

**Очерки истории русской театральной критики.
Конец XIX – начало XX века / Под. ред. А. Я.
Альтшуллера. Л.: Искусство, 1979. 327 с.**

Ю. К. Герасимов (§ 1 – 6), А. З. Юфит (§ 7).

Театральная критика с 1890-х годов до 1917 года 3 [Читать](#)

А. Я. Альтшуллер. А. П. Чехов 55 [Читать](#)

Ю. К. Герасимов. А. Р. Кугель 70 [Читать](#)

Ю. П. Рыбакова. Ю. Д. Беляев 91 [Читать](#)

Л. С. Данилова. А. А. Измайлов 106 [Читать](#)

С. К. Бушуева. А. В. Амфитеатров 118 [Читать](#)

Ю. К. Герасимов. В. М. Дорошевич 129 [Читать](#)

В. В. Сомина. С. В. Яблоновский 137 [Читать](#)

Ю. К. Герасимов. Э. А. Старк 150 [Читать](#)

Н. С. Пляцковская. Н. Е. Эфрос 163 [Читать](#)

Ю. К. Герасимов. Л. Я. Гуревич 179 [Читать](#)

Ю. К. Герасимов. П. М. Ярцев 191 [Читать](#)

Ю. К. Герасимов. А. Н. Бенуа 199 [Читать](#)

Ю. К. Герасимов. В. Я. Брюсов 211 [Читать](#)

Ю. К. Герасимов. А. А. Блок 228 [Читать](#)

Ю. К. Герасимов. Л. Н. Андреев 242 [Читать](#)

Ю. К. Герасимов. М. Горький 255 [Читать](#)

Г. В. Титова. А. В. Луначарский 275 [Читать](#)

Ю. К. Герасимов. Критика в провинции 289 [Читать](#)

Указатель имен 315 [Читать](#)

Указатель драматических и музыкальных произведений 321 [Читать](#)

Указатель изданий 325 [Читать](#)

ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА С 1890-Х ГОДОВ ДО 1917 ГОДА

I

На исходе «железного века» русская интеллигенция подводила безрадостные итоги. Почти вся прошедшая через народническую школу хотя бы в объеме «воспитания чувств», она видела в общественных переменных, вызываемых ростом буржуазных отношений, признаки разложения и регресса. Не удовлетворяло интеллигенцию и состояние искусства и литературы, находившихся, по общему мнению, в упадке. Расхожая позитивистская концепция общественного развития оказывалась несостоятельной. Видеть в буржуазном техническом прогрессе залог гуманизации социальной жизни становилось все труднее. Именно машинный прогресс заставил вспомнить о Молохе. Упадочная атмосфера «конца века» с ее ощущением изжитости и ложности всех общественных институтов, идей, норм, с признанием бессилия человеческого разума и трагической бессмысленности человеческого бытия породилась как кризисным состоянием радикального и вырождавшегося либерального народничества, так и наступающим кризисом буржуазной культуры, наметившимся поворотом буржуазного сознания к идеализму, к реакции, к декадансу.

Но чем несовершеннее казалось настоящее, тем больше хотелось верить, что наступающий XX век придаст высокий смысл человеческому бытию, ответит, «зачем люди рождаются», откроет дорогу в жизнь свободную и прекрасную. Потребность в обновлении во что бы то ни стало, чаяния «новой красоты» явились специфическим и сильнейшим ферментом искусства рубежа двух эпох. Ощущение «предрассветности», «кануна» — характерное настроение художников разных направлений и лагерей, от Мережковского до Горького.

Русский театр, обладавший огромным опытом, замечательными традициями, богатейшей россыпью талантов и гениальными артистами, остро и самокритично осознавал снижение своего идейно-эстетического уровня и гражданского авторитета. Новые элементы русской жизни и

культуры плохо улавливались театром и не получали адекватного сценического выражения. Только в борьбе за общественно передовой театр, которую разворачивали прогрессивные деятели культуры, практики и теоретики сцены, можно было вывести его из застоя и осуществить обновление сценического искусства.

После известной записки А. Н. Островского «О причинах упадка драматического театра в Москве» (1881) вопрос, поставленный драматургом, но уже расширенный до общероссийских масштабов, постоянно занимал театральную общественность. В театрально-критических статьях Вл. И. Немировича-Данченко, А. И. Урусова, Д. Д. Коровякова, в выступлениях А. И. Южина, в речи А. П. Ленского «Причины упадка театрального дела в провинции», произнесенной на Первом Всероссийском съезде сценических деятелей, содержался серьезный анализ состояния сцены и намечались пути и способы ее возрождения.

На рубеже двух веков сцена подверглась суровой критике Л. Толстого, А. Чехова, М. Горького, чье творчество оказало решающее влияние на развитие русского театрального искусства XX века. При больших различиях в подходе к театру у них обнаруживалось единство в самом главном: они были решительными сторонниками коренного переустройства театра на принципах народности и высокой художественности. Резко отрицательное отношение позднего Толстого к театру нового времени наиболее полно проявилось в его трактате «Что такое искусство?» (1897 – 1899) и статье «О Шекспире и о драме» (1903 – 1904)¹. Толстой обвинял драматургию и сцену в том, что они, подобно литературе, музыке и живописи, утратив нравственный пафос, ныне, более чем когда-либо, фальшивы, бессодержательны и, являясь «пустой забавой праздных людей»², лишь тешат их чувства тщеславия, тоски и похоти. Определяя «декадентство» как «последнюю степень бессмыслия», он столь же категорично отвергал и другие течения и школы искусства «высших классов», непонятного и ненужного народу: натурализм, псевдоромантизм, формализм. По разным основаниям неприемлемы, например, для Толстого пьесы Гауптмана и Метерлинка. Он различал «истинное», «хорошее» искусство, передающее чувства, доступные всем людям, и «ложное» искусство. Это деление, считал Толстой, обозначилось с эпохи Возрождения, когда Европа пошла по ложному пути буржуазного и

капиталистического развития. Некогда единое и всенародное искусство перестало существовать: появилось «искусство народное» и «искусство господское».

Суждениям Толстого присущ эстетический аскетизм, его оценки пристрастны, а отобранные им образцы не всегда убедительны. Но на учиненном им «мужицком» суде над современным искусством³ Толстой, будучи выразителем идей и настроений многомиллионных масс русского крестьянства накануне революции 1905 – 1907 годов, что было раскрыто в ленинском анализе творчества великого писателя, разоблачал враждебность капиталистического строя миру правды и красоты, наносил мощные удары по аристократическим, элитарным теориям искусства. Его идеалом было реалистическое, общедоступное, простое искусство, помогающее людям на путях добра и способствующее единению человечества на нравственной основе. По убедительному выводу исследователя «сколь бы ни были противоречивы с объективно-исторической точки зрения взгляды Толстого на искусство, систематизированные в его эстетическом трактате, несомненно одно — в условиях своего времени этот трактат явился самым воинствующим, развернутым, по-своему последовательным выступлением, утверждающим принципы демократической идейности и высокую общественную миссию реалистического искусства»⁴.

Рассуждая как-то о судьбе русской литературы, Толстой писал: «Последняя волна поэтическая — парабола была при Пушкине на высшей точке, потом Лермонтов, Гоголь, мы грешные, и ушла под землю. Другая линия пошла в изучение народа и выплывет, бог даст...»⁵ Сходные надежды он питал и в отношении театра. Как известно, писатель горячо интересовался народным театром и всячески поддерживал его.

Критицизм Чехова по отношению к современной сцене выражался в формах, далеких от титанических масштабов толстовского отрицания. Чехов не декларировал своих театральных взглядов, не участвовал в дискуссиях, не теоретизировал. Но в разговорах, в письмах он часто обсуждал важные вопросы театральной жизни. Начиная с первых рецензий (немногочисленных), он пребывал в убеждении, что «никто так сильно не нуждается в освежении, как наши сцены... Атмосфера свинцовая, гнетущая. Аршинная пыль, туман и скука... Смотришь на сцену, зеваешь, да потихоньку бранишься»⁶. Диагноз Чехова выявлял основные слабости

театра 80 – 90-х годов: рутину и пошлость, равнодушие к духовным запросам современности.

К проницательным суждениям Чехова внимательно прислушивались в писательских и театральных кругах. Но неизмеримо большее влияние на театральную жизнь, в том числе и на область теории и критики, оказала его «еретическая» драматургия, которая опрокинула традиционные представления о сценичности и вызвала к жизни эпохальные художественные открытия Московского Художественного театра.

Завершение целой исторической эпохи придавало театральному процессу итоговый характер. Наряду с истощением творческих сил буржуазно-дворянского общества, нарастало стремление сохранить и синтезировать достижения прошлого. Но порубежную ситуацию определяли как «концы», так и «начала».

Представление о том, что трудящиеся массы выходят на историческую арену, уже было прочно усвоено буржуазным и народническим обществознанием. Марксизм, даже в его «легальном» варианте, сделал широким достоянием идею прогрессивной миссии пролетариата. Перед русским театром, перед его реформаторами и теоретиками проблема народности искусства встала в общественно-бытовой конкретности. Она требовала безотлагательного решения. Но решать ее намеревались, однако, по-разному, в зависимости от исходных социальных и эстетических установок.

Последние годы XIX столетия были отмечены в жизни русского театра важными и знаменательными событиями. В 1897 году состоялся Первый Всероссийский съезд сценических деятелей. Несмотря на известную ограниченность рамками профессиональных, а порой и корпоративных интересов, он свидетельствовал о росте гражданского и эстетического сознания актеров. Их не удовлетворял художественный уровень сцены, возмущало положение бесправных наемников частной антрепризы. На съезде с тревогой говорилось о застое русского театра, явственно звучали голоса о необходимости его обновления и демократизации.

Выразителем интересов актерской массы стал журнал «Театр и искусство», возникший в том же 1897 году. Еженедельник за короткое время завоевал популярность и авторитет в актерской среде. Большую роль сыграл журнал в активизации и повышении уровня театральной критики⁷.

О наступлении нового периода театральной жизни свидетельствовали многие явления и тенденции. К 1898 году относится возникновение

Московского Художественно-Общедоступного театра и одновременно с ним, со сходными же устремлениями, при Малом театре открывается Новый театр — филиал студийного характера.

В отличие от народнических опытов по устройству народных театров, МХТ воодушевлялся не просветительством и дидактикой, а такими общественными и эстетическими идеями, которые были призваны объединить прогрессивную интеллигенцию с передовой частью народа. Антимещанский, антибуржуазный пафос театра, проявившийся с приходом в репертуар пьес Льва Толстого и Чехова, Горького и Ибсена, сливался с идейной и эмоциональной жизнью освободительного движения. Сценическое искусство МХТ несло в себе новое эстетическое осмысление мира и человека, соответствовавшее неродовому умонастроению. Так, даже в ансамбле, призванном осуществлять единство идеи, замысла и стиля спектакля, пронизательные критики усматривали знамение времени: «хоровое начало», «дух коллективизма». Хотя сторонники и хулители МХТ не обязательно представляли передовой и реакционный политические лагеря, такая тенденция все же бесспорна, особенно на первых порах существования театра (до 1906 года). Леонид Андреев имел все основания писать, что МХТ, как клин, делит общество на противников и защитников и уже превратился в «символ», «хоругвь», «принцип», при помощи которых люди борются за самые дорогие свои интересы ⁸.

В репертуаре многих театров среди «нейтральной» классики и натуралистической мелкопроблемной драмы стали появляться пьесы о первостепенных вопросах бытия, в свете которых частная судьба индивидуума приобретала расширительный и обобщенный смысл. Пьесы Гауптмана, Чехова, Ибсена требовали и новых способов сценического воплощения. Провал «Чайки» в Александринском театре — классический тому пример. Потребность в новых и разных театральных течениях не могла быть до конца удовлетворена успехами Художественного театра, как бы велики они ни были.

Усложнявшаяся картина мира и обостренная социальная атмосфера способствовали развитию многообразных тенденций в сценическом искусстве. Пролетарский период освободительного движения в России отмечен стремительным, напряженным и остроконфликтным развитием всей идеологической жизни. «Мы переживаем бурные времена, когда история России шагает вперед семимильными шагами, каждый год значит иногда более, чем десятилетия мирных периодов», — утверждал В. И.

Ленин в 1902 году⁹. Он связывал успех революционной борьбы с участием в ней всех демократических элементов общества и предвидел взлет творческих сил народа. В книге «Что делать?» В. И. Ленин предлагал подумать о «всемирном значении, которое приобретает теперь русская литература»¹⁰. На идейно-художественные рубежи мирового значения выходила вся русская художественная культура: изобразительное искусство, музыка, балет, драматическая сцена. По справедливому замечанию исследователей, «вклад русской художественной культуры начала XX века в мировую огромен и по-настоящему еще не оценен»¹¹.

Существует несомненная закономерность в том, что в периоды революционных потрясений и социальных сдвигов русская сцена испытывала большой подъем, активизировалась и становилась своеобразным средоточием и выражением умонастроений народа. Как говорил еще Герцен, театр есть «высшая инстанция для решения жизненных вопросов... Все тяготящее, занимающее известную эпоху само собою вносится на сцену и обсуждается страшной логикой событий и действий»¹². Будучи органической частью общественной жизни, театр жил ее конфликтами и противоречиями и изменялся вместе с нею. Он отражал общественное сознание и сам оказывал на него действенное влияние. Общественный подъем накануне первой русской революции стимулировал обращение театра к современной социальной проблематике, к новым драматургическим конфликтам и образам, к более активным и глубоким методам художественного анализа действительности.

Развитие театральной критики, ее бурный количественный рост были своеобразным отражением огромной тяги различных слоев населения к театру, порожденной сильнейшей активизацией общественной жизни. К театру влекутся все другие искусства. Редкий из прозаиков и поэтов не пробовал своих сил в драме и не писал статей о театре. Художники новых течений, от «Мира искусства» до «Ослиного хвоста», с большой охотой работали для сцены. Музыкальное искусство подсказывало драматическому театру ценные соображения о ритме движений, действия и речи, обращало внимание на голосоведение спектакля, предлагало различные способы и типы музыкального сопровождения и оформления постановки. Балет помогал созданию пластического образа спектакля.

Одновременно шел и встречный процесс. Опера и балет искали опоры

в драматургии, а исполнители стремились к культуре драматической игры (музыкальная драма, Ф. И. Шаляпин, М. М. Фокин). Театральность проникала в творчество поэтов, придавала новые качества лирике (А. А. Блок, М. А. Кузмин, Ф. К. Сологуб, П. П. Потемкин).

Появляется массовый зритель, что приводит к возникновению новых театров, к увеличению их числа. Журнал «Театр и искусство» уже в первом номере (1897) констатировал стремительный рост театральных интересов публики: несколько лет назад в Петербурге редко бывал полон один Александринский театр, теперь же — полны четыре. В 1910 году, по данным Н. Н. Долгова, в Петербурге насчитывалось уже двадцать театров.

Серьезных успехов добивается народный театр. Увеличивается число крестьянских, фабричных, солдатских театров, «народных домов», они приобретают признание масс.

Театральные рецензии и статьи проникают на страницы огромного числа газет, выходящих в России, в том числе в частные общественно-политические газеты (в Петербурге их в начале века насчитывалось одиннадцать, в Москве — семь) и в «малую прессу». Н. Н. Долгов был прав, когда писал, что «театральные отделы современных газет дают такой богатый материал для характеристики крупных деятелей сцены, каких не найдешь в толстых журналах и воспоминаниях»¹³.

