунке роли, отказываясь от своего «натурального» голоса и хрупкой пластики, которые как нельзя больше соответствовали Мелисанде брюсовского поэтического воображения, но не отвечали его новым эстетическим тезисам.

Ко времени брюсовской лекции о театре Мейерхольд завершил свой первый сезон в Театре Комиссаржевской на Офицерской улице, сезон, отмеченный победами «условного метода» в постановке «Сестры Беатрисы» Метерлинка, «Балаганчика» А. А. Блока, «Жизни Человека» Л. Н. Андреева. Весной 1907 г. вместе с Ф. Ф. Комиссаржевским он посетил «Камерный театр» немецкого {105} режиссера М. Рейнхардта и познакомился с его берлинскими постановками, также в «условном стиле». Итогом работы в Петербурге и берлинских впечатлений явилась статья Мейерхольда «Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele)»[[196]](#endnote-196). Она же в известной мере явилась и откликом Мейерхольда на весеннюю лекцию Брюсова.

Режиссер не углублялся в сферы литературные и репертуарные. Здесь он колебался между проектами Вяч. Иванова и Брюсова, пытаясь примирить «дионисийство» в театре (по типу античного — с орхестрой и культовыми ритуалами) и «неореализм» Брюсова. В плане теории режиссуры Мейерхольд развивал брюсовский принцип условности как «техники сцены». Он отделял понятие «условность» от понятий «символизм» и «реализм» и от литературных приемов драмы вообще. Он обозначил «условностью» режиссерский метод, пригодный для постановки пьес, как он считал, любой «архитектоники» — от античной до чеховской, метерлинковской, ибсеновской, блоковской, андреевской; метод, по-прежнему полемичный «натуралистическому», «Антуан — Станиславскому».

На исполнительскую технику актера в театре будущего Мейерхольд и Брюсов смотрели одинаково. Один — в эстетике, другой — на практике и в теории режиссуры извлекали уроки из «Смерти Тентажиля» в Студии на Поварской. Оценивая постановку Рейнхардта «Аглавены и Селизетты» — в сукнах и тюлях, заменявших павильон «натуралистического» театра, — Мейерхольд писал, что Рейнхардт не умеет распорядиться движением живых фигур, что его актеры двигаются и говорят, как будто играют в планировках павильона. Условная декорация «не создает еще условной сцены. Группировка действующих лиц должна составлять главную заботу режиссеров условной сцены, — считал Мейерхольд. — В этом, конечно, режиссеру должны в большой мере помочь актеры, пластическому такту которых предъявляются теперь все большие и большие требования»[[197]](#endnote-197). Брюсов опубликовал эту статью в «Весах», обнаружив в ней безоговорочную поддержку своих теоретических тезисов, изложенных в заключительном разделе весенней лекции «Театр будущего». Но солидарность поэта и режиссера равно ставила их в потенциальную оппозицию к актеру типа Комиссаржевской, с которой они оба, один — умозрительно, другой — на практике, связывали свои надежды на ближайшее будущее сцены. Здесь и коренился конфликт, разыгравшийся через полгода, отделяющий публичную лекцию Брюсова и статью Мейерхольда о Рейнхардте от их же выступлений в сборнике «Театр» издательства «Шиповник». Эти полгода превратили Брюсова и Мейерхольда из союзников в неофициальные оппоненты.

Если проанализировать публичные выступления Мейерхольда в газетно-журнальной периодике и ряд его спектаклей в Театре на Офицерской в Петербурге, можно проследить, как преломлялись в его сценической практике идеи многих — кроме Брюсова — теоретиков символизма, Вяч. Иванова, например, призывавшего {106} сломать рампу, отделяющую сцену от зала, для слияния в едином порыве актеров и зрителей, или Белого, который подсказал возрождение в театре мистериального действа, или, наконец, Блока, который натолкнул режиссера на прием «театрализации» масок, маскарада, прием, обнажающий отношение искусства к действительности, его породившей. Влияния на Мейерхольда Иванова, Белого, Блока, Брюсова формировали отдельные ветви символистского театра, в каждой из которых явственнее прочих звучал голос одного из поэтов. В «Сестре Беатрисе», к примеру, слышнее прочих интонации Белого, в «Балаганчике» — разумеется, Блока. Иванов активнее воздействовал на теоретические выводы Мейерхольда. Но в ряду самых авторитетных слово Брюсова для Мейерхольда было особенно ценным. Родоначальник поэтического и театрального символизма, Брюсов вместе с тем был наиболее конкретен в своих рекомендациях театру.

Последний спектакль Мейерхольда в Театре на Офицерской «Пелеас и Мелисанда», поставленный в тесном сотрудничестве с Брюсовым — переводчиком, консультантом и рецензентом спектакля, был, вероятно, совершенным сценическим воплощением брюсовских театральных идей, изложенных в лекции «Театр будущего». И все же деятельность Мейерхольда нельзя рассматривать как прямую реализацию концепций символистов. Режиссерский гений Мейерхольда, его дерзкая творческая фантазия, окрепшая после целого сезона работы в театре Комиссаржевской, заставляли уже теоретиков обнаруживать и признавать ошибки в расчетах будущего сцены. Мейерхольд, идя в постановочной практике по логике Брюсова, действовал последовательнее Брюсова. Постановка «Пелеаса и Мелисанды» означала, что символистский театр, театр автора, его индивидуального восприятия мира, театр, предсказанный к подготовленный в теоретических и театрально-критических работах Брюсова, Мейерхольдом создан. Между тем ни критика, в том числе и символистская, твердившая о невозможности символистского театра, ни зрители, ни сами участники премьеры, ни Брюсов, разочарованный к этому времени в Метерлинке и увлеченный новыми идеями «неореалистического театра», факта постановки «Пелеаса и Мелисанды» недооценили.

Комиссаржевская, как правило, нуждалась в авторитетах. Она постоянно искала людей, способных расширить ее горизонты, повести за собой, — такой знали ее современники. Поверив в очередную идею, доверившись ей, она уже шла без оглядки, безрассудно — с точки зрения житейской логики, годами сжигая себя, отрезая тылы, пока не исчерпывала путь до конца, чтобы начать все с начала, практически с нуля. На этот раз Комиссаржевская искала опору в символизме, считая его высшим выражением в искусстве близкого ей духа современности. Она не подозревала, что Брюсов, возглавлявший школу поэзии и в театре, изменил свои идейные и эстетические принципы. И надо отдать Комиссаржевской должное: ориентацию на символистов, на {107} Брюсова в частности и в самой сильной степени, она сохраняла и через год, при разрыве с Мейерхольдом.

Тогда же, осенью 1906 г., рядом с «новыми» людьми, создавшими «новое» искусство в поэзии и живописи, рядом с молодым Мейерхольдом, чувствовавшим себя «своим» среди литераторов, она робела, — воспоминания «о субботах» рисуют ее «бледной, напряженной, с летящими навстречу глазами». А для молодых поэтов она оставалась прославленной актрисой, директрисой интересовавшего их театра, принадлежащей, однако, по своему душевному и умственному складу иному, старшему поколению и иной культуре, — и общение с нею не ладилось. Она почувствовала это, прекратила собрания и вся отдалась работе[[198]](#endnote-198).

Однако десять лет разницы в возрасте и успех на всю Россию у зрителей и у критики всегда стояли между нею и Мейерхольдом, и Мейерхольд, изгнанный в конце 1907 г. из Театра Комиссаржевской на Офицерской, считал одной из причин разрыва именно это десятилетие, прожитое Комиссаржевской в искусстве. «Моя ошибка в театре Комиссаржевской была та, что я стал работать с людьми, которые по своему эстетическому кредо всецело примыкают к прошлому театра, воспитаны на “Бесприданнице” и “Дикарке”», — говорил Мейерхольд интервьюеру московского еженедельника «Театр», имея в виду Комиссаржевскую с ее коронными ролями прежде всего[[199]](#endnote-199).

Оба они — Мейерхольд и Комиссаржевская — были первыми, независимо друг от друга: Комиссаржевская — первая и непревзойденная Нина Заречная в шумно проваленном спектакле Александринского театра, и Мейерхольд — первый Треплев в постановке Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, возвестившей России о начале театра Чехова. Актеры самовыражения, они оба открыли в чеховских персонажах себя, свою константу, определяющую их индивидуальное, характерное.

Мейерхольд выдвигал на передний план, играя Треплева, мотив болезненный для себя — литературное одиночество Треплева, литературную его непризнанность, делавшую его неудачником. Напоминал такого Треплева и мейерхольдовский Тузенбах, и Астров, сыгранный в Херсоне, и Иоганнес в «Одиноких» Гауптмана. Все так же грустен и обойден судьбой был Треплев — под маской Пьеро — в лучшей актерской работе Мейерхольда петербургского периода. Все с тем же упорством, вопреки всему, Мейерхольд тянул свою тему — непонятости, незаслуженной гонимости. Пьеро в «Балаганчике» обреченно дул в деревянную сопелочку свой любимый, но никому не нужный мотивчик, многих критиков раздражавший. Мейерхольд не обладал сценической приятностью и если и вызывал к себе интерес, то не сочувствие, не сожаление; Мейерхольд импонировал тем, кто заражался его интеллигентностью, духом творческой неудовлетворенности, исканий и фанатичной преданности театру, постоянно его отвергавшего, начиная с неудавшегося сценического эксперимента Треплева.

В Александринском театре Комиссаржевская играла артистическое {108} призвание Нины, проснувшееся под влиянием личной драмы, играла ее нерв, ее роковую устремленность в искусство, ее интуитивно-наивное, почти символическое предчувствие будущего, связанного с маленьким театриком, в котором она, частица «мировой души», растерянная, трепетно дрожавшая, провалила декадентскую поэму Треплева перед аудиторией, поклонявшейся старой, императорской и провинциальной, сцене солирующего актера. В последнем акте Нина — Комиссаржевская возвращалась к «полуразрушенному, осиротевшему» театру, а Треплев стрелялся. С этого момента в Театре на Офицерской улице в жизненно-сценическом варианте начиналась новая пьеса, продолжение «Чайки», «Чайка» десять лет спустя — начиналась история нового творческого союза и разрыва Нины и Треплева: крупной актрисы, добившейся успеха, достойного ее таланта, и автора если не драмы, то спектакля, автора еще гонимого, но пережившего, мятежную юность, попытки с благополучным исходом к самоубийству и преждевременные, неподготовленные и неуместные в «Чайке» чеховской индивидуальные протесты против традиционных форм в драматическом искусстве.

В новом сюжете Треплев — Мейерхольд освободился от своего полудетского прошлого — безответной влюбленности, причинившей ему столько бед. Но это избавление от чувства не прибавило «задушевных» нот таланту Мейерхольда. Напротив, освобождение от лирики еще дальше развело его в искусстве с Ниной — Комиссаржевской, укрепившей свое обаяние актерским мастерством. Мейерхольд сосредоточился на проблемах театра, Комиссаржевская, ощущавшая призвание актрисы, как Нина Заречная, посвятила театру жизнь. Она рассчитывала, что Мейерхольд подскажет ей на сцене новый женский тип, выдвинутый символистской литературой, тип, созвучный тому духовному строю, что, казалось ей, жил в ней невысказанным, неиспользованным, не вместившимся в прежние лучшие роли — Ларисы, Нины, Норы. Комиссаржевская хотела играть Метерлинка, его пьесы и сказки о Любви и Смерти. Мейерхольд хотел Метерлинка ставить, хотел продолжить начатое театром «мировой души» в «Чайке» и «Смерти Тентажиля» в Студии на Поварской. Метерлинк соединил их. Комиссаржевская позвала Мейерхольда, не испугавшись слухов о его деспотизме. Горькое «мы с Вами разно смотрим на театр» из письма-отказа Комиссаржевской Мейерхольду в ноябре 1907 г. в первую очередь относилось к театру Метерлинка. «Разно», наметившееся на Г. Ибсене («Гедда Габлер»), С. Пшибышевском и Г. Гофманстале, в эпопее с «Пелеасом и Мелисандой» обнаружило себя.

В комплексе психофизических данных Комиссаржевской было многое для того, чтобы играть печальных героинь Метерлинка, слабых физически, угасающих под бременем непосильных тайн, которые они несли в себе. Мемуары воссоздают внешний облик актрисы — миниатюрной, хрупкой, с фигурой полуженщины-полуребенка, с огромными синими «бессонными» глазами и «всегда {109} волнующим голосом» (Блок). Так же рисует Метерлинк своих маленьких принцесс — Мален, Мелисанду, Селизетту. «Вы никогда не закрываете глаз?» — спрашивал Голо Мелисанду. А Ф. Ф. Комиссаржевский вспоминал, что до сорока семи лет она сохраняла «необычайно молодую душу, детскую ясность и прозрачность»[[200]](#endnote-200).

Комиссаржевская и в жизни, и на сцене пребывала в состоянии болезненно-лихорадочного нервного возбуждения, которое поддерживалось крепким кофе в чрезмерных количествах, приводящим к мучительной бессонице. Критика рубежа веков, набрасывая творческий портрет молодой Комиссаржевской, замечала, что «стиль г‑жи Комиссаржевской представляет собой один из наиболее сложных видов неврастении. Организация нервная, чуткая до того, что в моменты наибольшего одушевления она вся как-то трепещет, словно порванная струна. В ней все время чувствуется нервное напряжение»[[201]](#endnote-201). И говорила она, как Мален и Мелисанда у Метерлинка, — односложными периодами в несколько простых слов, наплывающими один на другой, без точек, без пауз, на одном дыхании, готовом захлебнуться, оборваться. Так же и писала она — без точек, обрывая фразы. Рука, водившая перо или гримировальный карандаш по крупнозернистой бумаге, не поспевала за потоком проносившихся ощущений. У нее была собственная фразировка. Рецензенты, цитирующие реплики Комиссаржевской, из Островского ли, из Чехова или Зудермана — из ролей дометерлинковского периода, приводят их не в авторском написании связанных, отчетливых, определенных мыслей, а в интерпретации актрисы — сплошь короткими, сбивчивыми ритмическими оборотами через многоточия. Такие языковые формы характерны для ключевых персонажей ранних пьес Метерлинка.

Что бы она ни играла, она искала в роли себя, сиюминутную, неуловимо, непрерывно меняющуюся, интенсивно — калейдоскопом эмоциональных всплесков — проживающую каждое мгновение. Иначе она не могла играть. Каждый вечер она расходовала на сцене все без остатка внутренние нервные ресурсы. Каждый вечер на сцене она должна было заново погрузиться в себя, нащупать свое в себе, выразить собственное, не похожее ни на чье другое, индивидуальное начало, противоборствующее власти обыденного, размеренного житейского благоразумия. Образ — до встречи с Мейерхольдом — создавался из индивидуальных черт. Ее уникальный рефлектирующий талант не знал равных, хотя она смутно представляла себе и едва ли могла сформулировать то, что открывалось ей в глубинах собственной духовной жизни, в «глубинах глубин» или «тайном тайных», как любила говорить она. Итог художнического самопознания синтезировался непосредственно в сценическом образе-исповеди, а процесс интуитивного, безотчетного самоанализа уже в ролях дометерлинковских давал эффекты неподвижного театра, о котором писал Метерлинк в трактате «Трагизм повседневной жизни», эффекты, особенно выразительные в палитре приемов легкой, подвижной, беспокойно-порывистой актрисы. Прислушиваясь к себе, как метерлинковские героини, {110} Комиссаржевская часто выходила из «общения», как бы отключалась от происходящего, не замечала ничего вокруг, цепенела, внешне и внутренне сосредоточивалась, настраиваясь на невидимые внутренние волны. «С глазами, устремленными в пространство, с застывшим на лице выражением роковой неизбежности, — вспоминал Е. П. Карпов, — читала Комиссаржевская монолог Нины Заречной “Люди, львы, орлы и куропатки, гуси, рогатые олени”…»[[202]](#endnote-202), продолжая жить в музыке голоса, в тонкости интонации. Неподвижно, лицом к зрителю, глядя прямо перед собой, «на холодном звуке» (В. П. Веригина) вела Комиссаржевская — Нора последнюю сцену с Хельмером в «Кукольном доме» Ибсена, столь контрастную экспрессивной тарантелле, выплеснувшей напряжение. Актеры, наблюдавшие Комиссаржевскую близко в работе, рассказывали, что она «почти всегда репетировала на тихом звуке», «в тихих тонах» — это был узаконенный ею прием. Она говорила, что должна прислушиваться к происходящему внутри нее. Так, прислушиваясь к себе, жили, любили и умирали принцессы Метерлинка.

Обостренный слух — важнейшая характеристика героинь Комиссаржевской. Можно сказать, что актриса играла исключительно по слуху. Она обладала, казалось бы, несочетаемым: во-первых, абсолютным чутьем на время, на правду жизни — это подтверждал Станиславский, высший здесь судия, посетивший спектакли петербургского! театра на его первых гастролях в Москве (у Комиссаржевской в «Сестре Беатрисе» «идеальная игра, выдержанная, нет ни одного неверного жеста»[[203]](#endnote-203), — говорил Станиславский интервьюеру). Во-вторых, у актрисы был врожденный музыкальный слух при редких вокально-голосовых данных. Репетируя очередную драматическую роль, она отрабатывала диалоги и как общение с партнерами, и как дуэты, трио и соло в массовых сценах, тщательно выверяя интонационный строй своей «партии». У нее был даже рабочий термин: «вокал» роли. Музыкальным слухом она поверяла искренность переживаний своих героинь. Гамма тончайших чувств находила гамму звуковую, мелодическую, точно передававшую душевные переливы. Драматический талант Комиссаржевской вкупе с музыкальным давал ей возможность играть и Чехова, и Метерлинка, который «Сестру Беатрису», например, писал, «чтобы доставить музыкантам», просившим его, «подходящую тему для лирических излияний»[[204]](#endnote-204). Сестра Беатриса, существовавшая в двух лицах — земной страдалицы и святой мадонны в ослепительном серебряном облачении, мерцающем из-под плаща монахини — вряд ли могла найти лучшую исполнительницу. Первая, даже скованная жестким пластическим рисунком Мейерхольда, соответствовала известному лирическому амплуа актрисы, ее нравственному пафосу — сострадания героиням, которых она играла до встречи с Метерлинком. Вторая, в атмосфере средневекового священнодействия, божественного чуда, открывала в Комиссаржевской актрису нового типа, способную лишь музыкой голоса, светлым, прозрачным, почти вокальным звуком, «мелодикой {111} речи» (В. П. Веригина), без «человекоподобной» пластики и интонаций одушевить статую мадонны — отвлеченный поэтический символ.

«Сестра Беатриса», по мнению критики, была лучшей совместной работой Комиссаржевской и Мейерхольда. Однако режиссер, многое осуществивший в плане театрализации метерлинковской философии, считал, по всей видимости, этот спектакль, соглашаясь с рядом статей о нем, своим мелодраматическим компромиссом, уступкой — под влиянием искусства Комиссаржевской — эстетике открытой, реальной эмоции, которую он отвергал в идеальном условном театре. Ибо в «Пелеасе и Мелисанде» Мейерхольд поставил целью бескомпромиссно следовать своей театральной программе. Для этого надо было подчинить условности игру Комиссаржевской, лишить ее последнего оплота свободы — ее пластики, ее голоса. По свидетельству рецензентов, Мейерхольд заставил Комиссаржевскую говорить на очень высокой ноте, почти пищать. Спектакль получил единодушную, из разных критических лагерей, оценку неудавшегося и поставил под сомнение способность Комиссаржевской вообще играть Метерлинка, сомнение, закрепившееся в истории русского театра.

Окрыленная успехом в «Беатрисе» — такого успеха актриса не имела в других ролях Театра на Офицерской, — она ждала новой встречи с Метерлинком. «Еще сильнее, еще прекраснее стал для меня Метерлинк». «Не забудьте новой пьесы Метерлинка»[[205]](#endnote-205), — писала Комиссаржевская Мейерхольду летом 1907 г. Как никогда прежде ощущала она и в жизни духовное родство с героинями драматурга, с их внутренним миром, у Беатрисы — раздвоенным, у Мелисанды — цельным, но неустойчивым, на зыбкой границе любви, отделявшей ее от «бездны», — так называла Комиссаржевская (как когда-то молодой Брюсов) то высшее единство любящих, к которому тщетно стремилась в жизни сама. Она готова была показать эту «бездну» на сцене, настолько «лично» чувствовала ее. Актриса лирической темы, искавшая себя в Мелисанде и Мелисанду в себе, уже «была» Мелисандой, к «бездне» приближавшейся. «Беатриса», «Мелисанда» — подписывала она деловые и одновременно полные сумятицы чувств записки к Брюсову, переводчику «Пелеаса». И не только подписывала. Поэтический мир Метерлинка стал ее личным миром. Для нее ирреальное, таинственное, мистическое в сказке было конкретно, лично и связано всегда с трагедией любви: это — идеальное, осуществленная мечта, надежда, счастье обретенной человеческой связи, готовой оборваться, быть невоспринятой, неуслышанной, счастье несбыточное, связанное с ее чувствами и духовностью. Это все то, что стремилось в ней навстречу людям, будь то любовь, жизненная или сценическая, выпадавшая ей по роли, или потребность в творчестве, в театре, где, забывая о сцене и о зрителе, она переживала тончайшие перипетии любви. Комиссаржевская, воспринимавшая «Пелеаса и Мелисанду» как лирическую пьесу, как сказку о любви, о поиске человеческих контактов, {112} постигала ее трагический смысл прежде всего через те настроения душевной смуты, которым была сама подвержена в жизни. Она улавливала их в языковых формах, в поэтической стилистике Метерлинка, в «Пелеасе и Мелисанде» достаточно характерной. В переводе Брюсов заботился более всего о том, чтобы сохранить музыкальность речи Метерлинка, ее ритм. «Язык Метерлинка в драмах первого периода его деятельности очень прост, даже примитивен, но напев его речи очень своеобразен и очень изыскан. Сам Метерлинк, — напоминал Брюсов, — говорил о своих драмах: “Они написаны стихами и только напечатаны, как проза”. Я постарался, переводя “Пелеаса и Мелисанду”, сохранить эти стихи в прозе»[[206]](#endnote-206).

Исследователь творчества Комиссаржевской Ю. П. Рыбакова, сличая неопубликованные письма актрисы к Брюсову с текстом перевода Брюсова, обнаружила мелодические и ритмические переклички[[207]](#endnote-207). На клочках бумаги, случайно оказавшихся под рукой, Комиссаржевская интуитивно, нащупывая мысль, воспроизводила синтаксис «тайнописи» Метерлинка.

