



М.Г. СВЕТАЕВА



М.Г. Савина в роли Марьи Антоновны из «Ревизора» создавала безупречно стильный и неожиданно трогательный образ провинциальной барышни 1830-х годов.

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР



А.П. Ленский в облике элегантного, легкомысленного, слегка капризного барина Фамусова из «Горя от ума» покорял зрителей внутренней убедительностью и виртуозной комедийной легкостью.



«Есть трагизм в изображении простых характеров, трагизм кричащей правды, трагизм молчаливого отчаяния, трагизм искренно и задушевно высказывающегося сердца» (А.С. Суворин о П.А. Стрепетовой).



В естественной и выразительной игре О.О. и М.П. Садовских бытовая и психологическая манеры, переплавляясь, приобретали масштабную объемность искусства перевоплощения.

На протяжении последнего двадцатилетия XIX века русское драматическое искусство прошло сложный путь художественного и организационного переустройства, результаты которого стали очевидны лишь в начале следующего столетия [1].

В 1880–1890-е годы положение отечественного театра оценивалось современниками как явно неблагоприятное. Не сходявшие со страниц газет и журналов заявления об упадке сцены нередко сопровождалось замечанием «как известно», подчеркивающим, что факт этот общепризнан. Однако это не означало снижения живого интереса к театру. Постоянных театральных обозревателей имело большинство солидных периодических изданий. В столицах даже появились специализированные журналы (в Москве – «Артист», 1889–1895; в Петербурге – «Театр и искусство», 1897–1918). За московской театральной жизнью наиболее пристально следили С.В. Флеров (псевдоним С. Васильев), постоянный театральный обозреватель «Московских ведомостей» и других периодических изданий; Вл.И. Немирович-Данченко, писавший рецензии для «Русского курьера»; Н.Е. Эфрос, критик, автор рецензий и театральных обзоров в московских газетах и журналах, историк театра и др. Деятельность петербургских сцен находила отражение в статьях А.С. Суворина в его газете «Новое время»; А.Р. Кугеля, публиковавшегося в «Петербургской газете» и в созданном им журнале «Театр и искусство». Проблемы текущего репертуара и современной драматургии привлекали преимущественное внимание М.Н. Ремезова, постоянного сотрудника «Русской мысли». Картину театральной жизни обеих столиц фиксировал в своем «Дневнике писателя» (1885–1886) Д.В. Аверкиев – прозаик, драматург, критик, автор теоретической работы «О драме». Заметную роль в осмыслении нового европейского и русского драматического искусства сыграл князь А.И. Урусов – адвокат, совмещавший профессиональную судебную деятельность с литературными занятиями и интересом к сцене [2].

Театр действительно переживал кризис. Одна из причин его коренилась в сфере художественной: с завершением эпохи А.Н. Островского русский театр вошел в стадию истощения идей – казалось, отечественной сцене остается лишь совершенствовать и уточнять некогда найденное и открытое. Другая – заключалась в устаревших формах организации театрального дела. Закрепленная в 1858 году монополия Императорских театров на устройство публичных зрелищ в столицах окончательно себя изжила. Вопреки ей культурное пространство столиц быстро расширялось: открывалось все больше любительских, клубных, кружковых сцен. В Петербурге спектакли давались в Бла-

городном собрании, Собрании художников, в Немецком и других клубах. В Москве среди различных объединений любителей драматического искусства выделялся Артистический кружок (1865), основанный А.Н. Островским, Н.Г. Рубинштейном и В.Ф. Одоевским и с 1869 г. ставший практически первым частным московским театром [3]. Спектакли там шли под видом «литературно-музыкальных концертов» или «семейных вечеров». «В порядке исключения» появлялись даже частные театры, и первым среди них стал театр, руководимый А.А. Бренко [4]. Открывшийся 9 сентября 1880 года комедией Н.В. Гоголя «Ревизор», он быстро обрел популярность и стал восприниматься как своего рода «ответ на запросы общества, как явление давно ожидаемое и желанное» [5]. Его первые успехи обнадеживали и заставляли верить, что «частный театр в России есть совершившийся факт» [6].

* * *

Деятельность А.А. Бренко – своего рода пролог к новой истории русской сцены и русского театрального предпринимательства. Ее театр привлекал духом товарищества и творческого единения, свободой и от бюрократического управления, и от стремления к наживе. Получив материальную поддержку миллионера С.М. Малкиеля, предоставившего Бренко в аренду старинный особняк на углу Тверской улицы и Малого Гнездиковского переулка, переоборудованный и приспособленный под театр архитектором М.Н. Чичаговым, она в течение театрального сезона организовала полноценный театр нового образца. Москвичи сразу же окрестили его «Пушкинским» или «Театром близ памятника Пушкину» – по его соседству с только что водруженным на Страстном бульваре монументом великому поэту.

Называя свое предприятие «идейным делом» [7], Бренко ориентировалась на образцовый репертуар и серьезный разговор с интеллигентным зрителем. Она не жалела средств на длительный репетиционно-постановочный процесс, большие актерские жалования, дорогие костюмы и декорации, обустройство сцены, богатую и изящную отделку зала и фойе [8].

Бренко удалось собрать хорошую труппу [9]. Ядром ее стали П.А. Стрепетова [10], М.И. Писарев [11] (он же возглавил художественный совет), В.Н. Андреев-Бурлак [12]

[1] Подробно о театральном искусстве 1880–1890-х гг. см.: ИРДТ 1977–1987/6. Данное издание включает в себя Введение с общей характеристикой периода и отдельные главы, касающиеся репертуара, сценического искусства, частных, любительских и народных театров, провинциального театра, а также Репертуарную сводку. О развитии русского драматического театра в последние годы XIX в. см.: Там же/7.

[2] Подробнее о театральной критике рассматриваемого периода см.: ОИРПК 1976.

[3] Просуществовал до 1883 г.

[4] Бренко Анна Алексеевна (урожд. Челищева, по мужу Левенсон, 1848(9)–1934) – служила в Малом (1878–1882), Александринском (1885–1887) театрах. Антрепренерскую деятельность начала в 1879 г. с выступления любительской труппы в летнем Петровском казенном театре. В 1880 г. продолжила ее представлениями любителей и провинциальных артистов на сцене Солодовниковского пассажа. В том же году открыла «Драматический театр А.А. Бренко в доме Малкиеля» (сокращенно Театр Бренко).

[5] Московские ведомости. 1880. № 283. С. 4.

[6] Урусов 1907/1: 232.

[7] Цит. по: ИРДТ 1977–1987/5: 254.

[8] Сцена конструировалась под руководством В.Н. Андреева-Бурлака.

[9] Наиболее известными для публики были провинциальные трагики В.В. Чарский и М.Т. Иванов-Козельский (незадолго перед этим неудачно дебютировавший в Петербурге), П.М. Свободин (служивший в провинции и в Александринском театре). Из менее известных – дебютировавшие на клубных сценах А.И. Южин и В.П. Далматов (Лучич), провинциальные актрисы А.Я. Глама-Мещерская и А.А. Немирова-Ральф.

На с. 370–371:

М.Н. Ермолова в роли Жанны Д'Арк в спектакле Малого театра «Орлеанская дева» по трагедии Ф. Шиллера. Фотография 1884 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
М.Г. Савина в роли Марьи Антоновны в спектакле Александринского театра «Ревизор» по комедии Н.В. Гоголя. Фотография начала 1880-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
А.П. Ленский в роли Фамусова в спектакле Малого театра «Горе от ума» по комедии А.С. Грибоедова. 1887. Рисунок А.П. Ленского. Бумага, карандаш. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
П.А. Стрепетова. Портрет работы И.Е. Репина. 1882. Холст, масло. ГТГ
О.О. Садовская в роли Анфусы Тихоновны, М.П. Садовский в роли Мурзавецкого в спектакле Малого театра «Волки и овцы» по комедии А.Н. Островского. Фотография 1893 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

(ставший и режиссером, и администратором труппы) — провинциальные артисты, сформировавшиеся в 1870-х годах под влиянием народнических идей, выросшие на лучших образцах русского бытового репертуара. Именно с ними во многом была связана ориентация Театра Бренко на русский репертуар [13]. Стрепетова в «Грозе» и «Бедной невесте» Островского, дуэт Стрепетовой и Писарева в «Горькой судьбине» Писемского вызывали впечатление «такой сценической могучей правды, о какой в Малом театре уже утратили и память» [14].

Театр Бренко порой выступал в роли своеобразного конкурента казенной сцены [15]. Тем не менее, С. Васильев с самого начала указывал на опасность совпадения репертуара нового театра с репертуаром Малого. Он утверждал: молодому коллективу необходимо найти свой «характер», свою «специальность» [16]. Это доказывала практика: наибольший интерес публики вызывали или новинки отечественной драматургии («Кручина» И.В. Шпажинского), или такие оригинальные спектакли, как «Иудушка» по «Господам Головлевым» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя.

Вл.И. Немирович-Данченко, на первых порах горячо поддерживавший новый театр, к концу первого сезона уже находил, что превосходство Театра Бренко над Малым преувеличивается. Не отрицая, что «в театре близ памятника Пушкина в игре артистов чувствуется часто гораздо больше одушевления», а репертуар его «несколько интереснее

репертуара Малого театра», он полагал: «Много, очень много надо работать молодому театру, чтобы хоть намеком подходить по ансамблю исполнения к Малому» [17]. Добиться ансамблевости исполнения от труппы провинциальных артистов, привыкших работать каждый сам за себя, было нелегко. Для этого требовались время, жесткая дисциплина, последовательность. Но ни аналитичность Писарева, проявлявшаяся в характерных для него серьезных застольных периодах работы над пьесой, ни режиссерские усилия Андреева-Бурлака не смогли изменить положение дел. Театральные критики все чаще отмечали досадную «пестроту» спектаклей с «всевозможными оттенками игры провинциальной» [18].

Жизнь Театра Бренко оказалась совсем недолгой — менее двух сезонов [19]. Эта недолговечность была обусловлена и неопределенностью его статуса, и полной финансовой зависимостью от постороннего капитала, и постепенным изменением атмосферы в труппе. Премьерша театра А.Я. Глама-Мещерская (1859–1942) вспоминала о первых месяцах его деятельности: «Это было подлинное товарищество актеров, прикрытое лишь флагом антрепризы» [20]. Но с течением времени актерское товарищество превратилось в актерскую вольницу [21]. Ни благородные идеалистические устремления Бренко, ни прекрасные артисты, ни репертуар не спасли дело от краха. Театр был поглощен предпринимателем новой формации — Ф.А. Коршем [22], построившим на его развалинах [23] прочное коммерческое предприятие.

[10] *Стрепетова Полина* (Пелагея) *Антильевна* (1850–1903) — с 1865 г. выступала в провинции. В Москве дебютировала в 1873 г. на сцене Общедоступного театра в «Грозе» А.Н. Островского и «Горькой судьбине» А.Ф. Писемского. Эти роли принесли ей славу трагической актрисы и сопровождали всю артистическую жизнь. «Редкую, феноменальную» природу ее трагического таланта — стихийного и глубоко национального — высоко ценил Островский (см.: Островский 1949–1953/12: 213).
[11] *Писарев Модест Иванович* (1844–1905) — один из первых провинциальных актеров с университетским образованием. Участие в спектаклях Народного театра на Политтехнической выставке, выступления на клубных сценах принесли ему известность у столичной публики. В лучших своих ролях (Большов — «Свои люди — сочтемся!»; Краснов — «Грех да беда на кого не живет»; Русаков —

«Не в свои сани не садись»; Несчастливцев — «Лес») он выводил на первый план «не страсть, не бытовой тип, а характер», детальное выстраивание которого способствовало уяснению «внутренней физиономии» персонажа (см.: Голос. 1880. № 16. С. 4). После закрытия Театра Бренко служил в Русском драматическом театре Корша, в Театре Ленковского. Вместе с Андреевым-Бурлаком возглавлял актерские товарищества, создававшиеся для поездок по провинции. В 1885 г. вошел в труппу Александринского театра.
[12] *Андреев-Бурлак Василий Николаевич* (Андреев, 1843–1888) — всю жизнь (за исключением неполных двух сезонов в Театре Бренко и одного сезона в Театре Корша) провел в провинции и на гастролях. «Он владеет бытовым языком, способом возвыситься до трагизма и не брезгать водевилем», — писал о нем современник (Урусов 1907/1: 239). Актер вошел в

историю исполнением ролей Счастливец («Лес» Островского), Расплюева («Свадьба Кречинского» А.В. Сухово-Кобылина), Недыхляева («Кручина» И.В. Шпажинского), чтением с эстрады произведений Гоголя («Записки сумасшедшего»), Достоевского (рассказ Мармеладова из романа Достоевского «Преступления и наказания»).
[13] За два неполных сезона театр переиграл практически все лучшие пьесы отечественных драматургов — от Д.И. Фонвизина до А.К. Толстого и крупнейших современных авторов.
[14] *Боборыкин П.Д.* Московские театры // Русские ведомости. 1881. 1 мая. № 119. С. 3.
[15] Правда, обращение к творчеству У. Шекспира, Ф. Шиллера, Ж.-Б. Мольера не принесло театру больших и серьезных удач — М.Т. Иванов-Козельский в «Гамлете», хотя и вызвал интерес, не избежал серьезных нареканий. Немирович-

Данченко, отмечая «простоту и нервность», «оригинальность и смелость оттенков», писал об отсутствии «общей целостности изображения», из-за чего Гамлет Иванова-Козельского «напоминает мозаику без общей гармонии красок» (см.: Немирович-Данченко 1980: 106, 107). Единственная рецензия на серьезный драматический спектакль молодого Антона Чехова в пору его работы журнальным фельетонистом также связана с выступлением Иванова-Козельского в роли Гамлета: «Много чувства, много щемящей за сердце задушевности», но — «мало чувствовать <...> надо еще быть всесторонне знающим» (Чехов 1974–1983/16: 20–21).
[16] «Ни один частный театр не может надеяться на успех, составляя свой репертуар из пьес, идущих в Малом театре» (Московские ведомости. 1880. 12 октября. № 283. С. 4).
[17] Немирович-Данченко 1980: 85.

[18] См.: Московские ведомости. 1880. 18 октября. № 289. С. 4.
[19] Последний спектакль состоялся 7 февраля 1882 г.
[20] Глама-Мещерская 1937: 164.
[21] А.И. Южин, приглашенный в театр в последние месяцы его работы, вынес тяжелое впечатление от атмосферы в труппе. Обстановка в театре «задавила» Бренко, «высосав из нее все» (см.: Южин-Сумбатов 1951: 50).
[22] *Корш Федор Адамович* (1852–1923) — юрист по образованию. Театральную деятельность начал с аренды в Театре Бренко вешалки. Весной 1882 г., после краха предприятия Бренко, предложил труппе образовать новый театр в форме товарищества на паях, возглавляемого дирекцией из трех членов.
[23] Именно Коршу, умело воспользовавшемуся раздорами в труппе, финансовыми затруднениями Бренко и ее деловой неопытностью, во многом приписывали ускорение гибели театра.



398



399

* * *

24 марта 1882 года был подписан указ Александра III Сенату об отмене монополии Дирекции Императорских театров на устройство театральных зрелищ в столицах. В Петербурге и Москве стали возникать ориентированные на разную публику и преследовавшие разные цели антрепризы, частные театры, возводились новые театральные здания.

Но век новых театральных предприятий был, как правило, короток. В Петербурге лишь два месяца просуществовал Театр Д.Д. Коровякова (открыт осенью 1882 г. в Зале Коновалова). Тремя спектаклями в 1883 году ограничилась деятельность Первого частного драматического театра А.С. Шустова в зале «Фантазия». На сцене Апраксинского (он же Малый) театра периодически выступали труппы под руководством А.Ф. Картавова (1882 г.), Н.Ф. Арбенина (1885 г.). Большие надежды возлагались в 1884 году на начинание П.И. Казанцева (в театре «Ренессанс») [24], собравшего неплохую труппу и обещавшего интересный репертуар. Усилиями антрепренера этот частный постоянно действующий театр просуществовал в Петербурге почти целый сезон. Добиться такого в условиях жесткой конкуренции тогда мало кому удавалось.

В Москве в 1882 году недолго работали труппы под управлением А.Ф. Федотова (Солодовниковский театр) и М.В. Аграмова (сцена Артистического кружка) [25]. В изменившихся условиях приобрела размах разнообразная деятельность М.В. Лентовского. Среди его драматических начинаний наиболее интересным был «Скоморох» — театр общедоступных и народных представлений, продержавшийся почти два сезона (с 1882 г.) [26].

Самым прочным, способным к длительной конкуренции с казенной сценой, оказался Русский драматический театр Ф.А. Корша, открывшийся в Москве в Газетном переулке [27] 30 августа 1882 года. Его история, как и история Театра Бренко, началась с гоголевского «Ревизора», не игравшегося к тому моменту на императорской сцене старой столицы уже более двух сезонов.

На первых порах Корш сохранял лицо прежнего театра и по составу труппы [28], и по репертуару [29], но со временем, укрепив свои финансовые и административные позиции, почувствовал себя полновластным хозяином театра, способным проводить самостоятельную кадровую и репертуарную политику [30]. Он сформировал новую труппу [31], в центре которой с 1884 по 1889 год находились два ярких молодых артиста на амплуа героя — Петр Федорович Солонин (1857–1894) и Николай Петрович Рошин-Инсаров (Пашенный, 1861–1899). Режиссером театра стал А.А. Яблочкин (позднее — М.В. Аграмов).

398 А.А. Бренко. Фотография 1880-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
399 М.И. Писарев в роли Несчастливцева и В.Н. Андреев-Бурлак в роли Счастливецца в спектакле Театра Бренко «Лес» по комедии А.Н. Островского. 1880. Рисунок Н.А. Мещерского. Бумага, сангина. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
400 М.И. Писарев в роли Большова и В.Н. Андреев-Бурлак в роли Подхалюзина в спектакле Театра Бренко «Свои люди — сочтемся!» по пьесе А.Н. Островского. Фотография 1881 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
401 П.А. Стрепетова в роли Лизаветы в спектакле Театра Бренко «Горькая судьбина» по пьесе А.Ф. Писемского. Фотография 1881 г. ГИМТМИ
402 Драматический театр А.А. Бренко в доме Малкиеля. Фотография 1880-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

[24] В театре «Ренессанс», сооруженном в 1882 г. на Офицерской ул. в Петербурге по заказу антрепренера В.Н. Егарева, работали труппы П.И. Казанцева, И.П. Зазулина. В 1885 г. на этом месте В.А. Линская-Неметти построила зимнее и летнее здания, называвшиеся Театром Неметти и ставшие сценической площадкой для спектаклей и гастрольных выступлений, организуемых различными антрепренерами (осенью 1898 г. там работал Русский драматический театр под дирекцией В.А. Амфитеатрова). В 1887 г. на Адмиралтейской наб. был возведен Панаевский театр. В нем с 1888 г. И.П. Зазулин давал так называемые общедоступные спектакли. С 1893 г. здесь обосновалась антреприза М.Е. Дарского.



400

[25] В Москве в 1887 г. Г. Парадиз завершил строительство здания на Большой Никитской для открытого им годом ранее и предназначенного для выступлений иностранных трупп и гастролеров Театра «Парадиз» (он же – Интернациональный, Никитский). [26] Подробнее о деятельности М.В. Лентовского см. в разделе «Городская развлекательная культура». Театр народных представлений «Скоморох» сразу же отметила критика, подчеркнув необходимость специального репертуара для аудитории народных театров, составить который, как писал С. Васильев, «нет ничего легче и в то же время – ничего труднее», ибо «этой невзыскательной публике хорошо все, что только удовлетворяет ее потребность в зрелище».

Следовательно, «на этом репертуаре лежит особая нравственная ответственность», требующая «внимательно и чутко приглядываться и прислушиваться не просто к успеху зрелища, нет – к характеру этого успеха, к элементам, из которого он складывается» (см.: Московские ведомости. 1882. № 324. С. 4). Подробно о народных театрах в России см.: Хайченко 1975. [27] «Внутренность» арендованного Коршем дома, принадлежавшего Лианозову и наследникам Степанова, «была вся вынута. Здание обращено в зрительную залу, коридоры и фойе, – сцена же была пристроена во дворе <...>. Впервые, не только в России, но и за границей, театр освещался исключительно одним электричеством» (Корш 1892: 4).

[28] Коршу удалось привлечь к себе Писарева, Андреева-Бурлака, Гламу-Мещерскую, Свободина, но после первого сезона они покинули труппу. [29] Сохранились даже введенные Бренко ради приобщения юношества к классическому театральному репертуару утренники, билеты на которые продавались по сниженным ценам. [30] См.: Павлова Т.Н. Антреприза Федора Корша // Московский наблюдатель. 1992. № 7–8. С. 50–53. [31] Место первой актрисы (до возвращения Гламы-Мещерской в 1885 г.) занимала Н.Д. Рыбчинская, амплуа комика – Л.И. Градов-Соколов; почти десятилетие, с небольшими перерывами, играл И.П. Киселевский – характерный актер широкого диапазона.



401



402



403

Уже к середине третьего сезона выяснилось, что накопившиеся долги поставили Театр Корша на грань краха [32]. Однако череда «прощальных» бенефисов, укрепившая симпатию зрителя к якобы закрывавшемуся театру, позволила ему не только удержаться, но и начать сезон 1885/86 годов в новом, специально выстроенном здании в Богословском переулке, оборудованном новейшими техническими приспособлениями. Церемония открытия была помпезной, хотя сам спектакль, составленный из сцен «Горя от ума» и «Ревизора», критиков не удовлетворил.

Осенью 1885 года М.Н. Ремезов, следивший за деятельностью театра, отмечал, что труппа «с каждой неделей все менее и менее оправдывает возлагавшиеся на нее ожидания» по части репертуара [33]. Критик пророчил коршевскому начинанию близкую гибель, но пророчество не сбылось, и два сезона спустя он с удивлением констатировал: «А антреприза идет себе да идет и весьма процветает» [34].

Ее успешность зиждилась на принципах, которые антрепренер сам определил и которым следовал неукоснительно. «Сила театра кроется в отношении к нему публики, в том художественном кредите, который он имеет у последней, и в том, насколько он удовлетворяет ее вкусам» [35], — таков был его первый постулат. Второй, касавшийся репертуарной стратегии, гласил: «Залог успеха предприятия лежит исключительно в тщательном исполнении чистой комедии» [36]. Исходя из этого, Корш умело маневрировал между классикой, ставя

пьесы Островского в воскресных и праздничных утренниках для молодежи, и современными новинками — «присяжные» коршевские авторы создавали по европейскому образцу легкие комедии, рассчитанные на вкусы жаждущей развлечений публики. Москва привыкла к «коршевским пятницам» — еженедельным премьерам с обязательной новой пьесой, и Корш стремился эту привычку всячески поддерживать.

Правда, в рецензиях на спектакли нередко встречались сетования на падение искусства того или иного актера под влиянием специфического репертуара театра, спешки в подготовке спектаклей, подчинения актерской игры реакциям зрительного зала. Но Корша это не смущало: финансовая успешность оправдывала в его глазах все.

* * *

Перемены в Императорских театрах начались со сменой царствования [37]. В августе 1881 года министром императорского двора и уделов был назначен граф И.И. Воронцов-Дашков. Это повлекло за собой изменения и в подчиненном министерству театральном ведомстве. Директором Императорских театров стал И.А. Всеволожский [38], который вскоре после своего вступления в должность представил министру доклад о необходимости безотлагательных реформ на казенных сценах [39]. Работа по составлению проекта Положения об управлении Императорскими театрами началась уже в октябре. Членам специально созданной комиссии (в ее состав входили театральные чиновники и трое драматургов — А.Н. Островский, А.А. Потехин и Д.В. Аверкиев) надлежало ответить на 16 вопросов. И первым в их ряду был: «Соответствует ли современное положение Императорских театров своему назначению — доставлять эстетическое удовольствие и действовать на нравственное развитие общества?» Ответ был отрицательным: полугодовая работа дала комиссии основание констатировать неудовлетворительное положение Императорских театров по всем статьям, что и было зафиксировано в поданном рапорте.

Оформленным итогом трудов комиссии оказались три акта: «Положение об управлении русско-драматическими труппами»; «Временный устав Театрально-литературного комитета»; «Временное положение о вознаграждении авторов драматических произведений и опер». В первом была зафиксирована необходимость работ по организации массовых сцен, созданию «образцового» ансамбля, для чего была введена новая должность — главный режиссер (он же — руководитель режиссерского управления), определены обязанности режиссеров (в частности, по «мизансценированию»);

403 Ф.А. Корш. Фотография конца XIX в. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

[32] Во втором сезоне выпущенный с шумной рекламой «Царь и Великий князь всея Руси Василий Иванович Шуйский» Н.А. Чаева, поставленный по историческим подлинникам с сохранением мельчайших деталей в изготовлении костюмов, оружия и прочей бутафории, успеха не имел и не оправдал крупных финансовых затрат.

[33] См.: Русская мысль. 1885. Кн. II. С. 187.

[34] Русская мысль. 1887. Кн. II. С. 209.

[35] Цит. по: ИРДТ 1977–1987/6: 249.

[36] Цит. по: Там же: 243.

[37] Сезон 1880/81 гг. оказался коротким: траур, объявленный по Александру II, длился в Императорских театрах до начала следующего сезона, в частных театрах — один месяц.