Театральные отделы крупных газет обычно велись признанными знатоками и критиками театра. В «Биржевых ведомостях» это был А. А. Измайлов, в «Русских ведомостях» — Н. Е. Эфрос, в «России» — А. В. Амфитеатров, в «Русском слове» — В. М. Дорошевич, в «Слове» — Л. Я. Гуревич и т. д. По сравнению со специальной театральной прессой, чаще всего «хроникальной» и отражательной, театральные отделы крупных газет старались выработать определенную и принципиальную позицию.

Статьи о театре прочно входят в «толстые» журналы — от марксистских «Жизни» и «Образования» до кадетской «Русской мысли». Их авторами часто были публицисты, литераторы, ученые. Спектакль мог оказаться для них поводом к разговору на общественную, литературную или общеэстетическую тему. Но именно широкое теоретическое осмысление театральных явлений и процессов привлекало к этим статьям внимание тех читателей, которые не удовлетворялись рецензентской описательностью.

Если газетная практика все же допускала весьма значительную автономию театральной критики от общественного «лика» издания, то

журнальная критика обнаруживала более тесную связь с направлением печатного органа. Так было в народническом «Русском богатстве» (статьи А. Е. Редько), в леволиберальных «Мире божьем» и «Современном мире» (Ф. Д. Батюшков), в кадетской «Русской мысли» (Ю. И. Айхенвальд, А. А. Кизеветтер), в символистских «Весах» (В. Я. Брюсов).

Рост общественного интереса к театру отразился даже на церковной прессе, которая оказалась вынужденной откликаться на спектакли, подрывающие основы христианского благочестия и морали (журналы «Вера и разум», «Православный собеседник», «Христианское чтение» и др.).

Специально театральные издания выходили во всех крупных городах России. Среди бесчисленного количества «эфемерид», чей скоротечный век обрывался цензурным запретом или финансовым крахом издателя, выделялись своей основательностью такие газеты и журналы Петербурга и Москвы (их насчитывается около двадцати), как «Новости сезона» (1896 – 1918), «Театр» (М. 1907 – 1919), «Театральная газета» (1913 – 1918), «Обозрение театров» (1906 – 1918), «Театр и искусство» (1897 – 1918), «Рампа и жизнь» (1909 – 1918), «Театральная Россия» (1904 – 1905), «Студия» (1911 – 1912), «Маски» (1912 – 1915), «Ежегодник императорских театров» (1892 – 1915).

О театре выходит много книг: монографии об актерах Ю. Д. Беляева («В. Ф. Комиссаржевская», 1900, «Л. Б. Яворская», 1900), В. В. Протопопова («М. Г. Савина», 1900), Э. А. Старка («Ф. И. Шаляпин», 1915, «Царь русского смеха. К. А. Варламов», 1916), альбомы и сборники о театрах. Пробуждается интерес к истории русского театра. Труды таких крупных историков театра, как П. О. Морозов, И. А. Шляпкин, В. И. Резанов, В. Н. Перетц, С. К. Богоявленский, В. Н. Всеволодский-Гернгросс укрепляли основы театральных знаний и в условиях перехода буржуазного сознания на субъективно-идеалистические позиции противостояли агностицизму интуитивистской и импрессионистической критики. Тогда же появилась «История русского театра» Б. В. Варнеке, ставшая, по сути дела, первым исследованием такого рода. Обильно издавались театральные мемуары.

Разнообразный и богатый материал о театре явился почвой для возникновения театроведения — новой ступени театрального мышления. Его начало можно обнаружить в книгах С. М. Волконского «Человек на сцене», «Художественные отклики», И. Н. Игнатова «Театр и зритель», Н.

Н. Евреинова «Театр как таковой», в работах В. Н. Всеволодского-Гернгросса и др.

Появляются сборники, посвященные дискуссионным проблемам театра: о его сущности, о путях его развития («Театр. Книга о новом театре», «Кризис театра», «В спорах о театре» и др.)¹⁴.

У деятелей театра, особенно новаторского толка, возникает потребность заявить о своем понимании сцены публично. Актеры и режиссеры выступают с лекциями, участвуют в многочисленных диспутах, издают книги, пишут рецензии (А. И. Южин, Б. С. Глаголин, Н. П. Россов, А. Н. Бенуа, Ф. Ф. Комиссаржевский, В. Э. Мейерхольд, Н. Н. Евреинов).

Широкий отклик в обществе и в прессе находили всероссийские съезды: сценических деятелей (1897, 1901), режиссерский (1908, 1909), драматических и музыкальных писателей (1906), деятелей народного театра (1915 – 1916).

В конце XIX века театральная общественность испытывала острую неудовлетворенность критикой, по преимуществу репродукционно-отражательной и оценочной. Ее программность как по отношению к отдельным направлениям, так и ко всему театральному искусству не обладала цельностью, была эклектичной и устаревшей. А сцена нуждалась в серьезном анализе того, что делала она и что делалось с нею. А. Р. Кугель, вспоминая среду рецензентов Петербурга 1890-х годов, говорил о том, что никакие теоретические вопросы их не волновали. Критерием было «нравится — не нравится». «Партийность» рецензентов выражалась в том, что каждый поддерживал своего любимого артиста (чаще актрису), чье творчество становилось критерием оценки других актеров. Существовал, к примеру, «песнопевец» Яворской — С. Н. Сыромятников. Большой разницей в оценках одного спектакля во многом зависел от случайно сложившихся и мало мотивированных личных вкусов и пристрастий. Свидетельство Кугеля, разумеется, не универсально. Были и тогда критики, обладавшие и знаниями, и позицией, но средний уровень театральной статьи оставался невысоким.

В эти годы участились упреки в бессилии и беспомощности театральной критики, не поднимавшейся над рецензентством. По мнению Кугеля, в Москве, например, «все были театралы и все рецензенты», театральный же дилетантизм «являлся одной из форм общего образования и воспитания»¹⁵. Этот дилетантизм, а нередко и прямое невежество

проникали в прессу и по мере ее развития все чаще и шире представляли собой критику конца XIX века. «Молодой человек с тросточкой», «рецензист», как его «окрестил» В. М. Дорошевич, весьма часто судил о театре, не имея на то оснований, находясь одинаково далеко и от сцены, и от литературы.

Уже на Первом Всероссийском съезде сценических деятелей выяснилось, насколько остро стоит вопрос о критике в театральном мире. Положение из речи А. П. Ленского о том, что «подавляющее большинство актеров состоит из людей, ничего общего с театром не имеющих», а также призыв к профессиональному обучению сразу же были обращены и на критику. Съезд обсуждал предложение о цензе рецензентов и критиков — общеобразовательном и профессиональном. Подобный же разговор возник и на Втором съезде (1901), что нашло отражение в специальной резолюции съезда о театральной критике.

Однако идея ценза не имела практических последствий ни для актеров, ни для критиков. Споры о критике не умолкали. Э. А. Старк ратовал за создание курсов театральных критиков, по образцу открытых в Северной Америке. Ему возражал Кугель: «Хуже “профессорских” театральных рецензий я ничего не знаю». Любви к таланту и ненависти к бездарности, всегда считал он, научить нельзя ¹⁶.

Решение вопроса ни на шаг не продвинулось ко времени Второго съезда режиссеров (1909). На нем выступил с докладом о театральной критике Л. А. Сулержицкий. Критик, заявлял он, должен быть специалистом театрального дела. Ему надлежит руководить мнением и вкусом зрителей. Противоположную мысль высказал Н. Е. Эфрос. Знания критика ничего не гарантируют, полагал он. Главное — способность воспринимать искусство, художественный вкус, чутье.

Профессиональные объединения критиков не имели, по существу, отношения к творческой стороне их деятельности. Однако их возникновение было явлением передовым, связанным с общественной активностью периода первой русской революции. В Петербурге Союз театральных критиков возник в начале 1906 года. Его устав был выработан в недрах кружка драматических критиков, куда входили Б. И. Бентовин, О. И. Дымов, Н. В. Дризен, А. А. Измайлов, А. И. Косоротов, А. Р. Кугель, Н. Д. Носков, А. А. Плещеев, Э. Л. Старк.

Напряженные отношения между театральной критикой и актерской массой все же возникали не от невежества рецензентов и не от желания

критиков потешить читателя лихим «разносом» спектакля или роли. Дифференциация театральной эстетики вела, в принципе, к тому, что критик, верный избранной им системе, хорошо принимал только то, что отвечало его представлениям о современной сцене. Всему же остальному в русском театре, то есть большей части, он волен был не отдавать своего сердца. Естественно, что жалобы актеров на критику не умолкали. Дело доходило даже до таких скандальных эксцессов, как нашумевшее изгнание П. М. Ярцева из киевского театра «Соловцов» в 1908 году.

А. П. Ленский был твердого мнения, что во вторую половину его жизни рецензии никогда не приносили ему пользы, а часто мучительно раздражали. А. И. Южин под влиянием критической статьи А. С. Суворина писал ему в 1892 году о том, что пресса угнетает творческую работу. «Угнетение это выражается не в том, что критика часто или почти всегда беспощадно резка, пристрастна, основана на чисто личных настроениях критика, не в том даже оскорбительном для человеческого достоинства тоне, которого она держится как в своих отрицательных, так и хвалебных статьях, а в той безапелляционности, которой она облечена». Особенно страдают от произвола печати, считает Южин, творческие профессии. «Будь я судья, губернатор, военный, — кто угодно, — Вы не могли бы отозваться о моей деятельности в тех выражениях, в каких Вы отзывались о писателе, художнике, артисте, профессоре, журналисте и т. д.» — писал он с еле сдерживаемым возмущением¹⁷.

Актер другой общественной ориентации и иной школы — Б. С. Глаголин, выдвинувшийся к началу 1910-х годов в Суворинском театре, выделил в своей книге «За кулисами моего театра» раздел «Театральная критика». Приведя примеры недобросовестной театральной критики («наглой» и «лживой»), автор переходил в прямую атаку. Он обличал не только «тучи рецензентской саранчи», которые «застлали небо», но и приходил к отрицанию театральной критики вообще. После статей Белинского, писал Глаголин, Мочалов стал известнее, но играть лучше не стал. Рецензии нужны тем, кто не ходит в театр. Актерам же они портят характер или сбивают их с толку. Особенно ныне, когда ежедневная рецензия «убила» театральную критику. Театру, заключал автор, нет надобности в газетных рецензиях с их «стадной психологией», и, обращаясь к актерам, призывал их к бойкоту прессы: «Не читайте рецензий!»¹⁸

Но такие призывы были нежизненными. Никакой театр не мог себе позволить замкнуться в «гордом одиночестве». Появление книги Глаголина уже само по себе говорило об этом. Другое дело, что театр, часто не получая поддержки критики или правильного толкования принципиального явления, сам выдвигал из своей среды берущихся за перо «между репетициями».

Отличие критики от рецензентства стало особенно заметным и еще увеличилось при обсуждении мхатовского феномена. Суждения о новаторских спектаклях художественников, даже отрицательные, требовали серьезной аргументации и творческих усилий. Четкой границы между критикой и рецензентством, разумеется, не было, но разница в самом подходе к театру существовала объективно и улавливалась без труда сознанием современников. Немирович-Данченко, не соглашаясь с оценкой, которую Эфрос давал премьере «Ревизора» в МХТ, говорил о вреде репортерских откликов на первые спектакли и вообще о «зле первых рецензий», так как театр работает не на публику первого абонементы, а на публику соотого представления. Режиссер упрекал критика, что тот осветил жизнь премьеры, а не жизнь спектакля, выступил как репортер, а не как театральный обозреватель¹⁹. Приблизительно о том же говорил и Станиславский, перечисляя качества, которыми, по его мнению, должен обладать театральный критик²⁰.

Известный журналист И. В. Иванов возражал против смешения рецензии и театральной критики, допускаемой Кугелем. «Рецензент очень редко бывает и может быть критиком, — писал он. — Пусть будут рецензии, но они не должны оттеснять, заменять театральной критики»²¹.

В трудных взаимоотношениях сцены и критики вину рецензентов не следует преувеличивать. Станиславский все же едва ли был прав, когда говорил интервьюеру: «Я считаю, что для того, чтобы искупить одну строчку неодобрительной рецензии даже в незначительном издании, надо пять лет»²². Репортеры могли провоцировать конфликты, но репутации и судьбы спектаклей, актеров и театров зависели не от них. Кугель справедливо утверждал, что «профессор Серебряков» с его авторитетом опаснее «рецензистов». Однако и ученые педанты не руководили критикой.

Давняя распря сцены с теми, кто о ней пишет, оказалась включенной в более масштабный спор о задачах критики, о ее роли в театральной и

общественной жизни. В нем участвовали все заинтересованные стороны. Вопрос о критике не сходил со страниц прессы. Некоторые издания практиковали проведение анкет о критике среди деятелей сцены (московские газеты «Литературно-художественная неделя» в 1907 году и «Театр» в 1907 и 1915 годах, «Петербургская газета» в 1911 году). На анкетах был построен сборник «О критике и критиках» (М., 1909). Попали они и в сборник «Куда мы идем?» (М., 1910).

В еженедельнике «Театр и искусство» Кугель высказывал различные мнения о критике журналистов и драматургов и сам часто писал на эту тему. Осуждая несправедливые, злые и мелочные рецензии, он в то же время был убежденным противником идеи профессионального ценза для критиков. Кугель считал, что театральная статья должна иметь «необходимую дозу объективности», но быть при этом страстной и даже пристрастной. И напоминая о Белинском и Ап. Григорьеве. Отстаивая право критика на автономность позиции, он полагал, что пишущий о театре обязан нести всю нравственную ответственность за свои слова. Поэтому Кугель, в принципе, был против анонимных рецензий.

Во взглядах на критику Кугель все же обнаруживал большие колебания. Чаще являясь противником рационального подхода к сцене, он признавал порой, что, не в пример произволу рецензентов периода его юности, ныне «основы театральной критики так хорошо и разнообразно разработаны»²³. Ее задача, по мнению Кугеля, заинтересовать публику, разъяснить сегодня, что завтра поймут все, помочь рождению нового дарования, быть впереди. Но поскольку Кугель с недоверием, а то и враждебно воспринимал новаторство в театре, он был склонен впадать в односторонность и в таких случаях утверждать, что «задача критики — консервативна по существу своему»: охранять существующие формы «Красоты и Истины», без чего наступит «одичание», исчезнет спасительная преемственность²⁴. Новое же вводится в искусство инстинктом художника, а не теоретическими спорами.

К слову сказать, Немирович-Данченко, отдавая должное таланту Кугеля, полагал, что критик не имел никакого влияния на театр и вносил ненужное и вредное раздражение. «Театр, в особенности актер, — писал Немирович-Данченко, — никогда не признавал и не хочет признавать театрального критика своим судьей». Он верит «своим»²⁵.