Брюсов видел в Комиссаржевской Мелисанду, когда «в два‑три дня, но с увлечением» переводил «Пелеаса и Мелисанду» по просьбе актрисы. Более того, он видел литературную Мелисанду Комиссаржевской, какой он узнал ее в жизни и совсем такой, какой она предстала перед ним в 1903 г. в роли Монны Ванны, — сотканной из «моментов» и «нервности», сотканной из непрерывной череды нервных «моментов» — на грани срыва в катастрофу. Она была для него словно живым персонажем Метерлинка, человеком интуиции, а потому — «представителем Земли во Вселенной». «Образы Метерлинка оживлены, одухотворены жизнью, несмотря на свою отвлеченность […] его герои не мертвые формулы и схемы. Это живые люди, которые говорят и поступают независимо от того, что они символизируют», — писал Брюсов в конце 1905 г. в набросках статьи о драмах Метерлинка[[208]](#endnote-208).

Его поразило необычайное сходство Комиссаржевской с литературным, сотворенным в драме Метерлинка образом Мелисанды. Так же поражало современников актрисы сходство Комиссаржевской с Ниной Заречной, многие считали, что Чехов списал свою героиню с актрисы, а они в пору создания «Чайки» еще не были знакомы. Пьеса Метерлинка — «как бы один исступленный любовный диалог», — писал Брюсов после премьеры спектакля в Театре на Офицерской, видя перед собой не артистическое создание Комиссаржевской, а ее самое[[209]](#endnote-209). «Ты дышать могла одной любовью», — так понимал Брюсов суть актрисы. Вероятно, под влиянием Комиссаржевской Брюсов акцентировал романтические мотивы «вечной и всесильной любви» в «Пелеасе и Мелисанде». В этой драме «Метерлинк сумел сказать о любви и ревности, о блаженстве и ужасе любви самые верные и глубокие слова, какие когда-либо сказаны поэтами, хотя все они в течение тысячелетий славословили любовь, сильную, как смерть»[[210]](#endnote-210), — писал Брюсов. Поэт воспринимал Метерлинка через Комиссаржевскую, но и Комиссаржевскую в жизни не отделял от героинь {113} Метерлинка. Он поддерживал установившийся между ними «метерлинковский», телепатический, «телеграфный», в старой терминологии, способ общения, отвоевывая у жизненных обстоятельств, пространственных и временных, редкие тайные встречи с «близкой» — этим словом поэт зашифровывал в стихах образ Комиссаржевской — Мелисанды. Расстояние между Петербургом и Москвой, разделявшее их, растягивалось, воображалось Вселенной и заполнялось знаками, «сигналами» — письмами и телеграммами. «Далекая, далекая Мелисанда! — обращался Брюсов к Комиссаржевской, отвечая письмом на звонок. — Каким странным, почти страшным был для меня Ваш голос, едва различимый, как призрак, в скучной комнате, среди чужой толпы, но любопытствующих Вам: я не хотел, я не МОГ, не должен был в присутствии многих говорить те слова, которые мне дорого сказать Вам…»[[211]](#endnote-211)

Образ Комиссаржевской — Мелисанды существовал в представлении Брюсова отдельно от спектакля, который ставил для нее Мейерхольд, и отдельно от теоретических разработок лекции, завершающих ее разделов. «Внешним содержанием» метерлинковских пьес Брюсов по-прежнему восхищался, в персонажах Метерлинка видел живых людей, поддающихся влечению сердца, действующих по свободной воле и в противоречии с основной идеей пьес; «внутреннее содержание» — философские схемы, лежащие в основе драматургических и мировоззренческих концепций Метерлинка, считал изжитыми современностью и настаивал на том, чтобы «условность» подчинила себе игру актеров. Таковы позиции Брюсова перед началом работы Мейерхольда над «Пелеасом и Мелисандой».

«Я очень люблю Метерлинка»[[212]](#endnote-212), — говорил Мейерхольд 19 марта 1906 г. перед премьерой «Смерти Тентажиля» в Тифлисе, словно бы вторя Комиссаржевской и Брюсову. Но ему, в отличие от Брюсова, нравились в пьесе «громадные высоты» символов, именно та отвлеченность, которая стояла за персонажами «Смерти Тентажиля», т. е. «внутреннее содержание», тенденция, в терминологии Брюсова. Каждый спектакль Мейерхольда в Театре на Офицерской был попыткой синтезировать на сцене современную русскую жизнь — «в свете миросозерцания» драматурга, созвучного режиссеру, без, разумеется, конкретных примет русской жизни. Мейерхольд при этом чувствовал себя «свободным» от автора, т. е. свободным от его ремарок, свободным даже от авторского текста, который он воспринимал лишь в функции сопровождающего и объясняющего действие, свободным от первого, «внешнего» плана метерлинковского диалога. Произносимым словом, столь высоко и единственно ценимым Брюсовым у Метерлинка, Мейерхольд пользовался как вспомогательным языком сцены. Разговор о «самом сокровенном» режиссер пытался вести музыкой, пластикой, ритмом и средствами живописной выразительности.

Таким образом, принципиальные расхождения Мейерхольда с Брюсовым и Комиссаржевской во взглядах на символистскую драматургию Метерлинка вообще и на «Пелеаса и Мелисанду» {114} в частности, очевидны. Мейерхольд увлекался мировоззрением Метерлинка, Брюсов — в пору «Пелеаса и Мелисанды» — только метерлинковской драматургической поэзией, отрицая художественность ее философской символики. Комиссаржевской созвучны были лирические темы Метерлинка, в поэзию облеченные. Творческий конфликт между ними существовал априори, до встречи на сценической площадке в процессе репетиций и на премьере. Комиссаржевская спорила до этого с Мейерхольдом лишь по поводу авторских ремарок, отстаивая необходимость их соблюдения, и в этом частном споре фокусировалась до времени непроявленная для окружающих суть разногласий двух антиподов в искусстве («орла» и «трепетной лани», как писал М. А. Кузмин). Брюсова с Мейерхольдом связывало единомыслие лишь по проблемам актерской интерпретации ранних метерлинковских пьес, общность, подтвердившаяся их выступлениями в конце первого сезона Театра на Офицерской улице.

«Пелеас и Мелисанда» готовилась тринадцатой, «роковой» постановкой Мейерхольда в Петербурге и четвертой работой за последние полтора года над пьесами Метерлинка в его режиссерской практике («Смерть Тентажиля», «Сестра Беатриса», «Чудо святого Антония»). Режиссер подходил к постановке во всеоружии сценического опыта. В драматургии Метерлинка «Пелеас и Мелисанда» примыкает к «Смерти Тентажиля» — тематикой и стилистикой. В ней та же атмосфера замка-крепости, мрачных подземелий, темных лесов вокруг, тот же мотив острова, заброшенности, оторванности от материков, то же бессилие любви перед неумолимостью смерти. Менее всего в «Пелеасе и Мелисанде» интересовала Мейерхольда поэтическая стилистика сказки, близкая Комиссаржевской, так же как в предыдущих постановках — драматургический почерк Ибсена или Андреева. Знаменательна запись Мейерхольда в дневнике репетиций театра Комиссаржевской, свидетельствующая об «антипоэтическом», антилирическом взгляде на «Пелеаса и Мелисанду». «Случайная беседа о метерлинковской форме выяснила для меня, что актеры не любят Метерлинка таким, каким его надо любить [т. е., следует понимать, Метерлинка-философа. — *Г. Б*.]. В “Пелеасе”, — продолжал Мейерхольд, — для них ценен романтизм и только. Но романтик ли Метерлинк в их смысле?»[[213]](#endnote-213)

Мейерхольда не интересовал отдельный человек с личными драмами и коллизиями. Для режиссера Театра на Офицерской человек интересен лишь как частичка «мировой души» — бесконечно малая в сравнении с «мировой душой» — в философском, метерлинковском смысле, а не массовидная, говоря современным языком, конкретная человекоединица, частичка страны, времени, общества. Романтический, сказочный пласт «Пелеаса и Мелисанды» Мейерхольд отрицал трагической предопределенностью, заданностью любого индивидуального порыва, пренебрегал им, выводя на первый план всевластную волю неизбежности. Внутренний мир героев, в том числе и Мелисанды, исполняемой Комиссаржевской, {115} в трагедии Рока, Судьбы не участвовал. Но лишить Комиссаржевскую внутреннего мира, делавшего ее Комиссаржевской, значило перечеркнуть актрису. Поэтическую тему любви, тему Мелисанды — Комиссаржевской. Мейерхольд сознательно, в замысле, безжалостно вытеснял темой обреченности, сковывающей, подавляющей все индивидуальное, живое, темой марионетки, наиболее интересной для него и в Метерлинке, особенно в эпоху поражения первой русской революции.

Приступая к работе над пьесой Мейерхольд ставил перед собой задачу: раскрыть сценическими средствами мироощущение Метерлинка, сделать лирическим героем постановки автора, драматурга, который придумал персонажей, роковой любовный треугольник для наглядной иллюстрации своего понимания трагического, пронизывающего повседневное человеческое существование. И Мейерхольд, по точному выражению К. И. Чуковского, «выворачивал швы», так умно спрятанные в сказке Метерлинка. Режиссер обнажал остов, схему, замысел автора «Пелеаса и Мелисанды», заложенную в пьесе идею. И режиссер, и художник спектакля В. И. Денисов по указанию Мейерхольда воссоздавали пространство трагедии с помощью света и объемно-зрелищных метафор, эквивалентных метерлинковскому символу. Декорация 1‑й картины сразу была заявлена философским образом спектакля. «Разрешая в линиях, — писал Мейерхольд Денисову, — получится: левые ворота как бы ниша в склеп гроба господня, справа группа стремящихся к нему»[[214]](#endnote-214). Мейерхольд вытаскивал в оформлении сцены тему смерти, тему обреченности всего живого. Изобразительные намеки на реальность, окружающую метерлинковских героев, в следующих картинах также передавали трагедийный подтекст, перекосившийся в зрелищный текст спектакля. Келью больной Мелисанды Денисов строил одной стеной, уходящей в никуда, в бесконечность, «дурную бесконечность», как оценивал Брюсов[[215]](#endnote-215), легко расшифровывая аллегорию. Всю сцену и трон короля Аркеля художник затянул полотном, сплошь разрисованным сетью паутины. Темные, беспросветные леса, в которые никогда не проникало солнце, и темные аллеи дворцового парка изображались фантастическим орнаментом. На переднем плане сцены, у рампы вместо парковой «тенистой липы», как переводил ремарку Метерлинка Брюсов, Мейерхольд предлагал Денисову поставить силуэт «плакучей ивы», точнее, по его мнению, раскрывавшей зрительную символику пьесы.

С тем же метафорическим смыслом при помощи лестничных ступенек и площадок строились и вертикальные мизансцены. Они картинно вписывались в сценическую конструкцию, придвинутую к рампе. Мейерхольд заставил актеров играть на приподнятом крохотном пятачке в середине станка, как на островке. Пол вокруг самой верхней площадки был разобран. Актер при первом неточном движении рисковал сорваться в «пропасть». Пространство трагедии, решенное аллегорически, имело, таким {116} образом, высшие точки — «башни» и «подземелья», «омуты», соответствовавшие метерлинковскому идеалу души и низменной, грубой чувственности.

Комиссаржевская самоотверженно подчинялась твердой, «аракчеевской», по слову А. Р. Кугеля, воле Мейерхольда, заменявшего предметность сценического бытия его образной сутью. В декорациях, приведенных к неподвижной мировоззренческой определенности, Мейерхольд «укрощал» живую актерскую «плоть». «Сознательная условность», предполагавшая освободить, раскрепостить исполнителя, навязывала ему сложнейший по координации пластический комплекс. Мейерхольд требовал от исполнителя замедленной, статуарной пластики, выверенности и фиксации жестов, графичности движений, почти цирковых — в условиях риска над «пропастью», «омутом». Кроме того, режиссер работал с исполнителями над «холодной чеканкой слов», над дикцией — без вибрации, плачущих звуков и неврастенической скороговорки, в которых могла бы выразиться индивидуальная человеческая эмоция. И пластику, и интонацию Мейерхольд подчинял общей режиссерской идее спектакля, задавал им смысловые функции. Комиссаржевская, как того требовала и брюсовская эстетика, уступала свое «соло» автору, драматургу, его концепции трагического, воспринятой Мейерхольдом и преломленной в художественно-декоративном и сценографическом решении спектакля. Она не страдала на сцене, а изображала страдания Мелисанды, стилизовала их во внешнем рисунке роли: ходила, двигалась, жестикулировала, как заведенная кукла, марионетка, отказываясь от природной пластики. И говорила она так, как хотел Мейерхольд, — сдавленным, «нездешним» звуком.

После премьеры Брюсов выступал на заседании дирекции театра. В дневнике Театра на Офицерской 10, 11, 12 октября 1907 г. рукой Ф. Ф. Комиссаржевского сделаны записи, решительно и аргументированно утверждавшие, что «разговоры и замечания Брюсова», высказанные за кулисами при обсуждении «Пелеаса и Мелисанды», послужили «одним из импульсов» для сознания невозможности следовать в искусстве сцены дальше по пути Мейерхольда. Комиссаржевский писал (от своего имени, но пересказывая и цитируя Брюсова, ссылаясь на его авторитет), что в спектаклях театра последнего сезона («Пробуждение весны» Ф. Ведекинда и «Пелеас и Мелисанда») декорации преобладают над внутренней жизнью актера, стесняют и ограничивают творчество исполнителя до монотонности, механичности, что единообразный строгий ритм движения ведет к театру марионеток, где актера ожидает творческая смерть. Первое место надо отдать актеру, в постановочном методе надо исходить из актера, человека трех измерений, из его переживаний, из его толкования вещей[[216]](#endnote-216). Комиссаржевский излагал все то, что говорил и сформулировал позже Брюсов в статье «Реализм и условность на сцене».

И в первых своих режиссерских опытах Комиссаржевский также опирался на авторитет Брюсова. Переделывая для московских {117} гастролей труппы Театра на Офицерской «Пелеаса и Мелисанду» Мейерхольда, он трактовал пьесу Метерлинка в духе брюсовского «неореализма»: «В Метерлинке, в частности, в его “Пелеасе и Мелисанде”, — говорил Комиссаржевский московскому интервьюеру, — я не вижу писателя-символиста. Действующие лица — реалистические фигуры, обыденные люди, с которых снята внешняя оболочка».

13 октября в газете «Голос Москвы» Брюсов защищал Комиссаржевскую от Мейерхольда и Денисова, принципиально и комплиментарно отделяя все то, что могла бы сделать актриса, от того, что предлагалось ей режиссурой. Он не разгадал зашифрованной в линиях Денисова, в зрительно-звуковой партитуре спектакля, в формальном решении пьесы Метерлинка режиссерской мысли. Декорации он счел «неуместными», прямо «оскорбительными», насилие Мейерхольда над актерами, которые «бессмысленно» взбирались на игровую площадку и рисковали сорваться вниз, неодобрительно назвал «жестокой операцией»[[217]](#endnote-217).

Концептуальных замыслов Мейерхольда, пронизывавших все его сценические приемы, не разгадал и не оценил никто из присутствовавших на спектакле критиков и зрителей. Премьера сопровождалась смехом в зале. Рецензенты соревновались в подборе обидных насмешек над Мейерхольдом, Денисовым и Комиссаржевской — «жертвой» экспериментов с сознательной условностью, убившей, по мнению большинства, живую душу спектакля. Брюсов, который теоретически обосновал эксперимент и от которого ждали защиты принципов символистского театра, возглавил это большинство, тоже фиксируя «чудовищные ошибки» Денисова и «печальные промахи Мейерхольда» по отношению к Метерлинку, которого он трактовал с позиций «неореализма».

Неуспех спектакля, беспощадная к Мейерхольду и Денисову пресса, резко критические записи Комиссаржевского в дневнике Театра на Офицерской, опиравшиеся на выступление Брюсова, и события, развернувшиеся после премьеры, предопределили не вполне объективную роль спектакля Мейерхольда в истории русского дореволюционного театра.

Постановка, безусловно обнажившая невозможность дальнейшей совместной работы Мейерхольда и Комиссаржевской, все же должна быть реабилитирована как совершенная форма, вершина, торжество тех принципов театрального символизма, о которых писал Брюсов в критических работах «Мира искусства» и «Весов». Спектакль «Пелеас и Мелисанда» Мейерхольда выражал в своей образно-художественной стилистике мир метерлинковской драмы, философию и поэзию Метерлинка — образцовую для Брюсова периода «Исканий новой сцены». В «Пелеасе и Мелисанде» Мейерхольд довел до логического конца, до практической реализации те режиссерские идеи, которые ему не удалось осуществить в Студии на Поварской. «Пелеасом и Мелисандой» Мейерхольд завершил создание метерлинковской ветви в русском символистском театре, первоначальной формы поэтического театра.

{118} Рецензия Брюсова на спектакль Мейерхольда была публичным отречением поэта от себя вчерашнего, сторонника «абсолютного» символизма в любых видах человеческой деятельности. Статья «Реализм и условность на сцене»[[218]](#endnote-218)корректировала разделы лекции «Театр будущего» об исполнительском искусстве. Она знаменовала мировоззренческие изменения, стоявшие за новыми критическими позициями автора рецензии в «Голосе Москвы».

На сей раз музой Брюсова, выведшей его к новым рубежам эстетической мысли, была Комиссаржевская, которую постигла участь «живого материала». Дальнейшая судьба актрисы также способствовала недооценке «Пелеаса и Мелисанды» в истории русской театральной критики.

К периоду работы Мейерхольда над «Пелеасом и Мелисандой» относится сближение Брюсова с Комиссаржевской. Поэт никогда прежде не сталкивался с «живым» актером, даже когда писал о тайнах его души в «Ненужной правде» или «Исканиях новой сцены». То была душа мистическая. Теперь он узнавал театр изнутри.

Творческие муки актрисы, потерявшей собственный, непосредственный контакт с залом, которым окрылялся ее талант, умалившейся до роли «материала» в руках режиссера спектакля, открыли Брюсову парадоксы его театральной мысли. Брюсовская теория «актер — материал драматурга», не допускавшая живых людей на сцену и осуществленная Мейерхольдом, противоречила его же, Брюсова, «апологии реализма», сказавшейся в интерпретации драматургии Метерлинка и созвучной дарованию Комиссаржевской.

Мейерхольдовский спектакль с Комиссаржевской — Мелисандой возвратил Брюсова к культу актера — творца искусства сцены. Спектакль, поставленный по условному методу, переставал быть искусством, потому что неизбежно становился театром марионеток, веревочных кукол, убеждался он. Но «нельзя, сохранив артистов, заставить их действовать, как механизм: на это в такой мере неспособно существо живое»[[219]](#endnote-219), говорил ему пример Комиссаржевской.

Факт влияния Комиссаржевской, ее уникальной индивидуальности, на перемену театральной концепции Брюсова несомненен Комиссаржевская действительно не могла уложиться в требования теории «актер — материал» ни драматурга, по Брюсову, ни режиссера, но Мейерхольду. Ей было тесно, невыносимо в заданных постановщиком ритмопластических и пространственных пределах и в отпущенной ей мере личного страдания, личных затрат в спектакле. Брюсов поддерживал актрису в ее творческом конфликте с режиссером, смело отказываясь от себя периода «Смерти Тентажиля» на Поварской, бросая на этом «ошибочном» теперь пути новостроительства театра будущего Мейерхольда, оставшегося бет идейных вдохновителей. Театр будущего, который должен был создаваться на базе завоеваний реалистической и условной сцен, — это синтез реалистической игры {119} актера, воплощающего действие, и условного оформления, декларировал Брюсов. А реалистическая игра — это соответствие интонаций жестов, мимики актера жизненной правде; условное оформление — это все возможные аксессуары, связанные единством стиля и замысла, помогающие зрителю вообразить необходимые по ходу действия обстоятельства и место, — разъяснял Брюсов, вписывая теорию творящего актера в свою «неореалистическую» эстетику. Новая брюсовская формула театра, данная статьей «Реализм и условность на сцене», предоставляла Комиссаржевской большую свободу, ограничивая власть постановщика в лице режиссера, художника и композитора функциями административно-техническими.

Конечно, Комиссаржевская — явление единственное в своем роде, с трудом подчиняющееся общим правилам и менее всего поддающееся унификации. Комиссаржевская — исключение из каких бы то ни было правил, из общего ряда. Но Брюсов поспешил воспользоваться примером Комиссаржевской для обновления своей теоретической мысли о театре. Вероятно, поэтому теоретических посылок этой статьи не соблюдал сам их автор в своей ближайшей критической практике.

«Положения эти свидетельствуют… о том, что Брюсов идет по путям и перепутьям, больше по перепутьям, чем по путям», — заметил А. В. Луначарский, рецензируя «Книгу о новом театре»[[220]](#endnote-220). Посвящая Брюсову отдельную главу своей развернутой статьи, он отдавал должное его умению «мыслить строго и честно». У Брюсова «настоящая голова на плечах, — писал он и продолжал, подходя к “головному”, “педантскому” характеру брюсовской поэзии, критической прозы и эстетики с другой стороны, — сдается, однако, что у него этой головы немножко слишком много, непропорционально другим органам духовной жизни». Исследуя брюсовскую общую теорию искусства, он предвидел последствия ее отрыва от дальнейшего развития театрального искусства, правда которого, считал Луначарский, гораздо шире того «аналитического реализма», к которому свел ее Брюсов.

Трагическое разочарование в работе Мейерхольда пережила, пожалуй, одна Комиссаржевская. Напротив, трагедией для многих актеров, особенно тех, что пришли с Мейерхольдом в Театр на Офицерской из Студии на Поварской, был разлад режиссера с Комиссаржевской и ее администрацией и уход его из театра. Актерская молодежь не чувствовала себя марионетками со «вставленными вовнутрь граммофонами» (слова Брюсова), когда «деспот»-режиссер создавал свои головоломные по тому времени сценические концепции современной жизни. Несмотря на то, что исполнители дерзких замыслов Мейерхольда, за исключением Комиссаржевской, оставались в тени, несмотря на то, что страсти кипели только вокруг режиссера, искавшего сценические формы для постановки пьес современных русских и западных авторов, молодежь Театра на Офицерской только с Мейерхольдом связывала свои надежды на творческое удовлетворение и творческую {120} радость труда. Заставляя зрительный зал думать, а не сопереживать, возбуждая мысль, Мейерхольд подтягивал к своему интеллектуально-художественному уровню осмысления современности и молодежь, преданно ему внимавшую. Для актеров — приверженцев Мейерхольда режиссер был учителем жизни, Мастером (в гофмановском смысле). Сочиняя свои спектакли, Мейерхольд «творил» и внутренний, личностный мир актеров, закладывая в них основы мировоззрения, прививая им литературный, музыкальный, пластический вкус, давал общекультурное воспитание, знакомя с лучшими образцами современного искусства и с выдающимися современниками.