[38] Всеволожский Иван Александрович (1835–1909) — русский театральный деятель, сценарист, художник, дипломат. Окончил Петербургский университет. Находясь на службе в Императорских театрах (с 1881 г.) провел ряд организационных реформ. Занимался самостоятельной творческой деятельностью, являлся автором эскизов и декораций к ряду спектаклей (балетам «Спящая красавица», «Щелкунчик» П.И. Чайковского, «Раймонда» А.К. Глазунова). В 1899 г., уйдя в отставку с должности



404

директора Императорских театров (на этом посту его сменил князь С.М. Волконский), стал директором Эрмитажа.

[39] Цит. по: Московские ведомости. 1881. № 307. С. 3. Подробнее об этом см.: Пилюгин 2003; Ушкарев, 2008.

[40] Цит. по: Пилюгин 2003: 10.

[41] Об истории Александринского театра см.: Державин 1932; Альтшуллер 1968.

[42] Об искусстве Малого театра см.: Зограф 1960; Зограф 1966.

[43] Потехин Алексей Антимонович (1829–1908) – прозаик, драматург, начинавший как автор бытовых произведений из народной жизни.

[44] Режиссером петербургской драматической сцены (по 1890 г.) оставался Ф.А. Федоров (Юрковский).

[45] Гнедич Петр Петрович (1855–1925) – писатель, драматург, переводчик, театральный деятель. Управлял труппой Александринского театра в 1901–1908 гг. Редактор нескольких выпусков «Ежегодника Императорских театров».

[46] Гнедич 2000: 149.

[47] Исключение составили два сезона (1882–1884 гг.). Это было связано с переводом из Москвы на петербургскую сцену А.П. Ленского, здесь появились «Много шума из ничего» и «Укрощение строптивой» У. Шекспира, «Севильский

цирюльник» П. Бомарше, «Уриэль Акоста» К. Гуцкова (с участием М.Н. Ермоловой), «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера.

[48] Сазонов Николай Федорович (1843–1902) – в первые годы выступал в водевилях и опереттах, затем перешел на бытовые и характерные роли.

Островский, отмечая «даровитость» и хорошую «сценическую подготовку» артиста, считал его полезным для русского репертуара (см.: Островский 1949–1953/12: 217, 223). Позднее Вл.И. Немирович-Данченко, отказывая Сазонову-актеру в способности «передавать душевную гибкость», видел в нем лишь «известный шаблон и горячность» (см.: Немирович-Данченко 2003/1: 66).

[49] Аполлонский Роман Борисович (1862–1928) – обладал редкими сценическими данными героя-любовника, которые обеспечивали ему зрительский успех. Однако в рамках этого амплуа артист оставался холоден, хоть и внешне эффектен. Лишь с годами, перейдя на характерные роли, он обрел свою истинную актерскую индивидуальность.

[50] Свободин Павел Матвеевич (Козиненко, до 1884 г. выступал под фам. Матюшин, 1850–1892) – актер, отличавшийся мягкой, естественной манерой

исполнения, умной художественной отделкой и интеллигентностью тона, равно убедительный в комических и драматических ролях.

[51] Далматов Василий Пантелеймонович (Лучич, 1852–1912) – после нескольких лет работы в провинции и на частных столичных сценах поступил в Александринский театр (1884 г.), где проработал десять лет. Стремясь к трагическим ролям, но не достигая в них полного успеха при неизменно ярких и необычных деталях трактовки и исполнения, он, тем не менее, остался непревзойденным «фатом» русской сцены – неотразимо обольстительным Кречинским («Свадьба Кречинского»), блистательно-ироничным Телятевым («Бешеные деньги»).

[52] Мичурина-Самойлова Вера Аркадьевна (1866–1948) – представительница династии Самойловых, унаследовавшая ее творческие традиции законченности и филигранности в создании сценического рисунка роли. Играла в тонкой, изящной, слегка холодноватой и ироничной манере, приносившей ей неизменный успех в таких ролях, как Софья в «Горе от ума» или Бетси в «Плодах просвещения», а также в ролях западноевропейского репертуара.

предусматривалось техническое переоснащение сцены, замена газового освещения на электрическое; была разработана коренная реорганизация принципов оплаты труда артистов (отменялась поспектакльная плата и основная масса бенефисов – оставлялись лишь юбилейные за 25 и 50 лет службы и полубенефис в сезон четырем выдающимся артистам) и др.

С государственной точки зрения Императорский театр должен был стать «образцовым правительственным учреждением в ряду всех русских предприятий», «учреждением блестящим, соответствующим достоинству Российского Императорского Двора», «учреждением хозяйственным, в котором расходование экономично, а щедрость – производительна». Ему вменялось в обязанность «способствовать поддержанию и развитию национального сценического искусства, имея в виду его благотворное влияние на эстетический вкус и самосознание общества» [40].

Главными драматическими сценами продолжали оставаться Императорские петербургский Александринский [41] и московский Малый [42] театры.

В 1881 году А.А. Потехин [43] был назначен начальником репертуарной части российских Императорских театров (с 1886 г. – только петербургских), а год спустя – управляющим труппой Александринского театра (1882–1890 гг.) [44].

По утверждению П.П. Гнедича [45], Потехин много сделал для петербургского театра, подняв в целом его «литературность»: «Он изгнал со сцены Оффенбаха, провел в репертуар пьесу Сухово-Кобылина “Дело”, поставил заново все пьесы Гоголя и “Горе от ума”, впервые заставил актеров надеть костюмы 20-х годов» [46]. Недостатком же восьмилетнего потехинского управления Гнедич полагал «почти полное забвение европейского репертуара» [47]. Потехин действительно оставался последовательным сторонником русской драматургии, но «обуживал» ее сугубо бытовым направлением, принимая и «омещанивая» тем самым александринскую сцену. Он закрывал глаза и на явное засилье в репертуаре комедий (в частности В.А. Крылова), придававших театру «водевильный тон».

Потехин продолжил формирование труппы, начавшееся еще с середины 1870-х годов, когда из провинции на петербургскую сцену пришли М.Г. Савина (с 1874 г.), К.А. Варламов (с 1875 г.), В.Н. Давыдов (с 1880 г.). Вместе с воспитанниками Петербургского театрального училища Н.Ф. Сазоновым [48] (в театре с 1863 г.) и Р.Б. Аполлонским [49] (с 1881 г.) они составили ядро новой труппы. Чуть позже, в 1884 году, в нее возвращается П.М. Свободин [50] (до этого служивший здесь в 1871–1877 гг.), в 1886 году приходят В.П. Далматов [51], В.А. Мичурина-Самойлова [52],



405



406

- 405 В.П. Далматов в роли Кречинского в спектакле Александринского театра «Свадьба Кречинского» по комедии А.В. Сухова-Кобылина. Фотография 1902 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
- 406 В.А. Стрельская в роли Феклы Ивановны, Е.И. Левкеева в роли Агафьи Тихоновны в спектакле Александринского театра «Женитьба» по комедии Н.В. Гоголя. Фотография начала XX в. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
- 407 М.Г. Савина в роли Марьи Антоновны в спектакле Александринского театра «Ревизор» по комедии Н.В. Гоголя. Фотография начала 1880-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
- 408 М.Г. Савина в роли Анны Демуриной в спектакле Александринского театра «Цена жизни» по пьесе Вл.И. Немировича-Данченко. Фотография конца XIX в. ГМТМИ
- 409 М.Г. Савина в роли Верочки в спектакле Александринского театра «Месяц в деревне» по пьесе И.С. Тургенева. Фотография 1879 г. ГМТМИ

продолжают работать В.В. Стрельская [53] (с 1857 г.), Е.И. Левкеева [54] (с 1871 г.), Н.С. Васильева [55] (с 1878 по 1897 гг.). В 1881 году Потехин пригласил в театр Стрепетову, в 1885-м – Писарева [56].

С 1880-х годов во главе александринской труппы встает знаменитый «триумвират» – Савина, Давыдов, Варламов.

Мария Гавриловна Савина (1854–1915), с пятнадцати лет скитавшаяся по провинциальным сценам, в двадцать дебютировала в Петербурге и уже к началу 1880-х годов прочно заняла место «премирующей» в Александринском театре, долго не имевшем до того актрисы на амплуа «чистокровной героини». Благодаря ей, как писал Островский, «интерес спектаклей оживился, интеллигентная публика стала было возвращаться к театру» [57]. Драматург считал Савину актрисой «с природным дарованием, которое пополняется умом и энергией», но ограничивается рамками «водевильного мирозерцания» [58]. Подняться над вереницей «очаровательных вертушек» молодой исполнительнице помогли роли Верочки («Месяц в деревне» И.С. Тургенева, 1879), Вари («Дикарка» А.Н. Островского и Н.Я. Соловьева, 1879), Марьи Антоновны («Ревизор» Н.В. Гоголя, 1881). Однако позднее, в 1880-е годы, ролей подобного масштаба у нее не оказалось. Создавая на материале пустоватых пьес изящный и прихотливый тип «женственной

женщины», пленяющий искрометным темпераментом и избытком жизненной энергии, Савина постепенно подчинила своей индивидуальности весь репертуар театра и, властвуя над публикой, сама оказалась в зависимости от нее [59].

Новый облик актрисы отчетливо проступил уже на рубеже 1880–1890-х годов, особенно во время ее московских гастролей. В савинском толковании ролей, исполнявшихся в Москве Ермоловой и Федотовой, исчез былой лиризм, а безусловная симпатия, которой прежде она одаряла своих героинь, сменилась беспощадной трезвостью взгляда, характеристиками резкими и жесткими [60], хотя и не лишенными очарования и обольстительности [61]. Не зная границ в комедии, Савина сделала подвластной себе и сферу драмы, найдя и блестяще разработав в ней свои особые приемы «будничного драматизма» [62]. С дерзостью истинного художника она в 1895 году отважилась на рискованный эксперимент – сыграла Акулину во «Власти тьмы» Л.Н. Толстого, поразив публику превращением привычно элегантной актрисы в «дурковатую деву».

Принадлежа к художникам аналитического склада, обладая виртуозным мастерством, она, будучи по природе характерной актрисой, в каждой роли создавала яркий и убедительный женский образ. При остроте и лаконичности сценического рисунка, смелости и выразительности деталей, роли Савиной

- [53] Стрельская Варвара Васильевна (1838–1915) – актриса бытового направления, талант которой ярко проявился в пьесах Островского. С переходом на возрастные и характерные роли стала знаменитой «старухой» петербургской сцены.
- [54] Левкеева Елизавета Ивановна (1851–1904) – комедийная актриса бытового склада на роли в пьесах Гоголя, Островского.
- [55] Васильева Надежда Сергеевна (1852–1920) – «актриса с умом, хорошо образованная, с хорошими манерами», но не имеющая «ни сил, ни тона для большой сцены» (см.: Островский 1949–1953/12: 215).
- [56] Савина, Стрепетова, Давыдов, Писарев вышли из одного «провинциального гнезда» – антрепризы актера П.М. Медведева (1837–1906), которую он в начале 1870-х годов держал в Казани, Орле и Саратове. Один из первых русских антрепренеров, кого интересовала не только предпринимательская, но и творческая слагаемая дела, Медведев стал «коллекционером» молодых актерских талантов, режиссером и фактически художественным руководителем труппы.
- [57] Островский 1949–1953/12: 213.



407



408



409

[58] См.: Островский 1949–1953/12: 206.

[59] Триумфами актрисы в это десятилетие стали роли в «Чародейке» (1884) И.В. Шпажинского, «Тетеньке» (1886) Н. Николаева (Н.Н. Куликова), «Сорванце» (1888) В.А. Крылова.

[60] Героини «Ольги Ранцевой» Б.М. Маркевича, «Цепей» А.И. Сумбатова-Южина.

[61] Многие считали, что элегантностью облика и блеском туалетов Савина не уступает актрисам петербургской французской труппы.

[62] К несомненным удачам Савиной следует отнести Анну в «Цене жизни» Вл.И. Немировича-Данченко, Татьяну Репину в одноименной пьесе А.С. Суворина, Елену в «Симфонии» М.И. Чайковского, чуть позднее – Наталью Петровну в «Месяце в деревне» И.С. Тургенева.

[63] Петербургская газета. 1875. 10 мая. С. 2.

[64] См.: Юрьев 1963/1: 450, 448; Старк 1916: 71–72.

[65] См.: Старк 1916: 66–67.

[66] См.: Артист: Приложение. 1893 № 4. С. 23.

[67] См.: Аверкиев Д.В. Александринский театр. «За чем пойдешь, то и найдешь». Г. Давыдов и г-жа Левкеева 2-я // Голос. 1880. № 309.

[68] См.: Боборыкин 1882: 2.

отличались эмоциональной насыщенностью и заразительностью. Обаяние художественной личности, сквозившее во всех ее созданиях, пленяло и покоряло публику.

Стихийное дарование Константина Александровича Варламова (1848–1915), при первых столичных дебютах поразившего «правдой и умением жить на сцене настоящей жинью» [63], в дальнейшем раскрывалось все более и более полно. «В таланте Варламова как бы играло и переливалось бесчисленное количество красок всевозможных оттенков»: тут была и смелая буффонада, соседствовавшая в водевилях с «наивной и чисто ребяческой серьезностью», и светлый лиризм царя Берендея в «Снегурочке» Островского, и трогательная деликатность Муромского в «Свадьбе Кречинского» Сухово-Кобылина, и истинная интеллигентность Лебедева в «Иванове» Чехова.

Но в палитре артиста вполне хватало и «суровых и жестких тонов» (Варравин в «Деле» Сухово-Кобылина); он виртуозно владел «гиперболичностью гоголевского стиля» (Яичница в «Женитьбе», Осип в «Ревизоре»), добивался жизненной и сценической объемности, воплощая характеры Островского (Юсов в «Доходном месте», Большов в комедии «Свои люди — сочтемся!») [64]. Его комедийные и драматические образы приобретали «грандиозную форму» [65].

Однако в репертуаре Варламова комические роли все же преобладали над драматическими. Недаром рецензент журнала «Артист» в 1893 году сетовал на то, что на александринской сцене «артист с сильным драматическим подъемом, как г. Варламов, является комиком» [66].

Владимир Николаевич Давыдов (Иван Николаевич Горелов, 1849–1925) вступил на петербургскую сцену уже сложившимся артистом. Впервые увидев его, Д.В. Аверкиев подчеркивал «удивительную мягкость тонов и непринужденность комических оттенков» в исполнительской манере актера [67]. Величайшее «разнообразие сферы творчества», отмеченное П.Д. Боборыкиным уже на второй сезон [68], обеспечило Давыдову исключительное место в александринской труппе.

Творчество актера было неразрывно связано с большой русской литературой, он прошел через весь отечественный репертуар — от Д.И. Фонвизина до А.П. Чехова.

Его роли в пьесах Л.Н. Толстого («Плоды просвещения», «Власть тьмы»), И.С. Тургенева («Нахлебник», «Холостяк»), А.В. Сухово-Кобылина («Свадьба Кречинского», «Дело»), около сорока персонажей А.Н. Островского — отличались глубиной содержания, сложностью внутреннего рисунка, яркостью формы. В пьесах современных авторов актер создал такие значительные образы, как Недыхляев («Кручина» Шпажинского), Калгуев («Новое



410 П.А. Стрепетова.
Портрет работы И.Е. Репина.
1882. Холст, масло. ГТГ
411 К.А. Варламов в роли
Осипа в спектакле Александринского театра «Ревизор» по комедии Н.В. Гоголя. Фотография 1880-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
412 В.Н. Давыдов в роли Расплюева в спектакле Александринского театра «Свадьба Кречинского» по комедии А.В. Сухово-Кобылина. Фотография 1880 г. ГТМИ
413 П.А. Стрепетова в роли Степаниды, Н.Ф. Сазонов в роли Капитона в спектакле Александринского театра «Около денег» (пьеса В.А. Крылова по роману А.А. Потехина). Фотография 1883–1884 гг. ГТМИ

410

дело» Немировича-Данченко); стал первым исполнителем Иванова в одноименной пьесе А.П. Чехова.

Центральными ролями в творческой биографии Давыдова стали Фамусов в «Горе от ума» А.С. Грибоедова и Городничий в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор», которые он играл на протяжении долгих лет.

Со временем на его плечи лег обширный текущий репертуар. Тяготясь большим количеством ремесленных пьес, Давыдов в 1886 году покинул императорскую труппу и ушел в Театр Корша, однако, не найдя там лучших условий для творчества, через два года вернулся назад.

Пришедшая в Александринский театр в расцвете таланта Полина Антипьевна Стрепетова играла в основном свой старый репертуар — «Грозу», «Бедную невесту» Островского, «Горькую судьбину» Писемского [69].

В ряду немногих новых ролей, соответствовавших индивидуальности актрисы, были Степанида («Около денег», роман Потехина в переделке для сцены Крылова), Кручинина («Без вины виноватые» Островского), Ксения («Не от мира сего» Островского), Анна Петровна («Иванов» Чехова).

В 1884 году Островский писал: «Стрепетова не усиливает петербургской труппы, не составляет с ней одного целого <...>. Попытки ввести

[69] «Нимало не колеблясь, я признаю г-жу Стрепетову гениальной актрисой», — заявлял Аверкиев (Новое время. 1882. 25 января. С. 3). «Видел Стрепетову разом в двух ролях. По-моему, это безусловно гениальная актриса, и я был подавлен громадной силой ее таланта», — делился впечатлениями с братом П.И. Чайковский (Чайковский 1953–1981/9: 330).

[70] Островский 1949–1953/12: 214.

[71] Суворин А.С. Г-жа Стрепетова в роли Катерины // Журнал Театра Литературно-художественного общества. 1907. № 1. С. 4.



411



412



413

ее в текущий репертуар так и останутся попытками <...>. Старым же ее репертуаром начальство пользоваться настоящим образом не умеет или не желает» [70].

А.С. Суворин позднее замечал: «Надо присмотреться к особенностям ее игры, надо вникнуть в ее оригинальность, надо понять, что, помимо трагической игры, необходимой для изображения шекспировских героев <...>, есть трагизм в изображении простых характеров, трагизм кричащей правды, трагизм молчаливого отчаяния, трагизм искренно и задушевно высказывающегося сердца» [71].

За годы своего управления Потехину удалось привлечь первоклассные артистические силы. Но при этом Островский оценивал состояние петербургской труппы критически. Чуткое ухо великого драматурга слышало у всех «разный тон», наметанный глаз видел на сцене «разные манеры», а следовательно, — «полное расстройство» ансамбля, что с точки зрения Островского было недопустимо для сцены подобного уровня [72].

* * *

Управление московской драматической сценой исторически складывалось по-иному.

Осенью 1884 года Островский начал хлопотать об отделении московских Императорских театров от петербургской Дирекции и учреждения в них самостоятельного управления. Усилия его увенчались успехом лишь к началу 1886 года [73].

Анализируя возможности императорских драматических сцен, Островский утверждал: «В Москве труппа устойчивее и предания в ней пока еще держатся», она «цельнее петербургской и значительно полнее» [74].

Актерский ансамбль Малого театра действительно обладал в ту пору редкой полнотой и мощью. Его художественную высоту определяли находившиеся в расцвете своего таланта Мария Николаевна Ермолова и Гликерия Николаевна Федотова, Александр Павлович Ленский и Александр Иванович Южин, Ольга Осиповна и Михаил Провыч Садовские.

В 1885 году умер признанный патриарх русской сцены Иван Васильевич Самарин (1817–1885). За год до этого было отпраздновано пятидесятилетие его сценической деятельности, хотя в последние годы артист уже не мог выходить на подмостки. Ученик и наследник Щепкина, он был живым носителем великой актерской традиции, и его уход воспринимался старыми театрами как конец целой эпохи в жизни русского театра.

В последние десятилетия века завершалась актерская карьера и жизнь еще одной ученицы Щепкина, Надежды Михайловны Медведевой (1832–1899). С возрастом в ней обнаружилась «характерная актриса милостью божией» [75], успех ее с годами возрастал, а драматический талант, благодаря драматургии Островского, получил новый импульс к развитию.

[72] См.: Островский 1949–1953/12: 202.

[73] Через год самостоятельность московских театров была вновь уничтожена, должности заведующего репертуарной частью, на которой последние полгода жизни пребывал Островский, и управляющего московскими театрами (А.А. Майков) упразднены, и единоличным руководителем стал управляющий Московской конторой Императорских театров П.М. Пчельников, непосредственно подчиненный директору Всеволожскому. Пост главного режиссера по-прежнему занимал С.А. Черневский (1876–1901).

[74] Островский 1949–1953/12: 202, 225.

[75] Станиславский 1988–1999/1: 87. В это десятилетие критики отмечали работы Медведевой в «Месяце в деревне» (Ислаева, 1881), «Не от мира сего» (Снафидина, 1885).

На новое амплу перешла блистательная комическая актриса Надежда Алексеевна Никулина (1845–1923), чью «жизнерадостность» и «комедийность» Н.Е. Эфрос считал «какими-то буйными, необычайными» [76].

Продолжали в последние десятилетия века работать Николай Игнатьевич Музиль (1836–1906), вносивший драматические ноты в трактовку характерных образов; Владимир Александрович Макшеев (1843–1901), чей репертуар ограничивался кругом русских ролей простаков, сыгранных ярко и достоверно, с сохранением тона бытовой характерности; Осип Анреевич Правдин (1849–1921) — умный, но холодноватый актер, владевший изощренной техникой, умением создавать внешне броские образы.

В 1881 году в театр пришел Константин Николаевич Рыбаков (1856–1916) — разноплановый характерный актер, сочетавший остроту рисунка роли с мягкостью и легкостью игры, комедийную яркость с безупречным чувством меры и подлинностью внутреннего перевоплощения (Земляника в «Ревизоре», 1883; Звездинцев в «Плодах просвещения», 1891).

В 1882 году из Петербурга был переведен в Москву Федор Петрович Горев (1850–1910). Обладая стихийным, необузданным темпераментом, он соперничал с Южиным в шекспировских ролях (Гамлет, Лир). А.Р. Кугель называл Горева последним «чистокровным любовником», на смену которому «народился неврастеник» [77]; Чехов видел в нем артиста, способного временами «возвышаться до такого нервного подъема, на какой не способен ни один русский актер» [78].

Гликерия Николаевна Федотова (Позднякова, 1846–1925) вступила в труппу Малого театра еще в 1862 году. Воспитанница Щепкина, ученица Самарина, многие роли получавшая из рук Островского, она стала живым выражением лучших традиций Малого театра, — так считал К.С. Станиславский [79], чрезвычайно высоко ценивший эту актрису и находившийся в молодости под ее творческим влиянием.

Наделенная от природы сильным драматическим темпераментом, яркой эмоциональностью, обладая острым аналитическим умом и интуицией, владея высоким мастер-

414 Г.Н. Федотова в роли царицы Марфы в спектакле Малого театра «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» по пьесе А.Н. Островского. Фотография 1892 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
415 Н.И. Музиль в роли Юродивого в спектакле Малого театра «Борис Годунов» по трагедии А.С. Пушкина. Фотография 1880 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
416 Ф.П. Горев в роли Иахимо в спектакле Малого театра «Имогена» по пьесе У. Шекспира «Цимбелин». Фотография 1891–1892 гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



414



415

[76] См.: Эфрос 1922/5: 2. Среди лучших созданий актрисы в эти годы – Анна Андреевна («Ревизор»), Мамаева («На всякого мудреца довольно простоты»).

[77] См.: Кугель 1967: 203.

[78] См.: Чехов 1974–1983/7: 62.

[79] См.: Станиславский 1988–1999/1: 87.

[80] См.: Театральное обозрение. 1922. № 5. С. 4.

[81] Карнеев 1896: 15.

[82] Замечателен был актерский дуэт в сцене встречи двух королей: Марии – Ермоловой и Елизаветы – Федотовой. Критик «Русских ведомостей» Н.М. Горюцкий подробно описывал эту сцену, подчеркивая достойное соперничество двух актрис. Важнейшим качеством их игры он считал богатство внутренних психологических состояний и разнообразие красок, их передающих (см.: Русские ведомости. 1886. № 216. С. 3).

[83] См.: Немирович-Данченко 1952/1: 353.

[84] До этого, в 1870-годы, актриса еще находилась в пределах героини, хотя трагизмом была «насыщена вся ее природа» (см.: Южин-Сумбатов 1951: 492). Самая сильная по накалу страстей роль этого периода – Лауренсия в «Овечьем источнике» Лопе де Веги (1879).

[85] Спектакль в целом Аверкиев назвал «представлением, данным для г-жи Ермоловой в провинциальном городе» (Дневник писателя (Д.В. Аверкиева). СПб. 1885. С. 379). Не веря в успех постановки, дирекция не разрешила на нее никаких дополнительных трат. Лишь в 1893 г., при возобновлении трагедии, А.Ф. Гельцер написал для нее новые декорации.

[86] См.: Эфрос 1896: 145–180.

[87] См.: Там же: 158.

[88] Современный исследователь, обращаясь к мысли Достоевского о том, что Шиллер прочно «вошел в кровь и плоть русского общества», замечает: «Через несколько лет после смерти Достоевского, в середине 1880-х годов, на русской сцене появятся «Орлеанская дева» и «Мария Стюарт» Шиллера в исполнении Ермоловой, которые для своей эпохи и ее характерных общественно-политических тенденций будут означать, пожалуй, не меньше, чем означали образы трагических бунтарей Мочалова для его времени» (Родина 1984: 70).

ством и виртуозной техникой, она своим талантом распоряжалась «на диво, всегда так, как наиболее художественно выгодно для роли», неизменно оставаясь «под строгим контролем и вдумчивой мысли, и тонкого вкуса» [80].