Не всегда справедливые претензии сцены к прессе (возражение против

«ночных рецензий», например) лишь подчеркивали тот факт, что разоблачение зашло далеко. Однако критика видела и свои недостатки. О ее неблагополучии много писал П. М. Ярцев, чьи диагнозы были многократно повторены другими авторами, писавшими на ту же тему. Театральная критика, с тревогой замечал Ярцев, идет по ложному пути. Ее связь с театром обрывается, идеалы утратились. В то время как в театре веет свежий дух современности, критика повторяет зады. МХТ явился как чудо, как «бог из машины», а критика пишет о том, как NN «прекрасно провел свою роль». Она не борется с пошлостью на сцене, с падением вкуса, с безыдейностью, ибо сама цинична и труслива и приносит больше вреда, чем пользы. Отрицательно расценивает Ярцев тот факт, что театральная критика сосредоточилась в газете. На службе «улицы» она стала поверхностной. «Улицу» не интересуют обобщения, она не хочет думать, но хочет все знать. Особенно любит она лесть и ругань. Осуждая буржуазные нравы, Ярцев приходил к выводу, что актеры и критика, несмотря на их взаимную ненависть, являются сообщниками в одном «преступлении». Критика отдала театр «улице», а кулисам — перо²⁶.

Падению критики способствовало, по мнению Ярцева, и то обстоятельство, что «большая литература» не простила сцене периода ее безыдейности, отвернулась от нее. «Большая журналистика», считал он, имея в виду прежде всего народнические издания, всегда страдала узким направлением. «Это давало ей силу общественных влияний, но это мешало ей свободно чувствовать искусство». Ярцев выражал надежду на то, что новаторская сцена, в первую очередь МХТ, создавая новые эстетические ценности, несет возрождение критике, которая объединит свои усилия с театром²⁷.

А. В. Амфитеатрова более тревожило понижение гражданского пафоса критики. Будучи противником «изоляционистских» тенденций искусства и требуя от него служения социальному прогрессу, он выражал недоверие тем критикам, которые ни о чем не ведают, кроме театра. Сходные мысли развивал и С. В. Яблоновский. Свой долг критика он видел в общественной проповеди, разъясняющей и отвергающей ложное и ошибочное в жизни и в искусстве.

Особенно острым был вопрос о критическом методе, который приобрел ключевое значение. Ориентация критика на Савину или Комиссаржевскую, на Малый или Александринский театр, значила многое. Но такая еще часто

встречавшаяся позиция не обеспечивала достаточно ясного выражения общественных и эстетических воззрений, без постоянного проявления которых была немислима успешная деятельность серьезного критика. За методами же стояли философские учения, литературоведческие и искусствоведческие школы, художественные направления, идеологические системы. Избранный метод усиливал позицию критика, позволял ему обходиться без общих введений и деклараций и в то же время уведомлял читателей, каким знаменам критик верен.

Правда, кризис, в который на исходе XIX века вступили буржуазные науки об обществе и который сопровождался распространением субъективно-идеалистических концепций искусства, накладывал свою печать на методы критики. Эклектические соединения разных принципов и способов критического исследования не были редкостью. Агностицизм, распространявшийся среди критиков, близких к школам позитивистского толка, и особенно в декадентско-модернистских кругах, расчищал путь иррационализму, интуитивистским теориям творчества. В их свете существующая критика оказывалась «незаконной» и подвергалась принципиальному отрицанию. Ю. И. Айхенвальд так и заявлял, что критика никому не нужна, поскольку искусство не может быть научно изучено. Он находил смысл только в той критике, которая стремилась стать искусством и была лишь «откликом», «отражением» художественного явления ²⁸.

Хотя «имманентная» критика подвергалась с разных сторон сильным контратакам, став даже объектом пародий, буржуазное искусствознание не смогло противопоставить ей единого аффективного научного метода. Это сделала марксистская мысль. Уже в 1890-е годы Г. В. Плеханов утверждал вслед за Гегелем и Энгельсом, что метод важнее результатов исследования, ибо ошибочный метод «лишь в редких частных случаях может дать результаты, не противоречащие той или иной частной истине» ²⁹. Позднее Плеханов уточнил эту мысль. Метод, писал он, «важен не сам по себе, а по отношению к тем выводам, которые делаются с его помощью» ³⁰. Марксистский метод анализа искусства, давший критике научную основу, стал в полной мере, по выражению Плеханова, «орудием, служащим для открытия истины», в трудах В. И. Ленина, среди которых особое место занимают работы непреходящей важности: «Партийная организация и партийная литература» и статьи о Л. Н. Толстом.

То, что из среды самих критиков постоянно раздавались голоса о несовершенстве критики, свидетельствовало прежде всего о росте ее требовательности к самой себе. И в целом, даже к моменту открытия МХТ, она была не только не слабее критики 1880-х и начала 1890-х годов, но заметно активнее ее, острее и проблемнее.

Но чтобы объективно проанализировать состояние русской сцены, вскрыть причины ее застоя и упадка, указать пути и способы их преодоления и разработать позитивную программу развития театра, критика должна была обладать значительно более высоким теоретическим уровнем, системностью в принципах и критериях, концепцией исторического и общественного развития России. Сама справиться с этой задачей профессиональная критика была не в силах. Теория театра, которую при всем желании уже не могли представлять ни критика, ни теория драмы, утверждалась как особая сфера театрального сознания. Обсуждение вопросов театра переставало быть привилегией рецензентов, критиков и драматургов. Набирала силу внутритеатральная мысль — актерская и особенно режиссерская. Во вновь вспыхнувшей в начале века и принявшей острые формы полемике о природе, назначении и судьбах русского театра участвовали общественные деятели, публицисты, литераторы, философы, художники, врачи, адвокаты, богословы. И театральная критика устанавливала все более открытые и прочные связи с общественно-политическими, философско-эстетическими, литературными течениями, с продуктивными идеями художественной культуры и искусства своего времени.

Эстетическая агрессивность модернизма (особенно ранних его стадий — декадентства и символизма)³¹, обращенная прежде всего против гражданственности и реализма, боевой характер передовой критики, в первую очередь марксистской, напряженность и бескомпромиссность интеллектуальных и нравственных исканий придавали затяжной театральной дискуссии высокий накал.

Революция 1905 – 1907 годов стала рубежом в истории театральной критики. В условиях наступавшей реакции модернизм расставался с идеями религиозно-общественного театра, с антибуржуазным бунтарством. В нем усиливались элитарные тенденции, эстетские и формалистические течения. Прогрессивная же критика выступала за одухотворенный реализм, за народные формы сценического искусства, разрабатывала социальные аспекты театра, ратуя за его демократизацию.

При общем взгляде на реально существовавшие течения, лагеря и группировки театральной критики, нельзя не заметить, что ее дифференциация осуществлялась на основаниях и принципах разной природы. Как во всяком идеологическом явлении, в театральной критике находило выражение классовое сознание. Самоопределение народнической, дворянско-буржуазной и марксистской критики — реальный исторический факт. По верному наблюдению Ю. А. Дмитриева, «в театральной критике той поры можно обнаружить все оттенки политической мысли — от крайне консервативной, охранительной, до либерально-буржуазной и марксистской»³². Однако тенденция не стала сквозным и универсальным принципом. Судьба течений театральной критики была связана с судьбой направлений в театральном искусстве, в литературе, во всей русской художественной культуре. Следует также учитывать, что русская сцена вступила в XX столетие, разделяя в своей массе убеждения общедемократического характера, по меньшей мере сочувствуя им. И хотя общественная реакция ее не обошла, она не проявила глубокого интереса к идеям элитарного и декадентского искусства. Отдавший в поэзии богатую дань индивидуализму, русский символизм, в отличие от европейского, старался по-своему использовать общественную функцию театра.

Программы течений критики обуславливались природными и социальными возможностями театра, специфическими, исторически изменчивыми. В определенные моменты общественного развития на первый план выходила или признавалась главной то социально-просветительская функция театра, то эстетическая, то этическая, то жизнестроительская. Поэтому на основе того или иного художественного направления могло развиваться несколько разных течений критики.

Сложность и иррегулярность дифференциации критики порождались как многосоставностью театрального искусства, разнообразием идейно-художественных оснований и устремлений русской сцены, так и той «пестротой» общественно-экономической, духовной и художественной жизни России, которую отмечал В. И. Ленин³³ и о которой писали многие современники. «Время, — характеризовал М. Горький дореволюционные десятилетия, — интереснейшее пестротой своих противоречий и обилием их»³⁴.

Основное разграничение в критике все же шло по художественному

методу. Но существовали и консервативные, и новаторские группировки, чьи различия далеко не совпадали с рамками художественных методов. В состоянии взаимной оппозиции находились сторонники режиссерского и актерского театров. Распространенной была также и критика, руководствовавшаяся в своем отношении к сцене философскими, нравственными, религиозными и другими внетеатральными соображениями.

Весьма развит был сугубо литературный подход к театру. Его многочисленные представители рассматривали театр как литературу на сцене, разыгрывание драмы, изображение пьесы в лицах. Роль литературных критиков и писателей в жизни сцены очень велика, но с «литературных» позиций суть режиссерской реформации воспринималась неточно и неполно.

Отдельные театры, режиссеры и актеры были большой притягательной силой для критиков. Индивидуальные пристрастия и антипатии также вносили большое разнообразие в конкретные оценки. На последних сказывалось и отношение критиков к таким насущным проблемам, как идейно-эстетические принципы формирования репертуара (мировая и русская классика, «новая драма», современная русская драматургия, развлекательные и «кассовые» пьесы), функции режиссера, школа игры, социально значимые особенности актерского таланта (Комиссаржевская — Савина, Орленев — Качалов), «условность» и «натуральность» и многое другое.

При внутреннем многообразии и быстрой изменчивости театральной сферы относительность классификации критики становится особенно очевидной. Но в критике реально существовали и осознавались современниками несколько основных течений³⁵.

Главный стан русской критики образовывали сторонники реализма. Они еще вели борьбу с натурализмом в сценическом искусстве, но серьезных теоретиков и пропагандистов театрального натурализма в России к началу XX века уже не было. Постоянным оппонентом и антагонистом реалистического направления на протяжении всего рассматриваемого периода был модернизм. Но и внутри реалистического стана наблюдались серьезные противоречия, существовали течения, значительно различавшиеся по своим идейно-эстетическим программам.

Среди традиционных течений реалистической критики позднерародническое выделялось публицистическим подходом к театру,

преимущественным вниманием к его общественно-воспитательному воздействию. Театральная критика позднего народничества пользовалась большим авторитетом не только по инерции. Проникнутая духом демократизма, она вела борьбу с упадочническим буржуазным искусством и театральным символизмом. Серьезный вклад внесла она в разработку проблемы народного театра. Но с кризисом народнической доктрины и распадом самого движения система критериев и оценок, применявшихся к театру в предшествующий период, лишилась цельности. Эпигоны народничества не смогли верно понять и объяснить ни новой драматургии (Чехов, Горький), ни передового искусства МХТ. Преодолевая духовную изоляцию от современности, многие критики народнического толка расставались с догматикой просветительства, с эстетической нормативностью. Отказавшись от революционных идей в пользу реформизма и сливаясь с либерально-буржуазным лагерем в вопросах общественно-политических, позднее народничество сближалось с ним и в вопросах искусства.

Влиятельному большинству либерально-буржуазных критиков было присуще традиционное понимание реализма. Стяжавшие славу «рыцарей театра», они сохраняли идеалы домхатовского периода, с трудом принимая все новое в сценическом искусстве. При этом общественное лицо театральных консерваторов могло быть даже леволиберальным.

Другое дело — привязанность реакционных критиков к традициям. На страницах охранительных и рептильных изданий не переводились ретроградные в политическом смысле рецензии. Но их авторы, занятые опровержением идей «обличительной» или истинно передовой драматургии, спорами о трактовке положительных и отрицательных персонажей, как правило, оказывались беспомощными, едва приступали к художественному анализу спектакля. Дело тут не в роковой «бесталанности» ретроградов, а в том, что в русской действительности с наступлением революционной эпохи уже не существовало реальных оснований ни для творчества последовательно реакционного театра, ни для сколько-нибудь жизненной системы реакционных театральных взглядов. И, приступая к разбору сценического содержания спектакля, критики могли проявить талант, лишь отвлекаясь от охранительных взглядов. Признавая, скажем, Ермолову, Комиссаржевскую или МХТ, они уже, строго говоря, противоречили своим социально-политическим убеждениям. Повсеместно теснимые силами демократии, они все чаще оказывались на позициях

«чистого искусства». Вверяясь своему эстетическому чутью и театральному опыту, такие критики нередко выходили за узкие рамки реакционной идеологии, побежденные искусством актеров.

Особую группу составляли критики мхатовской ориентации. В их творчестве обнаруживается то мощное и благотворное воздействие, которое оказал МХТ на развитие всей театральной мысли. В свою очередь, критики этой группы, наиболее близко стоявшие к МХТ, помогали театру вырабатывать эстетические принципы, открывать новые пути в сценическом искусстве. Противостоя как модернистским театральным идеям, так и консервативным тенденциям, застойным традициям сцены, они утверждали великую реформу Станиславского и Немировича-Данченко, справедливо видя в ней творческое развитие самых плодотворных заветов и достижений русского театра.

Новые театральные идеи нес с собой символизм. Он не обрел сколько-нибудь широкой опоры в практике театра и не выдвинул крупных профессиональных критиков. По участие ведущих поэтов и теоретиков символизма в обсуждении театральных проблем заметно способствовало оживлению театральной критики.

Модернистская театральная критика постсимволистской формации не расставалась до конца с идеями мистико-спиритуалистического театра, но верх в ней взяли сторонники сценического формотворчества, эстетских исканий. Утратив нигилистическое отношение к практике ведущих столичных сцен, модернистская критика тем не менее на каждом шагу проявляла свою антиреалистическую направленность.

Глубоким единством обладала марксистская большевистская критика. Ее становление проходило под руководством и при активнейшем участии плеяды ленинцев, совмещавших практику революционной борьбы с критико-публицистической деятельностью. Несмотря на сравнительную малочисленность ее рядов и на крайне стесненные условия существования, она сумела достичь подлинно научного уровня и оказалась в соответствии с передовыми художественными идеями века и с нуждами освободительного движения.

2

Поздненародническая театральная критика в чистом виде не могла быть ни многочисленной, ни особенно влиятельной. Кризис народнической

идеологии был налицо. Развитие буржуазных отношений в России, бурный рост пролетариата и его политической активности свидетельствовали о правоте марксистов в их споре с народниками. Г. В. Плеханов и особенно В. И. Ленин («Что такое “друзья народа” и как они воюют против социал-демократов?», 1894) доказали ложность историко-социальной доктрины народников.

Известный аскетизм народничества, его утилитаризм не способствовали живому интересу к театру. Требуя от искусства поучительности, служения целям просветительства, критики-народники хотели видеть театр «школой» гражданских чувств и нравственных идей. В свое время русская сцена, отозвавшаяся на передовые идеи народничества творчеством М. И. Писарева, П. А. Стрепетовой и, более того, — появлением целого героико-романтического направления в Малом театре, можно сказать, «превысила» запросы народничества: мечтали о «школе», а получили «университет». Но уже к началу рассматриваемого периода Малый театр переживал определенный творческий застой, и чуткие критики писали об отсутствии в нем «духа жизни». Успех МХТ у передового зрителя говорил о перемещении идейно-эстетических симпатий. Показательно, что Немирович-Данченко был убежденным противником героико-романтической линии Малого театра. Соперничество с МХТ чаще оказывалось не в пользу Малого театра, несмотря на исключительные актерские дарования труппы.