Психологический автопортрет такой актрисы, начинавшей в Студии на Поварской и последовавшей за Мейерхольдом в Петербург, запечатлен в мемуарах В. П. Веригиной[[221]](#endnote-221). Кроме историко-психологических театральных материалов, известных по фрагментарным публикациям, книга Веригиной дала во втором, подтекстовом, лирическом плане автомонографию актрисы символистского театра. В артистической среде Театра на Офицерской Веригина представляла творческую молодежь, ту самую, о которой не осталось ни рецензий, ни статей. В спектаклях Мейерхольда она исполняла, казалось бы, чисто изобразительные роли, безымянные и бессловесные, — одной из дам, например, сидевших в боскетных беседках и вышивавших широкую ленту в «Шлюке и Яу» Гауптмана (Студия на Поварской) или Красно-черной маски, проносившейся через сцену в «вихре плащей» в «Балаганчике» Блока. Но она отнюдь не была слепым ремесленником или бездумной, бездушной куклой, с которой Мейерхольд мог проделывать интеллектуальные манипуляции. Каждую свою роль Веригина видела в контексте всего спектакля, в ощущении целого, и была подлинным художником, сотворцом Мейерхольда. Она жила напряженной эмоционально-интеллектуальной жизнью режиссера, разделяла и доносила до зрителя, а потом — читателя художественную идеологию Мастера тех лет. Она проникала в тончайшие детали его режиссерских партитур, в которых, как в поэтических произведениях, музыка слов порою была важнее их знакового смысла, а ритмопластический, барельефный способ существования актера в образе служил средством внутренней характеристики изображаемого лица — в его непременных для мейерхольдовских спектаклей отношениях с миром.

Вероятно, пластическое дарование и высокая интеллектуальная культура делали Веригину актрисой мейерхольдовского театра. Комиссаржевской, в отличие от Веригиной, важно было говорить в каждой роли свое, самовыражаться. В рационалистически заданном внешнем пластическом и интонационном рисунке Мейерхольда в «Пелеасе и Мелисанде» ей приходилось не обретать себя, как Веригиной и другим молодым ученикам Мастера, а подавлять себя. Путь Мейерхольда, для Веригиной, вероятно, единственно возможный, для Комиссаржевской был заказан.

{121} Так на заре поэтического театра обозначились разные склады артистических личностей, работа которых в одном спектакле, в одном театре была несовместима.

Брюсов был прав, указав на исчерпанность союза Комиссаржевской и Мейерхольда. Но в недрах этого союза закладывались основы и иного типа содружества режиссера с актерами, которым суждено было развиться в будущем и ростков которого Брюсов не заметил.

«Книга о новом театре», где Брюсов опубликовал статью «Реализм и условность на сцене», представила на своих страницах картину театральной мысли России, сложившуюся к моменту разрыва Комиссаржевской с Мейерхольдом, к моменту отречения символистов от театра. Брюсов, Белый, Г. Чулков, Ф. Сологуб, объединившиеся под общей обложкой и общим посвящением Станиславскому, каждый по-своему ополчились против Мейерхольда, который, отталкиваясь от их литературных идей, создал символистский театр в Театре Комиссаржевской.

Конфликт Брюсова и Мейерхольда был в этом сборнике самым кричащим. Мейерхольд напечатал здесь же свою статью «Театр. К истории и технике», построенную на цитатах из «Ненужной правды» и обобщениях опыта Студии на Поварской, давшей практические истоки символистскому театру, театру условной техники в применении к символистским пьесам. Пресса мгновенно отреагировала на ставшую явной полемику столпов символизма друг с другом и с Мейерхольдом. Марксистская критика в лице Ю. М. Стеклова писала о предательстве «крикливых» новаторов, вызвавших к жизни «кукольную комедию», развенчивала «папу» декадентов, их «Моисея» — Брюсова и его «пророков» — Белого и Эллиса (Л. Л. Кобылинского), которые бросили несчастного «заблудшего» Мейерхольда, «узколобую жертву… софистов»[[222]](#endnote-222). Луначарский посвятил также и Мейерхольду отдельную главу, назвав ее «Заблудившийся искатель». Мейерхольд «легко проникается идейками, зажигается оригинальностью той или другой концепции и начинает ее фанатически проводить в жизнь, словно у него наглазники», — писал Луначарский[[223]](#endnote-223), сводя на нет сценические открытия Мейерхольда и оперируя лишь его теоретическими выступлениями, прозвучавшими диссонансом в ряду других статей альманаха «Книга о новом театре».

«Тяжкие обвинения» предъявлялись и символистам — сотрудникам «Весов», духовным отцам «свирепствующего теперь мистического хулиганства, эротизма, эстетизма и т. д.». «Теперь, увидав, какой чертополох вырос из посеянного вами, вы испугались и, как все истые ренегаты, сжигаете то, чему поклонялись», — пересказывал Д. В. Философов суть того, чем пестрела театральная пресса завершающихся 1900‑х гг.[[224]](#endnote-224). Большинство писавших о театре симпатизировали Комиссаржевской.

Отход символистов от театра оставался в сфере идей и проходил для теоретиков сцены безболезненно. Более того, он открывал им новые перспективы для мысли, зашедшей в тупик. Но в {122} театре, задев «человеческий материал», он отозвался ломкой творческих судеб и в конечном счете оплатился человеческой трагедией, а отнюдь не «кукольной комедией». Жертвой экспериментов с сознательной, «нарочитой» условностью и стала Комиссаржевская. Трещина, обнаруженная в абстрагированном от реальной театральной практики аналитическом мышлении, ошибки в теоретических расчетах и прогнозах, принятых за аксиоматические, обернулись катастрофой для большой петербургской актрисы. Конфликт и разрыв Комиссаржевской с Мейерхольдом был итогом ее творческой драмы, началом ее отречения от сцены.

«Я еще не уяснил себе окончательно истинную сущность этого инцидента, — высказывался Л. Н. Андреев в очередном интервью. Во всяком случае, Мейерхольд — человек талантливый. Правда, очень крайний и способный к резким и даже грубым приемам в методе своей работы. Кто проиграет из них, Комиссаржевская или Мейерхольд, сказать трудно. Во всяком случае, форма этого инцидента вышла крайне странной. Ползут сумбурные, нелепые слухи. Почему-то даже упоминается имя Валерия Брюсова»[[225]](#endnote-225).

Слухи о роли Брюсова в инциденте Театра на Офицерской остались документально не подтвержденными. Разумеется, причин для конфликта с Мейерхольдом накопилось у Комиссаржевской множество. Но если проанализировать ее интервью об искусстве, дословно повторяющие брюсовские эстетические декларации, то влияние Брюсова на Комиссаржевскую окажется несомненным. Оно не ограничилось их встречей в период «Пелеаса и Мелисанды».

«Уходя в новый мир, мы берем с собой то важное, без чего не может жить театр, — говорила Комиссаржевская в беседе с корреспондентами “Театра”. — Мы на первое место ставим актера и драматическое действие. Внутренние переживания актера это и есть главный нерв театра […] Мейерхольд хотел совершенно обезличить участие актера на сцене […] Актер пропадал, пропадало и драматическое действие, — следовательно, исчезала со сцены и сама драма. Попытка сделать актера плоским нелепа уже потому, что по своей природе актер измеряется тремя измерениями», — повторяла актриса, подтверждая последние идеи Брюсова его же системой доказательств[[226]](#endnote-226). Кажется, что интервью написано его рукой.

Из всей плеяды литераторов, принимавших участие в делах ее театра, Брюсов оставался самым близким для нее. Ему доверяла она перипетии конфликта с Мейерхольдом. Буквально шаг за шагом описывала она Брюсову события, вплоть до словесных реакций Мейерхольда, связанных с читкой на труппе ее послания режиссеру. Она просила Брюсова вмешаться председателем товарищеского суда в ее конфликте с Мейерхольдом. На одного Брюсова возлагает она и ближайшие творческие надежды в той сложной, неблагоприятной для нее ситуации, когда она осталась после ухода Мейерхольда без старых, пусть и неудачных, {123} и без новых ролей. «Я не хочу, чтобы хоть на секунду возникло предположение о том, что с уходом Мейерхольда пульс ослабел он должен забиться сильнее», — писала она Брюсову 8 ноября 1907 г.[[227]](#endnote-227) Вероятно, по инициативе Брюсова решила она играть Франческу в пьесе Г. Д’Аннунцио «Франческа да Римини», к которой относилась холодно. Роль Франчески казалась ей слишком пассивной, но, решившись играть, она уже делала на Франческу ставку.

Сочувственно откликаясь на просьбу Комиссаржевской, выручая ее надежды, поколебавшиеся с отказом Ю. К. Балтрушайтис, перевести пьесу, Брюсов совместно с Вяч. Ивановым за три недели сделал новый поэтический перевод «Франчески да Римини». Исторические эпизоды трагедии он переводил «ямбическими размерами», соответствующими «правильной ритмичности» Д’Аннунцио, а для «лирических отступлений» (лирической новеллы «Франческа и Паоло») оставил неправильные, «мятущиеся стихи», рассчитанные на стихийно-лирическое дарование Комиссаржевской. Брюсов начинал переводить «Франческу», ориентируясь только на Комиссаржевскую. «Через музыку Ваших слов я […] слышу огонь души Франчески», — отвечала Комиссаржевская Брюсову, получив рукопись перевода[[228]](#endnote-228): так же через музыку стихов Метерлинка слышала актриса и Мелисанду. В конечном счете, она готовила свой очередной моноспектакль в спектакле, режиссерская концепция которого вряд ли могла повлиять на нее. «Мне необходимо иметь перевод ремарок, стоящих в начале каждого акта… описание места, где происходит данный акт, тогда можно будет, руководствуясь этим, работать над планами», — просила она Брюсова[[229]](#endnote-229), отделяя «ремарки» от возможного замысла режиссера и художника, сводя художественное решение спектакля к установке сценических обстоятельств места и времени действия. С мейерхольдовской режиссурой, подчинявшей актера изобразительной пластике, с театром «актеров для режиссера» было покончено.

В связи с уходом Мейерхольда выпуск премьеры, порученный Н. Н. Евреинову, затягивался. В сентябре предполагалось показать спектакль на открытии осенних гастролей театра в Москве. Однако ближайшие месяцы готовили Комиссаржевской удар за ударом, от которых актриса и директриса театра приходила в отчаяние.

На сей раз удары наносил Брюсов, пополняя ряды тех, о ком писал в стихотворении «Встречной», посвященном Комиссаржевской:

Ты от всех ждала участья — жадно,
Все обиды, как дитя, прощала,
Но в тебя вонзались беспощадно
Острые, бесчисленные жала.

Во-первых, Брюсов отказался принять участие в товарищеском суде по делу Комиссаржевской и Мейерхольда, сославшись на занятость в «Весах». «Что до вызова Мейерхольда, — консультировал Брюсов Комиссаржевскую, — то лучшим казалось мне оставить {124} его без внимания. Так как Вы находите это невозможным, надо обставить “суд” насколько возможно более солидно. Чтобы это действительно был спор о принципах (в которых не стыдно оказаться неправым), а не митинг с речами о свободе творчества, новом искусстве и разных подобных банальностях. […] На “суде” конечно, основным вопросом должен быть следующий: считая, что деятельность Мейерхольда за последнее время не согласна с Вашими взглядами на театр, вредна для…» — на этом черновик письма Брюсова к Комиссаржевской от 12 ноября 1907 г., расшифрованного и переписанного рукой жены Брюсова, обрывается[[230]](#endnote-230). Поэт прекрасно разбирался в сути театрального конфликта, но сохранял объективность лично незаинтересованного лица, тогда как Комиссаржевская ждала от него личного участия.

Во-вторых, уже преступив нормы творческого содружества, нарушив этику отношений автора и Комиссаржевской-директрисы, Брюсов откровенно поставил собственные интересы выше интересов актрисы и ее театра. Он опубликовал свой перевод «Франчески да Римини», предназначенный для премьеры в Театре Комиссаржевской, до того, как спектакль был показан зрителю. При этом Брюсов не заявил в союзе драматических писателей, как было положено в таких случаях, что право первой постановки принадлежит Театру на Офицерской. До конца театрального сезона было еще далеко, и любой коллектив, опередивший Комиссаржевскую, мог поставить «Франческу» и тем самым лишить ее возможности сыграть спектакль, с которым она связывала свое будущее.

И наконец в июне 1908 г. Комиссаржевская получила «ошеломляющее» известие о том, что «Франческа» поставлена в Малом театре в Москве, а по правилам, установленным для казенных театров, принятый к постановке перевод не разрешался другому театру в том же городе. «Я еду в Москву на один месяц и везу только две новые пьесы, одна из которых “Франческа”. Не играть ее в Москве я уже не могу, во-первых, ввиду потраченного на нее труда режиссера и художника, а во-вторых, у меня нет другой пьесы, а если бы и была, приготовить ее нет времени, нет ни духовной, ни физической, ни моральной возможностей. Мне и в голову не могло прийти что-либо подобное», — писала Брюсову растерянная Комиссаржевская[[231]](#endnote-231).

Брюсов же холодно фиксировал в дневнике канву основных событий 1908 г.: «Перевод “Франчески да Римини”. Напряженнейшая работа трех недель. Разрыв Комиссаржевской с Мейерхольдом. Невозможность поставить пьесу. Весною мое сближение с Ленским. Обещаю ему “Франческу”. Неудовольствие Комиссаржевской»[[232]](#endnote-232).

Весной 1908 г. Иванов выслал доверенность Брюсову, уполномочивая московского соавтора по переводу «Франчески» заключить договор с Малым театром. Театр на Офицерской больше не интересовал Брюсова. Там он добился всего, чего можно было добиться. А на успех спектакля Евреинова, начинающего режиссера в маленьком театре, переживающем полосу неудач, Брюсов {125} не рассчитывал. Да и вряд ли бы на Офицерской осуществили постановку, какая виделась Брюсову при переводе пьесы, Брюсову — автору художественной прозы в духе средневековых и римских источников.

Отдавая «Франческу» в Малый театр, Брюсов предвосхищал создание в России «Старинного театра». Он снова оказывался на аванпосту театральной практики. Спектакль должен был с наивозможнейшей реалистичностью реконструировать атмосферу и быт прошедшего времени и в то же время не впасть в натурализм. Гарантировали от психологических изысков натурализма романтические традиции в исполнительском искусстве актеров Малого театра. Брюсов сознательно предпочел Малый театр Театру Комиссаржевской. Кроме того, отдавая перевод трагедии в Малый театр, он вновь демонстрировал свой отход от символизма предреволюционного образца. А. П. Ленский, включив д’Аннунцио в репертуарный план, хотел представить в новом сезоне, в бытность свою главным режиссером, художественные направления европейской драматургии, аттестовавшиеся отечественной критикой как неоромантизм, неоклассицизм и символизм. Кроме Д’Аннунцио, в план были включены Гофмансталь, Метерлинк и Гауптман, с помощью которых Ленский намеревался обогатить навыки труппы, заштамповавшейся на А. Н. Островском и Ф. Шиллере. Брюсов ставил перед собой иные цели. Он отступал от обычных своих просветительских стремлений — познакомить театр и зрителя с новым европейским автором. Напротив, стремясь к гарантированному успеху — успеха и только успеха ждал он от императорской сцены, — он примерял пьесу Д’Аннунцио к академическим, заслуженным, выродившимся в консервативные традициям Малого театра, против которых пытался бороться Ленский. «Вот, рассуждал я, пьеса по-оперному красивая, не очень глубокая, но очень пышная и романтическая, — совсем для Малого театра», — писал Брюсов Н. Е. Эфросу[[233]](#endnote-233), оправдывая свой союз с образцовой казенной сценой. Включив перевод Брюсова и Иванова в число ближайших премьер Малого театра, Ленский делал шаг навстречу «новому искусству» — в лице двух до недавнего времени гонимых, ныне признанных поэтов, наиболее близких театру. А Брюсов рассчитывал, что успех на официальной сцене укрепит его пошатнувшееся положение в «Весах» и вернет ему недавнюю славу лидера современного искусства.

«Франческа да Римини» Д’Аннунцио, как и предполагал Брюсов, толкнула режиссера к театральной стилистике монументальных исторических зрелищ на сцене императорского театра. Трагедию Д’Аннунцио Ленский прочитал как героическую — дантевских масштабов, — сгущая обстоятельства, в которых вырастала любовь Франчески и Паоло и которые любовь душили. Сцена во внешней, декоративной части спектакля воспроизводила мрачное средневековье, подробности его быта и нравов. Вслед за Брюсовым Ленский увлекся подлинной историей Италии, ее XIII веком. Но увлечение историей обернулось в театре тенденцией к археологической точности, «маленьким мейнингенством», по выражению {126} Эфроса, а порой и грубым натурализмом. А молодые актеры, воспитанные в Студии Ленского, не могли пробиться со своею искренностью к психологической правдой через «витиеватую пышность речи Д’Аннунцио», — писал Эфрос[[234]](#endnote-234). Не вышло из новеллы о Франческе и Паоло и современной трагедии в духе Метерлинка, о чем мечтал Ленский.

Союз Брюсова с Ленским оказался случаен. Между ними стояла разность творческих задач. «Франческа да Римини» была к тому же не тем материалом, на котором кто-нибудь из них мог добиться желаемого на сцене Малого театра.

«Франческа да Римини» в Малом театре провалилась. Во время премьеры 1 сентября 1908 г. Брюсова не было в Москве. Тщетно выискивал Брюсов крохи похвал в критических отзывах о спектакле, но, не находя их, относил провал «Франчески» на счет рецензентов. Приверженностью критики (во главе с Эфросом) принципам Художественного театра и объяснял Брюсов причины неприятия ею спектакля Малого театра. Отчасти так оно и было. Малый театр давно уже не имел своих домхатовских триумфов, и в опыте Ленского не снискал себе экспериментаторской удачи. Но совершенно неожиданную, не предвиденную ни Ленским, ни Брюсовым и так до конца ими не осознанную, но решающую роль сыграли в судьбе спектакля Малого театра и его критики гастроли театра Комиссаржевской, поставленные Брюсовым год угрозу срыва, личность Комиссаржевской и тире — история «новой спелы» на Офицерской улице, перевернувшая критическое и зрительское сознание даже тех театралов, профессионалов и любителей, которые «новой сцены» в лице Мейерхольда не принимали.

В Москве Комиссаржевскую любили. Помнили ее дебют в «Плодах просвещения» на сцене Общества искусства и литературы, домхатовской площадки Станиславского, гордились, что открыли актрису для России, помнили и восхищались ее героинями периода александринской сцены, не могли забыть Беатрисы, которую она показала на первых гастролях театра в Москве. В Москве любили Комиссаржевскую и не любили Мейерхольда, не одобряли их союза. Направление Мейерхольда «было колодками на прекрасном таланте актрисы, которого верховный закон — простота, трепетность переживаний, красота чистого страдания. В наших глазах каждый спектакль был борьбою таланта артистки с тем эстетическим направлением, какому она поклонялась, которому обрекла свое творчество», — писал Эфрос накануне открытия вторых гастролей театра в Москве[[235]](#endnote-235). Пресса приветствовала «освобождение из лап Мейерхольда» артистической личности Комиссаржевской, посвятив ей полосы последних предгастрольных августовских дней 1908 г. Вспоминали и роль Москвы в освобождении ее от «мейерхольдовщины» — статьи Белого в «Столичном утре». «В критический момент — и даже, как многие уверяют, под влиянием московской прессы — Комиссаржевская нашла в себе мужество {127} предложить Мейерхольду расстаться полюбовно», — писал Э. М. Бескин[[236]](#endnote-236). Словом, Москва была рада встрече с полюбившимися ей героинями Комиссаржевской — Норой. Беатрисой, Дикаркой — и ожидала встречи с ней в новых ролях — Франчески и Мелисанды, предвидя заранее «элегии любви», которыми она порадует зрителей. Комиссаржевская привезла новые спектакли, поставленные Евреиновым. Спасая гастроли, Комиссаржевская заново выучила перевод Корзухиной, Брюсовым забракованный, или комбинировала оба перевода в случаях, когда уже готовая постановка «Франчески» не допускала полной замены текста. А в интервью московским газетчикам она по-прежнему повторяла последние театральные идеи Брюсова, ей импонировавшие, о необходимости драматического действия на сцене, выявляемого актерок. «Театр будущего, пьесы будущего у нас еще не родились… Быть может, со временем В. Брюсов, А, Блок и другие поэты дадут нам их», — верила она[[237]](#endnote-237).