Федотову называли обладательницей «одного из самых обширных амплуа, равно захватывающих в свою область трагедию, драму и комедию, бытовое и общечеловеческое, идеальное и реальное» [81].

В шекспировском репертуаре актрисы убедительны были и трагедийные роли – Клеопатра («Антоний и Клеопатра»), леди Макбет, и комедийные – Катарина («Укрощении строптивой»), Беатриче («Много шума из ничего»).

Ее Елизавета в «Марии Стюарт» Ф. Шиллера жила одновременно во власти сложных государственных расчетов и необоримой женской ревности [82].

Актриса явилась истолковательницей самых разных героинь Островского, нежной девушки Снегурочки («Снегурочка»), пылкой Параша («Горячее сердце»), эмансипированной Лидии Чебоксаровой («Бешенные деньги»), страстной Василисы Мелентьевой («Василиса Мелентьева»). На протяжении 35 лет она играла Катерину в «Грозе», сочетая достоверность сценического облика героини с некоторым мелодраматизмом в передаче ее переживаний.

Скрытый драматизм позднего письма Островского затруднил вхождение Федотовой в роли Ларисы в «Бесприданнице», Тугиной в «Последней жертве», Зои в «Красавце-мужчине». Характер Кручининой в «Без вины виноватых» она переводила в мелодраматический план. Ей ближе оставались героини энергичные, властные, с сильным волевым началом.

Перейдя с возрастом на новое амплуа, в таких ролях, как Мурзавецкая в «Волках и овцах» или Звездинцева в «Плодах просвещения», актриса демонстрировала неожиданно заостренные, подчас сатирические приемы.

Федотова оставалась одной из самых объективных русских актрис – по отрешенности от себя, по мастерству создания характера, смелой продуманности замысла и точности его исполнения, по безукоризненному чувству стиля – касалось ли это автора, роли, страны или эпохи.

Влияние Марии Николаевны Ермоловой (1853–1928, в труппе Малого театра с 1871 г.) на умы и сердца современников выходило, как считал Немирович-Данченко, далеко за рамки «обычного успеха очень выдающейся артистки». Велика была та общая роль, которую сыграло ее творчество в духовной жизни целого поколения. Главную силу ермоловского таланта Немирович-Данченко видел в той «поразительной легко-



416

сти, с которой она загорается сама и зажигает слушателей». Распространяясь «на произведение возвышенных идей, требовавших героического энтузиазма», это качество становилось «непреодолимым», позволяя Ермоловой «властвовать над толпой» [83].

В 1880-е годы с воплощением на сцене образа святой Иоанны актриса вступила в сферу подлинно трагедийного искусства [84]. В 1883 году, на торжественном спектакле, посвященном 100-летию В.А. Жуковского, переводчика «Орлеанской девы» Ф. Шиллера, Ермолова прочла пролог этой более шестидесяти лет запрещенной к постановке трагедии. А год спустя, в бенефис актрисы, «Орлеанская дева» впервые была показана на русской сцене [85].

Эфрос подчеркивал, что в этом создании Ермоловой «нашли полноту своего выражения существеннейшие особенности ее артистической личности» – «лирическая грусть, героический энтузиазм и трагический пафос» [86].

В роли Марии Стюарт (1886) в одноименной шиллеровской трагедии актриса, ничуть не теряя в «искренности и правдивости», «сумела придать своему исполнению несколько торжественный, приподнятый характер», в чем Эфрос увидел «проявление высшей художественной правды» [87]. Творчество Шиллера, родственное Ермоловой по духу и стилю, затрагивало самый нерв ее художественного мироощущения – высоту представлений о человеческой личности, поэзию и красоту облагороженных страстей и страданий [88].



417

Трагедийный талант Ермоловой находил выход прежде всего в западноевропейских классических пьесах, произведениях Шиллера и Шекспира — «Гамлет» (Офелия, 1881), «Зимняя сказка» (Гермиона, 1887), «Цимбелин» (Имогена, 1891), «Макбет» (леди Макбет, 1896) и других.

Отечественный репертуар предоставлял меньший простор для высшего проявления ее сценических возможностей. Катерина («Гроза» Островского) оказалась единственной русской ролью, открывавшей путь к созданию трагедийного образа [89]. Органическая потребность актрисы идеализировать и героизировать своих персонажей не вступала здесь в противоречие с характером, созданным драматургом. Трагический конец Катерины звучал как утверждение внутренней свободы сильной личности, которая гибнет, нравственно побеждая.

В поздних пьесах Островского Ермолова создала свои лучшие, исполненные глубокого проникновения в психологию современной женщины, «тихие» роли — Евлалии («Невольницы»), Веры Филипповны («Сердце не камень»). Самой знаменитой в этом ряду стала Негина, сыгранная в премьерном спектакле «Таланты и поклонники» (1881). Обаяние и интеллигентность собственно ермоловского жизненного облика, соединяясь с чертами героини, рождали на редкость проникновенный и задушевный образ, свободный «от всякой

театральной специфики, от всякого привкуса кулис» [90], что позволяло актрисе «превосходно передать душевный разлад Негинной» [91].

Выступив в 1890 году в «Федре» Ж. Расина, Ермолова «свела воедино все стороны своего обширного дарования», представ перед зрителями во всей жизненности, человечности и трагической простоте [92].

Сценическими партнерами Федотовой и Ермоловой были Ленский и Южин.

Александр Павлович Ленский (Вервицкиотти, 1847–1908) вступил на сцену Малого театра в конце 1870-х, когда там давно уже не появлялось крупного актера на амплу героя-любownika [93]. Замечательные сценические данные, широкий диапазон актерских возможностей, гибкость исполнительской манеры позволили Ленскому занять ведущее положение в Малом театре.

В 1880-е годы актер продолжал играть Гамлета (с выступления Ленского в этой роли в 1877 г. началось возрождение шекспировского репертуара на московской сцене), Уриэля Акосту (в одноименной пьесе К. Гуцкова), вошел в шиллеровские спектакли: «Орлеанская дева» (Дюнуа), «Мария Стюарт» (Лейстер). На драматических ролях Ленского лежал «налет какой-то меланхолии, родственной меланхолии сонат Чайковского», а в комедийных — Бенедикт («Много шума из ничего»), Петруччио («Укрощение строптивой») — искрилось «огненное веселье» [94].

Более поздние героико-романтические образы Ленского — Вильгельм Оранский (И. Гёте «Эгмонт», 1888), Гомец де Сильва (В. Гюго «Эрнани», 1889), Филипп (Ф. Шиллер «Дон Карлос», 1894) — тщательно отделанные, стильные, исторически-конкретные и выразительные, напоминали портреты испанских художников [95].

Спектр русских ролей Ленского был разнообразен. В «Горе от ума» он сыграл и Чацкого, и Фамусова. Среди множества образов Островского наиболее удачными были Великатов («Таланты и поклонники»), Глумов («На всякого мудреца довольно простоты»), Лыняев («Волки и овцы»). В 1890-е годы пьесы Сумбатово-Южина («Цепи»), Немировича-Данченко («Новое дело», «Цена жизни») дали актеру материал для создания современных характеров.

«Талант и ум в этом артисте так тесно и неразрывно связаны, что трудно определить, что, собственно, в нем превышает <...>, — размышлял критик. — Тонкая отделка деталей, причудливая узорчатость, верное понимание характеров и большая или меньшая цельность в воспроизведении их — вот существенные признаки его игры» [96].

Творческая личность Ленского была окружена всеобщим поклонением. Это объяснялось и редким сценическим обаянием, и лирической окраской ролей, и присущей ему

417 М.Н. Ермолова в роли Марии Стюарт в спектакле Малого театра «Мария Стюарт» по трагедии Ф. Шиллера. Фотография 1886 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

418 М.Н. Ермолова в роли Федры в спектакле Малого театра по одноименной трагедии Ж. Расина. Фотография 1890 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

419 М.Н. Ермолова. Фотография 1890-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

[89] Сыгранная впервые в 1873 г. роль надолго осталась в репертуаре Ермоловой, игравшей ее одновременно с Федотовой.

[90] См.: Юрьев 1963/1: 174.

[91] См.: Немирович-Данченко 1980: 104.

[92] См.: Немирович-Данченко 1980: 135.

[93] В 1882 г. Ленский был откомандирован в Александринский театр, но через два сезона вернулся в Москву, ибо петербургская сцена не отвечала его устремлениям к героико-романтическим образам.

[94] См.: Кара-Мурза 1924: 187.

[95] Ленский был прекрасным рисовальщиком, любившим «сочинять» гримы к своим ролям и рисовать портреты своих персонажей (многие из них сохранились в архиве артиста).

[96] Театрал. 1885. 8 сентября. С. 3.



418



419

артистической свободой, о которой с восхищением писал Вс.Э. Мейерхольд [97].

Александр Иванович Южин (Сумбатов, 1857–1927) пришел в Малый театр в 1882 году, чтобы заменить любимца Москвы Ленского, переведенного в это время в Александринский театр, что осложнило начало карьеры Южина. Однако артистическая индивидуальность, огромная внутренняя энергия помогли ему завоевать признание московской публики, приобрести любовь и авторитет в театре и постепенно стать «нравственным центром труппы, интеллектом ее сложного организма» [98].

Южин был актером героического репертуара: «Пропеть гимн человеку, его мощи, величию и красоте его страстей» — так сформулировал Эфрос художественную цель актера, пафос его творчества [99]. Рассказывая «о большом человеке с торжествующей волей», Южин, по словам Эфроса, иногда играл «недостаточно сложно», но никогда не играл «тускло» [100]. Игра актера вызывала противоречивые оценки, особенно в первые десятилетия его карьеры. Одни считали его холодноватым, «головным», другие, напротив, — горячим и темпераментным. Одни полагали, что актер «переживает» роль, другие утверждали, что он лишь искусно ее «представляет».

Конечно, Южин был рационалистичнее Ермоловой и Ленского, лишен их

лиризма. Но он был искренен и эмоционален. Его всегда умно и крупно задуманные образы отличались цельностью, монументальностью, романтическим пафосом. Блестящее декламационное искусство актера, его пластическая красота никогда не выглядели ложью, не переходили в красоту. В лучших своих созданиях «с громадным сценическим тактом он находил равнодействующую между искренностью и торжественностью, между эмоциональностью и диалектикой» [101]. В этом была уникальность актера, сценическая манера которого, казалось бы, входила в некоторые противоречия с тенденциями развития актерского искусства того времени. Но он сумел победить и убедить публику в своем праве на такую игру.

В наибольшей степени талант Южина раскрывался в ролях шиллеровского репертуара — Дюнуа («Орлеанская дева», 1883), Мортимера («Мария Стюарт», 1886), маркиза Позы («Дон Карлос», 1894), сыгранных с «благородной романтической приподнятостью» и «широким разливом красивых юношеских чувств», «с пламенностью, драматическим напряжением» и «вскипанием энтузиазма» [102].

Современники находили, что для шекспировских ролей — Макбета (1890), Гамлета (1891), Ричарда III (1897) — актер был «менее приспособлен свойствами своей артистической натуры» [103].

[97] «Он в трагедии давал необычайную легкость, <...> умел в самых сложных ситуациях, не напрягаясь, передавать все нюансы <...>. Не переставая быть серьезным, трагическим и глубоким, он был таким легким» (Мейерхольд 1968/2: 317).

[98] Амфитеатров 1916: II–12.

[99] См.: Эфрос 1922: 14.

[100] См.: Там же: 15, 18.

[101] См.: Там же: 69, 70, 72–73.

[102] См.: Там же: 67, 69.

[103] См.: Там же: 75, 77.



420



421

Он играл множество центральных ролей в текущем репертуаре, в том числе и в пьесах Островского. И если его Телятеву («Бешеные деньги») не хватало, по общему признанию, подлинного легкомыслия и открытости, то в Беркутове («Волки и овцы») точно запечатлелся тип современного хищника.

Южин всю жизнь оставался ярким приверженцем актерского театра, противником любого вмешательства — в том числе и режиссерского — в процесс актерского творчества. В сохранении этих принципов он видел залог незыблемости и нерушимости искусства Малого театра.

Другая линия московской сценической традиции воплощалась в творчестве Ольги Осиповны Садовской (урожд. Лазаревой, 1849–1919) и Михаила Провыча Садовского (1847–1910). Основой их творчества был русский репертуар — Грибоедов, Гоголь, Тургенев, Л.Н. Толстой. Становление же и развитие артистического мастерства происходило под непосредственным влиянием Островского. По выражению драматурга, в их «естественной и выразительной игре», свойственной современной актерской школе, бытовая и психологическая манеры, переплавляясь, приобретали масштабную объемность искусства перевоплощения.

В своей книге «Из прошлого», возвращаясь мысленно к 1880-м годам, Немирович-Данченко так охарактеризовал всю систему театра того времени: «Сам Островский уж умер, современный же репертуар был в руках пяти-шести сценических мастеров <...>. Во главе администрации были люди не литературные <...>. Роль режиссера была очень скромная. В ней не было ни творческого, ни педагогического содержания <...>. Если ко всему этому прибавить, что актеры пользовались у публики огромной любовью и гораздо большим доверием, чем даже авторы, то легко понять, что это была эпоха истинного царства актеров». В этой характеристике чрезвычайно важна заключительная фраза: «Отсюда все хорошие стороны этого времени и все плохие» [104].

Огромный актерский потенциал отечественного театра того времени не ставился современниками под сомнение, хотя, по общему мнению, его полной реализации препятствовало состояние современного репертуара. Мир русского актерства в эти десятилетия отмечен богатством и разнообразием артистических индивидуальностей. Для сценического искусства этого времени характерно тяготение к размыванию понятия амплуа, расширению жанровых границ, к большей гибкости исполнительской манеры.

420 А.П. Ленский в роли Вильгельма Оранского в спектакле Малого театра «Эгмонт» по трагедии И.-В. Гёте. 1888. Рисунок А.П. Ленского. Бумага, карандаш.

ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
421 А.П. Ленский в роли Столбцова в спектакле Малого театра «Новое дело» по комедии Вл.И. Немировича-Данченко. 1890. Рисунок А.П. Ленского. Бумага, карандаш. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

422 А.П. Ленский в роли Уриэля Акосты в спектакле Малого театра «Уриэль Акоста» по трагедии К. Гуцкова. Фотография 1879 г.

ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
423 А.И. Южин в роли маркиза Позы в спектакле Малого театра «Дон Карлос» по трагедии Ф. Шиллера. Фотография 1894 г.

ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
424 А.И. Южин в роли Макбета в спектакле Малого театра по одноименной трагедии У. Шекспира. Фотография 1890 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

[104] Немирович-Данченко 2003/4: 242–243.

[105] Дневник писателя (Д.В. Аверкиева). СПб. 1886. С. 248.

[106] Урусов 1907/2: 20.



422



423



424

Начинается переоценка ценностей: заметно меняется отношение к таким понятиям, как «быт», «тип», «простота»: все сильнее звучат сетования на то, что эпитет «бытовой» «чаще употребляется в обуженном смысле», что стремление артистов спрятаться за созданием «бытового типа» обедняет их творчество, а за «простотой» подчас обнаруживается «упрощение игры», при котором «от артистов требуется меньшее количество умственной работы» [105].

Не случайно в 1891 году А.И. Урусов заявляет: «<...> надоели нам не только устарелая мелодраматичность, надоела еще больше новейшая натуральность, по правилам которой актер только и делает, что играет самого себя» [106].

В условиях современной сцены, не имеющей ни крупных драматургических задач, ни объединяющей художественной идеи, лишь свободная энергия актерского творчества была в состоянии питать театр, притягивать к нему публику, влиять на ее умы и сердца.

Утвердившиеся к этому времени линии развития русской актерской школы, в первую очередь — героико-романтическая и бытовая, обогащаются и разнообразятся в творчестве крупнейших мастеров.

Открытая романтика Южина, контролируемая его аналитическим умом; лиризм и рефлексия Ленского; нервность и стихийная эмоциональность Горева; трагедийная про-



425

стота М.В. Дальского, опирающаяся на мощный темперамент, по-разному окрашивают роли шекспировского репертуара.

В искусстве великих трагических актрис того времени предстает разная философия катарсиса: в «сценическом преодолении жизненного страдания формой художественного творчества» Ермоловой раскрывалась «всепобеждающая власть искусства над жизнью» [107]; не подчинявшаяся «никаким сценическим формулам» Стрепетова представляла как «гений страдания, доведенного до своих крайних пределов, за которыми уже смерть, безумие, хаос» [108].

В воплощении современных женских образов сталкиваются высокий идеализм Ермоловой, ее субъективное лирическое начало и беспощадная трезвость Савиной, предельно объективной в изображении меняющегося женского типа [109].

Внутри бытового направления формируется тип характерного актера — не ограниченного рамками амплу, сочетающего бытовую достоверность с глубиной психологического постижения. Таковы были сценические образы Давыдова и Садовского, в искусстве которых жизненная правда возвышалась до художественного обобщения.

В ближайшей перспективе обновление репертуара, прежде всего за счет европейского и русского вариантов «новой драмы», вклю-

чение актера в общую художественную систему режиссерского спектакля придадут новый импульс развитию актерского творчества.

Назревшие вопросы драматургии, актерского искусства начинают увязываться с мыслью о необходимости единой художественной воли, организующей сценическое действие, подчиняющей себе все составляющие спектакля. Эта мысль становится все более очевидной после первого приезда в Россию в 1885 году труппы герцога Мейнингенского под руководством немецкого режиссера Людвиг Кронек [110].

Для русского театра, всегда со вниманием следившего за европейскими сценами, избалованного постоянными выступлениями в обеих столицах крупнейших гастролеров [111], встреча с мейнингенцами имела особый смысл: «Если гастролы Росси и Сальвини в свое время всколыхнули публику, то строго дисциплинированная труппа мейнингенцев открыла глаза на многое нашему закулисному миру. Шекспир и Шиллер предстали на подмостках совершенно в ином виде, чем это “практиковалось” у нас раньше» [112], — писал Гнедич.

Интерес к гастролям мейнингенцев был чрезвычайно велик, хотя восторги по поводу увиденного разделялись не всеми. Так, Немирович-Данченко, оспаривая мнение о мейнингенцах как о труппе, «которая целно и необыкновенно точно передает бессмертное творение Шекспира» (речь шла о «Юлии Цезаре»), указывал на множество «игнорирований», вымарок, переакцентировок и прочих режиссерских вмешательств, смещающих и искажающих, на его взгляд, смысловую сторону пьесы [113].

Еще категоричней в «Соображениях и выводах по поводу Мейнингенской труппы», занесенных в дневник, высказался Островский: «То, что мы у них увидели — не искусство, а умение, т.е. ремесло», которое «не оставляет того полного, удовлетворяющего душу впечатления, какое получается от художественного произведения», ибо дает только «внешнюю правду» без «внутренней» [114].

Ремезов, высоко оценивая стройность и ансамблевость немецких спектаклей, ставил эти «признаки высшей культуры» в прямую зависимость от режиссера, представлявшего ему «настоящим ученым, профессором своей специальности». По его мнению, русские театры, обладавшие «во всех отношениях несравненно большими средствами», должны были бы извлечь из показанного немецкой труппой соответствующие уроки [115].

Критика мгновенно стала применять к отечественной сцене новый критерий. Так, например, Гнедич считал неудавшейся попытку «создать нечто подобное тому, что было дано у мейнингенцев в сцене восстания

425 О.О. Садовская в роли Анфусы Тихоновны, М.П. Садовский в роли Мурзавецкого в спектакле Малого театра «Волки и овцы» по комедии А.Н. Островского. Фотография 1893 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

[107] Стетун Ф.А. В.Ф. Комиссаржевская и М.Н. Ермолова // Русская мысль. 1913. Кн. 1. С. 26

[108] Немирович-Данченко 1980: 116; Яблоновский 1909: 266.

[109] «Возвышенный обман или низкая истина» — перед таким выбором оказывались критики и зрители, сравнивавшие Ермолову и Савину в одних и тех же ролях (в «Симфонии» М.И. Чайковского и «Татьяне Репиной» А.С. Суворина) во время московских гастролей Савиной 1891 г. (см: Карнеев 1894: 97). В «Цепях» А.И. Сумбатова-Южина Савина соперничала уже с Федотовой.

[110] Кронек Людвиг (1837–1891) — комедийный актер, один из первых профессиональных театральных режиссеров. В 1866 г. был приглашен герцогом Георгом II Мейнингенским для руководства Мейнингенским театром. В своей деятельности исповедовал принципы ансамблевости — подчинения всех компонентов спектакля единому замыслу постановщика. Требовал достоверного воссоздания на сцене среды и эпохи, в которых разворачивается действие пьесы.

[111] Т. Сальвини, Э. Росси, С. Бернар, Э. Дузе, Л. Барнай, Э. Поссарт, Ж. Муне-Сюлли — неполный перечень иностранных артистов, гастролеровавших в эти десятилетия в России.

[112] Гнедич 1918: 31.

[113] См.: Немирович-Данченко 2003/1: 24–27.

[114] При этом Островский не отрицал, что немецкая труппа доказала, что «тщательная репетировка и умелая постановка пьес суть очень сильные средства для привлечения публики» (см.: Островский 1949–1953/12: 279, 280, 286).

[115] См.: Русская мысль. 1885. № 4. С. 101, 102. Островский же, напротив, не рассчитывал на разумное использование немецкого опыта: «Главной-то причины успеха Мейнингенской труппы, т. е. художественной дисциплины, они не видят, да если б и видели, так никакими судьбами завести ее у себя не могут, поэтому они и ухватятся за второстепенную причину, за внешнюю постановку, за декорации и костюмы» (Островский 1949–1953/16: 159).

[116] «Было упущено одно, и главное, быть может: музыкальность перехода тонов и тембров голосов, что наблюдалось в немецкой гастроллировавшей труппе. Налета XVI века тоже было мало в беспорядочной толпе статистов» (Гнедич 1918/1: 48).

[117] См.: Русские ведомости. 1886. № 216. С. 3.

[118] На рубеже 1860–1870-х годов в связи с постановкой на императорской сцене трагедий А.К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» и А.С. Пушкина «Борис Годунов» был совершен важный рывок в освоении исторического, археологического, этнографического подходов к спектаклю. Однако достижения в постановочной сфере не снимали проблемы отсутствия режиссуры в русском театре – и александринский спектакль 1870 г., и премьера «Бориса Годунова» в Малом десять лет спустя продемонстрировали несостоятельность сцены перед «народной трагедией» Пушкина (о сценической истории «Бориса Годунова» см.: Фельдман 1975).

[119] Отсутствию «хороших режиссеров» приписывал Островский «неурядицу на сцене» (Островский 1952: 143). Суворин в статье, посвященной «Горю от ума» в Александринском театре, перечисляя «несообразности» декораций, «нелепости» в расстановке мебели, «фальшь» в мизансценах, указывал на неумение распорядиться большим количеством народа на сцене, на неестественность в поведении артистов, неумение распоряжаться «собой и вещами», быть «полными хозяевами в <...> комнате, знающими <...> где надо сесть и где стоять». Все это он объяснял отсутствием толкового и внимательного режиссера (цит. по: ГУРСС 1987: 162–171).

[120] Сохраняясь в репертуаре постоянно, эти комедии могли мелькнуть на афише лишь один раз в сезон, а могли идти и гораздо чаще – до пятнадцати представлений.

[121] См.: Южин-Сумбатов 1951: 51. Любопытно отметить, что, принимая Южина, Самарин «воспользовался случаем повторить роль Фамусова». А напутствуя Остужева, Южин уже сам готовился к роли Фамусова. Переход исполнителей с роли Чацкого на роль Фамусова был особенностью сценической жизни «Горя от ума» в Малом театре.

[122] Вопрос этот оказался не столь однозначным. Так, в отличие от Немировича-Данченко, приветствовавшего подобное нововведение (см.: Немирович-Данченко 1980: 71), И.А. Гончаров считал, что историческую атмосферу

народных масс в «Юлии Цезаре», при постановке «Псковитянки» в Александринском театре» в 1888 году [116]. А критик «Русских ведомостей» Н.М. Городецкий, рецензируя «Марию Стюарт» в Малом театре, относил «срепетованность игры», «мастерскую постановку целого», «новые декорации, исторически верные костюмы» к влиянию «примера мейнингенцев», который «не прошел бесследно для режиссера» [117].

Гастролли мейнингенцев обострили обсуждение вопроса о режиссуре, но, как правило, его толкование ограничивалось лишь требованиями к повышению постановочной культуры [118], слаженности действия, сыгранности актерского ансамбля [119]. Само понятие «режиссер» оставалось еще туманным и невнятным. И вряд ли кто в ту пору подозревал, что в недалеком будущем это старое слово наполнится принципиально новым содержанием и станет обозначать профессию, во многом изменившую ход театрального развития.

* * *

Сезон на казенных сценах традиционно начинался «Горем от ума» А.С. Грибоедова или «Ревизором» Н.В. Гоголя – главными песнями отечественного репертуара, практически не исчезавшими с афиши [120]. Непрерывность их сценической жизни обеспечивала прямое продолжение традиции, когда многие артисты получали роль непосредственно от своих предшественников. Так, Южин, дебютировавший в комедии в 1882 году, вспоминал, как накануне был у Самарина, пригласившего его «почитать с ним Чацкого», а спустя двадцать лет он сам будет вводить на роль Чацкого молодого А.А. Остужева [121]. Но эта же традиция мешала подчас увидеть, что в спектакле обветшало и требует нового взгляда.

сферу спектакля создает исключительно творчество актеров, степень их «понимания эпохи и произведения» (цит. по: ГУРСС 1987: 143).