Поздненародническая критика не могла опереться на «свой» развивающийся профессиональный театр, на таких своих «пророчиц», какой была еще недавно Стрепетова. К тому же и Малый театр с начала века начинал перестраиваться, менять репертуар, утрачивая народническую ориентацию.

Существовали различные народные театры, устройству которых народническая интеллигенция отдала много труда, искренней любви и средств: деревенские, фабричные, Народные дома, театры Общества трезвости и т. п. Деятели и сторонники народного театра пропагандировали его, обобщали его опыт, изучали его историю, его европейские формы.

Поздненародническая театральная критика была насквозь публицистичной и руководствовалась по преимуществу идеями литературной критики. Интерес существовал в основном к постановкам «общественно полезных» пьес. Анализировать режиссуру, игру актеров она, как правило, не хотела и не умела. Очень показательны слова

известного историка литературы С. А. Венгерова, представителя поздненароднической критики, о драматургии и критике Д. В. Аверкиева: «К сожалению, он тратил время на театральные рецензии».

В глубине народнического отношения к театру все же таилось нечто вроде недоверия. Народническое требование от театра «правды» входило подчас в противоречие с самой реальностью жизни, которую они не могли признать полностью. Кроме того, относительность театральной правды тоже их расхолаживала. Они чувствовали парадоксальность сценического искусства: говорить правду посредством лицедейства, «игры», некоего обмана. Недаром же О. Уайльд, ряд русских символистов (Ф. Сологуб), интуитивисты-критики из альманаха «Очарованный странник», но громче всех — Н. Н. Евреинов восхваляли театр как царство «лжи». К этому у народников душа никак не лежала.

Как припоминал А. А. Измайлов, «Н. К. Михайловский когда-то не без своеобразной гордости... заявлял, что он был всего два-три раза в театре на своем долгом веку. “Станиславцы” чуть ли не впервые расшевелили в нем живой интерес к сцене»³⁶. Когда Михайловский узнал, что его сын, Н. Н. Михайловский, пошел в актеры, с ним едва не случился удар.

И не случайно в «Русском богатстве» появилась статья В. Дадонова, в которой доказывалось равнодушие рабочих к театру³⁷. После отповеди, данной автору искровцем С. П. Шестерниным, опубликованной на страницах того же «Русского богатства», редакция вновь предоставила место Дадонову. Таким образом, последнее слово в споре — в пределах названного журнала — осталось за ним³⁸.

Народническая критика хотела видеть народную жизнь в театре во всем правдоподобии деталей. Требование реализма граничило у нее с признанием натурализма, с любованием этнографическими подробностями. Пропаганда заветов М. С. Щепкина и его продолжателей, осуществлявшаяся народнической критикой, имела двойственное значение для театра. Сохранение культурных и демократических традиций было большим и жизненно важным делом. Но понимание этих традиций становилось порой догматическим и входило в конфликт с такими явлениями, как драматургия Чехова и Горького и их постановки. К Художественному театру народническая критика, за редким исключением, поначалу отнеслась почти враждебно.

Только «Доктор Штокман» удостоился в «Русском богатстве»

похвальной статьи, автор которой убедительно объяснял общественные причины успеха этого спектакля. Но, занятый «наложением» пьесы на русскую действительность, он ни слова не говорил ни о постановке, ни об игре актеров³⁹.

Поздненародническая критика постепенно утрачивала жесткость эстетических схем, пыталась осмыслить новые течения в искусстве. Мысль Михайловского о беспочвенности декадентства в России довольно долго казалась верной и действовала успокаивающе. «Накипь», «наносная болезнь» подвергались более осмеянию, чем анализу. Однако со временем антикапиталистическое и антимещанское бунтарство декадентов стало привлекать сочувственное внимание народнической критики. Модный персонаж — индивидуалист-нищееанец был не так уж далек от народнического «героя». В начале 1910-х годов С. А. Венгеров признал «бунт» декадентов «благородным». В разработке «вечных» проблем модернистами Венгеров видел продолжение «правдоискательства» и «героических традиций русской литературы»⁴⁰.

Применительно к театру подобные идеи высказывались значительно реже. Так, критик Сергей Глаголь (С. С. Голоушев), один из первых друзей МХТ, раньше и глубже многих раскрывший в своих статьях новаторский и общественно передовой характер его искусства⁴¹, к 1910-м годам проникся убеждением, что «реализм на сцене отжил свой век и что необходимо обратиться к упрощенным условным постановкам»⁴². Поддерживая философско-этическую ветвь условного театра (Ф. Ф. Комиссаржевский), критик, однако, не менялся в своем отрицательном отношении к творчеству и идеям Мейерхольда и Таирова. К этому времени критик в идейных исканиях далеко ушел от своего народнического прошлого, но требование этической направленности искусства осталось у него незыблемым. Поэтому он сохранял к МХТ большое уважение⁴³.

В стойком этическом потенциале МХТ поздненародническая критика к 1910-м годам почувствовала нечто родственное. Показательно, что один из основных сотрудников «Русского богатства» А. Г. Горнфельд, размышляя о предвестиях театра будущего, называл (в обобщенном смысле) и имя Станиславского. В театре Станиславского, подчеркивал критик, «чувствуется живое сознание всей громадности роли искусства»⁴⁴.

Поздненародническая критика склонна была принять известную часть

репертуара модернистского театра. Что же касается сценического воплощения этого и иного репертуара режиссерами-новаторами, тут всякое сочувствие и терпимость кончались. Новые формы сценической условности, стилизация, необычная манера поведения актера на сцене — все это абсолютно отрицалось как «неправда», ошибка, искажение сути театра и т. п. Такая позиция особенно характерна для критиков влиятельного народнического органа «Русское богатство», выходявшего до 1918 года. Журнал откликался на заметные явления театральной жизни. На его страницах выступали с рецензиями и теоретическими статьями о театре известные литературные критики и публицисты А. Г. Горнфельд, А. В. Пешехонов, А. Б. Дерман, супруги Редько.

Александр Мефодьевич Редько (1866 – 1933) и его жена Елизавета Иосифовна Шефтель стали сотрудниками «Русского богатства» с 1904 года. Они обычно выступали соавторами, подписываясь «А. Е. Редько». Народнические воззрения на драматургию и театральное искусство вначале были весьма ощутимы в их статьях: снисходительный взгляд на Чехова, критическое отношение к Горькому, проявившему свое несогласие с народническими идеями, большой интерес к Ибсену⁴⁵. К пьесам Ибсена критики возвращаются не раз. В 1907 году они пишут статью «Драма Ибсена и сказка Гауптмана о победном поражении», а в 1910-м — «Ибсен и Толстой», где проводят сопоставление идей великих моралистов. Позже они похвалили пьесу «Живой труп» и ее постановку в Александринском театре, противопоставив толстовскую драму «Ваньке-ключнику» и «Ночным пляскам» Ф. Сологуба. Хотя актеры были не очень хороши, спектакль, отмечалось в рецензии, очень содержателен и глубоко волнует. К режиссуре спектакля критики отнеслись скептически. Творчество Мейерхольда не вызывало их симпатий. А «Грозу» в его постановке они резко осудили⁴⁶.

Обобщение и осмысление процессов, проходивших в русской литературе и театре начала XX века, было произведено критиками Редько уже после Октябрьской революции. Цельность народнической позиции была при этом утрачена. Публицистический пафос уступил место спокойному «профессорскому» тону, не лишенному, однако, окраски личных убеждений. В 1924 году вышла книга А. М. Редько «Литературно-художественные искания в конце XIX – начале XX в.», а в 1926 году — книга А. Е. Редько «Театр и эволюция театральных форм», посвященная

тому же периоду. Обе эти работы прослеживают возникновение и развитие декадентско-модернистских течений в искусстве. Последовательная критика модернизма, его философских основ, антигуманистических и антиреалистических тенденций в нем подкрепляется соображениями о непреходящей ценности зрелого (классического) реалистического искусства для современности. В пору развития различных левачьих направлений в советском театре книги Редько вскрывали их эфемерную и мало отвечающую современности сущность, утверждая истинным предметом искусства сцены человека во всем богатстве его духовной и физической красоты.

Мало занимаясь конкретным анализом сценического искусства, поздненародническая критика охотно участвовала в обсуждении теоретических проблем, в обсуждении дискуссионных книг о театре. Развернутой критике подвергла она сборник «Театр. Книга о новом театре». Мистико-символистская тенденция сборника была выявлена в рецензиях Л. Б. Петрищева⁴⁷ и А. Е. Редько. Тщательно была проанализирована книга Н. Н. Евреинова «Театр для себя». Критики писали об антиобщественном характере теории Евреинова, о вредности его призывов к замене жизненных проблем «театральным» отношением к жизни и его апологии «красивой лжи»⁴⁸.

Поздненароднической театральной критике не было суждено выдвинуть крупные имена. Более того, можно сказать, что в начале XX века уже не существовало сколько-нибудь заметного театрального критика с последовательными народническими взглядами. Однако народническая театральная эстетика несомненно повлияла на все последующее развитие театральной мысли и критики.

Весьма широкое и глубинное воздействие поздненароднической мысли на отношение интеллигенции к театру объясняется не убедительностью и меткостью конкретной театральной критики в народнической прессе, а неизменными этическими требованиями и напоминаниями о потребностях народа в реалистическом, простом и ясном искусстве. Исключительное внимание к искусству критики-народники были склонны толковать как равнодушие к нуждам народа. Это не следует воспринимать только как тормоз в развитии театральной эстетики и практики. Ведь наиболее честные и искренние художники символизма, такие, как Блок, А. Белый, в период начавшейся реакции находили в народнической критике опору

своим гражданским настроениям. Напоминание Михайловского об ответственности художника перед народом было ими воспринято и применено в качестве критерия первейшей важности, в том числе и в области театральной.

3

Исследователи теории и практики русского театра начала XX столетия уделяют преимущественное внимание новаторству, реформам, исканиям. И это понятно. Наступление революционной эпохи оказало на театр огромное воздействие. Когда менялся весь уклад жизни и обновлялись системы идей, театр не мог пребывать в неизменном состоянии.

Театральная критика учитывала, а подчас и жадно впитывала новые идеи из разных сфер общественного бытия. Но она обладала также большим фондом традиционных понятий и воззрений, исторически, национально и сословно обусловленных, державшихся живой преемственностью и питаемых авторитетной практикой столичных и провинциальных сцен.

Однако представление о жизнеспособности той или иной традиции нередко оказывалось субъективным. Без провидения историко-общественной перспективы суждения о театре завтрашнего дня высказывались реже, чем мечты о театре будущего, достаточно отдаленного.

Поэтому все же более распространенным было понимание традиции, так сказать метафизическое, как верности прошлому, его канонам, заветам и образцам. Постановку в Александринском театре «Ревизора», в которой со времен Гоголя оставались неизменными все мизансцены и трактовки ролей, А. Р. Кугель уподоблял старинному храму, памятнику культуры, требующему охраны.

Но и метафизическое понимание традиции могло содержать различный театральный смысл, в зависимости от того, какая именно традиция поддерживалась, чему она противопоставлялась, как и с какими процессами развития соотносилась. Борьба за традиции могла быть борьбой за живые ценности театра, но могла приобретать не только консервативный, но и ретроградный характер. Архаика и догматика были сухими ветвями традиции, и в театре, более чем где-либо, были обречены на отмирание.

Никогда не привлекают «худшие» традиции, а всегда «лучшие». И действительно, объективные факторы отбора ценностей, «проверка временем» очевидны. И вопрос о традиции приобретает тесную связь с вопросом о культурном наследии. Сторонники активной защиты традиций, понимаемых как преемственность сценической культуры, были многочисленны и чрезвычайно влиятельны в мире театра. Они, как представляется, отражали некую среднюю «крейсерскую» скорость движения театральной армады России, а потому имели прочную опору в широких актерских и зрительских слоях. Прекрасным примером может служить А. И. Южин. Он, как писал А. В. Луначарский, «консерватор в том смысле, в каком называют так хранителей каких-нибудь оранжерей. Он не только умеет бережно и любовно охранять их [...] он понимает также, что сохранять живое, значит давать ему развиваться»⁴⁹.

Приложение к сценическому искусству требований, вчера, быть может, достаточных, а сегодня уже односторонних, хотя и бесспорно общественно полезных (типа «театр — школа народа»), приводило, как это было в случае с представителями поздненароднической критики, к тому, что вчерашние идеологи и вдохновители театра утрачивали с ним живую связь, понимание путей его развития. Но и сторонники «чистого искусства», не желавшие допускать в театр социальную проблематику и культивировавшие в нем только «красоту», оказывались в хвосте театрального движения.

Приверженность к традиции имела различную природу и содержание и по-разному выражала себя. Консерватизм, который порождал чувство недоверия или вражды ко всему новому, естественно, не мог быть плодотворной позицией. Тот, кто отстаивал идеалы косной части дворянско-буржуазной публики, спекулятивно прикрываясь псевдодемократической формулой Ф. Сарсе «публика всегда права», по сути дела руководствовался лишь мнением первых рядов партера. Так, В. Г. Авсеенко, восхвалявший в «Петербургской газете» «теплый буржуазный жанр», обнаруженный им в Михайловском театре, представлял собой, как иронизировал еще Ф. М. Достоевский, «деятеля, потерявшегося на обожании высшего света». Но такой тип театрала, который, по словам самого Авсеенко, «водится у нас в одном лишь Петербурге»⁵⁰, встречался в России нечасто.

Консерватизм императорских театров являлся следствием, прежде

всего, бюрократической системы управления и ее реакционности. Он вовсе не был программой, а тем более идеалом выдающихся актеров казенных сцен. Современные исследования об Александринском и Малом театрах раскрывают это со всей убедительностью⁵¹. Даже ведомственный орган «Ежегодник императорских театров» (1892 – 1915), особенно после того как его возглавил Н. В. Дризен (1909), отличался явной заинтересованностью насущными современными проблемами сценического искусства.

Другое дело, что в творчестве ряда корифеев казенной сцены можно обнаружить следы «величавого покоя» и даже застоя. Последнее, в свою очередь, сказывалось на формировании неизменных вкусов, традиционных взглядов и идеалов тех критиков, которые воспитывались на театре актера.

Эстетический консерватизм ряда крупнейших критиков — А. Р. Кугеля, А. В. Амфитеатрова, В. М. Дорошевича, С. В. Яблоновского, А. А. Измайлова, В. П. Преображенского — не сводим к рутине и косности. Их принципиальное, неоднократно декларированное «староверчество» питалось или утилитаристскими представлениями о просветительской миссии театра, или приверженностью к уходящей в прошлое театральной системе. И независимо от того, какие программы старались предписывать сцене ревнители традиций, их отношение ко всему новому в современном театре было, как правило, омрачено неудовлетворенностью, недоверием, отрицанием. Напряженные поиски новых средств сценической выразительности, многие новаторские достижения актерского, режиссерского и декорационного творчества воспринимались ими как измена «святым традициям», как формальные и эстетические изыски или как уклонение от общественного долга.