Интервью Евреинова о замысле его спектаклей, особенно «Франчески», как музыкально-живописных произведений, настораживали москвичей перекличками с Мейерхольдом. Евреинов рассуждал о принципах «театрализации» и «идеализации», требующих «мистической напевности», рассказывал о световой диагонали, которой он делил сцену на световые зоны, характеризовавшие персонажей, рассказывал о декорациях с контурами исторических примет и о красках, которые подбирались для спектакля М. В. Добужинским соответственно настроениям каждого акта: в I акте преобладали солнечные тона, во II — сумрачно-коричневые, в III — огненно-красные, в IV — сурово-железные, в V акте сцена освещалась мертвенно-бледным светом. Евреинов продолжал опыты условного театра, используя эффекты разнообразных комбинаций света, цвета, движений, призванных дать поэтическую атмосферу пьесы. — «эффекты», неодобряемые в Москве. Но Евреинов обещал простор таланту, музыкальности Комиссаржевской, и критика готова была простить режиссеру «умствования» и принять его спектакли. Более того, покоренная на прошлых гастролях «Сестрой Беатрисой» Метерлинка с Комиссаржевской в главной роли, критика уже не мыслила лирико-драматической пьесы вне поэтических приемов режиссуры и оформления сцены. «Сестра Беатриса» произвела сдвиг критического сознания. Артистический дар Комиссаржевской узаконил мейерхольдовские открытия в искусстве постановщика — вопреки эмоциональному неприятию Мейерхольда. Предваряя премьеру Малого театра до начала гастролей Комиссаржевской, московские рецензенты знакомили читателя с новой пьесой д’Аннунцио, трактуя ее в свете предполагаемого спектакля Комиссаржевской, которого они еще не видели. И от д’Аннунцио, и от спектакля Малого театра по пьесе, переведенной двумя поэтами-декадентами, ждали «нежно-хрупкой пасторали любви», «лирической поэмы любви» («Раннее утро»), «волшебного лиризма любовной драмы», {128} «нежной и ажурной паутины аннунциевского рисунка» («Рампа»), «прекрасной музыкальной элегии любви, которая на минуту заставила бы забыться и уйти с земли» («Русское слово»). Д’Аннунцио приписывались лиризм и поэзия Метерлинка и Комиссаржевской, которых у него не было, а «Московские ведомости» обвиняли перевод Брюсова и Иванова, сделанный «с соблюдением стихотворных размеров подлинника», в отсутствии образности и красоты языка: «Перевод пестрит неуклюжими “дубовыми” оборотами, может быть, и укладывающимися в размеры подлинника, но коробящими слух и нимало не способствующими впечатлению красоты и поэзии, какое имелось в виду автором пьесы»[[238]](#endnote-238). А Э. М. Бескин в статье о спектакле Малого театра вообще излагал свои план идеальной, по его мнению, постановки «Франчески да Римини», явно вспоминая о судейкинских тонах «Сестры Беатрисы». Любовь Франчески и Паоло «надо было передать под сурдинку, закутанной в тонкую фату полунамеков. Шепотом, красивым мечтательным топотом. Лунным светом. Бледным тоном старинного гобелена», — писал критик[[239]](#endnote-239).

Московская пресса, не слишком углубляясь в постановку Евреинова, отдала свои симпатии и перья Комиссаржевской и ее театру, выигравшим невольный поединок «нового искусства» с императорской сценой. Спектакль, в Эрмитаже проходил лучше, чем в Малом театре. Комиссаржевская сделала из своей роли «живого человека», женщину, охваченную страстью, и «грузная», окутанная патетикой пьеса Д’Аннунцио, поставленная Малым театром, не выдерживала сравнения с той же пьесой, перенесенной Евреиновым в плоскость сказки, легенды, вымысла, «грезы любви», — таков был приговор московской критики.

Рассчитывая на успех «Франчески да Римини» в Малом театре. Брюсов недооценил и консервативности традиций, которых не смог преодолеть Ленский, работая над Д’Аннунцио, и того, что переворот сознания, который, как полагал Брюсов, произвело «новое искусство» в литературе и театре, произошел и в критике, и в зрительской аудитории. Поэт, вождь «нового искусства», возвышавший себя над театральной громадой, этого процесса не заметил.

«Франческой да Римини» непосредственные творческие контакты Брюсова и Комиссаржевской обрывались, сохраняясь какое-то время в переписке. Постепенно, несмотря на усилия актрисы «простить обиды», затухала и она. Образ Комиссаржевской и психологическое состояние поэта, связанное с перипетиями их театрального романа, запечатлелись в стихах Брюсова, написанных в сентябре — октябре 1908 г. Ближайшие литературно-поэтические интересы Брюсова с театром не пересекались. Цикл «Исканий новой сцены» был им завершен практикой Театра на Офицерской и неудавшимся спектаклем Малого театра.

Смерть Комиссаржевской, последовавшую внезапно вслед за ее отречением от сцены, критика невольно связывала с последними днями ее петербургского театра. Именно там разуверилась {129} она в правильности избранного пути, именно там подстерегала ее творческая смерть, утверждала театральная пресса, скорбя о кончине актрисы. Вспоминали и авторов «Книги о новом театре», возбудивших в Комиссаржевской дух «исканий», неудовлетворенность собой, сбивших ее с собственного пути в искусстве. «Вот она теперь стоит спокойно на полке, эта вредоносная, нездоровая, отвратительная книга, и какой ужас подумать, что еще несколько лет назад прислушивались к ней, считались с ней. Это — книга-убийца, и в числе ее жертв я назову такое большое имя, как Комиссаржевская», — писал московский критик Э. М. Бескин, противник опытов Мейерхольда и поклонник таланта Комиссаржевской[[240]](#endnote-240).

Но можно ли измерить значение символистских идей вообще, и Брюсова в частности, только трагедией Комиссаржевской и преждевременной кончиной Ленского, которую многие связывали с волнениями и провалом «Франчески», «протащенной» в Малый театр Брюсовым?

Канули ли символистские идеи театра в вечность, оставив по себе дурную память, совершив «преступления» на заре нового, XX века? Погибли ли они вместе с Театром на Офицерской улице, испытавшим, их реализуя, материальный и нравственный крах? Или их историческая судьба вобрала частную неудачу как одну из своих составляющих, как обогащающий ее практический опыт?

# **{131}** Д. И. Золотницкий«Дни свободы» русского фарса

С началом революции 1905 – 1907 гг. в России, на гребне общественного подъема, развернула свои легкие крылья и взмыла ввысь сатирическая журналистика, колкая, острая, летучая.

Не так высоко, но с тем же ощущением простора и воли, пробовали силы в свободном полете и отдельные театры легкой комедии, оперетты и фарса. Воздух времени, мотивы политической сатиры явочным порядком нет‑нет, да и проникали в пределы даже весьма легкомысленных зрелищ. Одним из таких веселых театров был только что открывшийся в Петербурге «Невский фарс».

Осенью 1904 г., когда труппа С. Ф. Сабурова уехала в Москву и обосновалась там в «Эрмитаже», оставшийся в Петербурге актер и режиссер В. А. Казанский начал собственное фарсовое «дело». Спектакли открылись на Невском, в доме купца Г. Г. Елисеева, только что «устроившего над гастрономическим магазином превосходный зал с игрушечной сценой. Зал веселенький и пестренький и для веселого жанра чрезвычайно пригодный, — улыбался рецензент первого представления. — Не знаем, каковы будут дела у г. Казанского, но на место во всяком случае жаловаться нельзя: и центрально, и глаз веселит, и воздуха много»[[241]](#endnote-241).

Осторожное сомнение насчет будущих дел отчасти вызывалось тем, что развертывалось на подмостках. Для открытия шел фарс «неизвестного происхождения» — «Лотти». В нем была любопытная подробность: Казанский играл роль… антрепренера, почти самого себя, и произнесенные по роли слова могли сойти за кредо новорожденного театра. «В первом акте антрепренер, которого изображал г. Казанский, откровенно излагает свое profession de foi: чем хуже, тем лучше. Но не советуем излишне увлекаться этим афоризмом, и думаем, что г. Казанский приложит все старания, чтобы было чем лучше», — вежливо осаживал предпринимателя критик. Как показало ближайшее будущее, он смотрел в корень. Вообще же фарс был «довольно забавный, но и довольно ординарный». Это можно было сказать и о втором фарсе программы, «После бала», где «г‑жа Мосолова очень мило раздевалась на сцене, а г. Гарин утрировал слишком движения, и иногда казалось, что фалды его фрака сверкают, как молнии»[[242]](#endnote-242). Последняя претензия звучала странно: фарс без утрировки — не фарс.

{132} Е. А. Мосолова и К. А. Гарин раньше служили в петербургском «Фарсе» С. К. Ленни (Алафузова), А. М. Горин-Горяинова и В. А. Казанского. Теперь они вошли в новую труппу Казанского. Вместе с ними обозреватель сезона отмечал «несомненно талантливую» А. Ф. Ручьевскую и находил, что «особенно выделяется среди артистов труппы комик г. П. Николаев, во многом напоминающий своею игрою покойного С. К. Ленни»[[243]](#endnote-243). После бенефиса П. М. Николаева в «Контролере спальных вагонов» А. Биссона хроника называла этого актера «едва ли не наиболее интересной величиной» труппы Казанского. Прочно вошли в ансамбль комическая старуха К. И. Яковлева (ее рецензенты в шутку именовали «вечная теща»), комики В. Ю. Вадимов, С. И. Клеманский, М. И. Рассудов, И. А. Смоляков. Некоторые из них тоже потрудились на фарсовой ниве вместе с Сабуровым, другие пришли из провинции.

Антреприза процветала. К началу второго сезона в труппу пришли: отважная актриса В. Ф. Лин — из кафешантана, М. П. Рахманова и А. С. Полонский — из оперетты, а с ними несколько молодых актеров драмы. Труппа стала многочисленней и разнообразней. Невский фарс Казанского успешно конкурировал с сабуровским фарсом в смелости «сюжетов», быстроте постановки и бойкости актерской подачи.

На сцену иной раз падали отблески уличных событий, разгоравшихся за порогом елисеевского дома. На открытии второго сезона 9 октября 1905 г., за десять дней до публикации царского манифеста о «свободах», актриса О. И. Турчи спела в дивертисменте «Марсельезу», и публика потребовала повторить славный гимн республиканизма.

Пик восхождения Казанского пришелся на начальную пору революции. Недолгие тогдашние «дни свободы» антрепренер понял по-своему, по-коммерчески. Во-первых, как дни свободы от оков нравственности. Во-вторых, как удобный момент для резвых и прибыльных шуток насчет текущих событий.

В том же октябре 1905 г. Казанский показал фарс «Под звуки Шопена», оставшийся приметной памяткой дня. Небывалый по фривольности (дело происходило в доме свиданий), он содержал и мелкие фельетонные отсебятины политического свойства. Например, граф Петраловский — Полонский, завсегдатай притона, разговаривал по телефону и случайно соединялся с низвергнутым обер-прокурором святейшего синода Победоносцевым. Это приводило ветреного графа в ужас. «Очень смешит публику г. Полонский своим разговором по телефону», — свидетельствовал хроникер[[244]](#endnote-244).

Серьезная критика не придавала особой цены либеральным жестам фарсеров. В самом деле, жесты шли не от каких-нибудь кровных потребностей или убеждений. С усмешкой замечал А. Р. Кугель: «Приятная неожиданность — это то, что чрезвычайно забавный театр “Невский фарс” оказался, можно сказать, оплотом {133} крайней левой. Я как раз смотрел на днях новый фарс “Под звуки Шопена”… Г‑жа Легат, хозяйка этого гостеприимного дома, ходила вокруг, радовалась и в совершенстве распоряжалась действиями платформы. Это был живой урок платформы, преподанный публике. Всем было приятно удостовериться, — иронически заключал критик, — что платформа Невского фарса совсем не такая суровая, педантическая, пуританская штука»[[245]](#endnote-245).

Зрелище запало критику в память. Много лет спустя Кугель вспомнил о нем и опять усмехнулся. Он писал в мемуарах: «На вертящейся платформе стояла кровать, а на кровати попеременно, любовными парами, лежали действующие лица этой божественной комедии… Причем “дезабилье” или, как говорится у Лейкина, “безбелье” было доведено до последней невозможности»[[246]](#endnote-246). В том и состояла истинная приманка зрелища.

На первых порах возникали легкие скандальчики из-за «Марсельезы», которую играли в антракте. Так было и после очередного представления фарса «Под звуки Шопена», когда «оркестр исполнил, должно быть, еще для большего подъема публики, Марсельезу. Не успели еще смолкнуть звуки Марсельезы, как поднявшаяся с мест публика стала шумно требовать повторения. Оркестр повторил. Аплодисменты стали еще шумнее и требования еще энергичнее. Но в этот самый момент из задних рядов стали требовать исполнения гимна. Поднялся целый хаос кликов.

— Гимн! Марсельеза! Гимн! — кричала публика.

Задние ряды публики стали подниматься и передвигаться к центру и к первым рядам с тем, быть может, чтобы кулаком отстаивать свое право слушать вместо республиканской Марсельезы монархический гимн “Боже, царя храни”. Часть публики, предчувствуя скандал, могущий окончиться побоищем, бросилась к выходным дверям. Взвился занавес, и скандал не принял угрожающих для личности многих размеров», — эпически сообщал репортер[[247]](#endnote-247). Здесь наглядно показана цена обывательского либерализма, сникающего при виде воздетого кулака. Отдано должное и находчивости Казанского, прекратившего диспут в зале быстрым поднятием занавеса.

Недаром Казанский приурочил свой бенефис 20 декабря к пятидесятому представлению фарса «Под звуки Шопена». С «юбилеем» спектакля он праздновал и свою маленькую победу расчетливого коммерсанта.

Осенью того же 1905 г. он взял в аренду, дополнительно к театру в доме Елисеева, еще и театр В. А. Линской-Неметти на Петербургской стороне, который держал раньше, только с опереточной труппой. Добавив к основным исполнителям несколько вновь приглашенных и повторяя с ними кое-что из репертуара Невского фарса, он расширил поле своей деятельности. Одной из подержанных «новинок» стал в театре Неметти фарс В. В. Билибина «Говорящий немой». Он прошел, по отзывам прессы, с всегдашним успехом.

{134} Сняв театр Неметти на три года, уже через сезон Казанский, однако, переуступил его опереточному режиссеру и антрепренеру А. Б. Вилинскому. Ведь отголосками оперетты были пропитаны стены старого театра.

Бодрым шагом нового антрепренера оказалась постановка трехактной оперетты… «Под звуки Шопена». Коммерческий успех фарса эксплуатировался повторно в смежном жанре, только сценарная схема была бегло переложена на русские нравы стараниями В. И. Рамма. Премьера прошла 26 июня 1907 г. По любопытной случайности содержательницу дома свиданий госпожу Честер играла в оперетте та же Е. Л. Легат, которая прежде изображала фарсовую хозяйку мадам Мариньян.

Имя Шопена в музыкальном с виду спектакле звучало еще кощунственней, чем в фарсе. Музыка принадлежала Н. А. Рощину и была, как сдержанно выразился рецензент, «малосодержательной и неоригинальной. Игривость изображена беднейшими польками на темы вроде “Чижика”, но не многим выше и серьезные “вариации”». Имелись в оперетте танцы и хор. Особенно хор приводил в веселое изумление критика. Поскольку сюжет рабски следовал фарсу, «со всем букетом его вольностей и скабрезностей», странно выглядел этот хор, сопровождающий героев «в их пикантных и, как известно, более чем интимных приключениях. Шутка ли — иметь за спиною в такие деликатные минуты целый хор соглядатаев!»[[248]](#endnote-248)

Еще только извещая о предстоящей премьере, хроникер «Обозрения театров» замечал: «Успех можно предсказать бенефициантке, но не новинке»[[249]](#endnote-249). Он был дальновиден. Оперетта с треском провалилась из-за всесторонней немощности. Она принесла убытки Вилинскому, дела которого и без того шли неважно. Положение антрепризы наглядно изобразил театральный карикатурист. Он нарисовал рядышком двух антрепренеров веселого жанра, тощего и тучного, и сопроводил шарж подписями: «Я не ем Геркулес» и «Я ем Геркулес». Потребителем Геркулеса был упитанный Казанский. Его антиподом — незадачливый Вилинский…

Вольности с «Марсельезой» не были проделками Казанского. Он только умело вникал в запросы публики с Невского.

Летом та же, примерно, публика устремлялась в сад на Офицерской, который некогда принадлежал В. А. Линской-Неметти, а затем перешел к П. В. Тумпакову и стал называться «Фарс». Это сезонное предприятие собирало на три-четыре летних месяца разных актеров, москвичей и петербуржцев. С мая по август 1905 г. там служили актрисы труппы Сабурова — Е. И. Варламова и Н. Ф. Легар-Лейнгардт, из Невского фарса — Д. М. Вадимова, А. Ф. Ручьевская, В. Ю. Вадимов, С. И. Клеманский, Л. Н. Колобов, М. И. Рассудов, А. Е. Романовский, И. А. Смоляков, а также В. М. Петипа, А. М. Шмидтгоф и некоторые другие актеры со стороны. Сборы бывали подходящие. Публика охотно посещала театр…

{135} Кончилось лето, и некоторые актеры задумались — не продолжить ли дело?

Осторожный Тумпаков воздержался от риска зимней фарсовой антрепризы. Тогда дело взяла в свои руки, покинув Сабурова, актриса Н. Ф. Легар-Лейнгардт. Управляющим стал летний администратор Тумпакова, автор фарсовых обозрений Л. Л. Пальмский. Режиссировал опять В. Ю. Вадимов. Многие актеры разъехались кто куда. Из прежних теперь служили Д. М. Вадимова, А. П. Кальвер, В. М. Петипа, М. И. Рассудов, А. Е. Романовский. К ним примкнула актриса Невского фарса К. И. Яковлева, сабуровец Н. Ф. Улих и некоторые другие. Вечные фарсовые странники, привычные перебежчики, не актеры, а какие-то «бродячие сюжеты», они переходили из роли в роль, из театра в театр, из города в город, а на поверку все оставалось одно и то же…

Пустовавшее несколько зим помещение на Офицерской, 39 возрождалось. «Зимний фарс» — так было начертано на фронтоне театра. Сезон открылся 20 сентября. «Веселый жанр: фарс, комедия, водевиль, обозрение, шарж и проч.» — манили афиши. Комедии, водевилю пришлось хуже, чем летом, о них упоминали просто из вежливости. Торжествовал его величество фарс.

Снова ставка делалась на кассу. Одним из боевиков оказался грубоватый фарс Р. Моршана «Пыль райского дерева». Губернатор английского колониального архипелага и его адъютант, министр колоний и его секретарь держались как завзятые женоненавистники. Однако пыль райского дерева вынуждала их всех страдать от приступов любовной лихорадки. Оттого в конце концов одерживала верх прелестная мисс Эффель — Вадимова. Публика аплодировала зрелищу. Фарс приглянулся и александринским актерам. На следующее лето М. П. Домашева, В. П. Далматов, К. Н. Яковлев, С. И. Яковлев разыгрывали его в Красном Селе и Павловске.

Ни репертуаром, ни сборами труппа Зимнего фарса похвалиться все-таки не могла. Росли ее убытки. Так продолжалось до середины ноября 1905 г., когда здесь показали сенсационное обозрение Л. Светова (т. е. Л. Л. Пальмского) на темы текущих событий. Оно так прямо и называлось: «Дни свободы». Робкие намеки, мелькавшие в фарсе «Под звуки Шопена», здесь из приправы становились начинкой, словно взятой со страниц тогдашних озорных сатирических журналов. «Зрители особенно усердно хлопали в тех местах, где перед их глазами проходили моменты из современных политических событий», — гласил отчет о премьере[[250]](#endnote-250). А такие моменты как раз и определяли суть зрелища.

Четыре столпа пошатнувшегося режима — бывший министр внутренних дел Булыгин; уволенный после забастовки на Николаевской железной дороге министр путей сообщения Хилков, некий генерал с собирательным именем Порт-Артур; и во главе квартета — Победоносцев (А. Е. Романовский) — то плаксиво, то с петушиным задором вспоминали свои «золотые денечки», пеняли {136} на нынешние невзгоды — и вдруг пускались в отчаянный пляс: четверо апашей «откалывали» пародийный матчиш…

Канканировала — будто над цусимской бездной — содержанка великого князя Алексея Александровича французская актриса Элиза Балетта — Е. К. Львова; модель броненосца на ее голове, заменявшая шляпку, вещественно уличала, во что обошлась русскому флоту и всей стране великокняжеская забава. «После меня хоть потоп», — распевала Балетта вызывающе дерзкие куплеты. То был острый памфлетный выпад против виновников цусимской трагедии. Упомянутый великий князь был главным начальником военного флота России. Как свидетельствовал директор императорских театров В. А. Теляковский, все в Петербурге знали, что «Балетта пользовалась от великого князя Алексея Александровича деньгами, отпускавшимися государством на содержание нашего флота»[[251]](#endnote-251). И добавлял, что артистка она была бездарная, а зрители так негодовали после Цусимы, что выйти на сцену ей было бы рискованно. Действительно, еще 10 ноября 1904 г. Горький писал Е. П. Пешковой: «Вчера в Мих[айловском] театре некто из первого ряда кресел при выходе на сцену Балетта, осыпанной бриллиантами, сказал, обращаясь к публике: “Гг.! вот где наш флот! На каждом пальце этой женщины — броненосец!” Поднялся шум, полиция хотела вывести патриота вон, но публика зааплодировала ему, вмешалась и — “патриот” остался в театре, а великий князь Алексей — уехал домой. Этого же князя прошлый раз освистали на Морской, когда он ехал от Балетта»[[252]](#endnote-252).

Итак, обозрение касалось больных вопросов и важных персон.

Были в «Днях свободы» и лица другого, утверждающего значения. Среди них выступал Рабочий. Его с достоинством и веселой ухмылкой изображал И. М. Мишин. О дореволюционных настроениях этого молодого актера, не задержавшегося в фарсе, рассказывал потом Б. А. Горин-Горяинов. Он сообщал в книге воспоминаний: «Конспиративный штаб актерских “боевых дружин” помещался при квартире М. И. Рассудова и его сына Мишина — на Алексеевской улице. Здесь происходили собрания и совещания актива по всем вопросам, так сказать, легального свойства. Особо законспирированным пунктом, куда допускались немногие, самые проверенные люди, был дровяной сарай во дворе дома»[[253]](#endnote-253). Свидетельство бросает дополнительный отблеск на шаловливый фарсовый спектакль.

Свои номера в дивертисменте получили Реформа — Д. М. Вадимова и Конституция — Е. Г. Сафронова, выступавшая в полумаске. Без претензий на глубокомыслие распевала Свободная пресса — Н. Ф. Легар-Лейнгардт в облегающем трико. Публицист во фраке — В. Ю. Вадимов докладывал злободневные куплеты в обычаях этого жанра, с подтанцовкой и горьким комическим рефреном «а у нас… наоборот»:

{137} За границей убивают
Скот, а не народ.
Там студентов не терзают,
А у нас… наоборот.

За границею умеют
Словом убеждать народ
И патроны там жалеют,
А у нас… наоборот.

Обозрение проникло на сцену через голову цензуры. Чиновники цензурного ведомства пробовали его запретить, составляя протокол за протоколом и кусая локти от бессилия. Но спектакли продолжались. Не подействовала и угроза наказать дирекцию «за неисполнение законных распоряжений полиции». Понадобилось вмешательство комитета министров, чтобы обозрение все-таки сняли.