[123] Первыми в костюмах, соответствующих 1820-м годам, предстали исполнители Артистического кружка при постановке «Горя от ума», приуроченной к 50-летию со дня гибели А.С. Грибоедова (1879).

[124] Цит. по: Там же: 178.

[125] Цит. по: Там же: 187.

[126] Как отмечал критик Л.Н. Антропов, актер вызывал «восторг» «гармоничностью», «предельной полнотой жизни, простотой и искренностью в раскрытии психологии человека, цельностью образа и глубокой оправданностью средств выразительности» (цит. по: Там же: 147, 148).

[127] Подробнее о А.Ф. Гельцере см. далее.

[128] Цит. по: Там же: 181.

[129] Пересмотр самаринской традиции – отказ от сановитости Фамусова – не привел к успеху актера, напоминавшего скорее «управляющего казенным местом», нежели богатого дворянина-помещика. [130] До 1883 г. Ленский играл Чацкого. Ему в этой роли предъявляли разные претензии: от упрека в слащавости (Аверкиев) до недостатка внутреннего огня (Немирович-Данченко), равно как и «желчи» и «досады». Это объясняется тем, что свойственные Чацкому Ленского печаль и меланхолия были непривычны и для публики, и для критики.

[131] Цит. по: Там же: 347, 348.

К 1880-м годам все чаще встает вопрос о необходимости соблюдения исторической достоверности при постановке обеих комедий, о приближении их к духу эпохи [122]. Но попытки добиться этого не идут дальше простого «переодевания» спектаклей в костюмы, соответствующие времени [123].

На сцене Малого театра 30 августа 1882 года в роли Чацкого дебютировал Южин. Играя эту роль на протяжении двадцати лет, актер постепенно овладевал психологически точной линией ее развития. В южинской трактовке «действительным двигателем» роли становилась любовь Чацкого к Софье. «Скользя», по выражению С. Васильева, «по элементам протеста и обличения», актер давал «фигуру гораздо более «драматическую», нежели следует», временами впадая «в тон «героического» любовника» [124]. Позднее Эфрос оценит «стройность, планомерность» рисунка этой южинской роли, психологическую верность и разнообразие оттенков исполнения, отметив в игре актера «обычные ему приемы эффектной, слегка декламационной читки», которая «не совсем идет к общему тону комедии» [125].

«Горе от ума» исчезло с афиши Малого театра в сезоне 1883/84 годов в связи с болезнью Самарина, почти два десятилетия восхищавшего москвичей артистической законченностью созданного им образа Фамусова. Будучи преемником Щепкина, Самарин смягчал определенность социальной и исторической характеристики Фамусова в исполнении своего предшественника и наделял этого персонажа чертами «благородного отца» – «мягкого, с юмором, с приятностью большого барина», внося в роль оттенок легкой иронии [126].

Возобновление комедии в 1887 году с новым оформлением А.Ф. Гельцера [127], в костюмах эпохи, с заменой прежнего пышного полонеза и мазурки в 3-м акте на вальс «под фортепьяно» обнаруживало стремление к исторической правдивости и верности автору.

В этой постановке вторым исполнителем роли Чацкого, наряду с Южиным, стал Горев, игравший своего героя (по мнению все того же С. Васильева) как «едкого и насмешливого человека, сдержанного в тоне привычками светского приличия» [128].

Не слишком убедительного в роли Фамусова Н.Е. Вильде [129] уже на третьем представлении сменил А.П. Ленский [130], который в облике капризного, легкомысленного, слегка суетливого и чуть трусливого барина обрел, по воспоминанию Н.М. Мендельсона, «виртуозную комедийную легкость», покорявшую зрителей внутренней убедительностью, «психологической насыщенностью интонаций» [131]. Если в Фамусове Самарина современники усматривали черты «пожившего» Чацкого, то в Фамусове Ленского склонны были видеть едва ли не постаревшего Репетилова.



426

В Александринском театре «Горе от ума» было возобновлено (также в костюмах эпохи) в начале сезона 1880/81 годов. Об этом спектакле кратко, но исчерпывающе высказался Аверкиев: «<...> весьма прилично, но не более». Горев (успевшего выступить в роли Чацкого на петербургской сцене до своего перехода в Малый театр) Аверкиев считал лучшим из всех им виденных «в последние десять лет», несмотря на многие недостатки и, прежде всего, — отсутствие «общего, цельного» [132]. М.В. Дальский, игравший Чацкого в 1890-е годы, вносил в роль «протест бунтующего духа, дерзкий вызов обществу, надменное превосходство личности над всяким хоровым началом» [133].

Петербургская сцена не имела интересных исполнителей роли Фамусова, пока в 1884 году эта роль не перешла надолго к Давыдову. С. Васильев полагал, что артист транспонирует ее «на полноту „ниже“», заменяя «„простоватостью“ недостаток темперамента и барствениности». Суворину же не хватало у Давыдова «совершенства в передаче всей роли», того совершенства, которым, по его мнению, были отмечены лишь некоторые сцены [134].

В 1886 году москвичи увидели «Горе от ума» на сцене Театра Корша [135]. Внушительная реклама убеждала публику, что ее ждет «сценическое воспроизведение эпохи 1820-х годов» [136], однако попытка создания атмосферы грибоедовской Москвы ограничилась лишь бытовыми подробностями. Обстановку спектакля критики признали «делающей честь» театру: особенно восхищали «боскетная», где протекало действие трех первых актов, и ледяная изморозь на оконных стеклах. Добиться же цельности постановщику

спектакля — М.В. Аграмову (имевшему к этому времени за плечами опыт режиссерской работы и в Москве, и в провинции) — не удалось: каждый играл по-своему. Манера Давыдова, с его объективным, исторически конкретным подходом и тщательностью в подборе бытовых деталей, и манера П.Ф. Солонина, остававшегося в Чацком современным человеком, из тех «честных молодых людей», что наводняли драматургию того времени, вступали в противоречие.

Сезон 1883/84 годов в Малом театре открылся возобновленным «Ревизором» — в новых, соответствующих эпохе, костюмах, с восстановлением сцены с купцами и ряда других эпизодов, некогда сокращенных Гоголем. Сложившийся к этому моменту исполнительский состав спектакля практически не менялся до конца XIX века.

Городничего находили наиболее удавшейся ролью В.А. Макшеева, исполнявшего ее еще со времен Артистического кружка, хотя, наделяя своего персонажа грубоватостью и неотесанностью солдафона, актер впадал порой в преувеличенный комизм.

Садовский считался лучшим Хлестаковым русской сцены. Островский даже полагал, что актер «изображает его так художественно и с такой правдой, как он никогда не был играл в Петербурге» [137].

Спектакль Александринского театра, в отличие от московского, не имел долгой устойчивой традиции. На протяжении 1880–1890-х годов через него прошло много исполнителей.

В 1881 году в бенефис А.А. Нильского (Городничий) спектакль был возобновлен в соответствующих времени костюмах. Однако передать аромат эпохи удалось лишь Савиной, создавшей безупречно стильный и неожиданно трогательный образ «захолустной провинциальной барышни» 1830-х годов [138].

Урусов, с грустью отмечая отсутствие в спектакле выдающихся талантов на главные мужские роли, писал, что «если исполнение „Ревизора“ и сделалось вообще глаже, умнее, то нельзя не заметить, что оно <...> получило характер некоторой ординарности» [139].

Давыдов, привнесший на петербургскую сцену «московские черты», вошел в спектакль в 1884 году. В Городничем, так же, как и в Фамусове, он ориентировался на щепкинскую трактовку, смягчая ее мягким комизмом и лукавством. В том же 1884 году в роли Хлестакова, наряду с М.М. Петипа, выступил В.П. Далматов, успеху которого, по мнению Аверкиева, помешала «привычка изображать <...> фатов, ставших особой специализацией» артиста [140]. Позднее в спектакль вошел М.В. Дальский, исполнение которого было признано неудачным из-за вносимого им в роль излишнего налета авантюризма.

426 А.П. Ленский в роли Фамусова в спектакле Малого театра «Горе от ума» по комедии А.С. Грибоедова. 1887. Рисунок А.П. Ленского. Бумага, карандаш. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
427 А.И. Южин в роли Чацкого в спектакле Малого театра «Горе от ума» по комедии А.С. Грибоедова. Фотография 1882 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
428 М.В. Дальский в роли Чацкого в спектакле Александринского театра «Горе от ума» по комедии А.С. Грибоедова. Фотография 1880–1881 гг. ГМТМИ
429 В.Н. Давыдов в роли Фамусова в спектакле Александринского театра «Горе от ума» по комедии А.С. Грибоедова. Фотография 1880–1881 гг. ГМТМИ

[132] Цит. по: ГУРСС 1987: 157.

[133] Кутель 1967: 183. Критик писал: «Если Чацкий — бунт, то Дальский был превосходный Чацкий» (Там же: 184).

[134] См.: ГУРСС 1987: 183, 169.

[135] Перешедший в Театр Корша Давыдов выступил в спектакле в хорошо проработанной им к тому времени роли Фамусова.

[136] Для этого, заявлял Корш, «было собрано все, что только возможно»: и архитектурные планы зданий, и копии росписей на стенах, и эскизы А.С. Янова со старинных московских интерьеров, и модные журналы, и мебель, и люстры, и бра, и ковры, разысканные «по чердакам, у скупщиков и антиквариетов» (см.: Корш 1892: 24).

[137] Островский 1949–1953/12: 204.

[138] См.: Беляев 1902: 10.

[139] Урусов 1907/1: 288.

[140] См.: Дневник писателя (Д.В. Аверкиева). СПб. 1886. С. 171.

[141] 14 января 1853 г. состоялась первая премьера на сцене Малого театра — «Не в свои сани не садись»; 16 января 1885 г. — премьера последней пьесы на той же сцене — «Не от мира сего» (если не считать поставленной 19 января 1886 г. второй редакции «Воеводы»).



427



428



429

* * *

Зимой 1882 года отмечалось 35-летие литературной деятельности Островского. С 1853-го по 1886 год русская сцена ежегодно получала по одной, а то и по две пьесы драматурга [141]. В театрах, наряду с новыми, шли и его старые произведения. В каждом сезоне количество пьес Островского на афишах могло меняться, но неоспоримым оставалось то, что творческое наследие драматурга — ядро современного русского репертуара [142].

При этом отношение к поздним пьесам Островского (начиная с «Бесприданницы», 1878) было неоднозначным. Современники не желали принять той объективности, подчас жесткости, с которой Островский выставлял неприглядные стороны жизни в «Невольницах» (1880) или «Красавце-мужчине» (1882). Они ждали открытого протеста, обличения, «негодования», «бичевания сатиры» [143].

Позднее Немирович-Данченко припомнит, «скольким нападкам подвергался» Островский за то, что не навязывал читателям и зрителям «известную общественную идею»; за то, что «выводы он хранил про себя», что «его лица ходят по сцене не с идейными ярлыками, а живут и двигаются, как живут люди взятой им среды». В «бытовых картинах» Островского, резюмировал Немирович-Данченко, «гораздо больше общественного значения, чем в драмах, защищавших известный «вопрос»» [144].

Предпринятые драматургом поиски иных средств выразительности, ведущих к ослаблению действенной стороны пьесы, сосредоточивающих внимание на внутрен-

ней жизни героев, объявлялись в ту пору упадком его таланта. Критики, часто писавшие о неясности, недосказанности образов позднего Островского, не замечали, что неоднозначность, противоречивость героев и ситуаций входят в намерение автора. И, не обнаруживая здесь ясности, объявляли о неспособности Островского сладить с новым жизненным материалом.

Именно так была воспринята попытка драматурга выйти за пределы рационально объяснимого в последней своей пьесе «Не от мира сего» (1884), героиня которой Ксения (в Александринском театре ее исполняла Стрепетова, в Малом — Федотова), нервная и неуравновешенная натура, страдает необъяснимыми приступами тревоги, которые в итоге и убивают ее. Сыгранная в Александринском театре 9 января 1885 года и через неделю в Малом, пьеса была признана «непонятной» и успеха не имела. Для большинства критиков неуспех последнего творения Островского лишний раз свидетельствовал о закате таланта драматурга. Лишь Аверкиев, не отрицая некоторой «эскизности» сочинения, настаивал: причина сценического неуспеха лежит на исполнителях, ищущих лишь внешнего действия и теряющихся, не находя его. Особую же сложность и непривычность критик видел в образе Ксении, находящемся, по его мнению, «вне средств» и московской, и петербургской исполнительниц, бессильных убедить зрителей в «нежной долговечности» своей героини. Признавая нечто «недорисованное» и самим автором в этой роли, он все же видел «полную возможность для артистки восполнить набросанный автором эскиз» [145].

[142] На протяжении двух последних десятилетий XIX в. на русской сцене было представлено практически все, написанное драматургом. Стоит, правда, отметить существенную потерю — «Снегурочку», «весеннюю сказку», исчезнувшую с московской казенной сцены в 1873 г., а на петербургской не ставившуюся вовсе. Но зато пьеса привлекла внимание театральных деятелей на рубеже XIX–XX вв.

[143] Особенно категоричен в оценке поздних пьес драматурга был С. Васильев, возмущавшийся представленной в них «цинической» картиной «пороков, лжи» (см.: Московские ведомости. 1880. № 324. С. 3; Там же. 1882. № 362. С. 4). Даже в «Талантах и поклонниках» (1881), позднем шедевре драматурга, сложная психологическая мотивировка выбора героини смутила критиков. Лишь немногие из них, подобно Урусову, считали, что если пьесы вроде «Невольниц» и могут «шокировать, злить, и, несомненно, вызывать горькое, неприятное ощущение», то «это скорее заслуга, чем недостаток» драматурга и ему следует, «не смущаясь нападками», гнуть свою линию (см.: Урусов 1907/1: 421).

[144] См.: Немирович-Данченко 1980: 162.

[145] См.: Дневник писателя (Д.В. Аверкиева). 1885. С. 199.



430



431

430 А.С. Грибоедов. «Горе от ума». Сцена из спектакля Александринского театра. Фотография 1880-х гг.
 431 А.С. Грибоедов. «Горе от ума». Сцена из спектакля Театра Корша. Фотография 1886 г.
 432, 433 Н.В. Гоголь. «Ревизор». Сцены из спектакля Малого театра. Фотографии 1898–1899 гг.
 ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



432



433



434

Нельзя не заметить, как совпали упреки критиков в адрес позднего Островского с теми, что будут вскоре обращены к начинающему драматургу Чехову. Упреки и в плане этическом, касавшиеся степени писательской объективности, и в плане художественном — относительно меры авторской недосказанности и непроясненности. Разница состояла лишь в том, что в первом случае эти новые качества драмы проступали внутри привычной «сценичности» Островского, а во втором — в формах непривычной «несценичности» Чехова.

Судьбы последних пьес Островского складывались по-разному. «Красавец-мужчина» и «Светит, да не греет» в Александринском театре (с Савиной) имели большой успех, в Малом же — быстро сошли со сцены. В Москве Ермолова обеспечила успех «Невольницам», а на петербургской сцене пьеса вовсе не была поставлена из-за отказа Савиной играть роль «в платочке». «Таланты и поклонники» давались непрерывно в Москве на протяжении шести лет с Ермоловой (Негина), Садовской (Домна Пантелеевна), Садовским (Мелузов), Ленским (Великатов), которые были «спаяны между собой, как в одно музыкальное произведение» [146].

Безусловный успех имела наиболее ясная и традиционная пьеса позднего Островского — «Без вины виноватые» (1884). Она шла на протяжении 1880-х годов (в Москве — с Федотовой, в Петербурге — со Стрепетовой) и несколько раз возобновлялась в конце 1890-х.

Последней прижизненной премьерой драматурга, состоявшейся 19 января 1886 года, стала новая редакция пьесы «Воевода (Сон на Волге)» [147]. Для Островского, только что приступившего к управлению Малым театром, она была программной. «Ставить пьесу буду сам», — писал он жене в начале декабря 1885 года [148]. К режиссерской работе драматург подошел со всем тщанием — много обсуждал с Гельцером оформление спектакля, проводил предварительные читки пьесы с актерами. Возможно, на этом поприще он попытался вступить в соревнование с мейнингенцами, чьи недавние гастролы, вызвали его весьма категоричные отзывы [149].

При ровности и единстве общего тона спектакля в нем, судя по отзывам, не было крупных актерских удач [150]. Исключение составляла «маленькая жемчужина» — удачно оркестрованная колыбельная в 3-м акте, которую пела О.О. Садовская, замечательная исполнительница двух ролей — няньки Недвиги и старухи-крестьянки, баюкающей внука. В целом же, постановка «Воеводы» 1886 года свидетельствовала о том, что «авторская режиссура», наиболее значительным представителем которой в это время являлся Островский [151], исчерпывала свои возможности.

В 1880-е годы продолжали жить в репертуаре и более ранние произведения драматурга, к которым публика и актеры уже начинали относиться как к «картинам прошлого». Такие пьесы были интересны выступлениями крупных артистов: Стрепетовой («Бедная невеста»), Савиной («Дикарка», «Последняя жертва»), Давыдова («Женитьба Бальзаминова»), а также возможностью сравнения в роли Катерины Ермоловой, Федотовой, Стрепетовой.

После кончины Островского наметился спад интереса к его творчеству, ставший особенно заметным на рубеже десятилетий. Но уже с начала 1890-х пьесы драматурга начали возвращаться на сцену.

Последнее пятилетие жизни Островского — это не только драматургическое творчество, но и осмысление опыта развития отечественной сцены, попытки практического применения накопленных знаний. Ядро программы театрального строительства Островского, не потерявшей актуальности и по сию пору, составляли принципы разумной организации театральной жизни: правильно поставленная театральная школа; наличие труппы, которая «слажена, сплочена, однородна» и подчинена «строгой художественной дисциплине»; существование единой художественной воли при подготовке спектакля (разумеется, в рамках представлений того времени); «солидное, систематическое ведение репертуара» [152].

Именно в эти годы Островскому пришлось не раз менять цели и направленность

434 О.О. Садовская в роли Домны Пантелеевны в спектакле Малого театра «Таланты и поклонники» по комедии А.Н. Островского. Фотография 1880-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина 435, 436 А.Н. Островский. «Воевода». Сцены из спектакля Малого театра. Фотографии 1886 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

[146] Юрьев 1963/1: 168.

[147] Впервые пьеса была поставлена в 1865 г. В новой редакции драматург перевел разрешение конфликта в морально-религиозный план, введя для этого новую фигуру Пустынника. Спектакль оставался в репертуаре шесть сезонов; сошедшая со сцены в 1891 г. пьеса была возобновлена Ленским в 1896 г. для утренников Малого театра; в 1898 г. ее перевели на сцену открывшегося Нового театра.

[148] Островский 1949–1953/12: 437.

[149] Спектакль Островского судили не без оглядки на опыт мейнингенцев. Отмечали и декорацию 4-го действия, выигрывавшую «благодаря целому ряду световых эффектов, непрерывно сменяющихся в продолжение целого акта» («солнечный восход в тумане, яркий солнечный свет, нахождение тучи, гроза, прояснение неба и опять солнечное сияние»),



435



436

и «оживленную народную сцену пролога» (см.: Московские ведомости. 1886. № 36. С. 5).

[150] Рецензент «Русских ведомостей» признал неудачей исполнение А.П. Ленским роли воеводы Шалыгина и М.П. Садовским – Семена Бастрюкова (см.: Русские ведомости. 1886. № 22. С. 3).

[151] Островский полагал, что «лучше всех режиссеров ставят свои пьесы и блюдут за строгостью репетиций и внешней точностью постановки авторы; а если они многосторонне образованы и знатоки своего дела, то ставят отлично и чужие произведения, как, например, классические» (Островский 1949–1953/12: 286).

[152] См.: Там же: 199, 160.

[153] В 1882 г. Островский добился разрешения на открытие такового, составил «Проект Устава товарищества по созданию «Русского театра в Москве», написал обращение «К московскому обществу».

[154] Шпажинский *Ипполит Васильевич* (1848–1917) – автор пьес, в которых отразились многие приметы времени двух последних десятилетий XIX в. Однако сценическая ловкость и эффектность преобладали в них над глубиной осмысления происходящего. Действительность в пьесах Шпажинского, как считал Урусов, – «это театральная действительность, а не живая. <...> Лица все уже перебивали на сцене в других пьесах, под разными наименованиями» (Урусов 1907/1: 240). Исторические же драмы Шпажинского движимы более сюжетом и интригой, нежели ходом истории. В произведениях

своих практических усилий. От идеи возгласить частный Русский театр в Москве (хлопоты о котором начались с 1879 г. [153]) – к надеждам на перемены на казенной сцене и возможности в них участвовать; от новых хлопот о частном театре – к новому отказу от этой идеи; и, наконец, – к поступлению на службу в Дирекцию Императорских театров за полгода до смерти.

* * *

В 1880-е годы современный репертуар в основном состоял из произведений авторов, известных публике по предыдущему десятилетию. Самые активно действующие из них – И.В. Шпажинский [154] и В.А. Крылов [155], поставлявшие порой по две новые пьесы в сезон, – продолжали делить между собой теа-

драматурга, отличавшихся особым накалом страстей (например, «Кручина»), усматривали влияние Достоевского.

[155] *Крылов Виктор Александрович* (В. Александров, 1838–1906) – драматург, чье имя вошло в театральный обиход как нарицательное для обозначения театрального сочинителя, пишущего во всех жанрах и на любые темы, лихо переделывающего и перелицовывающего чужие сюжеты. Однако не стоит упрощать его драматургическую практику. В своих пьесах он умело использовал так называемые общественные вопросы, правда, не особенно в них углубляясь. Кроме того, безошибочным был расчет драматурга на актерскую индивидуальность

(в частности – Савиной, которая неизменно привносила в предложенную ей роль дополнительное собственное содержание).

[156] В 1881 г. на сцене шло написанное А.А. Потехиным «Вакантное место», были поставлены «Дело Плянова» (1880), «Выгодное предприятие» (1882, 1883). Большой успех имела драма, переделанная Крыловым из потехинского романа «Около денег» (1883). В эти годы Урусов отводил Потехину «в драматической литературе весьма почетное место», отмечая его «знание новых, интеллигентных сфер русского общества» (Урусов 1907/1: 324).

[157] *Боборыкин Петр Дмитриевич* (1836–1921) – прозаик, драматург, литера-

турное пространство: первый – на территории драмы (по типу мелодрамы с ярко выраженным русским характером), второй – преимущественно на территории комедии, строящейся по образцу европейской.

Из других авторов, чьи произведения составляли новинки репертуара, следует назвать А.А. Потехина [156], П.Д. Боборыкина [157], П.П. Гнедича [158], а также начинающих самостоятельно писать бывших сотрудников А.Н. Островского – Н.Я. Соловьева [159] и П.М. Невежина [160].

Установившийся взгляд на 1880-е годы, как на уныло-тусклые, лишённые какого бы то ни было движения, игнорирует важный внутренний контрапункт десятилетия. Именно в это время в русском театре произошла встреча позднего Островского и раннего Чехова, драматургия которого открывала перед сценическим искусством новые перспективы.

турный и театральный критик. Сотрудничал в журналах «Отечественные записки», «Вестник Европы», «Северный вестник», «Русская мысль», «Артист» и других изданиях. Творчество П.Д. Боборыкина связывали с идеями «золаизма» и «ибсенизма», особенно проявлявшимися в таких его пьесах, как «Доктор Мошков» (1884), «Клеймо» (1886) (см.: ИРДТ 1977–1987/6: 97–98).

[158] Критика 1880-х годов как наиболее интересные отмечала одноактные «сцены» П.П. Гнедича (жанр, получивший широкое распространение в этот период), отличавшиеся тонкостью и психологизмом. Пьеса «Женя» (1889) заняла важное место в репертуаре Савиной. О постановке

Станиславским «Горящих писем» (1887) Гнедича см. далее.

[159] *Соловьев Николай Яковлевич* (1845–1898) – русский драматург. В сотрудничестве с Островским в 1876–1880 гг. написал несколько пьес: «Счастливый день», «Женитьба Белугина», «Дикарка», «Светит, да не греет». Драматургические произведения Соловьева, написанные самостоятельно, оказались малоудачными.

[160] *Невежин Петр Михайлович* (1841–1919) – русский драматург. Совместно с Островским написал пьесы «Блажь» (1881) и «Старое по-новому» (1882), из его самостоятельных произведений успех имели лишь «Друзья детства» (1886) и «Вторая молодость» (1888).

19 ноября 1887 года на московской сцене состоялась премьера «Иванова», ставшего драматургическим дебютом Чехова [161]. Пьеса была написана по заказу Корша и с четырех репетиций поставлена в его театре Н.Н. Соловцовым [162]. Роль главного героя предназначалась Давыдову [163], которого Чехов к этому времени знал и ценил и для которого уже успел сочинить по собственному рассказу «Калхас» «самую маленькую драму во всем мире» [164] — одноактный этюд «Лебединая песня» [165].