Черты консерватизма во взглядах на театр и повышенное внимание к традициям были характерной особенностью той части демократической интеллигенции, чье идейно-эстетическое становление падало на 1880-е годы. В эти годы произошло измельчание революционно-демократической эстетики, ее либеральная адаптация и в то же время, что важно отметить, догматизация некоторых существенных ее положений. В условиях же наступавшего нового исторического этапа восьмидесятнические представления о театре явно отставали от действительного положения вещей в этой области. Впрочем, традиционность и даже консерватизм театральных воззрений не всегда были проявлением вчерашнего дня в сегодняшнем или уделом критиков старой формации, таких, как П. И.

Вейнберг, П. Н. Кичеев, Б. И. Бентовин. Так, Э. А. Старк, начавший печататься в начале 1900-х годов и проявлявший порывы к «новой красоте», в поисках надежной театральной позиции отступил на испытанные рубежи сторонников актерского театра.

Традиционная театральная критика в известной мере тормозила процесс обновления сценического реализма. Но в ряде существенных вопросов она продолжала еще оказывать положительное воздействие на искусство театра. К ней апеллировали деятели народного театра. Ее последователи вели на разных уровнях — от рядовой рецензии до теоретической статьи — непрекращавшуюся борьбу с антиреалистическими направлениями (натурализм, модернизм) и антиобщественными тенденциями в драматургии и на сцене.

Показательно, что среди театральных староверов заметную группу образовывали литераторы-публицисты, для которых специфические вопросы сценического искусства никогда не были первостепенными. Амфитеатров только тогда брался за перо, когда спектакль казался ему «общественным явлением». Жесткий, утилитарный подход к театру был у него выработанной позицией, прямым следствием его просветительского рационализма и социального эволюционизма. Парируя выпады эстетической критики, Амфитеатров писал: «Иные говорят [...] что театр не газета и не кафедра, дидактика и общественное резонерство — не его дело. Ну, не русской сцене, веки вечные, от основания своего дидактической и резонерской [...] считаться с таким мнением»⁵². Критик снисходил только до «серьезных» жанров драматического театра. «Пускай слышу я старовером: сила индивидуального таланта для меня продолжает быть несравненно дороже всех ансамблей на свете»⁵³, — заявлял он и буквально заставил себя признать МХТ, когда тот завоевал любовь передовой интеллигенции. Позже ему пришлось признать Комиссаржевскую, о которой вначале писал «сокрушительно», томясь ее «минорным однообразием».

Передовое новаторское искусство, во многом не отвечавшее эстетическим взглядам театральных консерваторов, все же нередко получало в их рецензиях поддержку за «благородство направления», «интеллигентность». Это сближало их позиции с жизнью, привлекало внимание читателей. Публицист и литературный критик С. В. Яблоновский, например, в статьях о театре руководствовался, в первую

очередь, этическими принципами. Очень внимательный к нравственным исканиям русской сцены, он ценил театр актера как царство индивидуальности и не выказывал симпатий к режиссуре, ограничивавшей свободу актерского таланта.

Цитаделью традиционной театральной критики в течение длительного периода (1897 – 1918) являлся еженедельник «Театр и искусство». Его бессменный руководитель Кугель пользовался большим авторитетом в театральных, особенно провинциальных, кругах. Превыше всего ценя талант актера, он был воинствующим недругом режиссерского театра, в котором видел смертельную опасность системе актерского амплуа. Журнал вел затяжную кампанию против Станиславского и Мейерхольда, против режиссерской реформации. В то же время страстная защита актерского театра, проводившаяся в журнале «Театр и искусство», обнаруживала свою связь с процессом демократизации искусства и встречала широкую поддержку тружеников сцены.

У режиссерского театра были и другие оппоненты, которые защищали не актера, а драматурга — от «соавторства» постановщика. Требование «гегемонии автора» в театре было распространенным среди литераторов и писателей, и в условиях идейно-эстетического лидирования литературы способствовало развитию сценического искусства. Но к рубежу веков «литературная» позиция уже нередко сочеталась с застойно-традиционными взглядами на театр.

Авторитетный в среде интеллигенции вариант такого взгляда представляла собой так называемая профессорская критика. Ее полномочным представителем вполне может быть сочтен Ф. Д. Батюшков (1857 – 1920). Уважением среди столичного актерства он пользовался не вопреки, а благодаря тому, что был, по определению М. А. Протопопова, «критиком-педагогом», очень далеким от типа «воинствующего критика»⁵⁴. Батюшков много раз повторял, что «сценическое искусство, как все прикладные искусства, находится в служебном отношении к поэтическому творчеству»⁵⁵. Но он считал, что «театр — не трибуна», а «бескорыстное наслаждение». Критик обладал глубокими знаниями, тонко развитым чувством прекрасного. Его театральные статьи содержательны. Но он редко писал об игре актеров, сосредоточивая внимание на том, как передана в спектакле авторская идея. «Слепые» и «Иванов» в МХТ для него не новые постановки, а произведения двадцатилетней давности. «Братьев

Карамазовых» в МХТ он одобрил лишь как хорошую «иллюстрацию» к роману. Представление о «вторичности» искусства сцены мешало Батюшкову, любившему и хорошо знавшему театр, воспринимать его в непосредственной данности, обнаруживать в его переменах объективные закономерности.

Для критиков-«староверов» были характерны размышления и о национальных традициях русской сцены. При этом было высказано немало проникновенных мыслей об особенностях русской драматургии, об отражении свойств национального характера в манере игры, о вкусах и эстетических представлениях народного зрителя и пр. У Кугеля, например, целый период творчества прошел под знаком строительства национального русского театра (1908 – 1912).

Засилье западноевропейского развлекательного и модернистского репертуара, которое несла с собой в годы реакции новая волна обуржуазивания театра и которое пагубно отражалось на искусстве сцены, обостряло проблему сохранения и развития ее национальных традиций. Проблема эта стала занимать разные круги театральной общественности, в том числе и доселе далекие от нее. Э. А. Старк выступил с очерком «Горе русского театра» (1911), в котором рисовал неприглядную картину состояния русской сцены и выражал надежду, что обновление ей принесет не новая форма театрального зрелища, а общечеловеческое содержание русской литературы. В те же годы Л. Я. Гуревич настойчиво писала о том, что именно национальные традиции русской сцены являются залогом ее высокого культурного и нравственного состояния.

С началом первой мировой войны эта проблема оказалась скомпрометированной ура-патриотическим ажиотажем.

4

Принципиально важной особенностью нового периода театральной жизни России было то, что способность выражать «слово века» перестает быть исключительным достоянием выдающихся актеров. Эстетический эквивалент этой правды века, связанной с глубинными общественными процессами, находил органичное сценическое выражение в коллективном сотворчестве. В усиленном внимании к изображению на сцене жизни масс, в ослаблении центрального героя существовало хотя и сложно опосредованное, но осязаемое соответствие с заменой народнического

героя на общественно-политической арене организованным коллективом. Пожалуй, прежде всего за свое «хоровое начало» молодой ансамбль МХТ предпочитался передовым зрителем ансамблю прославленных мастеров Малого театра.

Глубокая связь МХТ с передовыми умонастроениями своего времени позволила ему возглавить и осуществить великие преобразования в сценическом искусстве. В результате мхатовской реформы сценический реализм преодолел кризисное состояние, обновился в борьбе с натуралистическими и модернистскими тенденциями и сохранил свое главенство в русском театральном искусстве. Практика МХТ вызывала к жизни множество новых теоретических вопросов и делала необходимым пересмотр старых представлений. В горниле полемик, не утихавших вокруг МХТ, выковывались новые идеи о режиссуре, о принципах оформления постановок, об ансамбле и месте в нем актера, о единстве спектакля, стиля и многое другое. В перестройку вовлекался весь русский театр. Когда менялось содержание самого объекта театральной критики, последняя тоже подвергалась сильным изменениям и перегруппировывалась. В широком смысле околomхатовской стала — волей или неволей — вся русская театральная критика. Но вокруг МХТ возникла еще целая плеяда расположенных к нему рецензентов, критиков и теоретиков, которые стали анализировать, толковать и пропагандировать его искусство, художественные принципы. Интеллигенция признала молодой театр своим не по указке газет, но С. А. Андреевский, Сергей Глаголь, Леонид Андреев, Н. Е. Эфрос, П. М. Ярцев, Л. Я. Гуревич, И. В. Иванов (Джонсон), Ю. В. Соболев и другие критики научили Россию понимать новаторское искусство художественников. Прямыми предшественниками и отчасти даже основателями околomхатовской группы являлись такие театральные критики, как Вл. И. Немирович-Данченко, С. В. Флеров-Васильев, а в значительной мере и А. И. Урусов, который хоть и не признал в МХТ свой идеал, но много сделал для упрочения щепкинской традиции и настойчиво выдвигал «мхатовских» драматургов — Чехова, Ибсена, Гауптмана.

Сторонники МХТ поначалу выступали неуверенно. Искусство художественников еще не охватывалось в целом, да и режиссуру было нелегко отделить от исполнения, а игру — от «жизни». «Сколько бы вы ни старались, вы не найдете ни одного драматического момента, где игру актера вы могли бы выделить из всего прочего, как это легко удастся вам в другом театре» — с изумлением писал критик о небывалом явлении

сценического искусства, которое надлежало всесторонне осмыслить⁵⁶ .

Одной из самых первых значительных вех в истории понимания искусства МХТ была статья С. А. Андреевского «Театр молодого века» (1901). Автор указал на особенности сценического существования и игры мхатовских актеров, на дух социальности и «эгалитарности», которым проникнута вся художественная организация театра (ансамбль, «упразднение героя», самоотречение актеров), на достигнутое в чеховских спектаклях «замечательное единомыслие» театра и драматурга. Проницательными оказались и суждения критика о «быте» на сцене МХТ. Он писал об отборе вещей и деталей, о том, что существует «строгая индивидуализация их для данного сюжета». Новому движению, предрекал Андреевский, суждено большое будущее. И это не влияние моды. «Это — успех освободительной идеи, от которой отступать назад уже не приходится»⁵⁷ .

Переход «домхатовского» сознания критиков на новые позиции был процессом и длительным, и сложным. Одним из первых обратил внимание на ошибочную инерцию рецензентов, пишущих об исполнителях ролей и проходящих мимо постановочного искусства, режиссуры, автор интересного критического эссе «Художественный реализм»⁵⁸ . Автор другой брошюры о МХТ приходил к выводам, что деятельность молодого театра способствует появлению «критика-мыслителя», тогда как господствующее «канканно-реальное» направление толкает критику к вырождению⁵⁹ .

Заметно выделявшаяся среди ранней литературы о МХТ книга Леонида Андреева и Сергея Глаголя «Под впечатлением Художественного театра» (1902) как раз и явилась таким творением «критиков-мыслителей». В 1909 году режиссер Н. А. Попов прозорливо замечал, что эта книжка — «один из наиболее интересных документов для будущего историка современного нам театра»⁶⁰ .

Автор двух из десяти статей сборника Голоушев еще за несколько лет до возникновения МХТ доказывал необходимость централизации художественного руководства в руках режиссера и неизбежность эстетической реформации русской сцены. Критик был в первом ряду тех, кто умело раскрывал новизну и смысл искусства МХТ. В книге «Под впечатлением Художественного театра» Голоушеву принадлежало

определение принципа художественного построения мхатовского спектакля: театр сознательно ищет и находит основное настроение для всего спектакля и различные настроения для связанных между собой отдельных сцен. Хотя уже статья Голоушева о пятилетних итогах МХТ была полна разочарований, он и в 1907-м, 1908-м и в более поздние годы признавал «храмом» только этот театр.

По разным причинам близость к МХТ критиков, ратовавших за обновление реализма, не была величиной постоянной. Бывало, что эволюция общественных и эстетических взглядов уводила их от путей развития МХТ. А бывало, что и театр своими исканиями вызывал тревогу последовательных реалистов и осуждался ими. Естественно, что ряды сторонников МХТ частично обновлялись. Если снижение социального пафоса МХТ в годы реакции заметно понизило симпатии к нему социал-демократической критики, то окрепший этический голос театра стал сильно притягивать тех, в ком вызывала протест гуманистическая ущербность модернистской сцены (А. А. Блок, С. В. Яблоновский, Э. М. Бескин). Тогда же сторонники МХТ стали теснее связывать его деятельность с коренными особенностями русской литературы — с ее правдолюбием, стремлением к добру. Творчество театра толковалось ими как своеобразное воплощение заветов и идей Гоголя, Достоевского, Толстого, Чехова.

Из больших критиков лишь немногие, как Л. Я. Гуревич, не знали серьезных расхождений с Художественным театром. Но в целом околomхатовская группа критиков не только отражала его деятельность, но и участвовала в обновлении и укреплении его идейно-эстетических основ, в поисках новых возможностей для его развития.

5

Символистской театральной критике был отпущен короткий век — всего около десяти лет. Зародившись на рубеже веков в литературно-эстетических статьях «старших» символистов, она несколько лет существовала лишь на иждивении общесимволистской концепции искусства, театрально-эстетических идей Р. Вагнера и Ф. Ницше и западной «новой драмы», а с современной русской сценой установила негативную, по преимуществу, связь. Символизм не хотел осознавать себя «только» искусством. Он претендовал ехать философией

жизнестроительства, школой «преображения» человека, общества, мира. На театр, где может исчезать грань между искусством и жизнью, символисты возлагали большие надежды. Именно театру предстояло быть храмом преобразования и проверить жизненность идей символизма. Не вызывало сомнений, что театр этот должен быть выстроен на принципиально иных основаниях, нежели существующий. Вот почему поэты-символисты не только настойчиво старались стать драматургами, но и выступали с речами, рецензиями и теоретическими театральными статьями, оказывались «идеологами» и консультантами при театрах (Д. С. Мережковский — в Александринском, А. М. Ремизов — в театре «Товарищества новой драмы», А. Волынский, А. А. Блок, В. Я. Брюсов и другие в разное время в театре Комиссаржевской, К. Д. Бальмонт — в Камерном театре и пр.).

Уже в 1890-х годах А. Волынский, ратовавший за отказ от наследия шестидесятников и искавший в искусстве «возвышенный символический смысл», начинает распространять свои идеи и на театр. Его привлекает на сцене то, в чем есть обобщенно-идеалистический смысл. Таких явлений он находил немного. Это Стрепетова, которая во «Власти тьмы» идет за Толстым, выявляя общечеловеческий смысл драмы. Это Комиссаржевская, все развитие таланта которой связано с «такими-то новыми нравственными запросами русского общества»⁶¹. В ее творчестве критик обнаруживал мистицизм, который так нужен, считал он, современной сцене. Он скорбел о судьбе Комиссаржевской в Александринском театре, звал ее в театр «духовных потрясений».

Главное внимание Волынский уделял идейной и литературной основе театра, приветствуя «ростки» символистского искусства, стремящегося к органическому соединению религиозно-философских, нравственных и эстетических идей. В журнале «Северный вестник», которым Волынский руководил, был опубликован перевод трактата Метерлинка о символистском театре. В статье «Старый и новый репертуар» (1901) критик говорил об отставании сцены от литературы. В «образцовом» Александринском театре он видел рутину, отсутствие живых идеалов, его репертуар называл школой эстетической и нравственной безвкусицы. «Четверка могучих коней, украшающих фасад Александринского театра, — иронически замечал Волынский, — при настоящих условиях как бы символизирует удалой размах театральные силы, направленные против

истинного, вдумчивого, серьезного искусства»⁶². И, принимая желаемое за действительное, видел в одухотворенной игре актеров МХТ предвестие идеалистического возрождения театра.