В «Днях свободы» ненадолго приоткрылись обещающие возможности *политфарса* — жанра, прежде не знакомого русской сцене. Политфарс буржуазно-демократической революции выразил презрение демократии к разложившемуся самодержавному строю и искренний порыв к свободе — выразил доступными такому театру средствами и с наивной, легкомысленной непоследовательностью.

Недаром А. Р. Кугель, отдавая должное смелому зрелищу и притом словно бы не доверяя ему и себе, рассматривал «Дни свободы» в общем контексте тогдашних фарсовых «дерзаний», в родственной близости с куцей отвагой фарса «Под звуки Шопена». Критик писал: «“Дни свободы” — обозрение, над которым от души смеешься, иногда же стараешься удержать невольную слезу (ибо в “обозрении” этом есть и лирика — не один памфлет). Но, во-первых, там уже составлено 19 протоколов. Публика идет смотреть, как будут составлять двадцатый протокол. Во-вторых, там танцуют новый испанский танец, который, вместо американского кекуока, играют румынские оркестры во всех французских ресторанах, — как же русской публике не откликнуться? И наконец, в‑третьих, на “Дни свободы” есть такая “ночь свободы” в фарсе г. Казанского “Под звуки Шопена”, что уж ради этого-то должна существовать и гражданская скорбь. Под звуки Шопена танцевала босоногая Дункан. Здесь танцуют голоногие и голорукие, гологрудые и голобедрые… на кровати!»[[254]](#endnote-254)Как видно из сопоставлений критика, поводы к недоверию имелись.

Кугель и через два десятка лет, в воспоминаниях, признавал: «С неслыханной для того времени смелостью в обозрении выводились Победоносцев, Трепов, Хилков, Булыгин, танцевавшие матчиш и певшие куплеты о том, что “патронов не жалеть”. Ежевечерне цензура составляла протоколы о запрещении обозрения, но так как “свобода” в те дни осуществлялась “явочным порядком”, то обозрение шло да шло, пока “сильная власть”, снова пробудившаяся к жизни, не наклеила однажды, рукою пристава, объявление: “По случаю порчи электричества спектакль отменяется”»[[255]](#endnote-255).

{138} Неслыханную смелость «Дней свободы» так же незачем преувеличивать, как и склонность Казанского к «Марсельезе». Однако в потоке бесцензурного острословия раскрылись боевые возможности жанра, высветились новые, позже осознанные задатки политобозрения будущих дней. Недаром некоторые куплеты из «Дней свободы» проникли и на тогдашнюю эстраду[[256]](#endnote-256).

Демократическая новизна тематики и неизбежная, исторически объяснимая ограниченность этой новизны — такова была покуда формула достижений.

После запрета «Дней свободы» Зимний фарс вынужден был обходиться прежним, стандартным ассортиментом. И все же вскоре он опять попробовал подняться над ординаром. В январе 1906 г. здесь показали пьесу французского драматурга Э. Брие «Труд и капитал». Название годилось для диссертации. Но это была всего лишь мелодрама, приспособленная для фарсовой труппы. Оказалось, труппа не располагала актрисой на роль старой, властной фабрикантши Тирандье: старух держали только комических. Поэтому режиссер Вадимов переделал фабрикантшу в фабриканта и играл Тирандье сам. Пьеса отражала ситуации современности: забастовку, локаут. Инженер Анрио — В. Петипа безуспешно пробовал смягчить сурового тестя, но тот демонстрировал непреклонность. Тогда Анрио уходил к рабочим и возглавлял их кооператив по разработке соседних залежей известняка. Жена оставалась с отцом (роль исполняла Вадимова). Отказывался идти с Анрио и анархист Жоржель (пресса выделяла исполнителя этой роли Рассудова). Отказывался, потому что хотел устроить взрыв на фабрике эксплуататора. Но Тирандье оставался невредим, а в больницу попадал пострадавший при взрыве Анрио. В конце концов все обходилось лучшим и даже наилучшим образом. К финалу труд и капитал заключали друг друга в объятия. Критик премьеры шутил: «Из пьесы можно вывести такой лозунг: “Пролетарии всех стран, соединяйтесь… с капиталистами”, и благо всем будет… Социальное счастье надо искать не в борьбе груда с капиталом, а в их дружном слиянии… Трогательно и жалостливо»[[257]](#endnote-257). В шутке была горечь правды.

Мечтая о празднике классового мира, соглашатели из Зимнего фарса выдавали себя с головой и могли насмешить публику как никогда раньше. Их заботы о том, чтобы не опоздать, поспеть, быстрей откликнуться на злобу дня, не подкреплялись сколько-нибудь проницательной оценкой социальных проблем времени. Их инстинктивно тянуло к реформизму. Что ж, было бы даже странно, если бы вышло иначе…

Но именно из-за своей бесхребетности спектакль «Труд и капитал» не мог возвратить Зимнему фарсу отхлынувших зрителей. Те, кто искал серьезной трактовки темы, ошиблись адресом. Поклонники «клубнички» были разочарованы вдвойне. Зимний фарс разом потерял свою публику. Хотя соглашательскую пьесу с легкостью пропустила цензура, смотреть ее никому не хотелось. {139} Через несколько дней Зимний фарс закрылся — и больше не возрождался.

Теперь только в летние месяцы Тумпаков устраивал в саду на Офицерской сезоны веселого жанра. Задачей было развлекать и делать сборы. Да и какие еще могли быть задачи у фарса? — словно бы недоумевал опытный устроитель зрелищ.

Лишь изредка актеры позволяли себе оглянуться на смелые бутады прошлого. В августе 1906 г. показали обозрение «Руки вверх!» — этакую публичную декларацию о сдаче позиций. Но в ней Вадимов, Рассудов и некоторые другие рискнули повторить куплеты из «Дней свободы». Это сходило за актерские отсебятины. Но такие отсебятины говорили в пользу актеров.

Вообще же шутки злободневного свойства заметно шли на убыль. К лету 1907 г. от их соли и перца не осталось и следа.

В обновленном здании театра, где недавно отшумел первый символистский сезон Театра В. Ф. Комиссаржевской и В. Э. Мейерхольда, летом брали верх старые нравы. Царил нетленный закон фарсовой конкуренции: опередить, затмить, не прозевать, урвать!.. О срепетовке, отделке, смысле пеклись куда меньше. Оттого некоторые фарсы, перехваченные Тумпаковым с лёта и показанные им раньше всех, имели у него слабый успех и проходили почти незаметно, тогда как осенние постановки более основательных трупп делали потом битковые сборы.

Так было с фарсом А. Марса и М. Девальера «Папашин сынок», шедшим для открытия летнего сезона 5 мая. Из исполнителей отличился Смоляков. Играя юнца Юбера, загулявшего сына академика Дезобре, актер в 1001‑й раз, как писал репортер, «очень забавно» изображал «подающего большие надежды простака»[[258]](#endnote-258). Суть происходившего на сцене сводилась к тому, что академик прославился своей теорией наследственности, но вел жизнь не только ученого аскета. Случайно отец и сын встречались в веселом шантане, и выяснялось, что теорию блестяще подтвердила практика: сын вышел весь в отца! Тот же фарс, сыгранный у Сабурова осенью под названием «Весь в папеньку», с Юбером — С. Н. Надеждиным, оказался одним из «гвоздей» сезона и закрепился в репертуаре.

Впервые на русской сцене шел у Тумпакова фарс Г. Кадельбурга «Гусарская лихорадка». В уездный город перевели гусарский полк, от чего местные девицы и дамы приходили в возбуждение. Актерских удач тут было несколько больше. Выделились Вадимов — полковник Элленбок и Смоляков — поручик Диц фон Брентендорф. Пальму же первенства отдавали Рассудову — фабриканту маргарина Ниппесу. Зато у Сабурова на первом месте была Е. М. Грановская — Марианна фон Фаренгольц. Про спектакль Летнего фарса писали: «Женские роли очень незначительны»[[259]](#endnote-259). Но «лихорадило»-то именно женщин… Значит, и «Гусарская лихорадка» готовилась наскоро, как придется.

Нечто подобное произошло и с третьей новинкой — с фарсом П. Гаво и Р. Шарве «Мадемуазель Жозетта, моя жена». Роль {140} Жозетты «просто и мило», на взгляд рецензента, играла Вадимова, но ее партнеры не блистали: например, Улих — управляющий отелем «загримировался цирковым рыжим и паясничал до невозможности»[[260]](#endnote-260).

Словом, прежние дни Летнего фарса вспоминались с трудом.

Забыло о выходках тех дней новое обозрение В. П. Валентинова «И тут… и там…». Мишенями насмешки стали игорные дома, карточные шулеры и их жертвы, неизбежные кухарка и кум-пожарный. Несколько злободневных штрихов, призванных оживить фон, получились удручающе, пресными. Карикатуры на «кадета, повествующего о своей поездке “туда”, или редактора, обреченного сидеть за решеткой, были приняты крайне вяло». Ушел полемический запал, отсутствовала положительная цель, и некоторые исполнители «были просто-напросто скучны».

Зря вступался за бесцветный сезон неведомый доброжелатель: «В тягостные дни за веселье не только приветственных речей наговоришь, но — прыгать начнешь. Всем надоело волками выть»[[261]](#endnote-261). Общественный смысл прямодушного признания нетрудно разгадать: фарс поддерживали на путях незлобивого забавничества, только б эти пути пролегали подальше от «проклятых вопросов» взбаламученной жизни.

Но такие вопросы не были противопоказаны фарсу. Это подтвердили пародийно-сатирические блестки из репертуара времен первой русской революции. Недаром в фарсовой форме делал первые шаги драматурга молодой А. В. Луначарский. В 1905 г. он написал несколько коротких политических сценок-памфлетов и в 1907 г. издал их под общим названием «Пять фарсов для любителей», словно подразумевая, что никакой жанр сам по себе не хуже другого: все дело в его идейной ясности к художественном благородстве.

«Волна фарса разливается все шире… — писал в 1907 г. Н. Н. Долгов. — Как удивился бы покойный Ленни, увидав столь быстрый рост своего детища!»[[262]](#endnote-262)Удивление с годами должно было прибывать. Ибо «отцу русского фарса» уже не угнаться было бы за волной, не попасть в ритм фарсовой «погони за счастьем». Ушли в небытие дни розовой юности фарса. В годы политической реакции, наставшей после первой русской революции, накатывали волны другого, куда более бойкого потока, прозванного «сабуровщиной».

Что такое «сабуровщина»? Двусмысленные шутки в более или менее игривой упаковке, беспрепятственность сюжетных ходов и положений, ситуативный баланс, дезабилье, адюльтер, капризы характеров, легкий диалог, размен реприз, пикировка, удачливые проделки миловидных героев, универсальное благополучие развязки. Еще недавно, в конце минувшего века, общепонятны были такие обороты речи, как «набоборыкать роман» или «окрылить пьесу» (имелись в виду плодовитость романиста П. Д. Боборыкина и сноровка драматурга В. А. Крылова). Теперь нарицательным {141} именем становилась «сабуровщина». Позже и это театральное понятие канет в безвозвратную даль времен. Все-таки в 1920‑х гг., пока явно или из-за кулис еще продолжал дирижировать Сабуров-антрепренер, а театр Грановской и Надеждина разыгрывал кое-какие его поделки, — тогда термин оставался в ходу. В новой комедии одного крупного московского театра обозреватель с полной очевидностью для всех мог усмотреть «легковесность, не лишенную, правда, большой доли изящно завернутой сабуровщины»[[263]](#endnote-263). Для полноты картины можно добавить, что местом действия был бывший театр Корша носивший теперь заслуженное им название «Комедия».

Итак, Сабуров покорял веселящуюся Москву. Но и Петербургу некуда было деваться от фарса. «Театру, который захочет поставить себе серьезные цели, — докладывал московским читателям Федор Сологуб, — так же трудно существовать в Петербурге, как и в глухой провинции: нет зрителей. Оперетка и фарс собирают полный зал, трагедия идет в унылой пустыне. Зритель ждет, чтобы его развлекали…»[[264]](#endnote-264)

Зритель легко этого дожидался. Его развлекали охотно. Кто во что горазд.

Когда «дни свободы» миновали, «сабуровщина» стала постоянным родом занятий и для самого Сабурова, и для его конкурентов. То была одна из примет политического упадка, почти такая же, какой когда-то виделась Щедрину рискованная манера «канканировать на краю бездны».

Но с первой русской революцией обнаружились и противоположные возможности «легкого» театрального жанра. Фарсовая сцена оказалась способной к быстрым откликам на злобу общественной, жизни. Отсебятины и импровизации актеров получали небывало актуальный смысл. Случалось, театры восстанавливали вымарки цензуры и даже своевольно обходили эту цензуру, играли пьесы без ее разрешения. Примеры приводились выше — прежде всего в связи с постановкой «Дней свободы» в Зимнем фарсе. Как справедливо писал М. О. Янковский, «наиболее характерный прием этой борьбы с цензурными ограничениями может быть проиллюстрирован на практике петербургского театра “Зимний фарс”. Именно в этом театре “легкого жанра”, где обычно шли обозрения и водевильно-фарсовые спектакли, в 1905 г. сплотилась группа актеров, примкнувший к освободительному движению, агитировавшая за забастовки и даже участвовавшая в “боевых дружинах”, устраивавших обструкции в театрах, которые уклонялись от объявления забастовки»[[265]](#endnote-265).

Среди неиспробованных раньше форм театрального воздействия заявили о своих будущих возможностях политобозрение и политфарс. Покамест они существовали в зародыше, их ранние ростки быстро увядали на каменистой почве. В дни Октября ростки дали всходы, жанры расцвели; театры революционной сатиры, походные агитбригады, самодеятельные студии сразу взяли их на вооружение.

# **{143}** И. Ф. ПетровскаяОсобенности театрального репертуара 1901 – 1907 гг.*(По отзывам современников)*

Начальное семилетие XX в. отмечено экономическими, социальными и политическими переменами в российской действительности. Все они так или иначе отразились в духовной жизни, в том числе в театре.

Рост либерального и революционного движения, существенные сдвиги в общественном сознании и психологии, связанные с бурным рабочим движением, распространением марксизма, ожиданием великого переворота, оказывали воздействие на настроение и требования русского общества во всех областях жизни. «Везде чувствуется приближение великой бури. Во всех классах брожение и подготовка»[[266]](#endnote-266), — характеризовал Ленин предреволюционные годы. Буржуазно-демократическая революция 1905 – 1907 гг., преобразования в политическом строе, возникновение политических партий вызвали необычайный духовный подъем. Вместе с тем выступление — впервые в истории — пролетариата как самостоятельной политической силы, руководителя угнетенных масс в борьбе за социальное освобождение произвело раскол в среде интеллигенции, вызвав у части ее чувство растерянности перед новыми силами, новыми идеалами.

Это был период политического оформления буржуазии в стране, и одновременно он стал периодом острой борьбы против буржуазии не только в политическом отношении, но и в этическом. Осуждению буржуазного уклада жизни посвящались спектакли и критические отзывы о них.

Жили и широко проявлялись (тем более широко, что увеличивалась численно сама интеллигенция) исконные свойства российского интеллигента — поиски ответов на вопросы «как быть» и «каким быть», на вечные вопросы о смысле жизни. В ряду ведущих вопросов времени, занимавших интеллигенцию, кроме проблемы революции, — проблема «личность и общество», волновавшая и ранее, но теперь усложнившаяся.

Для этих лет, когда все всколыхнулось, характерно чрезвычайное разнообразие убеждений, взглядов, стремлений, сближающихся и противоборствующих. Однако можно, как и во всякой другой эпохе, определить доминанту ее духовного климата. Это протест против существующего уклада жизни, поиск выхода из {144} неприемлемых социальных условий и вера в близкое их усовершенствование, антибуржуазные и антимещанские настроения. Надо, однако, иметь в виду, что ощущаемый протест далеко не всегда укладывался в рамки определенных требований; в идее революции для большинства была не конкретная программа, а просто крик: так жить нельзя! И в понятие мещанства вкладывался разный смысл[[267]](#endnote-267).

О почти всеобщем протесте, об ожидании «великой бури» сообщали и театральные критики. «Мы бесспорно переживаем сейчас интересное время, — заявлял, например, Э. А. Старк в театральном журнале, — 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!”»[[268]](#endnote-268). «Теперь страшно интересно жить, — писал Н. П. 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»[[269]](#endnote-269). Говорилось о «святом недовольстве» и, напротив, о «позорном примирении».

Духовный климат эпохи и обусловил особенности репертуара. Театр искал пьесы, соответствующие социальным настроениям, рецензенты с этих позиций репертуар рассматривали.

Специфические свойства репертуара 1901 – 1907 гг. нельзя полностью выяснить, если базироваться лишь на перечнях премьер и нынешнем литературоведческом анализе пьес. Они обнаруживаются при исследовании наиболее популярных спектаклей в свете тогдашних мнений и оценок. В пьесах, которые отбирала критика, посвящая им наибольшее число статей и заметок, в их толковании явственна связь с ведущими чертами духовной жизни своего времени. Причем эта связь сильнее всего проявлялась именно в интерпретации пьес, нередко отличной от той, которая принята в литературоведении.

В советском литературоведении уже отмечалась неправомерность «опрокидывания» в прошлое более поздней интерпретации — результата длительной эволюции мнений[[270]](#endnote-270). Прочтение пьесы собственными, нынешними глазами, без поверки своего восприятия оценками, принадлежавшими изучаемому времени, может привести — и иногда приводит — к фальшивому представлению о прошлом театра и его взаимоотношениях с обществом.

Настоящая статья имеет целью выявить трактовки репертуарных пьес 1901 – 1907 гг. тогдашними потребителями театра и их связи с социальными условиями тех лет.

Как крик о том, что «так жить нельзя», воспринимались чеховские пьесы.

{145} Некоторые критики, в согласии с устремлениями эпохи, сетовали на недостаток у Чехова социального оптимизма. 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)[[271]](#endnote-271). Пассивность чеховских героев делала их неприемлемыми для социал-демократов. Их отрицал А. В. 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. И 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 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 (С. С. Голоушева) «Под впечатлением Художественного театра» (М., 1902), подтверждал, что то было общее впечатление: «Его можно читать на всех лицах в зрительном зале Художественного театра»[[272]](#endnote-272). «Зритель уходит из театра подавленный, но и возмущенный, унося в душе твердое решение: так жить дальше нельзя»[[273]](#endnote-273), — сообщал А. И. Богданович. В одном из самых первых в петербургской печати восхищенных отзывов о МХТ 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[[274]](#endnote-274). 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 чеховских 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». Г. И. 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»[[275]](#endnote-275). 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 {146} с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку».

По-иному, чем в предшествовавший период, трактовался в эти годы «Иванов», иной придавался смысл его постановке. В театроведческой литературе уже замечено, что в преддверии революции новые настроения русского общества побуждали видеть в Иванове помеху на пути прогресса[[276]](#endnote-276), и потому образ Иванова в МХТ был снижен. И. Н. Игнатов разъяснял: для того 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»[[277]](#endnote-277).

Характерно для литературной и театральной критики этого времени требование героя борющегося, верящего в победу. Тот же Игнатов указывал на симпатии публики к произведениям, «отличающимся бодрым и деятельным настроением» и объясняющим существующие социальные 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 движению к совершенству. Защищая Чернышевского от современных идеалистов, он одновременно говорил, что теперь можно разрешить искусству «иметь идеал, для которого действительность не дает конкретных примеров»[[278]](#endnote-278).

Чаемого положительного героя искали в произведениях Горького. В пьесах Горького наиболее резко проявился антибуржуазный, антимещанский пафос эпохи; так они и понимались.

Драматургии великого пролетарского писателя и отношению к ней критики посвящен ряд работ[[279]](#endnote-279). Но отнюдь нельзя сказать, что понимание пьес Горького 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 на случайных цитатах и собственных домыслах[[280]](#endnote-280). 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 {147} «берут прежде всего как борьбу и — люди сильные, бодрые, верующие — радуются ей»[[281]](#endnote-281). «Перед нами развертывается картина борьбы. И эта борьба захватывает нас, энервирует, увлекает», — подтверждал Ашешов. Пьеса, по его словам, «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)»[[282]](#endnote-282). «Старое должно отжить и увять. Молодое должно расцвесть к жадно прильнуть к жизни. 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» — «это сила созидающая, бодрая, способная, направлять и обновлять старое русло»[[283]](#endnote-283). «И красиво, и сильно, и молодо, и правдиво, и умно, и бодро», — заявил С. Сутугин. Нил — «бесспорно герой», — писал он. 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[[284]](#endnote-284).

Борьбу за социальные преобразования российская интеллигенция не отрывала от этических проблем («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»[[285]](#endnote-285).

С антимещанскими настроениями связаны и отрицательные отзывы о Ниле. Ю. А. 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».

«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»[[286]](#endnote-286).

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, {148} выраженной И. М. Москвиным, — человек благородной души, «неуемный искатель “лучшего”, ради чего живет человек»[[287]](#endnote-287). В спектакле МХТ главным героем стал Лука в исполнении Москвина, и его фигура обусловила определенный смысл спектакля.

Понимание пьесы как глубоко гуманистического произведения, утверждающего свободу и права личности в противовес мещенской рабской приниженности духа и социальной угнетенности современного человека, было распространено широко. К. И. Арабажин, писавший о своем большем сочувствии героям гауптмановских «Ткачей», чем босякам, отмечал при этом «бесспорно высокую и симпатичную» «основную идею Горького о человеке как высшей ценности, себе довлеющей»[[288]](#endnote-288). «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 Н. О. Ракшанин[[289]](#endnote-289). Не проповедь примирения услышал в речах Луки И. Н. 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»[[290]](#endnote-290). «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”»[[291]](#endnote-291).

Уже отмечено, что бытовавшее мнение о неуспехе «На дне» в Петербурге ложно[[292]](#endnote-292). Демократические зрители верхних ярусов принимали «На дне» с «громадным энтузиазмом», вспоминал о постановке писатель и режиссер Б. А. Рославлев через тринадцать лет как о «всем памятном» событии[[293]](#endnote-293). Последнее гастрольное представление закончилось дружной овацией всего зрительного зала. На прощальном ужине, данном труппе петербургской интеллигенцией, выступил, в частности, адвокат, впоследствии защитник в деле Бейлиса, А. С. Зарудный[[294]](#endnote-294).