После премьеры «Иванова» А.Д. Курепин заметил: «Таким смещением похвал и протестов не дебютировал ни один из авторов последнего времени» [166]. Одни увидели в пьесе «глубоко безнравственную <...> нагло-циничную путаницу понятий», другие — «правду, простую правду», которая «властно захватывает» (В.А. Тихонов) [167]. При этом рефреном проходил один и тот же упрек: «У театра есть свои законы, нарушать которые безнаказанно нельзя» [168]. В разногласии критических отзывов то и дело слышалось: «странная пьеса», «странный успех», «странное впечатление». И самой большой «странностью» в этом ряду казался герой пьесы. Чеховская попытка объективизма (по его признанию, он «не вывел ни одного злодея, ни одного ангела <...>, никого не обвинил, никого не оправдал» [169]) не была ни понята, ни принята. Нашлись даже те, кто называл Иванова если не «злодеем», то «подлецом», и обвинял автора в сочувствии ему. Если же отбросить крайности, то станет очевидно, какими непростыми оказались попытки современников понять сущность чеховского героя. Это было тем важнее для них, что, по признанию Суворина, «в нем все мы чувствуем частицу самих себя» [170].

Первые критики Чехова-драматурга, даже самые доброжелательные, касаясь чисто профессиональной стороны дела, отмечая множество «ошибок, неопытности и неумения» (Васильев) [171], не смогли разглядеть в пьесе новизны художественного метода. Проницательно, но вряд ли осознанно, один из рецензентов (Р.А. Дистерло) подметил: Иванов, как живой человек, кажется «вполне ясным и чрезвычайно правдивым»; но как «лицо драмы <...> совсем почти не действует» до самого 4-го акта. Его «внутренний образ» раскрывается через «длинные и умные самоанализы», тогда как «зритель смотрит драму со стороны (курсив мой. — М.С.), относится к ней как к проходящей перед его глазами жизни, и в разговорах и речах действующих лиц <...> видит их поведение, известным образом их характеризующее» [172]. Именно это перенесение конфликта во внутреннюю жизнь героя, непривычная мера душевного самораскрытия и вызывали тот эффект

самоидентификации зрителя с чеховским персонажем, в котором находили, по мнению того же рецензента, «выражение господствующего <...> настроения», «внутреннюю физиономию сменяющихся поколений» [173]. Пьеса не воспринималась как цельное произведение, все внимание было сосредоточено на главном герое — и на его характере, и на способе его изображения, в котором и таилась вся новизна. Немирович-Данченко после прочтения пьесы назвал ее «первоначальным наброском прекрасных вещей»: «Вы талантливее нас всех <...>, но “Иванова” я не буду считать в числе Ваших лучших вещей» [174], — написал он автору.

Отношение самого Чехова к премьере, актерам и, прежде всего, к Давыдову, было сложным и изменчивым. Первое прикосновение к театру, первый сценический успех обольстил и увлек молодого драматурга, но очень скоро им на смену пришли разочарование и раздражение. На всю жизнь отношения Чехова со сценой такими и останутся — она не будет отпускать его, но и не сможет принести полного удовлетворения.

А в январе 1889 года «Иванова» увидел Петербург. Пьеса была поставлена на сцене Александринского театра, с тем же Давыдовым, но в новой авторской редакции. Изменилось ее жанровое наклонение: из комедии она превратилась в драму (что закрепилось в названии). Изменился и финал: если раньше Иванов, не вынеся оскорбления, умирал от разрыва сердца, то теперь он стрелялся в день своей свадьбы [175].

Постановка готовилась в довольно нервной атмосфере. Виной тому было и непонимание пьесы большинством артистов, и, главное, — категорическое (вплоть до намерения отказаться от роли) несогласие Давыдова с теми переменами, которые произошли в образе Иванова [176]. В петербургском спектакле, как заявлял рецензент «Недели» В.А. Тихонов, «все было хороши» [177], но, прежде всего, — Стрепетова, героиню которой (Анну Петровну) было «смертельно <...> жаль», как признавалась А.И. Суворина [178]. Выделялись также Савина (Саша), для которой Чехов, судя по его письму к Суворину, старался увеличить и разнообразить роль [179]; Свободин (Шабельский), показавшийся Суворину «чуть ли не самым симпатичным лицом в пьесе» [180]; Варламов (Лебедев), игравший некоторые эпизоды «неподражаемо, интеллигентно-тонко» [181]. Иванов в исполнении Давыдова воспринимался как «средний, типичный, массовый русский интеллигент», приниженный «до уровня обыденности» [182], как «срединный человек <...>, который в сотне лиц сидит вокруг» [183].

Самым главным впечатлением от «Иванова» было новое ощущение жизни — «серенькой жизни, без прикрас, исключительных явлений» [184], изумление перед тем, что

[161] Свой первый драматургический опыт — написанную в семнадцать лет «Пьесу без названия» («Безотцовщина») — Чехов передал на прочтение Ермоловой и, получив отрицательный отзыв актрисы, уничтожил.

[162] Соловцов Николай Николаевич (Федоров, 1857–1902) — в 1876–1882 гг. играл в провинциальных театрах.

В 1882 г. работал в Александринском театре, затем вошел в состав труппы Лендовского. В 1884 г. состоялся дебют Соловцова-режиссера. Впоследствии служил в Театре Корша (как актер и режиссер), Московском театре Абрамовой. В 1891 г. создал в Киеве Товарищество драматических артистов (впоследствии — Театр Соловцова, ставший основой Русского драматического театра, ныне — Национального академического театра русской драмы им. Л. Украинки), которым руководил до конца жизни.

[163] Кроме Давыдова в спектакле были также заняты первые артисты труппы: А.А. Глама-Мещерская (Анна Петровна), П.П. Киселевский (Шабельский), Н.Ф. Солонин (Львов), Л.И. Градов-Соколов (Лебедев), Н.Д. Рыбчинская (Саша), Н.В. Светлов (Боркин).

[164] Чехов 1974–1983, 2: 14.

[165] Давыдов сыграл «Лебединую песню» перед уходом от Корша весной 1888 г. В январе 1890 г. она была поставлена в Александринском театре в бенефис Свободина, одного из любимейших актеров Чехова, и прошла два раза. После ухода Давыдова от Корша «Иванова» возобновили (в новой авторской редакции) с Н.Ф. Солониным. Однако тот был крайне неудовлетворителен в роли, ибо воспользовался «одной чертой героя, его нитьем» (цит. по: Кузичева 2007: 84). Из новых исполнителей удачны были Медведев (Лебедев) и П. Д. Ленский (Шабельский).

[166] Цит. по: Кузичева 2007: 9. Эта книга представляет собой, по словам автора, «документальную хронику вхождения чеховской драмы в сознание русского общества на рубеже XIX–XX веков» (Там же). Здесь и далее критические отклики на постановки «Иванова», «Лешего» и «Чайки» цитируются по данному изданию.



437

- [167] Цит. по: Кузичева 2007: 47, 59.
[168] Цит. по: Там же: II, 59.
[169] Чехов 1974–1983/2: 137.
[170] Цит. по: Кузичева 2007: 67.
[171] Цит. по: Там же: 51.
[172] Цит. по: Там же: 74.
[173] Цит. по: Там же: 73.
[174] Немирович-Данченко 2003/1: 52.
[175] Ремезов в статьях о современной драматургии не раз писал о распространившихся за последние годы в обществе, а вслед за тем и в отечественных пьесах, самоубийствах, совершающихся «из-за личных причин и по личным мотивам <...> из-за «мелочей жизни»». Суждения Ремезова кажутся прямым откликом на пьесу Чехова, хотя открыто она им не упоминается. Стоит заметить, что в 1896 г. за драматургическую Грибоедовскую премию будут бороться две пьесы – в одной из них самоубийство станет развязкой, в другой – завязкой действия; премию получит вторая – «Цена жизни» Немировича-Данченко, а не чеховская «Чайка».
[176] Подобно тому, как когда-то Щепкин не желал принимать нового Городничего в переделанном Гоголем «Ревизоре», Давыдов не мог примириться с тем, что прежний Иванов – «добрый, стремящийся к полезной деятельности <...>, симпатичный» – теперь «полусумасшедший, во многом отталкивающий человек» (цит. по: Кузичева 2007: 62).
[177] Цит. по: Там же: 60.
[178] Цит. по: Там же: 63.
[179] Однако актриса сыграла лишь один спектакль. Ее заменила В.А. Мичурина-Самойлова, повторившая, по отзыву М.И. Чайковского, рисунок Савиной, но «туманно, незаметно» (цит. по: Там же: 99). В 1897 г. в возобновленном спектакле Савина сыграла Анну Петровну, роль Саши перешла к В.Ф. Комиссаржевской.

«люди просто изображены людьми» [185]. Поражала и сама атмосфера пьесы, наталкивавшая «на ряд серьезных мыслей» [186] – и это было тем более непривычно в театре, где господствовали «все больше зрелища, а не мысленное, не духовное наслаждение» [187]. Появившаяся вслед за «Ивановым» (и тоже на частной московской сцене [188]) вторая большая пьеса Чехова «Леший» [189], была признана еще менее сценичной (в ней видели «повесть или даже роман» [190], в крайнем случае – «сцены»), на основании чего она была отклонена Дирекцией Императорских театров и Театрально-литературным комитетом [191].

- [180] Цит. по: Там же: 70.
[181] См.: ГСД 1915–1916/2: 15.
[182] Театр и искусство. 1909. № 38. С. 646.
[183] Из письма К.С. Баранцевич А.П. Чехову (цит. по: Кузичева 2007: 97).
[184] Слова И.Н. Ге, цит. по: Там же: II.
[185] Слова С. Васильева, цит. по: Там же: 52.
[186] Слова В.А. Долгокурова, цит. по: Там же: 90.
[187] Фраза из письма С.П. Кувшинниковой, цит. по: Там же: 75.
[188] Это был Драматический театр М.М. Абрамовой, речь о котором – ниже.

- [189] В результате коренной переработки «Лешего» Чехов создал пьесу «Дядя Ваня» (1896).
[190] Чехов и не отрицал, что пишет «комедию-роман», где «общий тон – сплошная лирика» (см.: Чехов 1974–1983/3: 256).
[191] Чехов обещал пьесу к бенефисам Свободина в Александринском театре и Ленского в Малом. Однако по прочтении «Лешего» Ленский послал автору письмо с советом писать лишь прозу: «Вы слишком презрительно относитесь к сцене и драматической форме».

Мнение, что в пьесе «содержания нет, а герои, действительно, не лишены оригинальности», разделяли многие критики. Стремление автора «перенести на сцену будничную жизнь, как она происходит в большинстве случаев», называли напрасным: «Талант г. Чехова, несомненно, выше написанной им пьесы, и ее странные свойства объясняются, вероятно, спешностью работы или печальным заблуждением относительно самых неизбежных свойств всякого драматического произведения» [192].

Н.П. Кичеев полагал: «Как пьеса «Леший» значительно слабее «Иванова» <...>. По внутреннему содержанию «Иванов» мне кажется, однако, много ниже «Лешего». Там – известный тип. Тут – целое общество, зараженное «повальной» болезнью» [193].

Премьерный спектакль некоторые сочли провалом; другие мягко упоминали «единичные протесты» зрителей [194]. Третьи выражали уверенность, что со временем, «когда сгладятся шероховатости исполнения» пьеса будет нравиться больше [195].

Чехов же спустя почти год после постановки признавался Урусову: «Эту пьесу я ненавижу и стараюсь забыть о ней. Сама ли она виновата или те обстоятельства, при которых она писалась или шла на сцене, — не знаю» [196].

В своих мемуарах Немирович-Данченко именно с представлением «Лешего» связал ощущение неудовлетворенности тем, что происходило на сцене современного ему театра, и написал свою знаменитую фразу о «знакомой сцене» и «знакомой жизни»: «Но больше всего помню мое собственное ощущение несоответствия между лирическим замыслом и сценической передачей. Играли очень хорошие актеры, но за их речью, приемами, темпераментами никак нельзя было разглядеть сколько-нибудь знакомые мне жизненные фигуры. Поставлена была пьеса старательно, но эти декорации, кулисы, холщовые стены, болтающиеся двери, закулисный гром ни на минуту не напоминали мне знакомую природу. Все было от знакомой сцены, а хотелось, чтобы было от знакомой жизни» [197].

Слишком мало уважаете их, чтобы писать драму». Свободина, находившего, что «Леший» «не комедия по форме», это обстоятельство, тем не менее, не смутило (см.: Чехов 1974–1983/3: 465, 455).
[192] Артист. 1890. № 6. С. 125.
[193] Цит. по: Кузичева 2007: 93.
[194] По мнению одного из них, «режиссерских просчетов, как и следовало ожидать, у Соловцова было немало» – сцена в первом действии, «сама по себе остроумно задуманная и новая», пропала от того, что разыгрывалась в глубине и была плохо слышна.

«Ансамбль вообще вышел недурной», и «общий тон исполнения <...> был выше среднего», не считая «обычного незнания Киселевским роли», «чисто провинциального грима» Чарского, его слишком слабого голоса «и прочих «деталей»» (из письма С.Н. Филиппова А.С. Суворину, цит. по: Там же: 102).
[195] См.: Там же: 102.
[196] Чехов 1974–1983/8: 285. Как известно, Чехов не включил «Лешего» в первое прижизненное собрание сочинений.
[197] Немирович-Данченко 2003/4: 247.



438



439

438 К.А. Варламов в роли камердинера в спектакле Александринского театра «Плоды просвещения» по комедии Л.Н. Толстого. Фотография 1892–1893 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
439 Н.С. Васильева в роли Тани в спектакле Александринского театра «Плоды просвещения» по комедии Л.Н. Толстого. Фотография 1892–1893 гг. ГТМТИ

* * *

Если Чехова современная ему сцена на первых порах отторгала, то Л.Н. Толстого приняла вполне миролюбиво [198].

Система философских взглядов и нравственных убеждений Толстого, сложное отношение к искусству, особенно театральному, неизбежно вели его к увлечению идеей народного театра. В 1880-х годах он написал несколько небольших пьес для народных сцен («Петр Хлебник», «Легенда об Аггее» и самую популярную — «Первый винокур»), отличавшихся колоритным народным языком, яркой зрелищностью и откровенной назидательностью. Для народного театра «Скоморох» предназначалась и драма «Власть тьмы», напечатанная в 1887 году, но к представлению на сцене запрещенная.

Первой пьесой Толстого, попавшей на сцену, стала комедия «Плоды просвещения», сыгранная в канун нового 1890 года в домашнем яснополянском спектакле. В феврале 1891 года «Плоды просвещения» впервые увидела московская публика в Театре Общества искусства и литературы [199], а в следующем сезоне ее сыграли на обеих казенных сценах, и она надолго

вошла в их репертуар [200]. Большинство критиков, восхищаясь «богатством комизма, тонкостью наблюдений, реальной правдой художественных красок», было разочаровано «усиленной тенденцией», с которой автор «рисует две противоположные друг другу картины» [201]. Нарочитость разделения на «плохих» и «хороших», по мнению Немировича-Данченко, подрывала доверие зрителя к происходящему: «Чтобы глупые бары — с одной стороны, а великопные мужики — с другой, было абсолютной параллелью, — этому никто не верит» [202].

Неоднозначными были и оценки сценического воплощения «Плодов просвещения». Рецензент петербургского спектакля сожалел, что на сцене «бездна превосходных, глубоко талантливых деталей <...> решительно пропали», а «слабейшие стороны пьесы вышли на первый план» [203]. Он обвинял артистов в том, что «слишком был подчеркнут контраст между интеллигенцией и крестьянством. Первая вышла слишком карикатурной. Второе — слишком искренним» [204]. В результате пропала «очень тонко» проведенная Толстым «нотка, иронизирующая над мужиками. — Их плутоватость, кажущаяся простотой, их едкие подсмеиванья над господами <...>».

[198] К театру Толстой обратился еще в 1850-е годы. Тогда им были созданы в основном планы, наброски и отдельные сцены сатирических комедий, обличающих нравы городского и помещного дворянства. В 1864 г. он написал пьесу «Зараженное семейство», показал ее Островскому и получил от него отрицательный отзыв. Однако драматических опытов не прекратил.

[199] Подробнее об Обществе искусства и литературы и о спектакле см. далее.

[200] Еще одно драматургическое произведение Толстого — незавершенная драма «Живой труп» — как сценическое явление относится к следующему столетию (впервые поставлена в 1911 г. Московским Художественным театром). Но по времени создания драма принадлежит 1890-м годам, и, что особенно важно, — она написана в напряженном внутреннем диалоге с драматургией конца XIX в.: «И как “Власть тьмы” родилась словно под звездой Островского и старых классических традиций, так “Живой труп” появился на свет под звездой Чехова, психологического новатора в искусстве театра» (Лакшин 1975: 389).

[201] См.: Артист. 1892. № 19. С. 148, 150.

[202] Немирович-Данченко 1980: 137.

[203] Артист. 1891. № 17. С. 136.

[204] Там же.

[205] Там же.

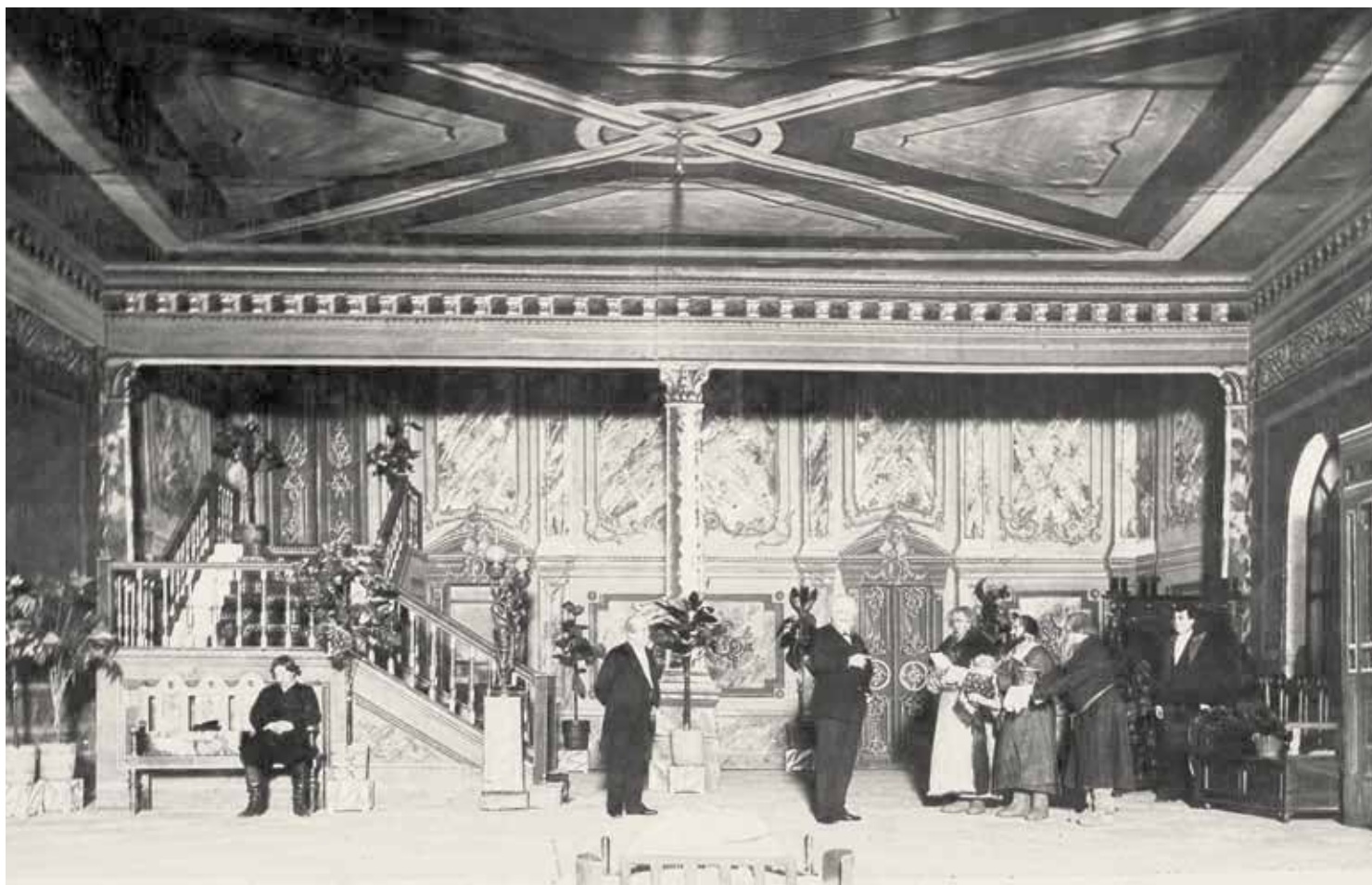
440 М.П. Садовский, В.В. Гетман и В.А. Макшеев в роли мужиков в спектакле Малого театра «Плоды просвещения» по комедии Л.Н. Толстого. Фотография 1891 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



440

Получился какой-то апофеоз мужиков и довольно наивная карикатура на господ» [205]. Из артистов критики выделяли Давыдова (3-й мужик), Далматова (Звездинцев), Варламова (камердинер Федор Иванович), Левкееву (кухарка), Васильеву (Таня). Хвалили оформление спектакля, в котором особенно произвела впечатление «грандиозная лестница», написанная А.С. Яновым для первой и последней картин, разыгрывавшихся в вестибюле барского дома.

Анонимный критик, подробно описывавший постановку Малого театра, подчеркивал ее жизненную правдивость и убедительность. В статье детально фиксировалось и описывалось все, представленное на сцене: достоверность и выразительность интерьеров, естественность освещения (и «большое окно с очень натурально падающим из него светом» в сенях, и вечерний полумрак кухни, освещенной лишь стоящей на столе «небольшой лампочкой»); точность и непринужденность в изображении жизни барского дома с его привычными ритуалами и суетой; типичность персонажей, ощущавшаяся в костюмах, гримах, манерах поведения, движениях, интонациях речи. Среди актерских



441



442

удач московской сцены — работа Музиля, игра которого в роли повара была «даже не лишена некоторого трагизма»; Ленского, «до глубины души» чувствующего себя профессором Кругосветловым; Рыбакова (Звездинцев), чьи «походка, каждый жест и каждое слово дышат именитым барством, <...> облачают полнейшую бесхарактерность и безличие». Однако спектаклю, по мнению критика, не доставало «характера утонченной фешенебельности» звездинского дома, которую «трудно заменить какой бы то ни было игрой» [206].

Толстой, посетивший московский спектакль, похвалил многих исполнителей («они хорошо играли»), однако остался недоволен образами мужиков, столь важных для него в пьесе. Неприятие писателя вызвала неестественность речи, недостоверность внешнего вида, незнание актерами крестьянских манер и повадок. Особенно удивила его та переакцентировка, в результате которой мужики оказались «мошенниками и плутами»: «Чему же смеется публика? — спрашивал он. — Ведь <...> их слова, по моему мнению, скорее должны возбуждать сочувствие к безвыходному

442 П.А. Стрепетова в роли Матрены в спектакле Театра Литературно-артистического кружка «Власть тьмы» по драме Л.Н. Толстого. 1895. Рисунок Н.И. Кравченко. ГМТМИ

443 К.А. Варламов в роли Митрича в спектакле Александринского театра «Власть тьмы» по драме Л.Н. Толстого. Фотография 1895 г. ГМТМИ

444 М.Г. Савина в роли Акулины в спектакле Александринского театра «Власть тьмы» по драме Л.Н. Толстого. Фотография 1895 г. ГМТМИ

445 Л.Н. Толстой. «Власть тьмы». Сцена из спектакля Театра Литературно-артистического кружка. Фотография 1895 г. ГМТМИ

446 Декорация К.Ф. Вальца к спектаклю Малого театра «Власть тьмы» по драме Л.Н. Толстого. 1895. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



443



444

[206] См.: Артист. 1892. № 19. Январь. С. 152–157.

[207] Свидетельства Пчельникова и Гнедича приводятся по изд.: Полякова 1978: 194. Там же см. о создании и сценической истории драматургических произведений Толстого, а также об опытах инсценирования его прозы.

[208] 16 октября — в Театре Литературно-артистического кружка; 18 октября и 29 ноября — на обеих казенных сценах (игралась на протяжении одного сезона), в октябре же — в Театре Корша и «Скоморохе».

В МХТ «Власть тьмы» сыграют осенью 1902 г. В спектакле Станиславского, как и в самой пьесе, можно усмотреть некоторое влияние европейского натурализма. Недаром столь велик был успех «Власти тьмы» в 1880-е годы на сценах Западной Европы — в Париже (Свободный театр Антуана), Берлине (Театр Отто Брама) и др. Однако как направление натурализм так и не прижился на русской сцене.



445



446

положению, а уж никак не смех...» [207]. Исполнение Садовского (1-й мужик), Гетмана (2-й мужик), Макшеева (3-й мужик) критики оценивали достаточно высоко, но актеры шли за привычными сценическими амплуа, используя бытовые и комедийные приемы изображения «простонародных» типов, неуместные, как оказалось, в произведении Толстого.

«Власть тьмы», освобожденная усилиями Суворина от цензуры, в 1895 году появилась почти одновременно на пяти столичных сценах [208]. Спектакли сравнивали, выделяя в каждом тех или иных исполнителей. В Александринском театре — Давыдова,

у которого роль Акима вписывалась в ряд сыгранных им с большим успехом «крестьянских» типов [209], и Савину, поразившую всех художественным превращением в придурковатую Акулину. В Театре Литературно-артистического кружка — Стрепетову. Ее Матрена оказалась «картиной грандиозной трагической силы», которой актриса завершила свою главную и единственную тему — «простая русская женщина». При этом критик считал, что Стрепетова «играет, в сущности, смешнее», чем Садовская в Малом театре, создавшая во «Власти тьмы» один из лучших своих сценических образов, но у Стрепетовой при смешных словечках «дьявол показывал свои длинные рога» [210].