Войдя в художественный совет театра В. Ф. Комиссаржевской, Волынский увлекал труппу с реалистического пути на путь «театра духа»⁶³.

Одновременно с Волынским в создании символистской концепции театра участвовал и Д. С. Мережковский. В параллель к положениям своей известной статьи «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» он набрасывал сходную схему и для театра. Отрицая современный театр как совершенно «нерелигиозный», он видел прообраз сценического искусства будущего в античном мистериальном театре. Мережковский считал, что театр по своему происхождению предназначен для решения общественно-религиозных проблем, связанных с достижением спасительного единства (вместо трагического разлада) народа и интеллигенции, государства и личности, духа и материи, пользы и красоты. Поэтому он приветствовал постановки античных трагедий⁶⁴. Перед представлением «Ипполита» на Александринской сцене 14 октября 1902 года он выступил с речью «О новом значении древней трагедии», в которой придавал этому спектаклю мистериальное значение. Мережковский, критикуя «светский», «развлекательный» театр, все же пытался использовать его для дела «нового религиозного сознания».

Распространителями, а в ряде случаев и соавторами театральных идей Мережковского были поэтесса З. Н. Гиппиус и критик Д. В. Философов. Последний горячо полемизировал с Ю. Д. Беляевым, утверждавшим со страниц «Нового времени», что «античные трагедии не нужны», что «греков» надо прогнать со сцены. Утратив религиозность, утверждал Философов, «театр наш потерял всякое культурное значение и стал лишь местом грубого развлечения для сытой толпы»⁶⁵.

Группа Мережковского, в отличие от Волынского, заняла враждебную позицию к МХТ, не принимая ни его общественной активности, ни его приверженности к реализму. Вслед за Мережковским, в пылу полемики пославшим МХТ «к черту», Философов развенчивал МХТ как «театр иллюзии», который эстетизирует будни вырождения и не несет зрителям ни радости, ни света. Понимая, что освоение реформы МХТ займет у русского

театра около двадцати лет, он призывал скорее преодолеть ее воздействие.

В отличие от Мережковского, Гиппиус отрицала теургические возможности современной сцены. Пошлой мещанской толпе, считала она, требуется только расслабленный эстетизм и «томная порочность», как в «Принцессе Грезе» Ростана. Спасет театр не «плюш на статистах», которым в «Царе Борисе» восхищали зрителей александринцы, а «живая вода». Только гений способен повести толпу туда, «где свет»⁶⁶. Но, как бы зло ни писала Гиппиус об Александринской сцене (она называла «чудовищным» успех «Горячего сердца» с участием Давыдова и Варламова, а в самой пьесе видела «дикую пошлость»)⁶⁷, к Художественному театру она относилась еще непримиримее: «Нет, истинное кладбище театрального искусства не в Александринском театре, не у Суворина [...] этот погост — Московский Художественный театр. Его лозунг “Да здравствует сама жизнь!” означает “Смерть искусству!”»⁶⁸.

Вся «триада» критиковала и репертуар МХТ, особенно Чехова и Горького. Их творчество объявлялось «беззвездным», лишенным живой веры в духовное возрождение России, проявлением «духовного босячества».

Ранние театральные идеи и оценки Мережковского — Гиппиус — Философова оказали заметное влияние на последующую символистскую критику, которая отдавала много сил борьбе с «натурализмом», куда попадал чуть ли не весь современный реализм. И в дальнейшем группа Мережковского не раз будоражила театральную жизнь, то изничтожая драматургов — «знаньевцев», то открывая поход против Леонида Андреева и постановок его пьес («плоский позитивизм», «наглый пессимизм», «некультурность», то есть нерелигиозность), то приписывая мистико-анархическую направленность и «реакционность» лирическим драмам Блока, то участвуя в полемике вокруг инсценировок романов Достоевского в МХТ (не на стороне театра).

В середине 1900-х годов отвлеченная театральная схема Мережковского была восполнена и подвергнута своеобразной демократизации В. И. Ивановым. Мистерия, по его мысли, должна была объединить зрителей с исполнителями в эмоционально раскованном действе, как это когда-то было в античном театре. «Театр Диониса» осуществит синтез искусств, утвердит индивидуальное в общественном и станет основой органического единства общества — от эстетического

вплоть до политического. Драматургу в теории Иванова было отведено важное место «мифотворца», проникающего в глубины народного сознания⁶⁹. Несмотря на оторванность теории Иванова от современного состояния сцены, она знаменовала выход эзотерической мысли символизма к важнейшей проблеме театра революционной эпохи — как превратить его в средоточие активной духовной жизни народа — и, пусть в мистифицированной форме, начинала ее решать. Показательно, что Иванов активно сотрудничал в Московском ТЕО в 1918 – 1919 годах и его прежние идеи в обновленном виде использовались устроителями и толкователями революционных «действ» и «мистерий».

С открытием театра Комиссаржевской на Офицерской критики-символисты получали, казалось, реальную сценическую опору⁷⁰. Можно сказать, впервые они стали выступать с позитивными рецензиями. Г. И. Чулков, А. А. Блок, С. А. Ауслендер, Н. И. Петровская и другие «объясняли» значение театра и его постановок. Недостатки и срывы его, представлявшиеся следствием неопытности, репертуарного просчета, казались легко устранимыми. Благо высокий образец мистериального представления был явлен в «Сестре Беатрисе».

По едва прошел год, как надежды сменились разочарованием, похвалы — суровым осуждением, даже более категоричным, чем это допускали недруги Драматического театра. Начавшийся кризис символизма с особой очевидностью сказался на театре. Символистская сцена, возникшая перед самым началом этого кризиса, была обречена на «собачью старость». И символисты делали из опыта театра Комиссаржевской вывод о том, что воплощение идеи театра-храма оказалось несостоятельным. Для одних (Андрей Белый, Иванов, Чулков) оно было преждевременным, для других (Блок, Брюсов) вообще утратило смысл.

Лирическая драма, созданная символизмом, заселяла сцену двойниками поэта, погружала зрителей в его субъективные переживания и вовсе не способствовала преодолению индивидуализма и установлению связей общенародного уровня, к которым так стремился театральный символизм. Чулков видел выход из тупика в появлении «хотя бы» лирической трагедии, поскольку в эпоху «безвременья» трагедия не возникает. Комиссаржевскую, как и Дузе, он считал актрисой лирической темы, игравшей только себя. В этом причина их успеха. Но здесь же лежал и предел их возможностей. Они паразитально передавали начало слабости, ущерба, безысходности.

Трагедия же, которая очищает и «зовет вверх», им не удавалась⁷¹. А только созданием театра трагедии современность, по мысли Чулкова, могла бы доказать свою общественно-культурную ценность⁷². Главным же препятствием в строительстве театра-храма Чулков считал буржуазное общество, в условиях которого зритель не может стать действующим лицом⁷³.

В отличие от Чулкова, все же признававшего, что «душа современного лирического театра обращена к будущему», А. Белый утверждал, что религиозный путь, приближающий драму к мистерии, разрушает театр. Во-первых, в последовательно символической драме вместо действия может быть только «бытие символов». Во-вторых, вовлечение зрителей в «действие» уничтожает деление на «сцену» и «зал». Театр заменяется чем-то иным. А. Белый утверждал, что религиозный театр в настоящее время нереален. Если в Греции религия и искусство были нераздельны, то «что мы будем делать с жертвенными козлами после Шекспира», — иронизировал он над Ивановым и его последователями и показывал, к каким нелепостям привело бы осуществление их идей⁷⁴. Осуждая «форсированные крики» о реформе сцены, А. Белый призывал к реформе в обратном направлении — к героическому театру Шекспира. Боясь профанации возвышенных идей, превращения их в предмет игры, сведения их до уровня стиля, приема, он во всеуслышание объявил, что театр Комиссаржевской не является символистским, что таковой в современных условиях вообще существовать не может. К близким выводам тогда же приходил и Блок.

Если для многих сторонников символистского театра фельетоны А. Белого в «Утре России» были чуть ли не громом с ясного неба, то для самого критика в них не было ничего неожиданного. Еще в 1904 году А. Белый, «соблазняя» МХТ, обнаруживал в его чеховских спектаклях обнадеживающую возможность сцены выявлять «фантастические» элементы в реальном, раскрывать символическое содержание жизни⁷⁵. Он предвидел опасность противоположного «дедуктивного» пути от идеи к действительности, от условного к реальному, того пути, за которым стоял авторитет Метерлинка.

Деморализация символистской театральной критики усугублялась еще тем, что внутри символизма к 1907 году заметно усилилась и

активизировалась группа, которая и прежде воздерживалась предписывать искусству религиозные цели, а теперь открыто против этого возражала. Центральной фигурой этого крыла символизма был Брюсов, а средоточием — журнал «Весы». Выказывая уважение к высокой мечте Вяч. Иванова о всенародной мистерии, Брюсов и рецензенты «Весов» (С. Л. Рафалович, с 1904 г. регулярно поносивший петербургские театры, и С. А. Соколов) на деле ратовали за такую сцену, которая была бы способна «совладать» с «новой драмой». Сначала речь шла о последовательно условном театре, а к 1907 году начались поиски компромисса с прежде изгоняемым реализмом. Сходных взглядов придерживались многие рецензенты «Золотого руна»: С. А. Ауслендер, Н. И. Петровская, А. А. Курсинский, А. П. Воротников. Блестящий знаток античного театра И. Ф. Анненский также не верил в попытки воскресить его религиозное значение на современной сцене. Он говорил, что нельзя вернуть людям утраченную веру, нельзя также и предлагать им «суррогат веры» или «игрушку» чужой веры.

В Безье, на юге Франции, в открытом Театре арен, устроенном по образцу античного, Анненский смотрел «Прометея» Эсхила, поставленного парижскими актерами. Он писал о невозможности увидеть все глазами древнего грека, о скуке, которая им овладела. В статьях, помещаемых в «Журнале министерства народного просвещения», в «Мире божьем», в «Филологическом обозрении», в «Гермесе», в «Перевале», Анненский намечал иные перспективы жизни античной трагедии на современной сцене. В античных мифах он находил «простор для самого широкого идеализма», «силуэты тех героических, поднимающих душу образов и ситуаций и те благородно-мажорные ноты, которых не хватает современным темам и которых мы так справедливо ждем от театра». Действенную красоту античной трагедии, способную освободить зрителя «от тумана и паути жизни», он противопоставлял «статуарной» и «декоративной» красоте, имея в виду театр Метерлинка ⁷⁶.

6

Кризис идеи мистериального символистского театра, усугубленный практикой театра на Офицерской, привел к освобождению условной сцены от внетеатральных идей, от ее подчиненности философским и литературным теориям. Реалистический театр, избавлявшийся от натуралистического и бытового балласта, также создавал новые формы

условности, метафоричность которой вовсе не была ему чуждой. Отныне сознательная условность, которой Брюсов в статье «Ненужная правда» (1902) придавал антиреалистическую направленность, становится общим достоянием русского театра, стилевым приемом, утратившим связь с символистским репертуаром.

По внешнему выражению условность реалистическая и модернистская все менее отличались друг от друга. Разница сохранялась в системах условности, в том значении, которое они придавали содержанию спектакля, в их общественной и мировоззренческой функции.

Модернистская постсимволистская критика не имела единой эстетической программы, стабильных критериев и общих реальных целей. Ее постоянными спутниками стали релятивизм и эклектика. Основные ее ориентиры находились в пределах «условного театра», но последний буквально раздирался разнонаправленными тенденциями, о которых можно судить по практической и теоретической деятельности В. Э. Мейерхольда, Ф. Ф. Комиссаржевского, Н. Н. Евреинова, А. Я. Таирова.

Естественно, что «условный театр» вербовал своих волонтеров среди критиков разных направлений. Прежде всего его сторонниками оказались те вчерашние критики-символисты, которые не отвернулись, как Эллис (Л. Л. Кобылинский), от «грубого», «неаристократического» искусства театра. Среди них были В. Я. Брюсов, М. А. Кузмин и др. Продолжал развивать свои мысли о «Театре Юности и Красоты» К. Д. Бальмонт, много сделавший для утверждения условной сцены своими переводами, пропагандой Кальдерона и близким участием в делах Камерного театра.

Однако наиболее активными сторонниками «условного театра» явились критики новой волны. Они появились уже в «Золотом руне», затем их пристанищем стал «Аполлон» (1909 – 1918). На страницах «Золотого руна» заявлялось, что символизм только эстетический метод и что боевое отношение к реалистам — теперь смешной пережиток ⁷⁷.

Но театральная критика в журнале становилось все меньше. Появлялись случайные имена, снижалась проблемность статей, терялось единство оценок. Не имея реальных перспектив, критика журнала замыкалась в анализе недавнего прошлого модернистского театра. Так, Ярцев доказывал, что в «новом» театре актера нет и быть не может. В обзорах О. Дымова и К. Чуковского говорилось об опасности первенства формы в театре Комиссаржевской, высмеивалось «уличное нищестество» пьес модных авторов.

Более определившейся была театральная критика «Аполлона». В самом названии журнала уже была оппозиция символизму, чьим девизом был Дионис. «Аполлон» декларировал независимость искусства от общественных, этических и религиозных принципов. Деление искусства на «старое» и «новое» объявлялось «бессмысленным», спор о реализме и условности — несущественным. Огульного отрицания искусства казенной сцены или Московского Художественного театра и других театров (Незлобина, Передвижного) в нем не было и в помине. В то же время журнал резко отделялся и от вульгарного «модерна» (статья Мейерхольда о «Цезаре и Клеопатре» в Новом драматическом театре), и от «крикливой театральности реалистической сцены» («Драма жизни» в МХТ).

Проникновение модерна в буржуазный консервативный театр (в Суворинский, например) «не радует» критику журнала. Рецензию о спектакле «Шлюк и Яу» (в театре Незлобина), который шел в сукнах и с надписями вместо декораций, Кузмин закончил репликой «надоело!» Он почти пренебрежительно отозвался о недавнем кумире модернистского театра Пшибышевском, чья пьеса «Снег» была поставлена у Незлобина: символизм и декадентство плавают поверх спектакля, «как жир на супе». Я. А. Тугендхольд писал об устарелом сочетании натурализма с модернизмом в Свободном театре. В. А. Чудовский находил, что в пьесе И. Д. Сургучева «Торговый дом» (поставлена Александринским театром) к эпигонскому следованию Островскому примешивается метерлинковская символика. Из фактов подобного рода он делал вывод, что наступает период торжественного выхода символизма на площадь, «признание его почти всей улицей» как эстетической моды.

Преследуя «базарный модернизм», журнал заявлял о своем интересе к классике, к высокому академическому искусству, к его живым и здоровым традициям.