«Мещане» и «На дне» ставились на многих сценах. В 1903 г. «Мещане» были сыграны в Петербурге в Василеостровском театре (тринадцать раз, повторялись и в следующем сезоне), в Новоадмиралтейском, сборными труппами в зале Дервиза, Альгамбре, Аркадии, в Озерках, Ораниенбауме, Сиверской. «На дне» в 1903 – 1904 гг. было поставлено 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 г. в театре на рабочей окраине Петербурга, где заполнены были все стоячие места: «Люди стояли плечом к плечу, и было нечто грозное в их взволнованном дыхании».

{149} Как беспощадный удар по омещанившейся интеллигенции осознавались горьковские «Дачники». Широко известны рассказы о премьере в театре В. Ф. Комиссаржевской в воспоминаниях А. Н. Тихонова-Сереброва и в письме Горького жене. Одобрительно отнеслись к «Дачникам» Ф. Д. Батюшков, отметившей как заслугу создание положительных типов из той же среды, М. П. Неведомский (Миклашевский), В. Ф. Боцяновский, В. В. Быховский, 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. Дальше критик указывал: «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 стране»; Горький мог бы вывести отрицательных типов «вдесятеро больше, показать еще целый ряд разновидностей интеллигента, неспособного ни к какой плодотворной работе, а между тем воображающего, что именно он-то ее и делает»[[295]](#endnote-295).

Видное место в репертуаре занимал Ибсен. Сценическая история его пьес в России — один из ярких примеров тесной связи интерпретаций с социальными настроениями, зависимости судьбы пьесы от актерских и режиссерских решений.

Читатели и зрители были увлечены ибсеновским тотальным неприятием современной действительности, «мощным критицизмом», утверждением прав человека на безусловную эмансипацию, острой постановкой этических проблем, которые большинством интеллигенции не отрывались от общественно-политических. Животрепещущей была встававшая в произведениях Ибсена проблема «личность и общество».

Ибсен разделял «свободу» и политическую свободу[[296]](#endnote-296). Большевистская печать, преданная первоочередной цели — революции, отвергала непонятную «свободу» Ибсена во имя возможной и понятной: «освобождения от эксплуатации и порабощения человека человеком»[[297]](#endnote-297).

Но как раз неясность ибсеновских призывов, неопределенность его понимания свободы при определенности стремления к ней были созвучны настроениям российской интеллигенции и способствовали 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 {150} в литературе «широкой множественности смысла»[[298]](#endnote-298), 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.

Не приняв ницшеанскую «волю к власти», столь чуждую привычному демократизму, российская интеллигенция охотно приняла ибсеновскую «волю к свободе» и «волю к истине», борьбу за свободу личности против «сплоченного большинства». В разоблачении и отрицании «сплоченного большинства» зрители либерально-буржуазного толка усматривали иногда реакционность. Но демократическая интеллигенция и в рассматриваемые годы и позже видела в этом «большинстве» только буржуазию, мещанство, отмечая неправомерность более широкого обобщения.

Выдающимся событием в истории русской сцены стала, как известно, постановка «Доктора Штокмана» («Врага народа») в МХТ. Станиславский в заглавной роли давал иного Штокмана, чем это было принято в западноевропейской сценической практике, более близким русскому зрителю, имел целью представить «истинного и честного гражданина страны». Но этого мало. А. В. Пешехонов верно указывал, что успех постановки «представляет, в сущности, сложный продукт взаимодействия того, что дается сценой, и того, что привносится публикой из жизни». Он зафиксировал в своей статье восприятие пьесы демократической интеллигенцией: драма, столь знакомая русскому обществу «по обстановке и столь понятная по основному мотиву», — писал он. В лице доктора Штокмана — интеллигенция, «беззаветно стремящаяся навстречу истине и справедливости», с другой стороны — «бюрократия в лице бургомистра, ревниво охраняющая свою власть, и понимающая, что ее спасение только в застое, в отсутствии критики»[[299]](#endnote-299).

В разные исторические периоды различно толковалась драма Ибсена «Кукольный дом», обычно называвшаяся в России «Нора».

В 1880 – 1890 гг. она ставилась в Александринском театре, театре Корша, Суворинском, и одобрения не вызывала. Ю. Н. Говоруха-Отрок писал, что мать, отказывающаяся от своих детей, превращается «хуже, чем в животное»; Г. К. Градовский возмущался пропагандой разрушения семьи. На рубеже веков о «Норе» заговорили по-другому. И. И. Иванов увидел в героине 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 обыватели, принимающие драмы, в которых женщина уходит от мужа и от детей с новым спутником жизни[[300]](#endnote-300). О долге {151} Норы перед самой собой говорил Г. И. Чулков. Критик «Всемирного вестника» обращал внимание на то, что Нора выше семейного счастья под властью мужа, выше общественного мнения и даже материнской любви к своим детям ставит удовлетворение своих духовных потребностей и свою свободу[[301]](#endnote-301). Л. Н. Виленкина писала, что «Нора», как и «Дочь моря» и «Комедия любви», — «самый страстный панегирик свободе женщины». Но речь шла не о гражданской эмансипации, а о свободе духа, «державных правах» «гордой души», о «счастье обрести неприкосновенную ценность своей личности»[[302]](#endnote-302).

Открытием новой Норы стала постановка пьесы в Театре Комиссаржевской. Демократическая интеллигенция, главным образом молодежь, увидела в Норе — Комиссаржевской прежде всего протест, самоценный 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»[[303]](#endnote-303). 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 весьма «левый» Э. М. Бескин говорил: «А не проще ли взять Нору такой, какая она есть, лживой, пустой, кокетливой, какой ее написал и мыслил автор»[[304]](#endnote-304).

Громкий голос протеста против буржуазного общества слышался в «Столпах общества». В спектакле МХТ «тенденциозность замысла», как писала рецензентка, была на сцене «еще ярче», чем в пьесе[[305]](#endnote-305). В связи со спектаклем в театре Яворской критик говорил, что пьеса «светится» «освобождающим началом»[[306]](#endnote-306). Шумные аплодисменты сопровождали заключительные слова Лоны: «Дух правды и дух свободы — вот столпы общества». По поводу «Комедии любви» В. М. Фриче еще в 1900 г. сказал, что молодой поэт Фальк бросает вызов старому обществу с его религией материальной обеспеченности и моралью внешнего приличия. В 1907 г. К. И. Арабажин благодарил Театр Комиссаржевской за постановку этой пьесы, которая не устарела, за пятьдесят лет как «смелый революционный гимн освобождению»[[307]](#endnote-307).

Социально-политической драме преграждала дорогу царская цензура. Запрещены были к представлению «Мужики» Е. Н. Чирикова, «Голод» С. С. Юшкевича, «Ткачи» Г. Гауптмана и ряд других произведений. В числе самых сильных пьес такого рода, {152} пробившихся все же на сцену, — «Евреи» Чирикова. Сначала драма была запрещена, поставлена впервые в Берлине труппой П. Н. Орленева, но в 1905 г. шла в театрах Л. Б. Яворской и Корша с шумным успехом. На премьере в театре Яворской по окончании спектакля возник стихийный митинг. В сезон 1905/06 г. пьеса составила основу репертуара труппы О. В. Некрасовой-Колчинской, в следующий сезон шла в Новом Василеостровском и в театре за Невской заставой.

В пьесе действовали социалист-интеллигент, социалист-рабочий, студенты, исключенные за участие в «беспорядках», шли разговоры о еврейских погромах и происходил сам погром. Прямо говорилось, что нужно сокрушать все, мешающее жить, что не у одних евреев положение неприемлемое, общий хозяин и враг рабочих евреев и христиан — буржуазия. Арабажин подчеркивал, что в этой «прекрасной драме» социальные отношения освещаются «с единственно правильной и справедливой точки зрения: терпимости, уважения к человеку и классовой борьбы — борьбы богатых с бедными»[[308]](#endnote-308). Рецензент «Новой жизни» разъяснял, что содержание пьесы более широко, чем русско-еврейские отношения. Зритель «как бы присутствует на митинге», где разрешаются важные «социальные политические вопросы», и посещение спектакля «может немало послужить развитию политического сознания зрителей»; убеждение передового рабочего в пьесе, что «настанет пора, когда эксплуататорам придется расставаться со своей властью над рабочими массами», передается слушающим его речи. «Сегодня идет драма наших дней, нашей современности», — откликался другой рецензент[[309]](#endnote-309).

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

Прочное место на русской сцене заняли «Дети Ванюшина» С. А. Найденова (пьеса переводилась и на иностранные языки). В ней предстало «темное царство» в новых общественных условиях — разложение семьи, разрозненность, враждебность ее членов, «семейный ад, где все одинаково несчастны». Эта драма справедливо понималась не только как антимещанская, но и как имеющая «общечеловеческое значение».

В найденовской «Авдотьиной жизни» виделись «психологически жизненные картины из царства вечных будней», где происходило пробуждение «женщины-филистерки» (Авдотья — дочь купца и жена банковского служащего), где человек утрачивал в конце концов возможность жить так, как раньше представлялось естественным. Пьеса стала одной из центральных в репертуаре Театра Комиссаржевской. Авдотья, ушедшая из дома, в него возвращается, но актриса усиливала протест. «Цельную и бурную протестантку представила нам Комиссаржевская, — вспоминала Е. А. Колтоновская, — с чувствами горячими и яркими, как весеннее солнце, как первая любовь». «Буря в стакане воды», — замечает {153} одно из действующих лиц. «А все-таки буря — не гниение и не застой», — откликался критик[[310]](#endnote-310).

Настроения протеста выразились в пьесе Найденова «Стены», причем двойного — и антимещанского и общественно-политического. Герой ее осознает себя человеком, личностью; 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 исканьи, 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 Суслов «сохранил неприкосновенными свою свободу и гордое одиночество духа»[[311]](#endnote-311). 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[[312]](#endnote-312).

Имела успех пьеса Чирикова «На дворе во флигеле», в которой у маленького чиновника вдруг просыпается чувство собственного достоинства, хоть и нелепо выразившееся. Успеху способствовали обличительные монологи. Значительный интерес вызвал его же «Иван Мироныч», герой которой — инспектор гимназии, заедающий все живое. Создатели спектаклей и зрители углубляли пьесу своим толкованием. Известны слова Станиславского: «В пьесе есть маленькая идейка, что инспектор, как наше правительство, давит и не дает дышать людям».

Пьесы охотно включались в репертуар, когда в них возникали активный герой, стремление к идеалу или просто появлялись бодрые, деятельные люди. Это выразилось, в частности, как уже показано, в отношении к Ибсену.

Проблема положительного героя возникала при обсуждении многих пьес. Отрицание того или иного героя тоже диктовалось идеалами времени.

«Положительный» тип, нарисованный А. И. Сумбатовым-Южиным в «Ирининской общине», — врач, приверженец «малых дел», без претензии на героизм и решение «общих вопросов» («кто хочет сделать слишком много, тот не сделает ничего»), — был одобрен в либерально-буржуазной критике, в частности Я. А. Фейгиным. Но для большей части рецензентов он неприемлем. Этими призывами, говорил Игнатов, «заранее подрезаются крылья {154} всяких мечтаний о лучших общественных отношениях, уничтожаются порывы к осуществлению этих мечтаний»[[313]](#endnote-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 гг. в театрах Комиссаржевской и Яворской, в Малом и на других сценах. О герое «Одиноких» Г. Гауптмана П. М. Ярцев, например, писал, что он не «сверхчеловек», а человек слабый и пошлый, «тип вульгарного индивидуализма, блудливого, как кошка, и трусливого, как заяц»[[314]](#endnote-314).

Широким был интерес к переводным пьесам, в какой-то мере осуждавшим социальную действительность, в которых искали и находили аналогии с российской современностью. Таковы, в частности, пьесы, посвященные школьному быту: «Фриц Гейтман» М. Дрейера, «Педагог» О. Эрнста, «Отметка в поведении» А. Швайера. В последней действовал злодей учитель, кончал самоубийством семнадцатилетний юноша. В публике появлялось много учащихся, спектакль награждался громовыми аплодисментами. «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]](#endnote-315).

Всякий протест, всякое бунтарство, выступление против сложившихся норм, всякий зов «вперед» или «ввысь» отыскивались и горячо принимались зрителями. Аплодировали даже отдельным словам: «вверх», «в путь!» и т. п.

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. Все действие этой пьесы происходит в день взятия Бастилии. Когда за сценой раздалась «Марсельеза», публика, соответственно настроенная, поднялась со своих мест и присоединилась к пению гимна. На представлении «Вильгельма Телля» в том же театре бешеные аплодисменты раздавались при одном слове «свобода».

Жажда социальных изменений соединялась с ожиданием нового в искусстве. Либеральные и марксистские органы печати проявляли особый интерес к новым литературным направлениям, {155} к новейшей западной литературе, к отечественным театральным поискам. Еще в 1900 г. А. И. Богданович писал, что в русском обществе чувствуется «пресыщенность реализмом, жажда нового, которое помогло бы выразить сложность новой жизни»[[316]](#endnote-316). Особенностью рассматриваемых лет был 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.

В соответствии с этим театр не мог пройти мимо М. Метерлинка. В МХТ, Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, Общедоступном театре П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, Новом театре Л. Б. Яворской в этот период ставились его пьесы: «Там, внутри», «Слепые», «Непрошенная», «Сестра Беатриса», «Чудо святого Антония», «Пелеас и Мелисанда», «Смерть Тентажиля», «Монна Ванна».

Кроме самого символизма, привлекала пронизывающая пьесы Метерлинка идея трагизма повседневности. Она далеко не всегда воспринималась как пессимистическая (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»[[317]](#endnote-317).

В конце 1906 г. Театр Комиссаржевской впервые поставил пьесу Блока. «Балаганчик» «ввел в действие 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»[[318]](#endnote-318). Спектакль встретил демонстративные восторги с одной стороны и шумный протест с другой. Но неверно думать, что так проявилось разделение буржуазной и демократической публики. Положение было более сложным. 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»[[319]](#endnote-319), и непросто объединить в определенные социальные группы ее апологетов и противников. Притом спектакль был одной из несомненных удач постановщика — В. Э. Мейерхольда; Н. Н. Русов восторженно писал, что по содержанию пьесы и режиссуре он «совершенно небывалый и поразительный»[[320]](#endnote-320).

Типичным для рассматриваемых лет было требование современности на сцене — прямой или угадываемой в иносказаниях. Чехов говорил, что МХТ должен ставить лишь современные пьесы, «трактовать современную жизнь» (1900). Мир вымышленных образов «отступил далеко перед захватывающим влиянием реальных {156} событий», все «вечное», «постоянное» и «неземное» «теряется перед важностью завтрашнего дня»[[321]](#endnote-321), — утверждал И. Н. Игнатов. Всегда существовавшее в русской театральной жизни, это требование в период высшего общественного подъема было настолько сильным, что отвергалась и классика. «Зачем ставить “Фауста”, “Ипполита” и “Эдипа”, не привлекающих никого»[[322]](#endnote-322), — осуждающе недоумевал критик. Успех обеспечивали всяческая новизна и «злоба дня». Отклик на какие-нибудь сегодняшние запросы усматривали и там, где ныне его трудно заметить.