Оба произведения Толстого при внешне успешной и благополучной сценической истории вскрыли важные противоречия театральной культуры того времени. «Был в театре на репетициях “Власти тьмы”, — записал Толстой в дневнике, приехав из Малого театра. — Искусство как началось с игры, так и продолжает быть игрушкой... Реализм, кроме того, ослабляет смысл» [211].

В отличие от пьес Чехова, взрывавших сценическую ткань, предъявлявших новые требования к организации сценического действия, пьесы Толстого по своей стилистике не были революционны, и в этом смысле без труда вписывались в условия современной

[209] Таковых в репертуаре актера насчитывалось немало — в «Антоне Горемыке» Григоровича, «Мирской вдове» Карпова, «Горькой судьbine» Писемского.

[210] См.: Дорошевич 1962: 104.

[211] Цит. по: Полякова 1978: 101.



447 В. Сарду и Э. Моро.
«Мадам Сан-Жен». Сцена из
спектакля Театра Корша.
Фотография 1890-х гг.
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

447

ему сцены. Их новизна состояла в философско-этическом послыле, необходимости морального оправдания самого театра как института, в котором осуществляется столь важный для писателя контакт публики со сценическими героями.

С.А. Толстая утверждала, что лучше всего спектакль шел именно в «Скоморохе», «где было 1700 человек публики, большей частью простонародье. Забавны были замечания вслух и возгласы одобрения <...>. С верхних мест амфитеатра неслись крики восторга и одобрения добродетелям, проклятия и ругательства злодеям <...>. Плакали и хохотали до слез» [212].

Но такое, почти фольклорное, сотворчество исполнителей и зрителей, идеальное для Толстого, было редко достижимо в театре его времени, театре, неспособном преодолеть «тягостный разлад с автором» [213].

Победоносцев, обосновывая в письме к государю нецелесообразность постановки толстовской драмы на казенной сцене, писал: «Воображаю первое представление. Ложи наполнены кавалерами и дамами высшего общества, любителями и любительницами сильных дневных и ночных ощущений. Дамы в роскошных туалетах жадно смотрят на представление из чуждого им «мужичьего» мира <...>. В каждом акте ощущают приятный «ужас» <...>, матери станут плакать — о! какие фальшивые слезы... Разве не похоже будет на то, как в прошлом столетии собирались нарядные дамы <...> смотреть на публичную казнь и мучение преступников и тоже плакали между конфетами и мороженым» [214].

* * *

На рубеже 1880–1890-х годов Ремезов, с удивлением наблюдая за московским театральным бумом, насчитал в первопрестольной 11 театров (2 казенных, остальные частные), 8 театральных школ (из которых 7 с драматическими классами), 2 музыкально-театральных журнала [215].

Состояние частных театров признавалось неудовлетворительным. Главным упреком новым театральным предпринимателям тот же Ремезов выдвигал то, что они не создали «дешевого, общедоступного народного театра», а стали служить «печальному делу развращения вкуса русской публики», угрожая и потакая ей [216].

В первую очередь подобные обвинения адресовались Коршу: он «понял силу этой толпы» — «полу-образованной и полу-цивилизованной», которая «с недавнего времени допущена ко всем «благам цивилизации»» [217]. Политика Корша, заявленная им еще в 1885 году, направленная на формирование своей публики и подчинение театра ее вкусам, оставалась неизменной и в последующие годы, приобретая, однако, все большую гибкость. Два «давыдовских сезона» [218], отмеченные постановками «Горя от ума» и «Иванова», лишь ненадолго изменили лицо театра. Хотя в стремлении расширить круг зрителей Корш, чутко улавливая настроение и интерес зала, в 1890-е годы обращался и к Толстому («Власть тьмы»), и к Ибсену («Нора», 1891; «Доктор

[212] Цит. по: Полякова 1978: 104, 105.

[213] См.: Вольнский А. Литературные заметки // Жизнь искусства. 1896. № 1. С. 300.

[214] Цит. по: Победоносцев 1925–1926 / 2: 300.

[215] За Москвой прочно держалась репутация города более театрального, нежели Петербург, — и в смысле предпринимательской инициативы (здесь было больше капиталов), и в смысле театральных идей: «Москва всегда была театральным центром. Из нее шли и рост, и падение театральных вкусов», — утверждал Немирович-Данченко (Немирович-Данченко 1980: 165).

[216] См.: Русская мысль. 1889. Кн. 10. С. 252.

[217] См.: Артист. 1889. Кн. 2. С. 102–103.

[218] Подробнее об этом см.: Павлова 1973: 172.

[219] Орленев Павел Николаевич (1869–1932) — с 1886 г. после окончания драматических курсов Московского театрального училища работал в провинции, в 1893–1895 гг. — в Театре Корша, в 1895–1900 гг. — в Театре Литературно-артистического кружка в Петербурге.

[220] См.: Артист. 1893. № 10. С. 23.

[221] Яворская Лидия Борисовна (урожд. Гюбенет, 1871–1921) — в 1893 г. окончила драматические курсы Петербургского театрального училища, затем училась в Париже. В 1893–1895 гг. работала в Театре Корша, в 1895–1900 гг. — в Театре Литературно-артистического кружка.

[222] Место героя-любовника в труппе надолго занял Н.Н. Трубецкой, комика — В.А. Сашин, расширилась творческая сфера Н.В. Светлова и А.М. Яковлева.

[223] Цит. по: Павлова Т.Н. Антреприза Федора Корша // Московский наблюдатель. 1992. № 7–8. С. 50.

[224] Чехов 1974–1983 / 3: 56.

[225] Горева Елизавета Николаевна (урожд. Воронина, 1855(8)–1917) — с 1872 г. выступала на провинциальных сценах в трагедийном репертуаре, в 1882 и 1885 гг. состоялись ее неудачные дебюты в Александринском театре. Сообщая о среднем успехе ее широко разрекламированных газетными гастролей



448

в Германии (1885, 1887 гг.), Аверкиев резюмировал: «Словом, г-жа Горева человеку, не подогретому рекламой, покажется средней величины актрисой» (Дневник писателя (Д.В. Аверкиев). СПб. 1886. С. 287–288). В сезон 1895/96 гг. была принята в Александринский театр. Позднее играла на частных столичных и провинциальных сценах, гастролировала с Орленевым. Жена Ф.П. Горева.

[226] *Абрамова Мария Морицевна* (урожд. Гейнрих, 1865–1892) – провинциальная актриса, антрепренер, жена Д.Н. Мамина-Сибиряка.

[227] См.: Немирович-Данченко 2003/4: 299; Там же/1: 54.

[228] Чехов 1974–1983/3: 239.

[229] Артист. 1889. № 1. С. 132.

[230] Театр открылся в заново отделанном помещении в доме Лианозова в Газетном переулке 1 сентября 1889 г. «Грозой» Островского и «Предложением» Чехова, снятом по требованию недовольного автора после третьего представления.

[231] Артист. 1889. № 2. С. 94–97.

[232] В труппу входили М.И. Велизарий, М.М. Пептипа, Н.П. Анненкова-Бернар, В.А. Сашин, М.И. Свободина-Барышева, М.В. Дальский и др.

[233] «Тот объявил блестящий репертуар, однако пробыл там всего двадцать три дня», — вспоминал Немирович-Данченко (Немирович-Данченко 2003/4: 299).

Штокман» («Враг человечества»), 1892). Центральное же место в репертуаре театра в это время заняли модные новинки европейской сцены («Мадам Сан-Жен» В. Сарду и Э.Моро, «Раб наживы» О. Мирбо, «Тетка Чарлея» Б. Томаса).

С 1890-х годов начался приток в труппу Корша молодых артистов. Самыми яркими из них, но ненадолго задержавшимися, были П.Н. Орленев [219] (в ком критики сразу же подметили «дарование, темперамент и комическую жилку», высказав, правда, опасение, что актер, «попав в репертуар фарсов, может увлечься успехом у местной публики» [220]) и Л.Б. Яворская [221], которой предрекали будущность выдающейся артистки [222].

За Театром Корша прочно сохранялось первенство среди частных театров. Он «перезжил всех своих конкурентов, сформировав около себя круг постоянных посетителей», — подводил на рубеже веков итоги деятельности частных сцен П.М. Пчельников [223]. Однако коммерческая успешность предприятия не меняла его репутации. В 1888 году, возможно, под впечатлением соприкосновения с театральной практикой Корша, Чехов написал: «Надо всеми силами стараться, чтобы сцена из бакалейных рук перешла в литературные руки, иначе театр пропадет» [224].

О том, как непросто было это сделать, свидетельствовал весь ход театральной жизни.

В начале сезона 1889/90 годов в Москве открылись два частных театра, которые неизбежно вызвали сравнения друг с другом еще и потому, что оба возглавлялись актрисами:



449

один — хорошо знакомой публике Е.Н. Горевой [225], другой — малоизвестной М.М. Абрамовой [226].

К начинанию Абрамовой московские литературные круги отнеслись сочувственно. Репутация же предприятия Горевой — «случайно разбогатевшей актрисы» — была неважной, а капитал, вложенный ею в дело, считался «сомнительным» [227]. «Горева и Абрамова долго не продержатся», — предсказывал Чехов [228], и оказался прав.

Заведовать художественной и репертуарной частью в своем театре Горева пригласила Боборыкина, чье имя, по общему мнению, служило ручательством «добросовестного ведения дела». «В театре обещан к постановке классический репертуар», — сообщал журнал «Артист» [229]. На протяжении сентября [230] были поставлены «Дон Карлос» Шиллера и «Мизантроп» Мольера. «Какова бы ни была игра артистов в этих спектаклях, мы заранее выражаем полное сочувствие самому факту появления этих пьес на московской сцене» [231], — объявлял приверженец классического репертуара И.И. Иванов. Однако игра артистов, судя по той же статье, оказалась малоудовлетворительной — труппе, хоть и состоящей из даровитых артистов [232], трудно было конкурировать с Малым театром.

После ухода Боборыкина [233] Горева продолжала держаться заявленной репертуарной линии. Наряду с Шиллером и Мольером, в театре появились пьесы Бомарше, Тирсо де Молины, В. Гюго, А. Додэ. Сама Горева, как актриса, тяготевавшая именно к классическим ролям,

сыграла в шиллеровских пьесах леди Мильфорд («Коварство и любовь») и Марию Стюарт в одноименной трагедии. Отмечая эффектную внешность актрисы, сценическую опытность, не отказывая ей «в известной доле жара и одушевления» [234], критики, тем не менее, указывали на излишнюю «певучесть в дикции, недостаточное нюансирование деталей и однообразие в тоне», слишком мощный и негибкий голос, склонность к ложному пафосу [235].

Открытием Театра Горевой стал молодой актер Мамонт (Мамант) Викторович Дальский (Неёлов, 1865–1918), проработавший до этого четыре сезона в Вильно и на юге России. И.И. Иванов заметил его еще во второстепенной роли маркиза Акаста в «Мизантропе», но подлинным триумфом актера стал Дон Карлос. В молодом актере «было очаровательно все — и гордо горящие глаза, и стройная фигура, и голос, мелодично-нежный и гибкий. Все это было тем прелестней, что находилось в гармонии с другой стороной его таланта — мощным темпераментом» [236]. «Только одного Дальского и ходили смотреть в театре Горевой» [237], — вспоминал Ю.М. Юрьев.

Продолжая вести свою антрепризу «с неослабевающей энергией и <...> несокрушимым постоянством» [238], Горева в 1890 году организовала гастроли своего театра в Петербурге, а на второй сезон открыла в Москве еще одну сцену, чтобы иметь возможность распределять репертуар между «дорогим» и «дешевым» театрами [239]. Поначалу в «дешевом» театре немалое место занимали произведения Островского, Гоголя и Писемского, но вскоре наряду с ними стали появляться настораживавшие критику пьесы и переделки из разряда легкого, «коршевского» репертуара. Но это не помогло Горевой сохранить театр — в январе 1891-го он закрылся.

Если от Театра Горевой не ждали слишком многого, то намерения Абрамовой обратиться к лучшим произведениям современной отечественной драматургии, и, прежде всего, — Островского, расценили как серьезные и вселяющие надежду. В одном из своих писем Немирович-Данченко сообщал, что летом, накануне открытия, Абрамова пыталась заказать ему пьесу для своего театра, а в ноябре «вторично обращалась <...> с предложением вести ее дела» с предоставлением «полной власти в театре». Однако Немирович-Данченко быстро «успел убедиться, что ее дело шатается, испорчено и ни к чему не поведет» [240].

Театр Абрамовой возглавил Соловцов, перешедший от Корша вместе с группой артистов [241]. Первые спектакли в помещении Шелапутинского театра получили доброжелательные отзывы. В репертуаре преобладали произведения современных авторов, но обещанных отечественных новинок было мало [242].



450

Вскоре в жизни театра критики стали отмечать «известное направление, свойственное большинству антрепренеров частных театров»: в постановке — «удивительная небрежность»; в исполнении — отсутствие общего тона и продуманности ролей. Увлечение «первыми несколько преувеличенными успехами», «погоня за <...> дешевыми, но все-таки лестными лаврами, <...> в самом начале жизни омертвили предприятие г-жи Абрамовой, быстро обратившееся в самый обыденный частный театр». Обвинение в том, что «главной задачей театра стало как можно чаще ставить пьесы, способные наполнить зрительный зал своей новизной и заманчивостью» [243], было справедливо, но иного выхода у театра в условиях конкуренции не было. Театр просуществовал еще полсезона, дав последние спектакли в начале февраля 1891 года [244].

Серьезное и прочное частное театральное дело в Санкт-Петербурге появилось только в 1895 году. Суворинский театр — такое название закрепилось за Театром Литературно-артистического кружка (с декабря 1899 г. Театр Литературно-художественного общества) — с момента открытия работал в театральном здании на Фонтанке, принадлежавшем Апраксиным. Программа театра соответствовала самым современным веяниям. В первом представлении 13 января 1895 г. исполнялись одноактная трагедия «Йоркширская старина» (приписываемая в то время Шекспиру), «Прохожий» Ф. Коппе и 3-я картина «Генриха IV» Шекспира [245].

450 Л.Б. Яворская в роли Принцессы Грёзы в спектакле Театра Литературно-артистического кружка «Принцесса Грёза» по драме Э. Ростана. Фотография 1896 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

[234] Артист. 1889. № 3. С. 162.

[235] См.: Аверкиев 1886: 287.

[236] Долгов Н.Н. Любовь сильнее смерти: Последняя глава из жизни А.Е. Молчанова // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 13. С. 14.

[237] Юрьев 1963/1: 518.

[238] Русская мысль. 1890. Кн. 1.

[239] Пресса поспешила объявить о появлении в Москве театра «доступного наиболее бедному и многочисленному классу населения Москвы», где «цены за места понижены до последнего предела (галерея — 10 коп.)», и выразила надежду, что «г-жа Горева пойдет по несравненно более достойному пути, чем шли до сих пор хозяева народных театров» (см.: Артист. 1890. № 8. С. 105).

[240] Немирович-Данченко 2003/1: 55, 57.

[241] Соловцовым были приглашены И.П. Киселевский, Н.П. Рошин-Инсаров, Н.Д. Рыбчинская. В труппу вошли также В.В. Чарский, М.М. Глебова и др.

[242] Театр Абрамовой вошел в историю первой и единственной в столицах постановкой пьесы Чехова «Леший» (преьера состоялась 27 декабря 1889 г.).

Лучшей пьесой сезона объявили «Ларского» И.Н. Лодыженского в исполнении Чарского, Рыбчинской, Киселевского.

[243] См.: Артист. 1890. № 4. С. 128.

[244] Лишившись средств, Абрамова вынуждена была передать предприятие Товариществу актеров во главе с Соловцовым (хотя за театром осталось прежнее название).

[245] Во втором представлении, 11 апреля, была сыграна пьеса нового для России автора Г. Гауптмана «Ганнеле», только что с успехом прошедшая в Берлине.

[246] См.: Суворин 1895.

Суворинскую идею создания «свободного театра» энергично поддерживал Чехов, советуя ему ставить современную европейскую драму.

[247] Ал.Н. Веселовский годом раньше сетовал на «ограниченность круга писателей, овладевших в известной степени техникой дела и образующих своими трудами текущий репертуар»; на «слабый приток новых сил», «почти полное отсутствие у начинающих писателей для сцены влечения к новшествам, к ошибочным, может быть, на первых порах эксцентрическим, но все же новым и независимым опытам».

«Наиболее пригодным» средством к «возбуждению новой жизни» в театральном деле России и могли бы быть, по его мнению, «свободные театры» по образцу европейских: Антуана в Париже, Отто Брами в Берлине и др. (см: Артист. 1894. № 33. С. III–III4).

[248] Спектакль вышел в 1897 г., т.е. за год до того, как пьеса была поставлена Станиславским.

[249] Стиль этого чрезвычайно нравившегося публике спектакля не без иронии описывал Гнедич: «Туманом окутанный разбитый корабль, мавританский дворец принцессы, весь усыпанный лилиями, благоухающими в саженных кувшинах, бьющий фонтан, аромат от курильниц» (Гнедич 2000: 208).

[250] Суворин даже сумел добиться для своего театра исключительного права давать спектакли по субботам и во время Великого поста (за исключением первой, четвертой и страстной недель), в обход запрещения Победоносцева. Императорские театры получили такую возможность лишь в 1907 г.

[251] На смену ему оттуда пришел Ф.А. Федоров-Юрковский, впрочем, мало что сделавший в Суворинском театре. Его место вскоре занял Я.В. Быховец-Самарин – старый опытный актер.

[252] В сыгранной у Корша «Мадам Сан-Жен» она копировала Габриель Режан, в «Принцессе Грёзе» у Суворина – Сару Бернар.

[253] Новое время. 1895. № 6890. 6 мая.

В своей газете «Новое время» Суворин опубликовал статью, в которой четко декларировал намерение создать «не коммерческую антрепризу», а «литературный» театр, отвечающий запросам интеллигенции, – аналог европейского Théâtre libre [246]. Мысль о том, что русское театральное искусство страдает от все более усугубляющегося разрыва сцены и литературы, прочно входит в сознание театральных деятелей, укрепляя идею необходимости так называемых «свободных театров» [247]. Однако заполненный творениями членов кружка и третьестепенных авторов, театр так и не дал ни одной крупной отечественной новинки, несмотря даже на учрежденные в первые сезоны премии за лучшие драматические сочинения.

Действительный интерес Суворинскому театру придавала представленная гораздо шире, нежели на других сценах, современная европейская драматургия: от Гауптмана («Ганнеле», «Потонувший колокол» [248]) и М. Метерлинка («Тайны души» («Там, внутри», 1895), с творчеством которых театр первым познакомил русскую публику, Г. Ибсена («Нора», 1895) и Г. Зудермана («Родина», 1895, «Фрицинька», 1896) – до Э. Ростана, чья «Принцесса Грёза» (1896) [249] с огромным успехом шла в тот сезон в Париже.

Суворин был влиятельнейшим человеком. Он сумел получить разрешение на постановку «Власти тьмы» Л.Н. Толстого, на два дня опередив ее премьеру в Александринском театре. В результате его хлопот на сцену была допущена трагедия А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», сыгранная в Петербурге также за два дня до исторического спектакля, давшего жизнь Московскому Художественному театру (МХТ). Стараниями Суворина в 1900 году впервые была поставлена последняя пьеса трилогии Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» («Веселые расплюевские дни») [250].

Гвоздем сезона 1899/1900 годов стала инсценировка романа Достоевского «Преступление и наказание» с замечательными исполнителями – П.Н. Орленевым (Раскольников) и К.Н. Яковлевым (Порфирий Петрович); в следующем сезоне были поставлены «Братья Карамазовы» с Орленевым в роли Дмитрия.

Председателем комитета, управлявшего делами театра, являлся сам Суворин, его ближайшим помощником – Гнедич. Режиссером был приглашен Евт.П. Карпов – драматург, начинавший свою режиссерскую деятельность в народных театрах. Однако в конце сезона он ушел в Александринский театр [251]. Оставшись практически без режиссера, Суворин взял в свои руки и руководство постановкой спектаклей, опираясь, особенно в работе над историческими пьесами, на помощь Гнедича.

Труппа Суворинского театра была интересной и разнообразной, хотя и меняющейся по составу. Один год в ней прослужила Стрепетова. Гениально сыграв Матрену во «Власти тьмы», она в других своих старых ролях («Гроза», «Около денег») вызвала грустные размышления об угасании ее таланта. Далматов появился в Суворинском театре также лишь на один (второй) сезон, с успехом выступив в «Графе де Ризооре» В. Сарду и «Разгроме» Гнедича.

В первые сезоны центральное место в труппе заняли перешедшие из Театра Корша Л.Б. Яворская и П.Н. Орленев.

Яворская привлекала зрителей экстравагантностью, незаурядной артистической индивидуальностью, в которой проступал новый актерский тип, характеризующийся, прежде всего, нервностью, дисгармоничностью игры. Эти качества, обеспечивавшие ей особый успех в современной европейской драме, сочетались с ложным пафосом, манерностью, явной подражательностью французским актрисам [252]. Сам Суворин считал, что Яворская – «не из тех, которые поднимают своим талантом и чувством театр, увлекают зрителя, завоевывают его так, что он не может опомниться» [253].



451

Открытием Суворина, чуткого на актерские таланты, стал Орленев. Еще у Корша молодой актер приобрел репутацию хорошего комика, подкупающего своим обаянием и искренностью. На первых порах он и у Суворина продолжал играть подобные роли, оставаясь в тени. Его стремительный актерский взлет был связан с выступлением в «Царе Федоре Иоанновиче», поставленном и исполненном иначе, нежели в МХТ [254]. Роли царя Федора и Раскольникова в «Преступлении и наказании» Достоевского, сыгранном в следующем сезоне, раскрыли трагедийное дарование Орленева, трансформировавшееся в новое для русской сцены амплу «неврастеника».

Со временем в деятельности Суворинского театра все сильнее обнаруживалось тяготение к сенсации (к примеру, слух о том, что в «Царе Федоре» делаются намеки на сходство слабого царя с бесхарактерностью Николая II, только вступившего на престол); к скандалу (вплоть до провокации, каковой стала постановка черносотенных «Контрабандистов» В.А. Крылова и С.К. Эфрона, спровоцировавшая не только беспорядки в зрительном зале на премьере [255], но и газетные баталии и выход

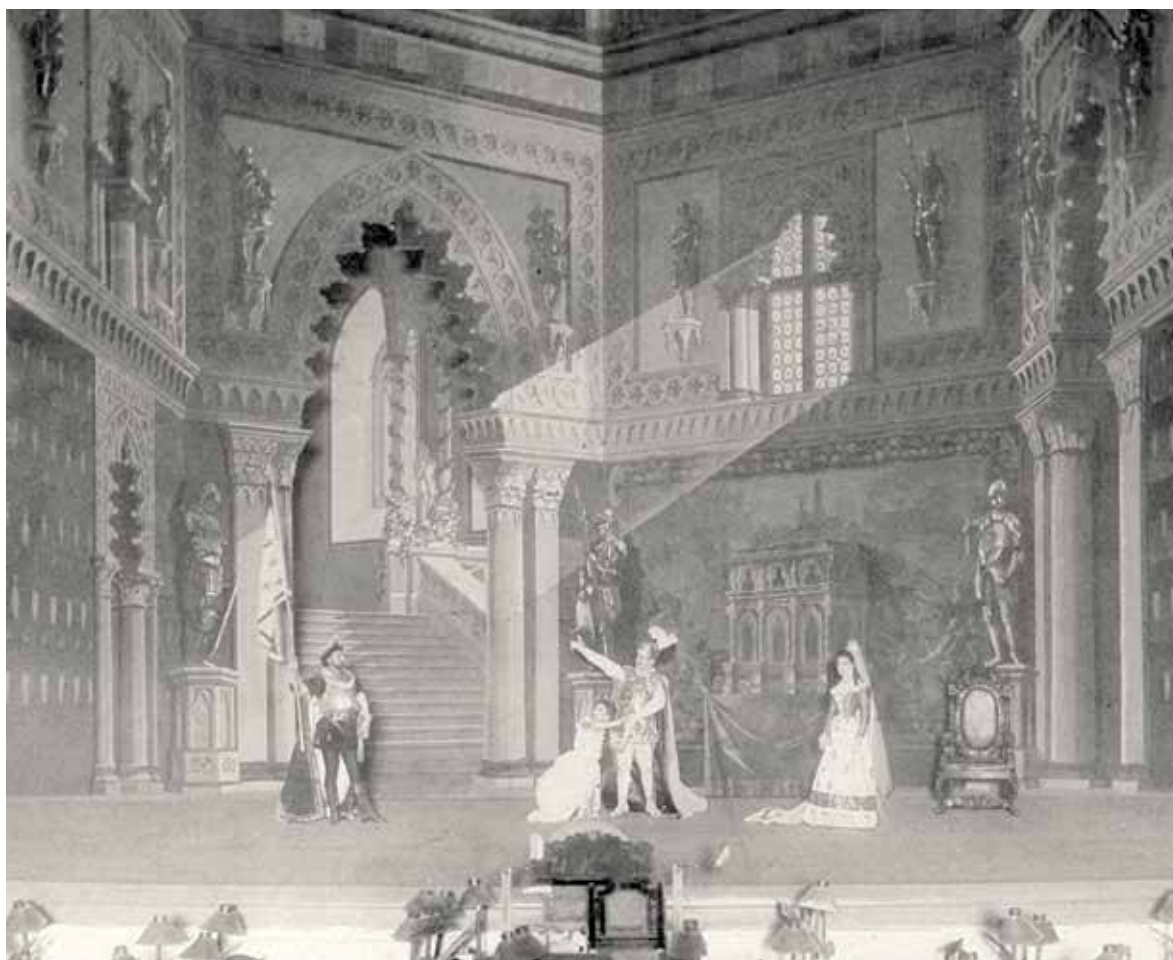
Далматова и Яворской из труппы); к спекуляции темами, возбуждающими публику (как в малохудожественных пьесах «Новый мир» И. Баретта или «Измаил» М.Н. Бухарина). Наконец, все более очевидным стало безудержное и беззастенчивое рекламирование Сувориным своего театра в собственной газете.