Разница между театральной критикой «Золотого руна» и «Аполлона» хорошо прослеживается по статьям С. А. Ауслендера. В пору сотрудничества в «Золотом руне» он постоянно писал о «мерзости запустения» Александринского театра, пренебрежительно отзывался об Островском, безоговорочно поддерживал режиссерскую деятельность Мейерхольда в театре Комиссаржевской. Критический пересмотр символистского наследия, начатый «Аполлоном», побудил Ауслендера к серьезному и быстрому изменению своих позиций. В первом же номере «Аполлона» (1909) он заявил, что «смелые попытки» Мейерхольда не

создали «нового театра», и свел практический результат его деятельности в театре на Офицерской чуть ли не до нуля. Островский в Александринском театре теперь вызывает у критика восторг, а его старые мастера — гордость. Он осуждает «либеральную традицию» ругать казенные театры, которые, по его утверждению, теперь — лучшие. Однако Островский на образцовой сцене — все же «печальное утешение», ибо постановки, которых не коснулась рука режиссера-новатора, обречены на бесстильность.

Работа Г. Крэга над «Гамлетом» на время оживила надежды на то, что МХТ станет оплотом условной сцены, но слова об ограниченности и «исчерпанности» его искусства не замолкали. Если театр не пойдет по пути условных постановок, предупреждал Ауслендер, то он превратится в «прекрасный анахронизм 90-х годов», способный вызвать слезы «у провинциальных учительниц». И как-то однажды критик признался, что «никогда [...] не любил Художественного театра и не сочувствовал его работе»⁷⁸.

Особые возражения вызывала чеховская линия МХТ. Ауслендер утверждал, что Чехов перешел границу театральности, изображая жизнь и «подлинных» людей. А МХТ во всех персонажах из разных эпох видит чеховских интеллигентов. Ему вторил Е. А. Зноско-Боровский, который призывал преодолеть прекрасную «беллетристику» Чехова, породившую театр бездействия, то есть «не театр»⁷⁹.

В. А. Чудовский добавлял к критике психологического реализма еще одно соображение. Чехов, говорил он, породил тип хрупкой неврастенической актрисы, высшим выражением которого была В. Ф. Комиссаржевская, а ныне талантливой представительницей является Е. Н. Рощина-Инсарова. «Если же мы желаем опять большого, здорового, сильного театра с большими характерами, — заявлял критик, — то, как ни жалко, от таких талантов придется отказаться»⁸⁰.

Деятельность Мейерхольда встречала большее понимание. Его компромисс с «прекрасным в своем доживании», но обреченным театром (т. е. Александринским) оказался для актеров этого театра желанным сочетанием «благородных традиций» и «истинной новизны». Ауслендер отмечал ценность новых приемов в постановке «Шут Тантрис» и провозглашал их победу в «Дон Жуане». А о «Заложниках жизни» восклицал: «почти гениально!» Неизменно хвалил он и «Дом интермедий»,

как театр «живой», «изысканный», со своим стилем.

Была в «Аполлоне» и другая струя критики, ближе подходившая к направлению журнала, но не связавшая себя приверженностью к тому или иному театру или режиссеру. В ней выделялись имена М. А. Волошина и В. А. Чудовского. Их действия не были согласованными, но вызывались близкими идеями и побуждениями. В отличие от «европейских» «Весов», «Аполлон» уделял значительное внимание русскому искусству, русской старине. Там печатались статьи, в которых выявлялось своеобразие отечественного сценического искусства по сравнению с французским (М. А. Волошин), доказывалось первенство русской сцены — в лице МХТ — среди прославленных сцен Европы (Н. В. Дризен, С. М. Волконский). Чудовский так и заявлял: МХТ — «первая в мире театральная организация».

«Русский театр переживает сейчас время самого яркого, самого пышного расцвета», — провозглашал Зноско-Боровский⁸¹. Расцвет этот, однако, представлялся и Зноско-Боровскому, и Волошину парадоксальным, происходящим «при полном отсутствии драматургии».

Чудовский предлагал вернуть в театр автора, преодолеть засилье иностранного репертуара на сцене. «Мы видим сны чужих стран» — с горечью писал Волошин. Ибсена, Метерлинка, Пшибышевского он отвергал как «чужеземцев» и «стариков». Сцена, считал он, живет действием и душевными эмоциями, и в этом направлении должно идти развитие русской драматургии. Остальное — бремя для сцены. Поэтому Чехов для него — «не драматург». Волошин горячо поддерживал инсценировку «Братьев Карамазовых» в МХТ. Обращение к эпосу спасительно для театра, ослабленного лирикой. Кроме того, в романе Достоевского воплотилось «все трагическое, что было в русской душе»⁸².

Волошин мог принимать отдельные реалистические постановки МХТ («Горе от ума» и др.). Но реалистическая сцена не была его идеалом. На сцене, по его взглядам, реальны «идеи вещей», а не вещи. Он говорил о важности краеговского «Гамлета» с его новым сценическим языком.

Среди театральных журналов 1910-х годов выделялись своим последовательно модернистским направлением московские издания: «Студия» (1911 – 1913) и «Маски» (1912 – 1915). Авторитетный состав сотрудников из числа практиков театра (Ф. Ф. Комиссаржевский, А. Н. Бенуа), драматургов (Л. Н. Андреев), литературных и театральных

критиков (В. Г. Сахновский, М. М. Бонч-Томашевский, А. Н. Вознесенский, С. С. Голоушев, Ф. А. Степпун и др.), высокий теоретический и профессиональный уровень публикуемых статей, разнообразие тем, позиций и взглядов, — все это выводило «Студию» и особенно «Маски», рискнувших существовать без неперемного обывательского балласта, в первые ряды театральной периодики.

Журналы предоставляли свои страницы для таких глубоко личных выступлений, как «Конец театра» Ю. И. Айхенвальда, «Письма о театре» Леонида Андреева. Но в текущей критике и в теоретических статьях журналов сказывалась определенная общность.

В «Студии» устами Сахновского было заявлено, что произвол театральной критики может быть преодолен обращением к импрессионистическому методу. Он переносил теорию бессознательного творчества, развивавшуюся Айхенвальдом, на актера и на весь театр в целом. Понять искусство сцены, игру, полагал Сахновский, можно только чувством. Однако критика «Студии» и «Масок» являла сомнительные образцы импрессионистского метода. Ее сильной стороной был именно рациональный анализ, знание и понимание сцены.

В обоих журналах явственно проступала ориентация не на Мейерхольда, а на Комиссаржевского. Его взгляды и творчество оказывали заметное воздействие на театральную позицию журналов. Выступая на диспутах, с лекциями, с рецензиями (в том же журнале «Маски», например), Комиссаржевский развивал идеи театра, который подымался бы над случайным и временным, вскрывал вечное и вел к духовному постижению жизни.

Если Комиссаржевский нашел понимание в «Студии» и в «Масках», то Мейерхольд, не довольствуясь поддержкой упоминавшейся выше группы критиков «Аполлона», основал «Журнал доктора Дапертутто» — «Любовь к трем апельсинам» (1914 – 1916).

Театральная рецензия была вспомогательным жанром этого издания. Полемически острая, она оживляла, наряду с «литературной» частью, теоретический, научно-исторический и театрально-технологический суховатый ландшафт журнала. Наиболее интересными были ядовитые рецензии самого Мейерхольда на спектакли его антагонистов из круга МХТ. Он высмеял диккенсовский спектакль Студии МХТ с его атмосферой интимности, искренности переживаний⁸³. Свел счеты он и со своим постоянным оппонентом, написавшим не одну разносную рецензию на

спектакли Мейерхольда, — с А. Н. Бенуа. Разбирая его постановку «Каменного гостя» в МХТ, Мейерхольд аттестовал Бенуа как прирожденного натуралиста и иллюстратора.

Программа журнала сводилась к эстетико-теоретическому обоснованию обращения Мейерхольда к театральному традиционализму и к разработке системы элементов сценической формы (устройство и оформление сцены, техника актера).

Кроме этих усилий, часто носивших театроведческий характер (как, например, исследование В. Н. Соловьева «К истории сценической техники *commedia dell'arte*»), в журнале предпринимались попытки связать деятельность Студии с авангардистскими течениями западного искусства: с кубизмом, с футуризмом.

«Журнал доктора Дапертутто» как теоретический орган театральной реформации Мейерхольда был заметным явлением в развитии театральной мысли. Но критика журнала, небогато представленная и отмеченная ревнивой пристрастностью, имела ограниченное значение.

У Камерного театра также были свои сторонники в литературных кругах (В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт) и среди рецензентов (З. Г. Ашкинази и др.). Однако более определенное объединение группы критиков вокруг него произошло лишь в 1920-е годы.

7

Марксистская литературно-художественная критика в России сформировалась в пролетарский период освободительного движения и отразила те исторические перемены, которые происходили в общественной жизни на рубеже веков.

Начиная с 1890-х годов декадентская эстетическая мысль повела активное наступление на демократические традиции русского реалистического искусства. Для успешного отражения натиска идеалистических концепций русские социал-демократы должны были выработать принципы критического анализа и упрочить марксистскую позицию в области литературы и искусства. Традиции передовой русской критики, прежде всего воззрения и метод революционеров-демократов, обогащенные материалистической эстетикой, основы которой были сформулированы в трудах К. Маркса и Ф. Энгельса, составили фундамент марксистской эстетической мысли в России.

С именем Г. В. Плеханова связаны разработка методологии марксистской эстетики и появление первых критических статей, в которых конкретные художественные явления получили новое, классовое освещение. В философско-эстетическом наследии Плеханова театру уделено меньше внимания, чем литературе или изобразительному искусству, что нетрудно объяснить исключительной ролью русской литературы в истории освободительного движения. Но, несмотря на то что Плеханов сравнительно мало писал собственно о театре, его роль в истории формирования марксистской театральной критики весьма значительна.

В «Письмах без адреса» (1899 – 1900) Плеханов, продолжая мысль Энгельса, утверждает, что искусство возникает и развивается из материально-трудовой общественной деятельности людей. В статье «Основные вопросы марксизма» он иллюстрирует свою мысль о трудовом происхождении сценических представлений данными из этнографического исследования первобытных племен. Идея Плеханова противостояла религиозным теориям происхождения театра, возродившимся в русской идеалистической эстетике конца XIX века.

Творчество Ибсена занимало центральное положение в европейской и русской театральной жизни конца XIX – начала XX века. В 1906 – 1907 годах, то есть сразу после смерти великого норвежского драматурга, статьи и рецензии о его пьесах и их постановках печатаются в самых различных русских и иностранных газетах и журналах, начиная от социал-демократических изданий и кончая суворинским «Новым временем». Драммы Ибсена бичевали буржуазную, филистерскую мораль, пошлость, душевную дряблость. И это не могло не привлекать к его творчеству демократические и революционные слои общества. Вместе с тем прославление индивидуализма, абстрактность положительной программы Ибсена, его идеалистический призыв к «очищению человеческих душ» — все это вызывало симпатии либеральной интеллигенции. Плеханов писал, что «Ибсен представляет собой парадоксальный пример художника, едва ли не в одинаковой мере, хотя и по противоположным причинам, заслуживающего симпатии “мыслящих кругов” двух великих, непримиримо враждебных друг другу классов современного общества»⁸⁴. Плеханов показал сильные и слабые стороны Ибсена. Ориентируя театр на реалистическое истолкование Ибсена, он предостерегал от увлечения символистской трактовкой его произведений.

В своих критических статьях Плеханов поднимал вопросы отношения к

театральной культуре прошлого, к буржуазному театру, постепенно формируя столь актуальную позднее проблему культурного наследия.

Подлинно научное развитие марксистской эстетики и ее методологических принципов было осуществлено В. И. Лениным. В ленинской эстетике историко-социологический аспект оказался неразрывно связанным с эстетическим и гносеологическим.

В ноябре 1905 года, через несколько дней после возвращения Ленина из эмиграции, в первой легальной большевистской газете «Новая жизнь» печатается его знаменитая статья «Партийная организация и партийная литература». Обосновывая принцип партийности как основной принцип пролетарского искусства, Ленин опирался на русскую революционно-демократическую эстетику. Его учение о партийности искусства явилось творческим развитием эстетических взглядов Маркса и Энгельса. «В обществе, основанном на власти денег, — писал Ленин, — в обществе, где нищенствуют массы трудящихся и тунеядствуют горстки богачей, не может быть “свободы” реальной и действительной. Свободны ли вы от вашего буржуазного издателя, господин писатель? от вашей буржуазной публики, которая требует от вас порнографии в рамках ⁸⁵ и картинах, проституции в виде “дополнения” к “святому” сценическому искусству? Ведь эта абсолютная свобода есть буржуазная или анархическая фраза (ибо, как мирозерцание, анархизм есть вывернутая наизнанку буржуазность). Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания» ⁸⁶.

Ленин выдвинул принцип открытой связи пролетарского художника с движением самого передового и до конца революционного класса общества. Он показал, что для пролетариата художественное творчество не может быть индивидуальным делом. «Литературное дело, — учил Ленин, — должно стать частью общепролетарского дела» ⁸⁷. Но при этом он предостерегал от бесцеремонного вторжения в творческую лабораторию художника, от механического нивелирования творчества и подчеркивал необходимость широкого простора для личной инициативы, индивидуальных склонностей художника.

Ленин считал, что еще в условиях буржуазного общества можно и должно лицемерно свободной буржуазной литературе противопоставить

литературу, открыто связанную с пролетариатом. Он не относил начало свободной литературы к далекому будущему, а считал необходимым приступить к созданию такой литературы в революционных условиях 1905 года. Ленин заканчивает свою статью утверждением, что только принцип партийности позволит возникнуть пролетарской литературе еще до победы революции: «Только тогда “социал-демократическая” литература станет таковой на самом деле [...] только тогда она сумеет и в рамках буржуазного общества вырваться из рабства у буржуазии и слиться с движением действительно передового и до конца революционного класса»⁸⁸ .

Свободная литература, о которой так вдохновенно писал Ленин, возникла и начала развиваться еще до Великого Октября. Другое дело, что только после социалистической революции великое наследие демократической культуры сделалось достоянием народа, а пролетарское, социалистическое искусство, опираясь на ленинское учение о партийности, стало господствующим искусством нового общества.

Широко пропагандировала ленинское учение о партийности искусства большевистская критика. В декабре 1905 года газета московских большевиков «Борьба» в статье «Искусство и пролетариат» писала: «И с тех пор, как история общества есть история борьбы классов, искусство — духовное оружие борющихся классов. Искусство, следовательно, всегда носит классовый характер, выраженный более или менее резко, в зависимости от той степени развития, которой достиг тот или иной класс»⁸⁹ .

После поражения первой русской революции началось наступление реакции во всех сферах политической и идеологической жизни. К тотальному охвату вопросов культуры стремились создатели печально известного кадетского сборника «Вехи», который Ленин назвал «энциклопедией либерального ренегатства»⁹⁰ . Объявляя в философии войну материализму, в искусстве веховцы провозглашали безыдейность, внеклассовость, беспартийность. Искусство, говорили они, должно стоять над жизнью, должно быть независимо от действительности.

Ленин показал теоретическую несостоятельность «Вех», разоблачил контрреволюционное содержание этой декадентской энциклопедии по вопросам политики, философии, социологии, религии, искусства. В книге Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» и в других его работах этого периода защищалась и развивалась марксистская теория. Ленин обосновал

связь прогрессивного искусства с освободительным движением. Он показал, что в обществе, раздираемом классовыми противоречиями, не может быть единой национальной культуры, существующей вне этих противоречий, стоящей над ними.

Ленин определил пути познания объективных закономерностей развития искусства. Его теория отражения позволяет дать научное, материалистическое объяснение специфике искусства, процессам художественного творчества и восприятия. Эта теория явилась сильнейшим оружием большевистской критики в борьбе против идеалистической эстетики, декадентских театральных «теорий», формализма и вульгарного социологизма.