1. *Ленин В. И*. Полн. собр. соч., т. 11, с. 193. [↑](#footnote-ref-2)
2. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. Литературное наследство. [↑](#endnote-ref-2)
3. См., напр.: *Цесницкий В. А*. А. М. Горький. Очерки жизни и творчества. М., 1959, с. 218 – 244; *Михайловский Б. В*. Творчество М. Горького и мировая литература. М., 1965, с. 474 – 475; *Юзовский Ю*. Максим Горький и его драматургия М., 1959, с. 423 – 439. [↑](#endnote-ref-3)
4. *Десницкий В. А*. Указ. соч., с. 225. [↑](#endnote-ref-4)
5. Литературное наследство, т. 72, с. 368. [↑](#endnote-ref-5)
6. См.: *Беззубов В. И*. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984, с. 258 – 274. [↑](#endnote-ref-6)
7. См.: *Муратова К. Д*. Максим Горький и Леонид Андреев. — В кн.: Литературное наследство, т. 72, с. 9 – 60; *Беззубов В. И*. Указ. соч., с. 251 – 334. [↑](#endnote-ref-7)
8. {32} См. подборку соответствующих высказываний в кн.: *Гиголов Г. М*. Драматургия М. Горького 1902 – 1906 гг. в современной ей критике и публицистике. Тбилиси, 1975. [↑](#endnote-ref-8)
9. *М. Горький*. Собр. соч. в 30 т. Т. 28. М., 1954, с. 178. [↑](#endnote-ref-9)
10. Там же, с. 52. [↑](#endnote-ref-10)
11. Там же, т. 5, с. 429. [↑](#endnote-ref-11)
12. Там же, т. 23, с. 303. [↑](#endnote-ref-12)
13. Там же, т. 28, с. 292 – 293. [↑](#endnote-ref-13)
14. Литературное наследство, т. 72, с. 213. [↑](#endnote-ref-14)
15. М. Горький. Собр. соч., т. 28, с. 147. Подробнее об этом см.: *Золотницкий Д. И*. М. Горький. — В кн.: Русские драматурги. В 3‑х т. Т. 3. Л.‑М., 1962, с. 381 – 407. [↑](#endnote-ref-15)
16. О. Л. Книппер-Чехова — В. Л. Книпперу (Нардову) 16 ноября 1905 г. — В кн.: Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. В 2‑х ч. Ч. 2. М., 1972, с. 74. [↑](#endnote-ref-16)
17. См. подборку соответствующих высказываний в кн.: *Гиголов Г. М*. Указ. соч., с. 217 – 257. [↑](#endnote-ref-17)
18. См., напр.: *Михайловский Б. В*. Драматургия М. Горького эпохи первой русской революции. М., 1955; *Юзовский Ю*. Максим Горький и его драматургия. М., 1959. [↑](#endnote-ref-18)
19. См.: М. Горький и его современники. Л., 1968, с. 102. [↑](#endnote-ref-19)
20. *Михайловский Б. В*. Указ. соч., с. 187. [↑](#endnote-ref-20)
21. См.: *М. Горький*. Полн. собр. соч. Художественные произведения в 25‑и т., т. 7. М., 1970, с. 645 – 660. [↑](#endnote-ref-21)
22. *Золотницкий Д. И*. Указ. соч., с. 403 – 404. [↑](#endnote-ref-22)
23. См., напр.: *Львов-Рогачевский В*. Борьба за жизнь. СПб., 1907, с. 67 – 77. [↑](#endnote-ref-23)
24. Литературное наследство, т. 72, с. 387. [↑](#endnote-ref-24)
25. Там же. [↑](#endnote-ref-25)
26. См.: *Беззубов В. И*. Концепция народа и революции в творчестве Леонида Андреева 1905 – 1911 гг. — Ученые записки Тартуского университета. Вып. 414. Тарту, 1977. [↑](#endnote-ref-26)
27. *Чуваков В*. Примечания. — В кн.: *Леонид Андреев*. Повести и рассказы. В 2‑х т. Т. 1. М., 1971, с. 684. [↑](#endnote-ref-27)
28. Русская литература конца XIX – начала XX века. 1908 – 1917. М., 1972, с. 21 – 22. [↑](#endnote-ref-28)
29. См.: *Редько А. Е*. Литературные наброски. — Русское богатство, 1906, № 11, отд. II, с. 117 – 118. [↑](#endnote-ref-29)
30. *Луначарский А. В*. Критические этюды. Русская литература. Л., 1925, с. 239, 241. [↑](#endnote-ref-30)
31. См.: *Ленин В. И*. Полн. собр. соч., т. 13, с. 389. [↑](#endnote-ref-31)
32. См.: *Бабичева Ю. В*. Драматургия Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции. Вологда, 1971, с. 24. [↑](#endnote-ref-32)
33. Архив М. Горького. Т. XIV. М., 1976, с. 20. [↑](#endnote-ref-33)
34. См.: *Гуревич Л*. Литература и эстетика. М., 1912, с. 248 – 275. [↑](#endnote-ref-34)
35. См., напр., соответствующие разделы в кн.: *Бялик Б. А*. Горький — драматург. М., 1962; *Касторский С. В*. Драматургия М. Горького. Наблюдения над идейно-художественной спецификой. М.‑Л., 1963; *Михайловский Б. В*. Творчество М. Горького и мировая литература. М., 1965; *Юзовский Ю*. Советские актеры в горьковских ролях. М., 1964. [↑](#endnote-ref-35)
36. *Луначарский А. В*. Собр. соч. в 8‑ми т. Т. 2, М., 1964, с. 34. [↑](#endnote-ref-36)
37. Там же, с. 35. [↑](#endnote-ref-37)
38. Отметим, что именно «возвращение» М. Горького к гуманной! народнической точке зрения в духе А. Н. Островского увидел в «Варварах» критик «Русского богатства» А. Е. Редько (Русское богатство, 1906, № 5). Потом сходная точка зрения была высказана уже Б. В. Михайловским (Творчество М. Горького и Мировая литература, с. 479), она же повторена им в кн.: Русская литература конца XIX – начала XX в. 1908 – 1917, с. 64 – 65. Нет необходимости разбирать все нелепости, которые возникли в результате такой трактовки пьесы. Достаточно указать на то, что по мысли Михайловского, Черкуну должны быть поставлены в вину не только самоубийство Монаховой, но и пьянство Гриши Редозубова, воровство Дробязгина и даже воззрения Матвея Гогина, «который начинает видеть в человеке, женщине — товар, хочет “купить” себе жену за деньги, добытые мошенничеством» (*Михайловский Б. В*. Творчество М. Горького и мировая литература, с. 478). [↑](#endnote-ref-38)
39. *Луначарский А. В*. Собр. соч., т. 2, с. 34. [↑](#endnote-ref-39)
40. {33} См.: *Михайловский Б. В*. Творчество М. Горького и мировая литература, с. 479. [↑](#endnote-ref-40)
41. Ю. Юзовский называет Надежду образом громадного философского наполнения (Советские актеры в горьковских ролях, с. 110), а Черкуна величает «столичным львом» (?). Б. Бялик видит в Монаховой новое явление «темного царства» — мечту о большой любви (М. Горький — драматург, с. 135), хотя как раз такого рода мечтаний вполне достаточно в мире Островского. В. Новиков открывает в Монаховой высокий романтизм (Творческая лаборатория Горького-драматурга, М., 1976, с. 127 – 153). В своей книге о драматургии М. Горького С. В. Касторский уже указывал на неправомерность выделения Монаховой из «фауны» Верхополья (с. 60 – 63). [↑](#endnote-ref-41)
42. *Юзовский Ю*. Советские актеры в горьковских ролях, с. 114. [↑](#endnote-ref-42)
43. См.: *Гиголов Г. М*. Указ. соч., с. 258 – 277. [↑](#endnote-ref-43)
44. Там же, с. 262. [↑](#endnote-ref-44)
45. М. Горький в эпоху революции 1905 – 1907 годов. Материалы, воспоминания, исследования. М., 1957, с. 52. [↑](#endnote-ref-45)
46. *Ленин В. И*. Полн. собр. соч., т. 12, с. 142 – 143. [↑](#endnote-ref-46)
47. См.: Литературное наследство, т. 72, с. 423. [↑](#endnote-ref-47)
48. Там же. [↑](#endnote-ref-48)
49. Там же, с. 422 – 423. [↑](#endnote-ref-49)
50. См.: А. Н. Островский и литературно-театральное движение XIX – XX веков. Л., 1974, с. 164 – 165. [↑](#endnote-ref-50)
51. Как сообщила автору статьи в октябре 1981 г. дочь Чирикова В. Е. Ульянищева, знакомство писателя с В. И. Лениным не ограничивалось студенческими годами. [↑](#endnote-ref-51)
52. Чириков Е. Н. — Иванчину-Писареву А. И., 22 дек., 1894 г. — ИРЛИ, архив Иванчина-Писарева А. И., ф. 114. [↑](#endnote-ref-52)
53. Любопытный материал о политических симпатиях Чирикова в конце XIX – начале XX в., связанный с его стихотворением «Суд над марксистом», содержится в статье А. Дымшица и В. Абрамкина «Суд над марксистом» («Звезда», 1930, № 3, с. 166 – 171). [↑](#endnote-ref-53)
54. Новая жизнь, 1905, 15 ноября, № 13, с. 8. [↑](#endnote-ref-54)
55. Архив А. М. Горького, т. IV. М., 1954, с. 42. [↑](#endnote-ref-55)
56. Сказка «Орел и курица» была опубликована в первом номере, фельетон «Рождение новой партии» — во втором номере «Новой жизни» за 1905 г. [↑](#endnote-ref-56)
57. Архив А. М. Горького, т. XIV., М., 1976, с. 423. [↑](#endnote-ref-57)
58. {56} *Чириков Е. Н*. Автобиография. — ИРЛИ, архив Б. А. Лазаревского, ф. 145, № 58. «Впервые я увидал, — писал Чириков в статье “Как я стал драматургом”, — что в театре можно забыть о театре и об актерах и жить одной душой с автором» (Театр и искусство, 1911, № 3, с. 67). [↑](#endnote-ref-58)
59. Горький писал К. П. Пятницкому 18 – 19 дек. 1902 г.: «Театр открыли с успехом. В воскресенье первый дебют Евгения Чирикова» (Архив А. М. Горького, т. IV, с. 146). [↑](#endnote-ref-59)
60. Пройдет треть века, и, желая привести пример пьесы, требующей работы по старинке, «режиссер-новатор» Фома Стриж из «Театрального романа» М. Булгакова небрежно бросит: «Евлампия не имеет сюда отношения, она с Ильчиным “На дворе во флигеле” будет ставить» (*Булгаков М*. Романы. М., 1973, с. 328). [↑](#endnote-ref-60)
61. *Чириков Е*. Сочинения. Т. VI, М., 1911, с. 16; 30. [↑](#endnote-ref-61)
62. Там же, с. 34. [↑](#endnote-ref-62)
63. *Муринский Л*. Серое ярче красного. — Новый путь, 1903, № 7, с. 235. [↑](#endnote-ref-63)
64. *Скиф Н.* [*Соколов Н. М.*]. Литературное обозрение. — Русский вестник, 1902, № 7, с. 270. [↑](#endnote-ref-64)
65. *Зигфрид* [*Старк Э. А.*]. Петербургские театры. — Театральная Россия. — Театральная газета, 1904, № 1, 11 дек., с. 15. [↑](#endnote-ref-65)
66. *В. В*. Контуры нового русского репертуара. — Театральная Россия. — Театральная газета, 1905, № 21, 21 мая, с. 358. [↑](#endnote-ref-66)
67. Драматургия «Знания», М., 1964, с. 153. [↑](#endnote-ref-67)
68. Чириков Е. Н. — Немировичу-Данченко Вл. И. — Музей МХАТ, ф. Немировича-Данченко, № 625519. [↑](#endnote-ref-68)
69. Архив А. М. Горького, т. IV, с. 150. [↑](#endnote-ref-69)
70. *Чириков Е*. Как я стал драматургом. — Театр и искусство, 1911, № 3, с. 68. [↑](#endnote-ref-70)
71. Первый вариант пьесы был опубликован в сборнике «Знания» за 1904 г. (книга пятая). [↑](#endnote-ref-71)
72. Чириков Е. Н. — Немировичу-Данченко Вл. И. — Музей МХАТ, ф. Немировича-Данченко, № 6255/19. [↑](#endnote-ref-72)
73. Без подписи. Цензура перед судом представителей искусства. — Театральная Россия. — Театральная газета, 1905, № 41, 8 окт., с. 1222 – 1224. [↑](#endnote-ref-73)
74. *Н. Р—ский* [*Россовский Н. А*.]. — Петербургский листок, 1905, № 100. 21 апр. [↑](#endnote-ref-74)
75. *М. Чуносов* [*Ясинский И. И.*]. Критические этюды. Нечем жить. — Слово, 1905, № 130, 21 апр., с. 5. [↑](#endnote-ref-75)
76. *Станиславский К. С*. Собр. соч. В 8 т. Т. V. М., 1958, с. 218. Все последующие ссылки на этот том Станиславского даются в тексте с указанием в скобках страницы. [↑](#endnote-ref-76)
77. См., в частности: *Пастернак Л. О*. Записи разных лет. М., 1975. [↑](#endnote-ref-77)
78. *Бэн* [*Назаревский Б.*]. «Иван Мироныч». — Московский листок, 1905, 29 янв., с. 3. [↑](#endnote-ref-78)
79. *Exte R*. Театральная хроника. — Московские ведомости, 1905, № 31, 31 янв., с. 3. [↑](#endnote-ref-79)
80. См. *Горнфельд А*. Московский Художественный театр. — Сын отечества, 1905, 21 апр.; *Solus* [*Арабажин К. И.*] Московский Художественный театр. — Новости и Биржевая газета, 1905, 22 апр.; *Беляев Ю*. — Новое время, 1905, 21 апр., № 10463, с. 5. [↑](#endnote-ref-80)
81. *-бо-* [*Любошщ С. Б.*] «Блудный сын» и «Иван Мироныч». — Новости дня, 1905, 30 янв., № 7779, с. 2. [↑](#endnote-ref-81)
82. *Чуносов М.* [*Ясинский И. И.*]. Критические этюды. Нечем жить. — Слово, 1905, 21 апр., № 130, с. 5. [↑](#endnote-ref-82)
83. Пб. листок, 1905, 21 апреля, № 100. [↑](#endnote-ref-83)
84. *Немирович-Данченко Вл. И*. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877 – 1942. М., 1980, с. 337. [↑](#endnote-ref-84)
85. Цит.: по: *Фрейдкина Л*. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. М., 1962, с. 204. [↑](#endnote-ref-85)
86. ЦГАЛИ, ф. 776, оп. 26, ед. хр. 24, л. 44, об. [↑](#endnote-ref-86)
87. Сб. В. Ф. Комиссаржевская. М.‑Л., 1964, с. 149. Письмо датировано 10 июля 1904 г. [↑](#endnote-ref-87)
88. *Зет*. Московский Художественный театр. — Рассвет, 1905, 21 апр., № 48, с. 1. [↑](#endnote-ref-88)
89. *О‑в*. Театр В. Ф. Комиссаржевской. — Слово, 1905, 11 февр., № 64, с. 7. [↑](#endnote-ref-89)
90. *Homo Novus* [*Кугель А. Р*.]. Спектакли Московского Художественного театра. — Русь, 1905, 21 апр., с. 3. [↑](#endnote-ref-90)
91. Там же. [↑](#endnote-ref-91)
92. *О‑в*. Театр В. Ф. Комиссаржевской. — Слово, 1905, 11 февр., № 64, с. 7. [↑](#endnote-ref-92)
93. {57} Новое время, 1905, 21 апр., № 10463, с. 5. [↑](#endnote-ref-93)
94. *О‑в*. Театр В. Ф. Комиссаржевской. — Слово, 1905, 11 февр., № 64, с. 7. [↑](#endnote-ref-94)
95. Там же. [↑](#endnote-ref-95)
96. Там же. [↑](#endnote-ref-96)
97. См. Освобождение, 1903, № 24, 2 июня, с. 452 – 453. См. также *Горький М*. Ранняя революционная публицистика. М., 1938, с. 109 – 111. [↑](#endnote-ref-97)
98. *Ленин В. И*. Полн. собр. соч. т. 14, с. 3. [↑](#endnote-ref-98)
99. См. *Ленин В. И*. Положение Бунда в партии. Полн. собр. соч., т. 8, с. 65 – 76. [↑](#endnote-ref-99)
100. *Горький М*. Собр. соч. в 30 т. Т. 28, М., 1954, с. 284. [↑](#endnote-ref-100)
101. Цит. по: *Ежова Н. В*. А. М. Горький и Е. Н. Чириков (История знакомства. Творческие связи). — Научные труды Куйбышевского пед. института. Т. 150, вып. 3. Куйбышев, 1974, с. 113. [↑](#endnote-ref-101)
102. *Горький М*. Указ. соч. с. 286. [↑](#endnote-ref-102)
103. *Homo Novus* [*Кугель А. Р.*] «Евреи» в Берлине. — Театр и искусство, 1906, № 31, с. 473. [↑](#endnote-ref-103)
104. Жизнь и творчество русского актера П. Орленева, описанные им самим. Л.‑М., 1961, с. 147. Последующие ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы. [↑](#endnote-ref-104)
105. Одесский листок, 1904, № 302, 21 ноября, с. 2. [↑](#endnote-ref-105)
106. *Homo Novus* [*Кугель А. Р*.]. «Евреи» в Берлине. — Театр и искусство, 1906, № 31, с. 473. [↑](#endnote-ref-106)
107. *Горин-Горяинов Б. А*. Актеры. Из воспоминаний. Л.‑М., 1947, с. 118. [↑](#endnote-ref-107)
108. *Вл. Линский* [*Вакулин В. А.*]. Новый театр. — Театр и искусство, 1905, № 48, с. 740. [↑](#endnote-ref-108)
109. Там же. [↑](#endnote-ref-109)
110. Там же. [↑](#endnote-ref-110)
111. Новая жизнь, 1905, № 19, 23 ноября, с. 28. [↑](#endnote-ref-111)
112. *А. Т*. Спектакли Товарищества Новой драмы. — Кавказ, 1906, № 47, 26 февр., с. 4. [↑](#endnote-ref-112)
113. *Подгорный В*. Творческий путь. — В кн.: Творчество в театре. Харьков, 1937, с. 26. [↑](#endnote-ref-113)
114. Театр и искусство, 1906, № 7, с. 101. [↑](#endnote-ref-114)
115. Горький в воспоминаниях современников. М., 1955, с. 654. [↑](#endnote-ref-115)
116. Известен лишь факт постановки «Мужиков» русской труппой в Гельсингфорсе в 1906 г.; следует отметить, что большой резонанс имела публикация пьесы. [↑](#endnote-ref-116)
117. *Львович Б*. Мелочи журнальной и книжной беллетристики («Мужики» Чирикова). — Вестник знания, 1906, № 7/8, с. 430. [↑](#endnote-ref-117)
118. Рапорты театральной цензуры в годы первой русской революции. Публикация В. Цинкович. — В кн.: Первая русская революция и театр. М., 1956, с. 338. [↑](#endnote-ref-118)
119. Театр и искусство, 1905, № 50, с. 769. [↑](#endnote-ref-119)
120. Прошение Е. Н. Чирикова в Главное управление по делам печати. 8 октября 1906. — ГЦТМ им. Бахрушина, фонд Крюковского, № 130. [↑](#endnote-ref-120)
121. Чириков Е. Н. — Станиславскому К. С. — Музей МХАТ, фонд Станиславского, № 11186. [↑](#endnote-ref-121)
122. Там же. [↑](#endnote-ref-122)
123. Архив А. М. Горького, т. VII. М., 1959, с. 58 – 59. [↑](#endnote-ref-123)
124. *Луначарский А. В*. Новые драмы. — Вестник жизни, 1907, № 5, с. 123. [↑](#endnote-ref-124)
125. *Чириков Е*. Сочинения. Т. VII. СПб., 1907, с. 272. [↑](#endnote-ref-125)
126. См. *Луначарский А. В*. Новые драмы. — Вестник жизни, 1907, № 5, с. 115 – 123. [↑](#endnote-ref-126)
127. *Гугушвили Э*. Котэ Марджанишвили. М., 1979, с. 83. [↑](#endnote-ref-127)
128. *Станиславский К. С*. Указ. соч. т. VII, с. 455. [↑](#endnote-ref-128)
129. Ежегодник Императорских театров, 1909, III, с. 87. [↑](#endnote-ref-129)
130. Чириков Е. Н. — Савиной М. Г. — ЦГАЛИ, архив Савиной М. Г., ф. 689, оп. 1, лл. 10 – 11. [↑](#endnote-ref-130)
131. См. письмо Чирикова Е. Н. Теляковскому В. А. — ИРЛИ, собрание Бурцева А. Е., ф. 128, оп. 1, № 914. [↑](#endnote-ref-131)
132. Ежегодник Императорских театров, 1909, III, с. 87 – 88. [↑](#endnote-ref-132)
133. *Чириков Е. Н*. Пьесы. Белая ворона. Царь природы. СПб., 1910, с. 30. [↑](#endnote-ref-133)
134. Чириков Е. Н. — Савиной М. Г., 8 февр. 1910 г. — ЦГАЛИ, ф. 689, оп. 1, л. 1. [↑](#endnote-ref-134)
135. Чириков Е. Н. — Савиной М. Г., 27 февр. 1910 г. — Там же, л. 3. [↑](#endnote-ref-135)
136. Чириков Е. Н. — Савиной М. Г., 8 марта 1910 г. — Там же, лл. 4 – 5. [↑](#endnote-ref-136)
137. Чириков Е. Н. — Савиной М. Г., 10 марта 1910 г. — Там же, лл. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-137)
138. См. *Кранихфельд Вл*. Литературные отклики. Бард русской интеллигенции. — Современный мир, 1911, № 2, с. 318. [↑](#endnote-ref-138)
139. *Анненский И. Ф*. Книги отражений. М., 1979, с. 333 – 334. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы. [↑](#endnote-ref-139)
140. См.: *Родина Т. М*. Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972, с. 128; *Федоров А. В*. Ал. Блок — драматург. Л., 1980, с. 55 – 56. [↑](#endnote-ref-140)
141. См.: *Анненский И. Ф*. Миф об Оресте у Эсхила, Софокла, Еврипида. СПб., 1902, с. 39. [↑](#endnote-ref-141)
142. *Иванов В. В*. Борозды и межи. Опыты критические и эстетические. М., 1916, с. 308. [↑](#endnote-ref-142)
143. Возможность выявить различие и сходство художественных принципов драматургов-символистов привлекала многих исследователей. Сопоставительный анализ трех драм дан в следующих работах: *Дукор И*. Проблемы драматургии символизма. — В кн.: Литературное наследство. Т. 27 – 28. М., 1937; *Федоров А. В*. Поэтическое творчество Иннокентия Анненского. — В кн.: *Анненский И. Ф*. Стихотворения и трагедия. Л., 1959; *Силард Л*. Античная Ленора в XX веке. — Hungaro-Slavica, 1982; *Любимова М. Ю*. Драматургия Сологуба и кризис символистского театра. — В сб.: Русский театр и драматургия начала XX века. Л., 1984. [↑](#endnote-ref-143)
144. *Силард Л*. Античная Ленора в XX веке. — Hungaro-Slavica, 1982, с. 325. [↑](#endnote-ref-144)
145. *Анненский И. Ф*. Стихотворения и трагедии. Л., 1959, с. 511. [↑](#endnote-ref-145)
146. *Черный К. М*. Анненский и Тютчев. — В кн.: Вестник Московского университета. Серия X. Филология. 1973, № 2, с. 13. [↑](#endnote-ref-146)
147. Театр Еврипида. Т. 1. СПб., 1906, с. 36. [↑](#endnote-ref-147)
148. *Блок. А. А*. Собр. соч. В 8‑ми т. Т. 4. М.; Л., 1961, с. 434. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте в скобках; римская цифра обозначает том, арабская — страницу. [↑](#endnote-ref-148)
149. М. Горький — Г. Сенкевичу. — Цит. по: Русские писатели о литературном труде. В 4‑х т. Т. 4. Л., 1956, с. 19. [↑](#endnote-ref-149)
150. Немаловажно, что мысли поэта о «мелодраме» возникли под весьма существенным воздействием «прекрасной», по определению самого Блока, статьи А. В. Луначарского «Социализм И искусство». В этой статье о социалистическом театре будущего Луначарский приводил свой разговор с Горьким, собиравшимся написать пьесу «в стиле Старых мелодрам». «Я горячо приветствовал эту мысль, — писал Луначарский. — … социалисту-художнику, интеллигенту надо творить в области фантастической ярко, сочно, выпукло, гиперболично, действительно в духе старой мелодрамы, если хотите» (см. Театр: Книга о новом театре. СПб., 1908, с. 34). [↑](#endnote-ref-150)
151. *Громов П. П*. Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда. — В кн.: У истоков режиссуры. Л., 1976, с. 177. [↑](#endnote-ref-151)
152. *Федоров А. В*. Ал. Блок — драматург. Л., 1980, с. 43 — 44. [↑](#endnote-ref-152)
153. *Медведев П. Н*. В лаборатории писателя. Л., 1971, с. 221. [↑](#endnote-ref-153)
154. *Блок А*. Театр. Л., 1981, с. 452 – 453. [↑](#endnote-ref-154)
155. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 98. [↑](#endnote-ref-155)
156. *Блок А. А*. Записные книжки: 1901 – 1920. М., 1965, с. 79. В дальнейшем ссылки на это издание (ЗК) лаются в тексте с указанием страницы. [↑](#endnote-ref-156)