* * *

Почти два десятилетия спустя после отмены монополии Императорских театров стало ясно, что, при всей успешности существования самых прочных частных сцен, ни Суворинскому театру в Петербурге, ни Театру Корша в Москве не удалось одержать безусловной победы над казенными.

Жизнь каждой из императорских сцен в 1890-х годах определялась как общими для них проблемами, так и собственными задачами. Если руководство Малым театром оставалось неизменным, то Александринский театр пережил на протяжении десятилетия смену трех руководителей [256].

452 Ф. Шиллер. «Орлеанская дева». Сцена из спектакля Малого театра. Декорации А.Ф. Гельцера. Фотография 1893 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
453 А.С. Пушкин. «Скупой рыцарь». Сцена из спектакля Александринского театра. Ф.П. Горев в роли Барона. Фотография конца 1890-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



[254] Если «историзм суворинского спектакля был относителен», то «историзм образа Федора – Орленева еще более проблематичен», – пишет Е.И. Полякова (см.: ИРДТ 1977–1987 /7: 251).
[255] Показательно, что В.А. Теляковский отверг пьесу для постановки на императорской сцене, учуяв ее неприятный душок.
[256] С 1890 по 1893 гг. главным режиссером значился П.М. Медведев, «провинциальный деятель старого закала» (Гнедич 2000: 151). Чехов считал его «хорошим и умным человеком, талантливым актером», который, впрочем, «для порядочного театра <...> недостаточно интеллигентен» (Чехов 1974–1983 /4: 43). В 1893–1896 годах управляющим труппой и репертуаром был В.А. Крылов, который, как считалось, снизил «общий тон» александринской сцены. Евт.П. Карпов, занявший в 1896 г. пост главного режиссера, взял курс на «литературный» репертуар.



453

[257] См.: Артист. 1892. № 20. С. 122–124.

[258] Подробнее об этом см.: Теляковский 1998: 244, 301, 334, 374–375, 626, 641, 643, 658.

[259] *Гельцер Анатолий Федорович* (1852–1918) – с 1888 г. старший декоратор Малого театра. Выделяли оформленные им исторические и классические спектакли – «Гамлет», «Макбет», «Орлеанская дева», «Воевода». [260] *Ламбин Петр Богданович* (1862–1943) – декоратор Императорских театров с 1885 г.; в Александринском театре оформлял «Власть тьмы», «Чайку».

[261] *Янов Александр Степанович* (1857–1918) – декоратор петербургских Императорских театров.

[262] Артист. 1892. № 19. С. 180–181.

[263] См.: Теляковский 1998: 93). Еще один член комитета – Немирович-Данченко на заседании не присутствовал.

[264] В Москве сравнение с «Царем Федором Иоанновичем» в Московском Художественном театре оказалось не в пользу казенной сцены.

[265] Не так давно даже пьесы Тургенева казались не сценичными. Теперь же в обоих театрах шла инсценировка романа «Дворянское гнездо» (1894 – Александринский театр; 1895 – Малый).

На обеих сценах намечаются улучшения в работе декорационной и постановочной частей [257]. Важным событием стала первая установка поворотного круга на сцене Малого театра в 1900 году, осуществленная по инициативе Ленского [258]. Рецензенты все чаще обращают внимание на оформление Гельцера [259] в Москве, П.Б. Ламбина [260] и А.С. Янова [261] – в Петербурге. Среди спектаклей последнего особый интерес вызвала «Рабочая слободка» Карпова (1891). «Говорили о декоративных чудесах, о необычайном реализме постановки <...>. В первом действии течет по трубам завода расплавленный чугун, и актеры усердно бьют молотом по наковальням. Во втором – вид уездного приволжского городка вызвал большое одобрение реализмом мотива. В четвертом действии бутафоры ухитрились пустить на подвижной стенке огромный маятник стальных часов. <...>. Но бурю аплодисментов вызвала последняя декорация, изображающая слободку зимою, во время ночной вьюги. Как интересное нововведение следует указать на снежный пол со следами проехавших саней и снежной кучи...» [262].

По-прежнему в обоих театрах игрался примерно один и тот же репертуар, хотя и с некоторыми отличиями – так, к примеру, сцена Малого театра оставалась закрытой для драматургии Чехова, за исключением веде-

вия «Предложение», шедшего с 1891 по 1894 год. В марте 1899 года на совещании артистов Малого театра решено было ставить «Дядю Ваню», но в апреле московское отделение Театрально-литературного комитета в составе Н.И. Стороженко, Ал.Н. Веселовского, И.И. Иванова забраковало пьесу [263].

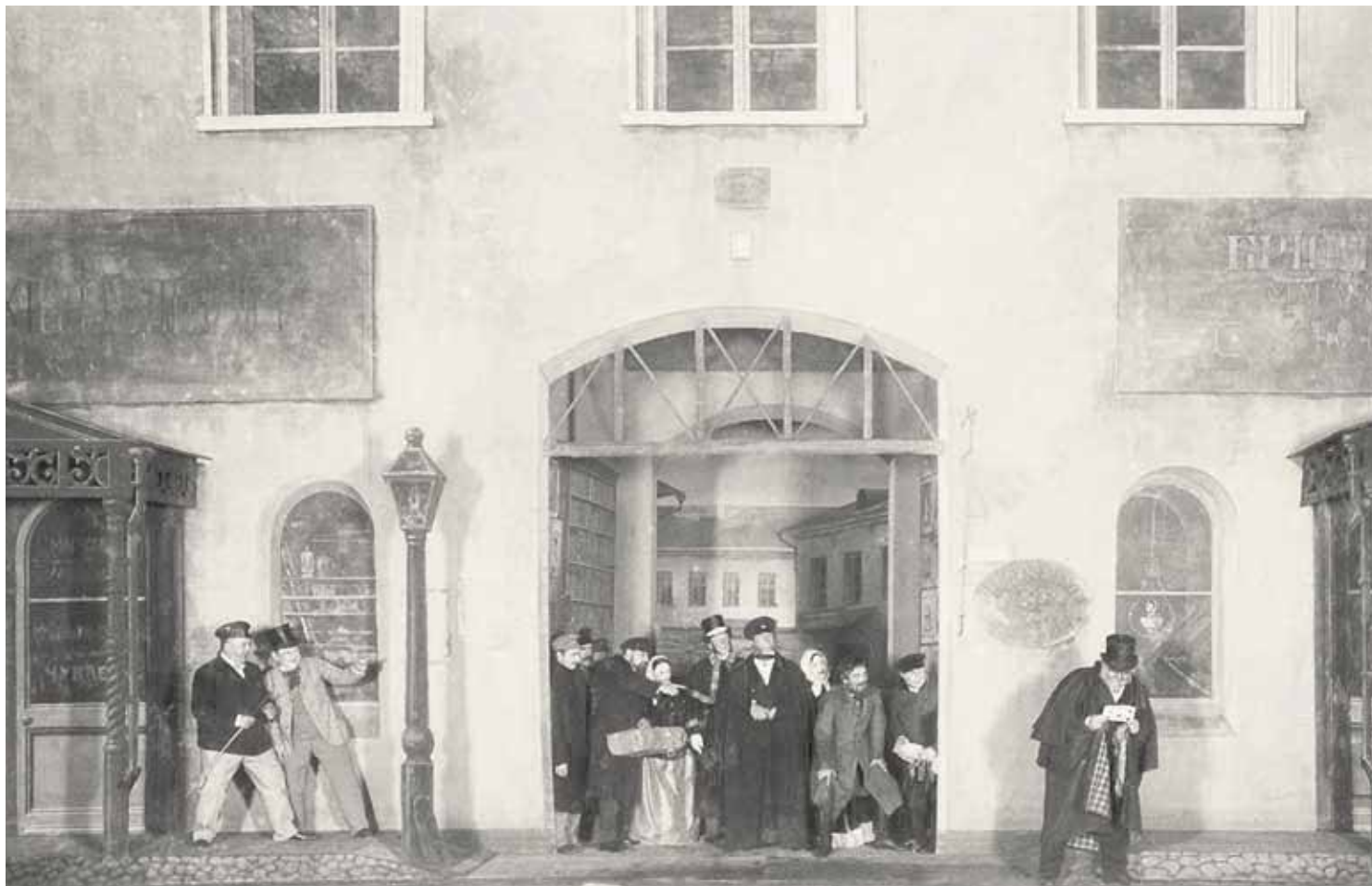
В Москве и Петербурге одновременно и практически с равными художественными результатами появились пьесы Л.Н. Толстого; впервые был поставлен «Царь Борис» А.К. Толстого (сезон 1898/99 гг.). В Александринском театре в заглавной роли выступил Горев, позднее – Дальский; в Малом – Южин [264]. В 1897 году в Александринском театре возобновлена «Смерть Иоанна Грозного». Стоит отметить попытки инсценирования русской прозы – Тургенева [265], Достоевского – пока еще не предлагающие новых принципов, но повышающие «литературность» сцены. В спектакле Малого театра «Идиот» (1899, инсценировка В.А. Крылова) выделялась лишь Ермолова. Интерес к спектаклю Александринского театра определялся Савиной (Настасья Филипповна), Комиссаржевской (Аглая), Дальским (Рогожин).

С начала 1890-х на сцену возвращаются произведения Островского, чье творчество вступило в новые связи с действительностью. С. Васильев, продолжавший видеть в пьесах драматурга лишь «художественно написанную жан-

ровую картину», задавался вопросом: «<...> как нужно ставить и играть Островского теперь», когда «сами типы утратили во многих случаях непосредственную тождественность с современной нам бытовою жизнью?» В то же время Д.Д. Коровяков ставил вопрос иначе: «<...> как художник характеров, а не нравов только, Островский был понят немногими, да и до сих пор значение его в этом отношении далеко еще не вполне оценено и выяснено» [266]. В Малом театре, особой удачей стали «Волки

и овцы», надолго оставшиеся в репертуаре как один из лучших ансамблевых спектаклей [267]. К бесспорным актерским победам принадлежало исполнение Е.К. Лешковской роли Глафиры и А.П. Ленского, создавшего в роли Лыньева «целую драматическую историю на тему превращения» своего героя [268]. Немирович-Данченко, восхищенный работой актера, писал ему: «Так надо играть настоящую комедию: легко, свободно, полно смысла, типично, точно! Это истинно художе-

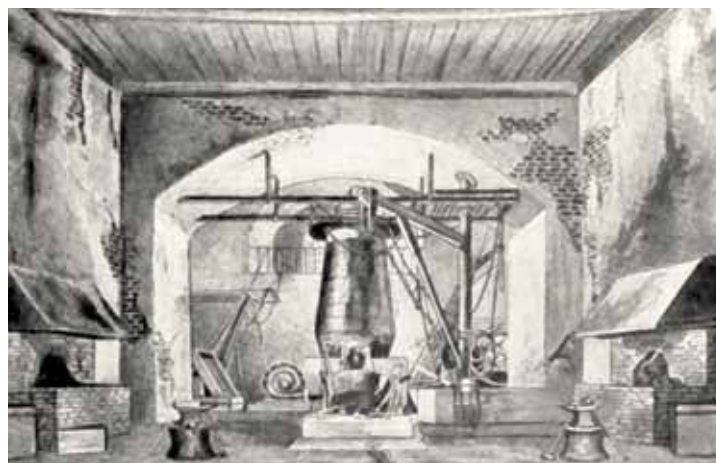
454 А.Н. Островский. «Шутники». Сцена из спектакля Александринского театра. Фотография начала 1890-х гг. ГМТМИ
455, 456 А.С. Янов. Эскизы декораций к спектаклю Александринского театра «Рабочая слободка» по пьесе Е.П. Карпова. 1891. ГМТМИ



454



455



456

457, 458 А.К. Толстой. «Царь Борис». Сцены из спектакля Александринского театра. Фотографии конца 1890-х гг. ГМТМИ

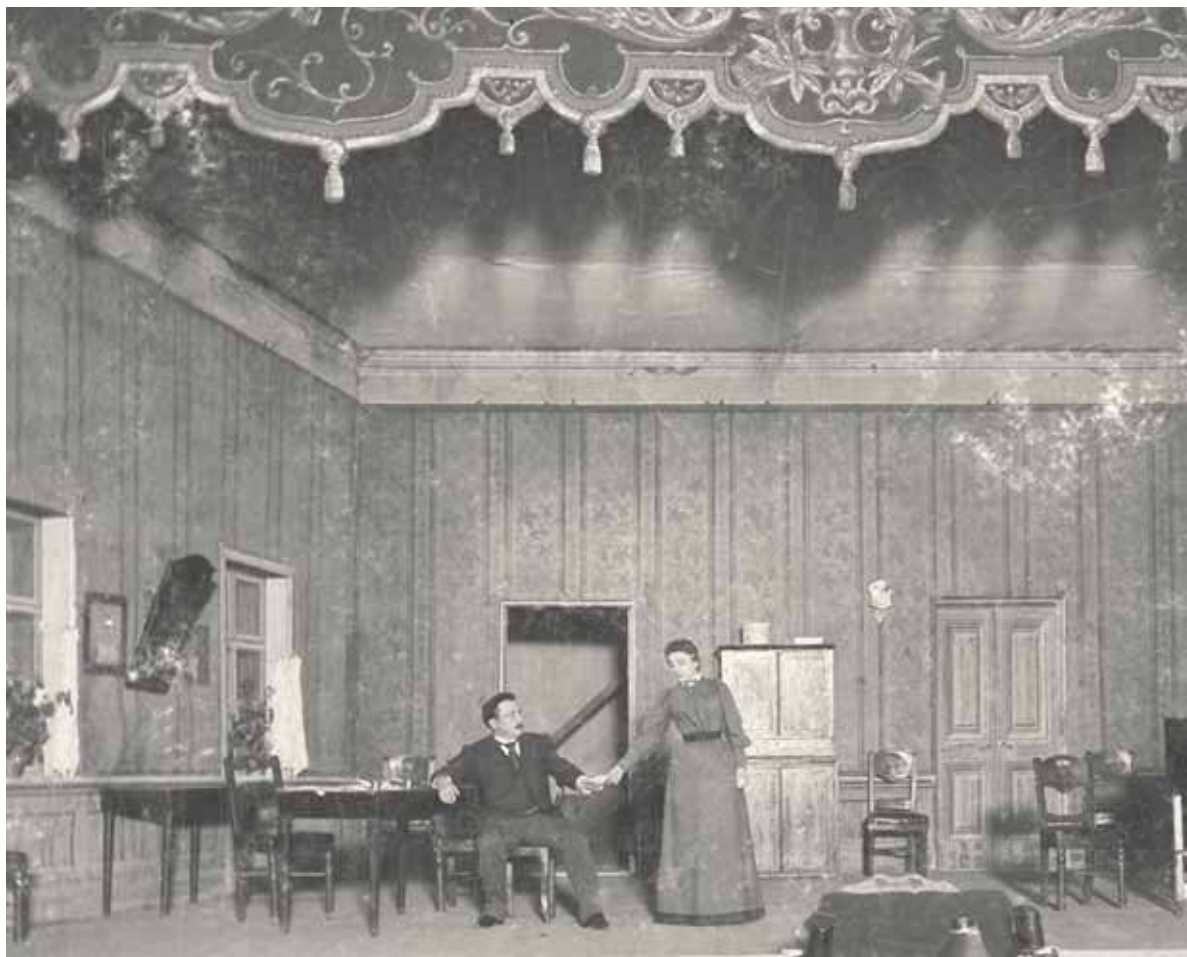


457



458

[266] Русское обозрение. 1890. № 7. С. 297; Русский вестник. 1890. № 8. С. 281.
[267] «Я еще застал некоторые представления в Малом театре, которых нельзя забыть. Одно из них была выдающаяся пьеса Островского «Волки и овцы», другое – произведение Вл.И. Немировича-Данченко «Цена жизни». Эти оба совершенно различные произведения были разыграны артистами Малого театра удивительно, так, как ни одна труппа в мире в то время разыграть бы не могла» (Теляковский 1924: 151).
[268] См.: Артист. 1893. № 27.



459 А.Н. Островский.
«Поздняя любовь». Сцена из
спектакля Малого театра.
М.Н. Ермолова в роли Людми-
лы, А.И. Южин в роли Николая.
Фотография 1896 г. ГЦТМ им.
А.А. Бахрушина
460 В.А. Крылов. «Идиот»
(по роману Ф.М. Достоев-
ского). Сцена из спектакля
Александринского театра.
Фотография 1899 г.

459



460

461 Г.Н. Федотова в роли Мурзавецкой в спектакле Малого театра «Волки и овцы» по комедии А.Н. Островского. Фотография 1893 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
 462 Е.К. Лешковская в роли Глафиры в спектакле Малого театра «Волки и овцы» по комедии А.Н. Островского. Фотография 1893 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



461



462

[269] Немирович-Данченко 2003/1: 84.

[270] Немирович-Данченко 2003/2: 85. Кроме названных исполнителей в спектакле были заняты Садовский (Мурзавецкий), Садовская (Анфуса Тихоновна), Южин (Беркутов), один раз в премьерном спектакле в роли Купавиной выступила Ермолова.

[271] «Трудовой хлеб», «Пучина», «Гроза», «Воевода», «Женитьба Бальзаминова», «На всякого мудреца довольно простоты», «Горячее сердце», «Бесприданница», «На бойком месте», «Бедность не порок».

[272] Режиссер, полагал Ленский, является «столь необходимым художником сцены, как и артист» (Ленский 1950: 210).

[273] Спектакли были введены в 1895 г. и осуществлялись силами учеников драматических курсов Московского театрального училища.

[274] Новый театр был открыт в 1898 г. как третья московская императорская сцена, предназначенная для молодежи драматической и оперной трупп. По большей части здесь шли пьесы Островского (для Нового театра Ленский поставил «Таланты и поклонники», 1898; «Счастливый день», 1898; «Снегурочку», 1900) и др. произведения русской классики.

[275] Ранее лучшим считался перевод Н.А. Полевого. Однако с годами сложилась введенная гастролерами практика так называемых «сводок» из различных переводов. Вариант Гнедича, казавшийся наиболее сценичным, был сильно сокращен «согласно требованиям сцены», как значилось в афише.

[276] Артист. 1891. № 17. С. 139. Возможно, «веселый дворец» был типовой декорацией мастерской Лютке-Мейера, о которой упоминал Гнедич (см.: Гнедич 2000: 129).

[277] См.: Артист. 1891. № 17. С. 139, 140.

[278] См.: Кутель 1967: 182, 183.

ственно» [269]. В оценке Федотовой в роли Мурзавецкой современники разошлись – не все приняли резкость ее сценического рисунка. Немирович-Данченко же заметил: «Никогда она не была <...> менее сама собою, чем здесь. Очень много труда и очень характерно» [270].

В многочисленных возобновлениях произведений Островского, осуществленных Ленским в 1895–1898 годы [271], соединились проснувшийся в нем интерес к режиссуре [272] и увлеченность педагогикой, к которой артист обратился в 1889 году. Это реализовывалось в спектаклях для утренников Малого театра [273], затем – в спектаклях для Нового театра [274] и, наконец, – в больших спектаклях Малого театра, среди которых преобладающими стали трагедии Шекспира.

Осенью 1891 года на обеих казенных сценах был поставлен «Гамлет» в новом переводе Гнедича [275], с музыкой Чайковского, в оформлении Гельцера, в костюмах по эскизам Ф.Л. Соллогуба. «Первая декорация первого акта, изображающая эльсинорский замок во время снежной вьюги, прекрасно написана московским декоратором г. Гельцером. При поднятии занавеса на нас повеяло средневеко-

вой северной легендой. Эти башни, опущенные снегом ели, тучи на мутном небе. Освещенные окна замка, бой часов – давали мрачный фон, на котором могли появляться выходцы из могил и изрекать свои заветы об отмщении. Но со второй картины все иллюзии исчезли. Вместо внутренности мрачного Эльсинора <...> зрители увидели веселый дворец в золоте, с яркими расписными стенами» [276].

В Петербурге трагедия не шла на протяжении 1880-х годов. Новый спектакль не отличался ансамблем, но демонстрировал поиски иных актерских подходов к воплощению трагедийного образа. В Гамлете Далматова, как отмечали современники, «было много неровностей, шероховатостей, недочетов – но были, наряду с этим, сильные, трогающие места» – он «рискунул отринуть все прежние шаблоны и идти напролом новым путем», создав «антипатичный образ принца», противоречивший романтическому представлению о роли [277]. Другим Гамлетом петербургской сцены был Дальский, в 1890 году приглашенный без дебюта в Александринский театр. «Чистокровный драматический герой», обладавший «мощным драматическим темпераментом» [278], он экспериментировал в трагедий-

ных ролях, соединяя «приподнятый тон и некоторый пафос» с «художественной простотой» [279]. Его Гамлету, по некоторым свидетельствам, недоставало философской глубины, но это искупалось величайшей эмоциональностью и смело разработанным пластическим и речевым рисунком [280].

В памяти москвичей еще сохранялся приписанный Немировичем-Данченко к лучшим русским Гамлетам образ датского принца в исполнении Ленского [281]. Новый Гамлет, сыгранный Южиным, был противоположен ему. Критики находили, что особенности дарования Южина, которому более подвластны роли «темперамента и крови», затруднили его вхождение в образ: «В результате перед нами оказалась прекрасно отделанная и продуманная роль, но все-таки это был романтический Гамлет, а не шекспировский». В трактовке Южина не было «Гамлета-мыслителя, а только впавший в скорбь и меланхолию сильный практический деятель» [282].

В Москве Малый театр продолжал ориентироваться на мировую классику, ставя «Макбета», «Федру», «Дон Карлоса». Немирович-Данченко будет яростно спорить с Южиным, самым ярым сторонником классического

репертуара, настаивая: «Для нынешней публики ставить Корнея — значит умышленно отводить ее глаза от того, над чем она действительно должна размышлять, пустой, внешней, декоративной забавой» [283]. Для драматического автора, пишущего о современности, будущего создателя театра, обращенного к современному зрителю, нервом театра оставалась пьеса о сегодняшнем дне. Но современный репертуар, представленный на императорских сценах, как правило, был далек от совершенства и не отличался особой оригинальностью.

Продолжали писать для театра Шпажинский, Евт.П. Карпов [284], А.И. Сумбатов-Южин [285]. Появились новые авторы, для которых, как отмечалось в журнале «Артист», «более сродными являются сюжеты из простой будничной жизни, с будничными страстями, нередко переходящими в будничную драму. Бесцветность и серость колорита большинства таких современных пьес не должна пугать критика: наступит время, — и новое поколение авторов найдет краски, которые заиграют жизнью. Но все же нынешние серенькие картинки лучше прежней яркой конфетной живописи по определенным избитым трафа-

463 В.П. Далматов в роли Гамлета в спектакле Александринского театра по одноименной трагедии У. Шекспира. Фотография 1891 г. ГМТМИ

464 М.В. Дальский в роли Гамлета в спектакле Александринского театра по одноименной трагедии У. Шекспира. Фотография 1891 г. ГМТМИ

465 У. Шекспир. «Гамлет». Сцена из спектакля Малого театра. Фотография 1891 г.

466 А.Ф. Гельцер. Эскиз декорации к спектаклю Малого театра «Гамлет» по трагедии У. Шекспира. 1891. Смешанная техника.

ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



463



464

[279] См.: Ходотов 1962: 66, 67.

[280] Соединять драматизм с психологической убедительностью Дальскому особенно удавалось в характерах Островского (Незнамов, Жадов, Белугин) и особенно в роли Рогожина в инсценировке «Идиота» Достоевского.

[281] Гамлет Ленского был полон скорби, тоски, грусти и меланхолических раздумий. В рисунке роли отсутствовали эффектные позы, взрывы страстей. Эту роль артист играл с 1877 г. по начало 1888 г. (см.: Зограф 1960: 379–382).

[282] См.: Артист. 1891. № 17. С. 107–109.

[283] Немирович-Данченко 2003/1: 79.

[284] Карпов Евтихий Павлович (1857–1926) — как драматург являлся «типичным эпигоном народнической идеологии провинциального пошиба» (Юрьев 1963/1: 384).

[285] А.И. Сумбатов-Южин обращался не только к историческим сюжетам («Царь Иоанн IV», «Измена»), но и к современности («Цепи», 1888; «Старый закал», 1895), не отходя от романтической приподнятости, ярких, подчас мелодраматических страстей, укрупнения и героизации характеров.



465



466



467

ретам» [286]. Другой критик этого же журнала будет резче в оценке современной драмы: «Нытье, психопатические выходы, сумасшествие, револьвер, яд, жалкие слова и томительные разговоры наводнили нашу сцену и в то же время нисколько не приподняли даже ее внешней занимательности» [287].

В статьях и рецензиях вместо недавно столь популярного слова «сценичность» [288] все чаще появляется слово «литературность»: «Вряд ли я ошибусь, если скажу, что для нее (публики. — М.С.) «литературная пьеса» — почти синоним пьесы *серьезной*. Не хорошей, не интересной, а именно *серьезной*» [289]. Этот тип драматургии (более поздние исследователи назовут ее «предчеховской» [290]) представляли М.И. Чайковский [291], В.С. Лихачев [292], но наиболее интересно — Немирович-Данченко, чьи пьесы («Новое дело», 1890; «Золото», 1895, «Цена жизни», 1896) с успехом ставились и на московской, и на петербургской сценах. Еще в 1889 г. Чехов отметил: «Со временем из него выработается настоящий драматург. По крайней мере, с каждым годом он пишет все лучше и лучше» [293].

Современную европейскую драматургию казенные театры в 1890-х годах осваивали слабо, существенно уступая в том частным сценам [294]. Наиболее популярен был Г. Зудерман с его понятной проблематикой семейной буржуазной драмы [295]. «Новая

драма» остается закрытой для казенных сцен, хотя общий интерес к ней велик [296].

Перед обеими труппами как никогда остро встал вопрос смены поколений.

Особенно сложным он оказался для Малого театра, где, как утверждал Немирович-Данченко, поступающие молодые актеры лишь эксплуатировали присущую театру «школу игры», «не внося ничего оригинального» [297].

Примером тому служило творчество Александры Александровны Яблочкиной (1866–1964), пришедшей в театр в 1888 году. Прочно заняв место героини, она постепенно сменила в некоторых ролях Ермолову и Федотову, однако ее успеху мешали холодность и недостаток выразительных средств при отсутствии драматической силы.

Новые краски в актерскую палитру Малого театра внесла Елена Константиновна Лешковская (1864–1925). Вступив в труппу в 1887 году, к середине 1890-х она стала блистательной комедийной артисткой — «умной, тонкой, <...> с прекрасной сценической техникой» [298], позволявшей ей одерживать бесспорные победы в таких ролях, как Глафира («Волки и овцы» Островского), Диана («Собака садовника» («Собака на сене») Лопе де Веги), Катарина («Укрощение строптивой» Шекспира). Особенность ее артистической манеры проступала в богатстве оттенков чувств и настроений, в разнообразии полутонов и светотеней, в «затаенном темпераменте и скрытой чувственности», в неожиданности и изяществе переходов от одного настроения к другому, искусством которых она владела изощренно [299].

В 1896 году в труппу Александринского театра была принята Вера Федоровна Комиссаржевская (1864–1910), за плечами которой был опыт участия в любительских спектаклях и два сезона в провинции. Ее появление смутило петербургскую публику и критику. В отзывах на дебютные спектакли Комиссаржевской настойчиво звучало: «<...> нет истинной молодости»; не хватает «звучного, молодого» голоса; «мало жизни, мало веселости»; в ее игре нет «ни яркого, ни блестящего» [300]. «Мы так испорчены штампованными *in jéneues*, что правдивая простая игра этой девочки, ее угловатые манеры, порывы — все это публику не удовлетворяет, это не то, как бывает у наших актрис» [301], — писала по следам первых впечатлений от игры Комиссаржевской С.И. Смирнова-Сазонова.

Изменило ситуацию выступление актрисы в «Бесприданнице». Хотя критики по-прежнему отмечали недостаток физических сил и голосовых средств, но ее уже называли «победительницей» [302], в ней признавали «свежее, яркое дарование» [303]. Участие Комиссаржевской в возобновлениях Островского, ставших программными для Карпова (Варя в «Дикарке»),

467 Е.К. Лешковская в роли Натальи Кирилловны и А.И. Южин в роли Кастула в спектакле Малого театра «Закат» по пьесе А.И. Сумбатова-Южина. Фотография 1899 г.

468 Е.П. Карпов. «Мирская вдова». Сцена из спектакля Александринского театра. М.Г. Савина в роли Батиной. Фотография конца 1890-х гг. ГМТМ

[286] Артист. 1890. № 5. С. 166–167.

[287] П.Б. Петербург // Артист. 1889. № 4. С. 145.

[288] В 1880-е годы понятие «сценичность» приобрело особое значение, став критерием в оценке качества произведений, предназначенных для театра, тем самым закрепив главенство условий современной сцены в соотношении «драма — сцена».

[289] Артист. 1903. № 30. С. 133.

[290] Термин «предчеховская драматургия» хронологически неточен, так как большинство пьес данного ряда написаны либо одновременно с чеховскими, либо позднее. Подобное положение вещей объясняется характером и временем осознания особенностей самой драматургии Чехова.

[291] Чайковский Модест Ильич (1850–1916) — брат П.И. Чайковского, «писатель, бесспорно, вдумчивый, отзывчивый», в котором «можно отрицать все, что хотите, но только не серьезное отношение к делу» (Артист. 1903. № 30. С. 133).

[292] Лихачев Владимир Сергеевич (1849–1910) — свою самую известную пьесу «Жизнь Илимова» (1890), изображавшую гнет обыденности, назвал «будничной драмой».

[293] Чехов 1974–1983/3: 293.

[294] Сыгранная Савиной в 1884 г. на александринской сцене «Нора» Ибсена вызвала лишь недоумение. Гауптман появится в Малом театре в наиболее доступном варианте «Вильгельма Геншеля».

[295] В пьесе Г. Зудермана «Родина» в Москве играла Ермолова (1895), а в Петербурге, где она шла под названием «Отчий дом», — Савина (1894). «Бой бабочек», имевший успех в Петербурге благодаря



468

способствовало гораздо более решительной смене взгляда на творчество драматурга, нежели в Малом театре. Появившиеся в репертуаре театра с приходом Комиссаржевской пьесы Г. Зудермана приобретали особую остроту звучания [304]. Теперь уже в оценках молодой актрисы постоянно звучали слова: «новизна», «нервность».

Комиссаржевской, в Москве выдержал лишь два представления.

[296] Боборыкин в журнале «Артист» в серии статей, озаглавленных «Литературный театр», пишет об Ибсене, Метерлинке, Зудермане, Стриндберге, Гауптмане. В этом же журнале публикуются статьи И.И. Иванова о Метерлинке, Вс. Чехихина о Стриндберге.

[297] См.: Немирович-Данченко 1980: 84.

[298] Театрал. 1896. № 53. С. 85.

[299] См.: Амфитеатров 1913: 143–144.

[300] Цит. по: Рыбакова 1994: 75, 76, 77.

[301] Цит. по: Там же: 74.

[302] Цит. по: Там же: 80.

[303] Слова Н.А. Селиванова, цит. по: Там же: 80.

[304] «Лариса г-жи Комиссаржевской больше протестует нервами, чем натурой» (Петербургская газета. 1896.

№ 257. С. 3). В ее исполнении преобладали «настроения прерывистые, неустойчивые, зыбкие» (Там же. № 258. С. 3). О своем участии в «Мирской вдове» в 1898 г. Ермолова писала: «<...> я старалась добросовестно пахать на живой лошади, говорить “чаво” и “ничаво”, но “ничаво из этого не вышло”» (Ермолова 1939: 76). В Петербурге Савина любила играть в пьесе Карпова «Ранняя осень» (1893) – тема женского увядания, поднимавшаяся в пьесе, привлекала в эти годы актрису.

[305] Цит. по: Кузичева 2007: 120). Литература, посвященная этому театральному событию, обширна; из последних исследований следует назвать: Дубнова 1995; Чепуров 2002; Чепуров 2006.

[306] Наиболее простые объяснения виделись в нарушении ожиданий публики,

пришедшей на бенефис бытовой комедийной актрисы Е.И. Левкеевой.

[307] Суворин назвал Карпова «человеком торопливым, безвкусным, плохо овладевшим пьесой и плохо срепетировавшим ее» (цит. по: Кузичева 2007: 113).

Чепуров же полагает, что подход Карпова к пьесе «был серьезным и осмысленным», хотя и ограниченным реальной практикой александринской сцены, с ее «условно-театральной» эстетикой (см.: Чепуров 2006: 85).

[308] Цит. по: Кузичева 2007: 104.

[309] Цит. по: Там же: 116. Потапенко писал об ином приеме пьесы, когда публика «с удивительным вниманием выслушала пьесу». О том же сообщал Чехову Боборыкин: «Успех 3-го представления был большой» (см.: Там же: 119).

[310] Чепуров 2006: 10.

В том же 1896 году произошло самое большое событие в жизни петербургской сцены тех лет – первая постановка «Чайки» Чехова и случившийся на премьере «беспримерный» театральный скандал: «представление шло буквально под аккомпанемент шиканья, свистков, хохота» [305]. Современники изумленно искали причины столь невиданного провала пьесы [306], истоки столь яростной брани, обрушившейся на уже признанного автора. С одной стороны, провал был связан с небрежной постановкой, осуществленной за девять дней [307], и исполнением – «бесцельным», «лишенным характерности», как заявлял Кугель, впрочем оговаривая: «Кое-чем согрета была игра г.г. Аполлонского и Давыдова и г-жи Комиссаржевской» [308]. Последняя, по мнению Потапенко, играла «<...> тонко, <...> трогательно, с <...> художественной чуткостью и правдивостью» [309].

Но главной причиной происшедшего была новизна чеховской драматургии, которая еще сильнее, чем в «Иванове», раздражала в «Чайке» одних и заставляла задуматься других. С течением времени стало очевидным – александринский «спектакль-катастрофа» 1896 года был выражением «своеобразной эстетической драмы взаимодействия театральной системы и системы старого, традиционного театра» [310].

Отмечая «очевидную преднамеренность автора» в его стремлении перенести центр тяжести пьесы «с поступков и событий внешней жизни во внутренний психологический мир выводимых им лиц», критик А. Смирнов, назвавший свою статью «Театр душ», подчеркивал, что задачи, которые ставит перед собой автор, и формы их решения «являются новинкою в нашей драматургии, но на Западе уже давно нашли выражение во многих известных произведениях» [311]. Тем самым драматургическое творчество Чехова вводилось в контекст европейской «новой драмы» [312].

«Чайка» заставила говорить о несоответствии современной сцены требованиям современной литературы [313]. В театральном обиход прочно вошли слова чеховского героя: «Нужны новые формы», – став своего рода лозунгом дальнейших исканий русской сцены, связанных, прежде всего, с овладением искусством режиссуры.

* * *

Для конца века характерно изменение самой атмосферы театральной жизни, о чем свидетельствовал I Всероссийский съезд сценических деятелей, собранный Русским театральным обществом (РТО) [314] в 1897 году.

Задачей съезда являлось «совместное товарищеское обсуждение как нужд и потребностей современного театра, так и тех мер, которые следует принять с целью их удовлетворения» [315].

В ходе обсуждения выяснилось, что вопросы творческого порядка невозможно решать вне общих организационных вопросов, поскольку «правильная постановка художественного театра», «серьезный репертуар, воспитательные и художественные задачи» тесно связаны с проблемами «общедоступности театров», установлением «определенных общих правил во взаимных отношениях между сценическими деятелями, антрепризой и товариществом», с материальным обеспечением артистов и прочим [316].

В докладах выступающие не касались Императорских театров, чьи проблемы лежали за пределами компетенции участников съезда. Основное внимание было сосредоточено на провинциальном театре. Открывая съезд, его почетный председатель Н.М. Медведева заявила, что «вопрос о положении театрального дела в России сводится к вопросу о положении его в провинции» [317].

Отмена монополии Императорских театров существенно повлияла на театральную жизнь страны, изменив характер связи между столицами и провинцией: рост частных театров в Москве и Петербурге усилил актерскую миграцию, что способствовало оживлению и подъему сценического искусства по всей России.



469

В 1890-х годах в провинции возникло немало серьезных антреприз, возглавлявшихся людьми, имевшими за плечами опыт работы в частных столичных театрах: Н.Н. Соловцовым – в Киеве (1891–1902 гг.), Н.Н. Синельниковым [318] – в Новочеркасске (1891–1894 гг.) и Ростове-на-Дону (1895–1899 гг.), К.Н. Незлобиным [319] – в Вильне (1894–1900 гг.). Их деятельность зачастую становилась школой мастерства и профессионализма и для молодых артистов, и для начинающих режиссеров и антрепренеров.

На возникающем едином театральном пространстве решались общие проблемы – выработка и совершенствование организационных форм театра; освоение современного репертуара; овладение режиссерской профессией; обновление исполнительского искусства. Тем самым постепенно повышался общий уровень театральной культуры. Но эти процессы шли медленно и трудно, тормозимые многими обстоятельствами [320].

469 В.Ф. Комиссаржевская в роли Нины в спектакле Александринского театра «Чайка» по пьесе А.П. Чехова. Фотография 1896 г. ГМТМИ
470 В.Ф. Комиссаржевская в роли Розы в спектакле Александринского театра «Бой бабочек» по пьесе Г. Зудермана. Фотография второй половины 1890-х гг. ГМТМИ
471 В.Ф. Комиссаржевская в роли Ларисы в спектакле Александринского театра «Бесприданница» по пьесе А.Н. Островского. Фотография второй половины 1890-х гг. ГМТМИ

[311] Цит. по: Кузичева 2007: 146.

[312] Об этом см.: Шах-Азизова 1966.

[313] «Сцена с ее условиями на десятки лет отстала от литературы», – считал Немирович-Данченко (Немирович-Данченко 2003/1: 130).

[314] Русское театральное общество возникло в 1894 г. в результате преобразования и реорганизации Общества для пособия нуждающимся сценическим деятелям (ранее – Общество взаимного вспоможения русских артистов).

[315] См.: ТПВССД 1898/1: 7.

[316] См.: Там же. 1898/1: 86.

[317] Там же. 1898/1: 86.

[318] Синельников Николай Николаевич (1855–1939) – актер, режиссер, антрепренер. Работал в провинции, а также в частных столичных театрах Горевой, Абрамовой, Корша. Позднее антрепризы Синельникова в Харькове и Киеве считались лучшими в провинции.



470



471

[319] Незлобин Константин Николаевич (Алябьев, 1857–1930) – актер, режиссер, антрепренер. Работал в Петербурге и провинции, позднее организовал частный театр в Москве (1909 г.).
[320] Подробнее о провинциальном театре 1880–1890-х годов. см.: ИРДТ 1977–1987/6: 291–416.

[321] Круг явлений, освещавшихся Немировичем-Данченко в статьях и рецензиях, был широк: казенные и частные сцены, провинция, драматургия, общие вопросы театральной жизни. Его критические работы опубликованы: Немирович-Данченко 1980.

[322] Всего было поставлено 9 пьес Немировича-Данченко. Из них 3 шли только в Малом театре, еще 2 – только в Театре Корша.

[323] Немирович-Данченко 2003/1: 156.

За ходом русской театральной жизни, особенно в Малом театре, с начала 1880-х годов пристально следил Немирович-Данченко – сначала «извне» как рецензент московских газет [321]; позднее, когда его пьесы начали идти на императорских сценах [322], – «изнутри» как автор, допущенный в театральное закулисье; и наконец – как человек, не только осознавший необходимость перемен, но и готовый принять на себя ответственность за их осуществление: «Я решил, что мало “критиковать”, надо предлагать нечто положительное» [323].

С 1893 года Немирович-Данченко вступил в беседы и переписку с управляющим Московской конторой Императорских театров Пчельниковым, представив ему на рассмотрение несколько «Записок», в которых излагались соображения по поводу положения Малого театра, его репертуара, труппы, режиссерского управления и мер для его исправления.

Но все они остались «гласом вопиющего» [324]. Последнюю из «Записок» он отправил Пчельникову 3 июня 1897 года. А через две недели, 17 июня, послал коротенькое письмо с предложением о деловой встрече Станиславскому.

Немирович-Данченко знал Станиславского как организатора еще одной частной драматической сцены в Москве, но не коммерческой, а любительской, связанной с деятельностью Общества искусства и литературы. Среди организаторов Общества значились оперный певец и педагог Ф.П. Комиссаржевский, актер и режиссер А.Ф. Федотов, художник и литератор Ф.Л. Соллогуб и выступавший под псевдонимом Станиславский (взят в 1885 г.) Константин Сергеевич Алексеев, представитель солидного купеческого рода, директор и казначей Московского отделения ИРМО, успешный актер-любитель. Как было заявлено в уставе, целью Общества являлось распространение «познаний <...> в области искусства и литературы», содействие «развитию изящных

вкусов», а также проявлению «сценических, музыкальных, литературных и художественных талантов». Для этого Общество основало Драматическо-музыкальное училище, собиравлось устраивать «сценические, музыкальные, литературные, рисовальные и семейные утра и вечера, выставки картин, концерты и спектакли» [325]. Общество искусства и литературы открылось в заново отделанном помещении бывшего Театра Бренко 3 ноября 1888 года, а уже 8 декабря там начались драматические спектакли.

В первом «исполнительском собрании» были сыграны «Скупой рыцарь» Пушкина, сцены из трагедии А.Ф. Федотова «Годуновы», «Жорж Данден» Ж.-Б. Мольера. Режиссировал А.Ф. Федотов, декорации к пушкинской маленькой трагедии писал Ф.Л. Соллогуб, к мольеровской комедии — К.А. Коровин. До конца первого сезона были сыграны еще «Горькая судьбина» Писемского и «Коварство и любовь» Шиллера [326].



473

Спектакли Общества сразу же вызвали интерес и получили одобрение публики и критики. Хвалили спектакли за тщательную постановку; из исполнителей безусловно выделяли Станиславского — как первого актера труппы; отмечали «самый факт существования этого Общества» как «явление в высшей степени симпатичное, как один из культурных моментов нашей жизни, далеко не богатой такими моментами» [327].



472



474

Для постановки спектаклей были приглашены из Малого театра П.Я. Рябов, позднее — И.Н. Греков, а уже весной 1889 года попробовал себя в режиссуре и Станиславский, поставив одноактную комедию Гнедича «Горящие письма». Станиславский сосредотачивался на психологических нюансах игры, основанной «на мимике, паузах и отсутствии мнимых театральных жестов», внося новую манеру — «конечно, не нашу собственную, а заимствованную от французов»; в разработке

472 К.Н. Незлобин. Фотография конца XIX в. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
473 Н.Н. Соловцов. Фотография конца XIX в. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
474 Н.Н. Синельников. Фотография 1890-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

[324] Немирович-Данченко 2003/1: 155.

[325] Цит. по: Виноградская 1971–1976/1: 96). Чехов, приглашенный на открытие Общества в качестве гостя, в весьма ироничном тоне описал Суворину «форменный бал» (см.: Чехов 1974–1983/3: 55).

[326] Во втором сезоне из крупных пьес были поставлены «Самоуправцы» Писемского, «Не так живи, как хочется» и «Бесприданница» Островского, «Каменный гость» Пушкина (см.: Станиславский 1936).

[327] Артист. 1889. № 4. С. 124–125.

[328] См.: Виноградская 1971–1976/1: 134. Станиславский играл морского офицера Краснокутского. В конце 1890 г. в одном из спектаклей его партнершей была Комиссаржевская.

[329] Увлеченный постановкой, Станиславский хотел «дать как бы три разреза пьесы, три ее этажа: бар, мужиков и прислугу, и при том всех их — не театральных, по установленному сценическому канону и шаблону, но реальных, верных жизненной, бытовой правде» (цит. по: Виноградская 1971–1976/1: 248).

[330] Отмечали М.А. Самарову (Звездинцева), В.Ф. Комиссаржевскую (Бетси), А.А. Федотова, В.В. Лужского и В.М. Лопатина в ролях мужиков, А.Р. Артема (Повар), М.П. Лилину (Таня), А.А. Санина (Яков), А.П. Вронского (Кругосветлов).

[331] Немирович-Данченко 1980: 138.

[332] Цит. по: Виноградская 1971–1976/1: 136.

[333] Цит. по: Там же: 135.

мизансцен стремился к жизненной простоте, убедительности и изяществу. По его собственному свидетельству, именно в «Горящих письмах» он посадил одного из актеров спиной к публике, что для того времени было неслыханно [328].

Событием третьего сезона стала постановка «Плодов просвещения» Л.Н. Толстого, которая справедливо считается большим режиссерским дебютом Станиславского [329]. Присущие этому спектаклю ансамблевость и интеллигентность исполнения не прошли мимо внимания современников [330]. Даже «совсем маленькие роли тоже были переданы со смыслом» [331], — замечал Немирович-Данченко. Но в этом ряду выделяли Станиславского, называя его Звездинцева «высоким “шедевром” драматического искусства» [332].

Успех «Плодов просвещения» был значительным: молодая сцена вышла победительницей в соревновании со старейшей русской сценой, ей было предсказано «преобразоваться в самом недалеком будущем в один из солиднейших и наиболее полезных для русского общества настоящих частных театров, который будет <...> способствовать делу умственного и нравственного развития русского общества» [333].

В последующих поставленных спектаклях и сыгранных ролях — Ростаневе («Фома», инсценировка повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели», 1891), Дульчине («Последняя жертва» Островского, 1894), Акосте («Уриэль Акоста» Гюгго, 1895), Отелло («Отелло» Шекспира, 1896), Матисе («Польский еврей» Эркмана-Шатриана, 1896),



Бенедикте («Много шума из ничего» Шекспира, 1897), Генрихе («Потонувший колокол» Гауптмана, 1898), постановке «Ганнеле» Гауптмана (1896) и др. — Станиславский и как актер, и как режиссер прикасался к ключевым проблемам современного театра.

В 1880–1890-е годы шел интенсивный процесс художественного самообразования Станиславского. В зарубежных путешествиях он знакомился с европейскими театрами [334], в Москве не пропускал выступлений знаменитых гастролеров, встречался и вел профессиональные беседы со многими из них, анализируя и творчески усваивая опыт лучших артистов своего времени. Сильнейшим впечатлением и стимулом к режиссерским поискам стали для Станиславского гастроль Мейнингенской труппы (в ее второй приезд в Россию в 1890 году). Станиславский делал подробнейшие заметки с описанием постановочных приемов и эффектов, применявшихся в привезенных спектаклях, зарисовывал декорации и мизансцены, фиксировал ход действия, свет и звук. Его интересовало все до мельчайших деталей. «В жизни нашего Общества и, в частности, во мне мейнингенцы создали новый важный этап», — замечал он впоследствии [335].

К началу 1896 года Станиславский пришел к решению о создании профессионального театра и начал хлопотать о его организации,



476



477



478

476 В.И. Немирович-Данченко. Фотография конца 1880-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
 477 К.С. Станиславский в роли Фердинанда, М.П. Лилина в роли Луизы, А.А. Федотов в роли Миллера в спектакле Общества литературы и искусства «Коварство и любовь» по трагедии Ф. Шиллера. Фотография 1889 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
 478 К.С. Станиславский в роли Несчастливцева в спектакле Общества литературы и искусства «Лес» по комедии А.Н. Островского. Фотография конца 1890-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
 479 К.С. Алексеев-Станиславский. Фотография начала 1890-х гг. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



479

пытаясь преобразовать Общество в регулярно работающий театр [336]. Именно в это время он и получил записку от Немировича-Данченко с предложением о деловой встрече.

Их многочасовая беседа, состоявшаяся 22 июня 1897 года, окажется исторической для отечественного и мирового театрального искусства. Новый театр, работающий по новым законам, откроется год спустя, в октябре 1898 года, «Царем Федором Иоанновичем» А.К. Толстого и будет принадлежать уже другому театральному веку, двадцатому, начавшемуся в России за два года до календарного [337].

Театр нового типа, каким стал МХТ, не мог возникнуть ни на принципах казенной сцены, ни на основе коммерческих начинаний. Он родился на скрещении русских театральных традиций, достижений европейских сцен, уроков молодого театрального предпринимательства столиц и провинции, ответив своим появлением на чаяния общества и времени, став их отражением и надеждой.

* * *

Свобода, обретенная русским театральным предпринимательством в начале 1880-х годов, затронула многие стороны театральной жизни, вызвала смену отношений между сценой и публикой, театром

и обществом и привела к заметному расширению и расслоению зрительской аудитории, изменению ее качественного состава. Все очевидней в этот период становится подчинение сцены вкусам и желаниям зрительного зала [338]. Демократизация театра оказалась тесно связанной с процессом его коммерциализации, неизбежно влиявшем и на репертуар, и на исполнительскую манеру актера. Но разрушительные явления, лежавшие на поверхности театральной жизни, не смогли заглушить подспудно вызревавшие перемены. Потребовался путь длиной почти в два десятилетия, чтобы открывшиеся новые возможности реализовались в творческие достижения и, в частности, в создание МХТ, где впервые и новое организационное устройство, и новые отношения с публикой стали слагаемыми творческой жизни.

Художественные итоги последних десятилетий века, «живой рост русской сцены» [339] во всем своем масштабе обнаружат себя чуть позднее, когда достижения, накопленные и в актерском творчестве, и в драматургии, и в сценографии, объединенные новым пониманием сути режиссерской профессии, поставят русский театр на особое место среди прочих видов отечественного искусства и выдвигнут его в авангард мирового театра.

[334] В молодые годы Станиславский, находясь во Франции, изучал систему преподавания в Парижской консерватории, посещал занятия по драматическому искусству.

[335] Цит. по: Там же: 129.

[336] К этому времени он располагал труппой, в состав которой входили М.П. Лилина, М.Ф. Андреева, А.Р. Артем, В.В. Лужский, А.А. Санин и др.

[337] По этой причине спектакли МХТ, хотя и выпущенные в самом конце 1890-х годов, в данном томе не рассматриваются.

[338] Немирович-Данченко среди задач будущего театра будет видеть уничтожение подобной модели отношений: «Надо <...> самое публику подчинить нужному нам режиму, взять ее незаметно для нее самой в железные руки» (Немирович-Данченко 2003/4: 268).

[339] Театр и искусство. 1903. № 42. С. 763.