157. *Громов П*. Поэтический театр Александра Блока. — В кн.: *Блок А*. Театр, с. 34. [↑](#endnote-ref-157)
158. *Славгородская Л. В*. Гофман и романтическая концепция природы. — В кн.: Художественный мир Э.‑Т.‑А. Гофмана, М., 1982, с. 198. [↑](#endnote-ref-158)
159. *Лосев А*. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем. — В кн.: Вопросы эстетики. Вып. 8. М., 1968. с. 194. [↑](#endnote-ref-159)
160. *Максимов Д*. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975, с. 365. [↑](#endnote-ref-160)
161. {95} См. *Медведев П. Н*. Указ. соч., с. 223. [↑](#endnote-ref-161)
162. *Громов П*. Герой и время. Л., 1961, с. 512. [↑](#endnote-ref-162)
163. *Афанасьев А. Н*. Древо жизни. М., 1983, с. 132. [↑](#endnote-ref-163)
164. *Громов П*. Герой и время, с. 500. [↑](#endnote-ref-164)
165. См. об этом дальше в тексте статьи. [↑](#endnote-ref-165)
166. *Федоров А. В*. Указ. соч., с. 130. [↑](#endnote-ref-166)
167. *Медведев П. И*. Указ. соч., с. 221. [↑](#endnote-ref-167)
168. *Громов П*. Герой и время, с. 515. [↑](#endnote-ref-168)
169. См. *Аникст А*. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века: Эпоха романтизма. М., 1980, с. 31 – 34. [↑](#endnote-ref-169)
170. См. *Медведев П. Н*. Указ. соч., с. 233 – 234. [↑](#endnote-ref-170)
171. *Станиславский К. С*. Собр. соч. В 8‑ми т. Т. 7. М., 1960. с. 415. [↑](#endnote-ref-171)
172. *Марков П. А*. В Художественном театре: Книга завлита. М., 1976, с. 93. [↑](#endnote-ref-172)
173. Там же, с. 93 – 94. [↑](#endnote-ref-173)
174. *Станиславский К. С*. Указ. соч., т. 1, с. 213. [↑](#endnote-ref-174)
175. Там же, т. 7, с. 415. [↑](#endnote-ref-175)
176. Там же, с. 416. [↑](#endnote-ref-176)
177. *Громов П*. Блок, его предшественники и современники. Л., 1966, с. 312. [↑](#endnote-ref-177)
178. *Комиссаржевский Ф*. О гармонии искусств на сцене. — В кн.: Ежегодник императорских театров. Т. I. СПб., 1912. [↑](#endnote-ref-178)
179. *Комиссаржевский Ф*. Театральные прелюдии. М., 1916, с. 8. [↑](#endnote-ref-179)
180. *Марков П. А*. О театре. В 4‑х т. Т. 1. М., 1974 – 1979, с. 279. [↑](#endnote-ref-180)
181. См. *Комиссаржевский Ф*. Немцы и русский театр. — Маски, 1913 – 1914, № 7 – 8. [↑](#endnote-ref-181)
182. См. *Дубнова Е*. «… посвящаю жизнь». — Театр, 1980, № 11, с 46 – 48. [↑](#endnote-ref-182)
183. *Родина Т*. Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972, с. 191. [↑](#endnote-ref-183)
184. *В. Э. Мейерхольд*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 ч. Ч. 1. 1891 – 1917. М., 1968, с. 123. [↑](#endnote-ref-184)
185. *Москвитянин* [*Брюсов В. Я*.]. «Монна Ванна» и г. Дорошевич. — Новый путь, 1903, № 2, с. 191. [↑](#endnote-ref-185)
186. *Брюсов В. Я*. Вехи. I. Страсть. — Весы, 1904, № 8, с. 27. [↑](#endnote-ref-186)
187. [*Брюсов В. Я*.] Метерлинк на сцене Художественного театра. — Весы, 1904, № 10, с. 81. [↑](#endnote-ref-187)
188. *Аврелий* [*Брюсов В. Я.*]. Вехи. II. Искания новой сцены. — Весы, 1905, № 12, с. 73. [↑](#endnote-ref-188)
189. В. Э. Мейерхольд — В. Я. Брюсову. 21 сент. 1905 г. — ГБЛ, ф. 386, к. 94, ед. хр. 35, л. 1. [↑](#endnote-ref-189)
190. А. П. Зонов — В. Я. Брюсову. 1905 г. — Там же, к. 86, ед. хр. 63, л. 6. [↑](#endnote-ref-190)
191. *Брюсов В. Я*. Метерлинк — утешитель («О желтой опасности»). Опыт статьи. Мировое состязание. — ГПБ, ф. 105, оп. 1, ед. хр. 17. [↑](#endnote-ref-191)
192. *Брюсов В. Я*. Театр будущего. Лекция. — ГБЛ, ф. 386, к. 52, ед. хр. 6, л. 28. [↑](#endnote-ref-192)
193. Там же, л. 25. [↑](#endnote-ref-193)
194. Там же, л. 35. [↑](#endnote-ref-194)
195. Москва, 27 апреля, — Театр, 1907, № 25, 27 апр., с. 3. [↑](#endnote-ref-195)
196. В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 162 – 166. [↑](#endnote-ref-196)
197. Там же, с. 165. [↑](#endnote-ref-197)
198. О Комиссаржевской. Забытое и новое. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1965, с. 242. [↑](#endnote-ref-198)
199. *Я. и Д.* У Мейерхольда. — Театр, 1907, № 129, 12 дек., с. 14. [↑](#endnote-ref-199)
200. *Комиссаржевский Ф. Ф*. О Вере Федоровне и ее поездке в Америку. — В альб.: В. Ф. Комиссаржевская. СПб., «Солнце России», с. 13. [↑](#endnote-ref-200)
201. *Беляев Ю. Д*. В. Ф. Комиссаржевская. Критико-биографический этюд. СПб., 1900, с. 10 – 11. [↑](#endnote-ref-201)
202. Вера Федоровна Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.‑М., 1964, с. 218. [↑](#endnote-ref-202)
203. {130} *Смурский К*. Новые формы. Беседа с К. С. Станиславским. — Столичное утро, 1907, № 107, 6 окт., с. 4 – 5. [↑](#endnote-ref-203)
204. *Метерлинк М*. Полн. собр. соч., В 6 т. Т. 1. М., 1907, с. 11. [↑](#endnote-ref-204)
205. Вера Федоровна Комиссаржевская. Письма актрисы… с. 164, 165. [↑](#endnote-ref-205)
206. *Брюсов В. Я*. Предисловие переводчика. — В кн.: *Метерлинк М*. Пелеас и Мелисанда. Стихи. М., 1907, с. IV. [↑](#endnote-ref-206)
207. О Комиссаржевской. Забытое и новое… с. 118. [↑](#endnote-ref-207)
208. *Брюсов В. Я*. Наброски к статье о драмах М. Метерлинка. — ГБЛ, ф. 386, к. 47, ед. хр. 26, л. 13 и об. [↑](#endnote-ref-208)
209. *Латник* [*Брюсов В. Я.*]. «Пелеас и Мелисанда». Письмо из Петербурга. — Голос Москвы, 1907, № 237, 13 окт., с. 3. [↑](#endnote-ref-209)
210. Там же. [↑](#endnote-ref-210)
211. Письма В. Я. Брюсова к В. Ф. Комиссаржевской — ГБЛ, ф. 386, к. 71, ед. хр. 29, лл. 2, 3. [↑](#endnote-ref-211)
212. В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 95. [↑](#endnote-ref-212)
213. Дневники репетиций и спектаклей Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской (1 авг. 1907 – 10 янв. 1908). — ЦГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 26, с. 37. [↑](#endnote-ref-213)
214. Указания режиссера Мейерхольда художнику В. И. Денисову. Наброски сцен и декораций к постановке «Пелеаса и Мелисанды» Метерлинка. — ГБЛ, ф. 339, оп. VI, ед. хр. 2, л. 1. [↑](#endnote-ref-214)
215. *Латник* [*Брюсов В. Я*.]. «Пелеас и Мелисанда». Письмо из Петербурга — Голос Москвы, 1907, № 237, 13 окт., с. 3. [↑](#endnote-ref-215)
216. 33. Дневники репетиций и спектаклей Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской… с. 84 – 85. [↑](#endnote-ref-216)
217. *Латник* [*Брюсов В. Я.*]. «Пелеас и Мелисанда»… — Голос Москвы, 1907 № 237, 13 окт. [↑](#endnote-ref-217)
218. *Брюсов В. Я*. Реализм и условность на сцене. — Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. [↑](#endnote-ref-218)
219. Там же, с. 256. [↑](#endnote-ref-219)
220. *Луначарский А. В*. «Книга о новом театре». — Образование, 1908, № 4, с. 214. [↑](#endnote-ref-220)
221. См. *Веригина В. П*. Воспоминания. Л., 1974. [↑](#endnote-ref-221)
222. *Стеклов Ю*. Театр или кукольная комедия. — В кн.: Кризис театра. М., 1908, с. 4. [↑](#endnote-ref-222)
223. Цит. по: *Луначарский А. В*. Театр и революция. М., 1924, с. 231. [↑](#endnote-ref-223)
224. *Философов Д. В*. Игра в религию. — В кн.: Слова и жизнь. Литературные споры новейшего времени (1901 – 1908). СПб., 1909, с. 144. [↑](#endnote-ref-224)
225. *Б. и С*. Наши беседы. У Л. Н. Андреева. — Театр, 1907, № 103, 15 ноября, с. 14. [↑](#endnote-ref-225)
226. *Е. Ш*. Наши беседы. (У В. Ф. Комиссаржевской). — Театр, 1908, № 255, 2 сент., с. 5. [↑](#endnote-ref-226)
227. Вера Федоровна Комиссаржевская. Письма актрисы… с. 167. [↑](#endnote-ref-227)
228. Там же, с. 169. [↑](#endnote-ref-228)
229. Там же, с. 167. [↑](#endnote-ref-229)
230. Письма В. Я. Брюсова к В. Ф. Комиссаржевской — ГБЛ, ф. 386, к. 71, ед. хр. 29, л. 1. [↑](#endnote-ref-230)
231. Вера Федоровна Комиссаржевская, Письма актрисы… с. 173 – 174. [↑](#endnote-ref-231)
232. *Брюсов Валерий*. Дневники (1891 – 1920). М., 1927, с. 139. [↑](#endnote-ref-232)
233. В. Я. Брюсов — Н. Е. Эфросу. 1908, 9 окт. — ГЦТМ, л. ф. 316, ед. хр. 65447. [↑](#endnote-ref-233)
234. *Старый друг* [*Эфрос Н. Е*.]. «Франческа да Римини». — Театр, 1908, №. 256, 3 сент., с. 9. [↑](#endnote-ref-234)
235. *Старый друг* [*Эфрос Н. Е*.]. К гастролям Комиссаржевской. — Театр., 1908 № 252, 29 – 30 авг., с. 15. [↑](#endnote-ref-235)
236. *Эмбе* [*Бескин Э. М*.]. Заметки театрала. — Рампа, 1908, № 3, с. 39. [↑](#endnote-ref-236)
237. Рампа, 1908, № 3, с. 37. [↑](#endnote-ref-237)
238. *Новый*. «Франческа да Римини» Г. Д’Аннунцио. — Московские ведомости, 1908, № 204, 3 сент., с. 4. [↑](#endnote-ref-238)
239. *Б*[*ескин*]*Э. М*. Малый театр. «Франческа да Римини». — Раннее утро, 1908, № 239, 3 сент., с. 4. [↑](#endnote-ref-239)
240. *Бескин Э. М*. Московские письма. 66. — Театр и искусство, 1911, № 16, 17 апр., с. 333 – 334. [↑](#endnote-ref-240)
241. {142} *N*. Театр «Фарс». Театр и искусство, 1904, № 43, 24 окт., с. 758. [↑](#endnote-ref-241)
242. Там же. [↑](#endnote-ref-242)
243. Г. Театр «Фарс». — Театр и искусство, 1905, № 4, 23 янв., с. 51 – 52. [↑](#endnote-ref-243)
244. *Петербургский обозреватель* [*Розенберг И. С.*]. Эскизы и кроки, — Петербургская газета, 1905, № 288, 12 нояб., с. 3. [↑](#endnote-ref-244)
245. *Кугель А*. Платформа Невского фарса. — Театр и искусство, 1905 № 45 – 46, 13 нояб., с. 716. [↑](#endnote-ref-245)
246. *Кугель А. Р*. Листья с дерева. Воспоминания. Л., 1926, с. 177. [↑](#endnote-ref-246)
247. Скандал из-за Марсельезы. — Петербургская газета, 1905, № 291, 15 нояб., с. 5. [↑](#endnote-ref-247)
248. *N. N*. Театр Неметти. — Театр и искусство, 1907, № 26, 30 июня, с. 420. [↑](#endnote-ref-248)
249. Хроника. — Обозрение театров, 1907, № 129, 26 июня, с. 9. [↑](#endnote-ref-249)
250. Театральное эхо. — Петербургская газета, 1905, № 290, 14 нояб., с. 3. [↑](#endnote-ref-250)
251. *Теляковский В. А*. Воспоминания. Л.; М., 1965, с. 313. [↑](#endnote-ref-251)
252. Архив А. М. Горького, т. 5. М., 1955, с. 137. [↑](#endnote-ref-252)
253. *Горин-Горяинов Б. А*. Актеры (Из воспоминаний). Л.; М., 1947, с. 105. [↑](#endnote-ref-253)
254. *Квидам* [*Кугель А. Р*.]. Арабески. — Театр и искусство, 1906, № 1, 1 янв., с. 16. [↑](#endnote-ref-254)
255. *Кугель А. Р*. Листья с дерева, с. 177. [↑](#endnote-ref-255)
256. См.: *Кузнецов Е*. Из прошлого русской эстрады. Исторические очерки. VI. 1958, с. 266. [↑](#endnote-ref-256)
257. *N. N*. Зимний «Фарс». «Труд и капитал»… — Театр и искусство, 1906, № 4, 22 янв., с. 52. [↑](#endnote-ref-257)
258. Фарс — Театр и искусство, 1907, № 19, 13 мая, с. 310. [↑](#endnote-ref-258)
259. *Л*[*обан*]*ов С*. Театр «Фарс». — Театр и искусство, 1907, № 33, 19 авг., с. 534. [↑](#endnote-ref-259)
260. *Л*[*обано*]*в С*. Театр «Фарс». — Театр и искусство, 1907, № 32, 12 авг., с 517. [↑](#endnote-ref-260)
261. По театрам и садам. — Обозрение театров, 1907, № 131, 28 июня, с. 9. [↑](#endnote-ref-261)
262. *Долгов Н*. Мысли о фарсе. — Театр и искусство, 1907, № 32, 12 авг., с. 524. [↑](#endnote-ref-262)
263. *Ромашов Б*. Театральные очерки. — Художник и зритель, 1924, № 4 – 5, с. 26. [↑](#endnote-ref-263)
264. *Сологуб Ф*. Вечер Гофмансталя. Письмо из Петербурга. — Весы, 1907, № II, нояб., с. 84. [↑](#endnote-ref-264)
265. *Янковский М*. Театральная общественность Петербурга в 1905 – 1907 гг. — В сб.: Первая русская революция и театр. М., 1956, с. 175. [↑](#endnote-ref-265)
266. *Ленин В. И*. Полн. собр., соч., т. 41, с. 8. [↑](#endnote-ref-266)
267. См. об этом: *Генералова Н. П*. Из истории одной полемики. — Русская литература, 1982, № 3, с. 192. [↑](#endnote-ref-267)
268. *Зигфрид* [*Старк Э. А*.]. Драматический театр. — Театральная Россия, 1904, № 1, с. 15 – 16. [↑](#endnote-ref-268)
269. *Ашешов Н*. Из жизни и литературы. — Образование, 1905, № 3, с. 56. [↑](#endnote-ref-269)
270. Русская литература в историко-функциональном освещении. М., 1979, с. 11. [↑](#endnote-ref-270)
271. *Волынский А*. Книга великого гнева. СПб., 1904, с. 238. [↑](#endnote-ref-271)
272. *Ярцев П*. Театральная хроника. — Правда, 1905, № 9 – 10, с. 435. [↑](#endnote-ref-272)
273. *Богданович А*. Годы перелома. СПб., 1908, с. 308 (статья 1901 г.). [↑](#endnote-ref-273)
274. *Рейнгольдт А*. Драма современного человека. — Северный курьер, 1900, 7 янв. [↑](#endnote-ref-274)
275. -*бо*- [*Любошиц С. В.*]. Жизнь и литература. — Новости дня, 1904, 12 янв.; *Ч.* [*Чулков Г. И.*]. Спектакли Московского Художественного театра. — Товарищ, 1907, 28 апр. [↑](#endnote-ref-275)
276. См. Очерки истории русской театральной критики. Л., 1979, с. 144. [↑](#endnote-ref-276)
277. *И*. [*Игнатов И. Н*.]. «Иванов». — Русские ведомости, 1904, 21 окт. [↑](#endnote-ref-277)
278. *И*. [*Игнатов И. Н*.]. Литературные отголоски. — Русские ведомости, 1904, 29 окт.; 16 ноября. [↑](#endnote-ref-278)
279. О новейших работах см.: *Желтова Н. И*. Горьковедение 1970‑х годов. — Русская литература, 1981, № 3; *Желтова Н. И., Савинкова Т. В*. Горьковедение сегодня. — Там же, 1984, № 3. [↑](#endnote-ref-279)
280. Так, цитированному мною Э. А. Старку приписана надуманная Г. М. Гиголовым мечта о сильном капиталистическом строе и таких его деятелях, которые «были бы исполнены ненавистью к рабочим» (с. 285), а также постоянная ненависть самого критика к Горькому. Между тем Старк говорил о капитализме как мировом зле, об «униженном, обездоленном положении рабочего класса» (Театр и искусство, 1907, № 7, с. 122 – 124), а о Горьком не раз говорил как о надежде и гордости русского общества. Разочарование Старка вызвали «Дети солнца» — потому что драматург, по его словам, «носится со всевозможными отрицаниями и ничего не говорит: как же сделать, чтобы не было того, другого, третьего?» (*Зигфрид* [*Старк Э. А*.]. Эскизы. — С.‑Петербургские ведомости, 1905, 14 окт.), «Враги» — за то, что внимание опять уделено «сгнившему интеллигенту», а не психологии нового рабочего (Театр и искусство, 1907, № 6, с. 107). В соответствии со своим согласием или несогласием с цитируемыми высказываниями, Гиголов относит одного и того же автора то к демократическим, то к буржуазным критикам (см., напр., о Н. П. Ашешове — с. 52 – 53 и 81, о Н. Е. Эфросе — с. 11 и 23). Замечу попутно, что разбираемая Гиголовым статья «некоего критика Pch» из газеты «Товарищ» (1907, 4 апр.) о «Варварах» (с. 268 – 269) принадлежит Г. И. Чулкову; в действительности подпись: Teh. [↑](#endnote-ref-280)
281. *Андреевич* [*Соловьев Е. А.*]. «Мещане» Горького. — Научное обозрение, 1902, № 4, с. 174. [↑](#endnote-ref-281)
282. *Ашешов Н*. Из жизни и литературы. «На дне» М. Горького. — Образование, 1903, № 4, с. 49, 51. [↑](#endnote-ref-282)
283. *Импрессионист* [*Вентовин Б. И.*]. Московские гастролеры. — Новости и Биржевая газета, 1902, 28 марта; *Импрессионист* [*Бентовин Б. И.*]. «Бывшие люди» и люди «будущего». — Там же, 1903, 14 апр. [↑](#endnote-ref-283)
284. {157} *Сутугин С* [*Эттингер О. Г.*]. «Мещане». — Театр и искусство, 1902, № 14, с. 287; № 15, с. 306 – 308. [↑](#endnote-ref-284)
285. У Л. А. Собинова — Русское слово, 1902, 23 апр. [↑](#endnote-ref-285)
286. *Ашешов Н.* Из жизни и литературы: «На дне» М. Горького, с. 71. [↑](#endnote-ref-286)
287. *Кузьмичев И. К*. «На дне» М. Горького: Судьба пьесы в жизни, на сцене и в практике. Горький, 1981, с. 80 – 83. [↑](#endnote-ref-287)
288. *Solus* [*Арабажин К. И*.]. Московский Художественный театр. — Новости и Биржевая газета, 1903, 9 апр. [↑](#endnote-ref-288)
289. *Рок И.* [*Ракшанин Н. О.*]. Из Москвы. — Новости и Биржевая газета, 1902, 21 дек. [↑](#endnote-ref-289)
290. *И.* [*Игнатов И. Н*.]. «На дне» М. Горького. — Русские ведомости, 1902, 20 дек. [↑](#endnote-ref-290)
291. Голоса из публики. — Новости и Биржевая газета, 1903, 16 апр. [↑](#endnote-ref-291)
292. *Гиголов Г*. Драматургия М. Горького 1902 – 1906 гг. в современной ей критике и публицистике. Тбилиси, 1975, с. 42 – 46. [↑](#endnote-ref-292)
293. *Рославлев Б*. Из критических силуэтов: Максим Горький. — Театральная газета, 1916, № 6, с. 10. [↑](#endnote-ref-293)
294. См. *Solus* [*Арабажин К. И*.]. Отъезд москвичей. — Новости и Биржевая газета, 1903, 26 апр. [↑](#endnote-ref-294)
295. *Зигфрид* [*Старк Э. А*.]. «Дачники» М. Горького. — Театральная Россия, 1904, № 1 (пробный), 11 дек., с. 12 – 13. [↑](#endnote-ref-295)
296. См. *Ибсен Г*. Собр. соч. В 4‑х т. Т. 4. М., 1958, с. 693; *Родина Т*. Ибсен: (Человек и среда). — В кн.: Вопросы театра. М., 1970, с. 159. [↑](#endnote-ref-296)
297. *Роланд-Гольст*. Г. Ибсен. — Вестник жизни, 1906, № 9, с. 18 [перев. с нем.]. [↑](#endnote-ref-297)
298. *Зингерман Б*. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979, с. 195. [↑](#endnote-ref-298)
299. *Пешехонов А*. «Доктор Штокман» на русской сцене. — Русское богатство, 1901, № 4, с. 145, 150, 154. [↑](#endnote-ref-299)
300. *Иванов И*. За кем идти. — Театр и искусство, 1901, № 2, с. 28. [↑](#endnote-ref-300)
301. *Антропов П*. Ибсен как драматург, моралист и художник. — Всемирный вестник, 1904, № 7, с. 18. [↑](#endnote-ref-301)
302. *Вилькина Л*. [*Виленкина Л. Н*.]. Михайловский театр. — Новая жизнь, 1905, 23 ноября. [↑](#endnote-ref-302)
303. *Колтоновская Е*. В. Ф. Комиссаржевская в Пассаже. — В кн.: Алконост. СПб., 1911, кн. 1, с. 46; *Малиновская Л*. «Нора» в Театре Комиссаржевской. — Новая жизнь, 1905, 16 дек. [↑](#endnote-ref-303)
304. *Сементковский Р*. О подлинной Норе. — Ежегодник имп. театров. Вып. 5. СПб., 1914, с. 112, 114; *Бескин Э*. Драматург-гравер. — Театральная газета, 1916, № 20, с. 9. [↑](#endnote-ref-304)
305. *Мирович В*. «Столпы общества» в Художественном театре. — Хроника журнала Мир искусства, 1903, № 5, с. 49. [↑](#endnote-ref-305)
306. *Ч*[*улк*]*ов Г*. Новый театр. — Наша жизнь, 1905, 8 окт. [↑](#endnote-ref-306)
307. *Фриче В*. Очерки иностранной литературы. — Курьер, 1900, 10 янв.; *Solus* [*Арабажин К. И.*]. Драматический театр, — Сегодня, 1907, 23 янв. [↑](#endnote-ref-307)
308. *Арабажин*. Критические заметки, — Театральная Россия, 1905, № 8, с. III. [↑](#endnote-ref-308)
309. *Алексеев*. Новый театр. — Новая жизнь, 1905, 27 нояб.; *Е. В. К*. «Евреи». — Новая мысль, 1906, 15 сент. [↑](#endnote-ref-309)
310. Об этой постановке см.: *Зигфрид* [*Старк Э. А.*]. Драматический театр. — Театральная Россия, Театральная газета, 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. [↑](#endnote-ref-310)
311. *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. [↑](#endnote-ref-311)
312. См.: *Solus* [*Арабажин К. И.*]. «Стены». — Сегодня, 1907, 18 янв.; *Тамарин Н*. [*Окулов Н. Н*.]. Александринский театр. — Слово, 1907, 19 янв. [↑](#endnote-ref-312)
313. *И*. [*Игнатов И. Н*.]. «Ирининская община». — Русские ведомости, 1901, 29 окт. [↑](#endnote-ref-313)
314. *Ярцев П*. Искусство будней. — Театр и искусство, 1901, № 14, с. 284. [↑](#endnote-ref-314)
315. См.: *П. К*. [*Коган П. С*.]. Театр Корша. — Курьер, 1903, 2 ноября; *З. Б.* [*Бухарова З. Д.*]. Василеостровский театр. — Театр и искусство, 1906, № 48, с. 740. [↑](#endnote-ref-315)
316. {158} *А. Б*. [*Богданович А. И*.], Критические заметки. — Мир божий, 1900, № 1, с. 5. [↑](#endnote-ref-316)
317. *Волжский* [*Глинка А. С*.]. Литературные отголоски. — Журнал для всех, 1904, № 5, с. 561; *И.* [*Игнатов И. И*.]. Драмы М. Метерлинка. — Русские ведомости, 1904, 4 окт. [↑](#endnote-ref-317)
318. *Родина Т*. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. с. 127. [↑](#endnote-ref-318)
319. Там же, с. 149. [↑](#endnote-ref-319)
320. *Русов Н*. Вчера у Комиссаржевской. — Вечерняя заря, 1907, 4 сент. Необоснованно утверждение, что «особенно изощренно издевался» над Блоком В. А. Ашкинази. Профессиональный фельетонист писал в своем обычном стиле, отметив 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». (См. *Азов В.* [*Ашкинази В. А*.]. Театр Комиссаржевской. — Речь, 1907, 1 янв.). [↑](#endnote-ref-320)
321. *И.* [*Игнатов И. Н*.]. Литературные отголоски. — Русские ведомости, 1904, 9 дек. [↑](#endnote-ref-321)
322. *П. Н.* [*Немвродов П. П*.]. Наши театры. — Наши дни, 1904, 25 дек. [↑](#endnote-ref-322)