Образцами марксистского анализа художественного творчества явились ленинские статьи о Л. Н. Толстом и о других выдающихся представителях русской культуры. Ленин показал идейно-художественное богатство прогрессивного реалистического искусства, его политическую, эстетическую и нравственную ценность для революционного движения.

Возникшая в начале века большевистская пресса («Искра», «Заря», «Новая жизнь», «Звезда», «Правда») формировала свои эстетические позиции на основе ленинских идей о литературе и искусстве. Марксистско-ленинская критика видела в высокоидейном, реалистическом искусстве одно из важных средств развития политического самосознания и эстетического воспитания пролетариата, трудящихся масс.

«Искра» подвергла критике выступления либеральной народнической печати, пытавшейся доказывать, что пролетариат якобы не испытывает тяготения к художественной культуре, что, поглощенный заботой о хлебе насущном, он будто бы абсолютно равнодушен к театру. Специальным приложением к «Искре» была опубликована в 1901 году большая статья выдающегося революционера И. В. Бабушкина «В защиту иваново-вознесенских рабочих», написанная по поручению Ленина. Рабочий корреспондент «Искры» показал политическую основу позиции либеральных народников, тормозивших духовное развитие пролетариата, принижавших революционизирующее значение прогрессивного искусства.

Ленинская газета протестовала против всевозможных ограничительных мер и прямых репрессий царского правительства по отношению к театру. Но одновременно «Искра» разоблачала действительные цели и характер «заботы» царского самодержавия о насаждении опекаемых полицией «народных» домов, клубов, театров, призванных отвлекать рабочих от

революционного движения, воспитывать в них благонамеренный образ мыслей⁹¹ .

«Искра» и «Заря» положили начало борьбе марксистско-ленинской критики с реакционным буржуазным театральным искусством, типичнейшим образцом которого в то время был петербургский Суворинский театр. «Искра» писала, что благодаря покровительству властей Суворину дана полная возможность «развращать русскую публику и со сцены, и со стороны своей газеты “Новое время”»⁹² .

Серьезное внимание марксистская печать уделяла классической русской и зарубежной культуре и активно поддерживала современное прогрессивное искусство, ибо такое искусство, как писала «Искра», «помогает все большему и большему выяснению того единственного пути, который идет через социальную революцию пролетариата»⁹³ .

Интересы грядущей революции требовали нового искусства, продолжающего и развивающего в новых исторических условиях демократические традиции отечественной культуры.

Исторические условия породили потребность в новом искусстве. «Искра» и вся последующая марксистская печать выступали пропагандистами творчества Горького. Ленинская газета показывала, какое громадное художественное и общественно-политическое значение имеют его пьесы «Мещане» и «На дне». «Искра» считала Горького крупнейшей литературной силой пролетариата и талантливейшим выразителем интересов протестующей массы.

В большевистском журнале «Вестник жизни» (апрель 1906 года) была опубликована большая статья А. Рядова «Плач Мельпомены». Резкими штрихами рисовал автор облик буржуазного театра, его подчиненность интересам господствующих классов, снисходительно позволявших сколько угодно говорить о «святом, свободном искусстве» и диктаторски определявших основу театра — его репертуар.

По мере назревания в стране революционной ситуации все большее место занимала в репертуаре казенных и частных театров псевдообличительная драматургия. Насаждение либерального, псевдообличительного репертуара, внешнее ослабление режима цензуры отражало стремление царского самодержавия и буржуазии незначительными уступками, поверхностными реформами, легкой критикой отдельных недостатков существующего строя предотвратить

революционный взрыв в стране.

Вступая в борьбу с псевдообличительной драматургией, обнажая ее охранительный смысл, марксистская критика тем самым развивала в новых исторических условиях традицию революционных демократов, считавших разоблачение либерального, псевдообличительного направления в искусстве одной из важнейших задач прогрессивной критики.

Большевистская критика указывала, что зависимость современного театра от интересов буржуазии сказывается не только на характере репертуара, но и в режиссуре, актерском мастерстве и театральном образовании.

В девятом номере газеты «Новая жизнь» (10 ноября 1905 года) — с этого номера Ленин стал фактическим руководителем редакции — печатается редакционная статья, направленная против Суворинского театра, в репертуаре которого особенно большое место занимала либеральная, псевдообличающая драматургия. «Новая жизнь» подвергает уничтожающей критике комедию В. Туношенского «Черноморская Цирцея», поставленную на сцене этого театра. Вскоре большевистская газета выступает с отрицательной оценкой еще двух произведений: пьесы А. И. Сумбатова «Невод», поставленной в Александринском театре, и пьесы В. В. Барятинского «Кучургин в деревне», появившейся в репертуаре петербургского Нового театра.

В период первой русской революции марксистские газеты и журналы широко обращаются к современному демократическому искусству, ставя перед собой цель всемерно воздействовать на самых различных представителей этого искусства. Важность активного влияния развивавшегося рабочего движения на буржуазно-демократическую интеллигенцию, особенно на людей свободных профессий, в эти годы настойчиво подчеркивал Ленин. Большевистская критика поддерживала стремление демократических художников отразить в своих произведениях хотя бы отдельные стороны ожесточенной классовой борьбы.

В тяжелые годы реакции большевистская критика, руководствуясь ленинскими идеологическими принципами, боролась против идеалистической эстетики и декадентского искусства, отстаивая творчество демократических художников.

В период нового подъема рабочего движения, начавшегося в 1910 году, большевистские газеты выступают с резкой критикой современной буржуазной драматургии, модных декадентских течений в режиссуре,

проникших даже на сцену казенных театров. В первой же статье, посвященной сценическому искусству, «Правда» писала о любви и влечении трудящихся к театру Пушкина, Гоголя, Островского, Чехова, Горького, к театру, который в будущем «создаст репертуар соответственно своим идеалам и стремлениям к свободе и истинной красоте, станет общедоступным и непохожим на современный городской театр, стремящийся более к забаве, чем к искусству»⁹⁴.

«Звезда» писала «о великом значении Художественного театра, о его революционных заслугах в деле театрального искусства»⁹⁵. Но вместе с тем газета указывала на обозначившееся в пору реакции некоторое отступление МХТ от уже завоеванных идейно-творческих принципов. «Звезда» обращала внимание на то, что «Горе от ума» и «Ревизор» трактуются в Художественном театре как «бытовые» комедии, из них «выбрасывается и затушевывается вся “тенденция”, вся общественно обличительная сторона». Критик выражал сожаление по поводу того, что наибольший успех в это время имеет «безнадежно мрачная» «Жизнь Человека» Андреева, а «героический “Бранд”» Ибсена терпит крушение.

В 1913 году «Правда» вступила в спор, развернувшийся вокруг постановок инсценировок романов Достоевского, раскрыла движущие силы полемики, вышедшей за пределы эстетической проблематики. Большевистская газета решительно поддержала М. Горького в его борьбе против культа страдания и упадочных настроений.

Широко освещалась в большевистской критике деятельность Общедоступного театра П. П. Гайдебурова. В репертуаре этого театра были произведения Шекспира, Мольера, Бомарше, Ибсена, Пушкина, Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина, Л. Толстого, Тургенева, Чехова. Отмечая в ноябре 1913 года десятилетний юбилей Общедоступного театра, «Правда» писала: «Театр, который постановкой классических произведений русской и иностранной литературы стремится приблизить сцену к пролетариату и освободить театр от унизительной роли места отдыха и забавы для буржуазных слоев “образованного общества”, мог с чувством удовлетворения сказать в субботу (день чествования. — А. Ю.), что старания не пропали даром»⁹⁶.

Но только классическим репертуаром рабочий зритель, естественно, ограничиться не мог. Ему нужна была в первую очередь современная драматургия, обращенная к тому, чем жил рабочий зритель, что его

волновало в условиях разгорающейся идеологической и политической борьбы. А идейно-художественная программа театра Гайдебурова имела подчеркнуто просветительский характер. Именно поэтому у «Правды» были основания заявить, что театр Гайдебурова, при всех его несомненных демократических достижениях, «далеко не пролетарский театр»⁹⁷.

В статье «Критические заметки по национальному вопросу» Ленин писал, что условия жизни трудящихся и эксплуатируемых масс неизбежно порождают демократическую и социалистическую идеологию и поэтому в «каждой национальной культуре есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры»⁹⁸. С особым вниманием большевистская печать относилась к зарождавшемуся пролетарскому искусству.

В условиях подъема массового рабочего движения большевистская печать выдвигает задачу создания пролетарского театра. «Необходимо, — пишет “Правда”, — создать такой театр, вдохновителями которого, его идейными руководителями были бы сами рабочие»⁹⁹. В ряде статей газета разъясняет, обосновывает идеи рабочего театра, намечает конкретные пути его организации.

«Пролетарское искусство, — писала “Правда”, — вызывается к жизни вполне реальной потребностью рабочей массы. А так как рабочий класс, жаждущий эстетических удовольствий, попадает в развращенные руки буржуазных театров, кинематографов и проч., то необходимы как жесткая критика буржуазного искусства, так и, поскольку возможно в современных условиях, создание своих рабочих драматических кружков, а где удастся — и театров»¹⁰⁰.

Выдвигая и отстаивая идею создания пролетарского театра, большевики понимали, что «не в современной обстановке заживет настоящей жизнью Рабочий театр»¹⁰¹. Для всестороннего развития пролетарского театра трудящиеся должны были разрушить господствующие сословные и классовые перегородки. Только социалистическая революция открыла перед подлинно демократическим искусством все возможности для свободного существования, для наиболее полного служения интересам народа.

Борьба с модернизмом в театре, выступившая в период политической реакции, как первостепенная задача марксистской критики, потребовала

развернутого изложения большевистской позиции по вопросам современного сценического искусства. Включаясь в дискуссию о театре, критики-марксисты выпустили книгу «Кризис театра» (1908), которая тематически продолжала сборник «Литературный распад» (1908), дававший анализ декадентской литературы с классовых, пролетарских позиций. Практика современной сцены и теория «условного» театра стали главным предметом внимания в статьях Ю. М. Стеклова, В. А. Базарова, В. Чарского, В. М. Шулятикова, В. М. Фриче. Авторы сборника исходили из верного марксистского положения о вырождении сценического искусства в буржуазном обществе, но зачастую они обнаруживали слишком прямолинейное толкование этого тезиса. Они недооценивали творческие возможности демократического искусства при капитализме, впадали в вульгарный социологизм, и это приводило нередко к ошибочным выводам. Тем не менее сборник утверждал материалистический взгляд на театр и открывал возможности научного познания его закономерностей.

Значение ленинских идей в формировании марксистской театральной критики определяется не только статьями и выступлениями вождя русского пролетариата, но и критической деятельностью таких учеников и соратников В. И. Ленина, как А. В. Луначарский, В. В. Боровский, С. М. Киров, С. Г. Шаумян, М. Ольминский и др.

Принципиальная партийность составляет внутренний пафос критической деятельности В. В. Воровского. Сторонник реалистического метода в искусстве, он ценил его исследовательскую активность, идейную глубину и социальную направленность. Эстетические взгляды Воровского складывались под влиянием «реальной критики» Добролюбова, марксистской социологии искусства, ленинских идей о литературе и искусстве ¹⁰².

В критическом наследии Воровского большое место занимают статьи о драматургии Леонида Андреева, Чехова, Горького. В Леониде Андрееве он видит выразителя взглядов и умонастроений интеллигенции, разочарованной в революции, подчеркивает противоречивость творчества писателя, появившиеся в нем ноты пессимизма и отчаяния. Психологию героев Чехова он связывал с духовным кризисом разночинной интеллигенции, утратившей свое значение в освободительной борьбе революционного пролетариата, однако в последних пьесах он услышал молодые голоса, предвещающие обновление жизни. По мнению критика, Горький был «отрицателем и вместе с тем преемником» Чехова и выражал

оптимизм надвигающейся пролетарской революции .

М. Ольминский (М. С. Александров) первым дал развернутую характеристику драматургии Чехова с марксистской точки зрения, подошел к чеховским героям с критериями социальной определенности. Статьей «Поход против М. Горького» М. Ольминский вступил в полемику, начатую статьями Горького об инсценировках романов Достоевского в МХТ.

Обращение марксистской критики к вопросам театра и драматургии было обусловлено главными задачами, стоявшими перед партией в период подготовки революции. Выступая против засилья буржуазной идеологии и вкусов на сцене, поддерживая демократические, прогрессивные силы русского театра, марксистская критика опиралась на ленинское учение о партийности, стремилась содействовать освоению и развитию классических традиций передовой отечественной и зарубежной культуры и созданию на этой основе нового, социалистического искусства. Борьба большевиков за высокую идейность и реализм театра явилась началом той политики, которая получила свое дальнейшее развитие после победы Великой Октябрьской социалистической революции.

А. П. ЧЕХОВ

Антон Павлович Чехов (1860 – 1904) постоянно следил за жизнью современного ему театра. Суждения о театре содержатся и в ранних его юмористических опытах, и в рассказах, и в пьесах, и в записных книжках, и в письмах. Среди разных жанров, в которых выступал Чехов — критик сцены, нет только одного, главного для театральной критики — рецензий. Правда, у него иногда возникало желание написать рецензию. После того как Чехов дважды побывал в Малом театре на спектакле «Отелло» с А. П. Ленским в главной роли (1888), он сообщил опытному театральному критику А. Н. Плещееву: «Отелло — Ленский хорош. Хочу написать коротенькую рецензию, да не знаю, с какого конца начать»¹⁰⁴. Хотел, но так и не написал. Чехов сам говорил, что за всю жизнь никогда не писал рецензий, что для него это «китайская грамота». Но заметки, пародии, рассказы, многочисленные суждения о драматургии и актерском творчестве — все это вместе дает представление о взглядах Чехова на театральное искусство.

Театральные пристрастия и вкусы Чехова покоятся на его общеэстетических принципах. В них ясно проявилась позиция писателя, его требования высокой художественности, объективности, простоты, лаконизма, его неприятие всякой фальши, будь то парадный отрыв от будней жизни, «эффектомания» или претенциозность, как любил говорить Чехов. Взгляды Чехова на театр интересовали деятелей сцены и широкую публику. Его оценки и замечания передавались из уст в уста и не могли так или иначе не влиять на театральный процесс. После смерти Чехова появляются первые попытки систематизировать этот материал¹⁰⁵.

Когда девятнадцатилетний Чехов переехал в Москву (1879), он уже имел за плечами некоторый театральный опыт. Это и домашние театральные забавы, и выступления в любительских спектаклях, и посещения таганрогского театра.

В 1880-е годы — начало литературного пути Чехова — тема театра часто возникала на страницах газет и журналов. Печатались не только рецензии на спектакли, но и театральные очерки, рассказы, юморески, пародии, стихи об актерах и драматургах. Причем это были не какие-

нибудь отвлеченные отклики на театральную жизнь вообще, речь шла о вполне конкретных театрах, спектаклях, актерах, с названиями и фамилиями. Тут не щадили репутаций, самолюбий, нередко сплетничали и врывались в личную жизнь. Загадочный мир театра терял свою загадочность, актеры представляли людьми обычными, как все, «нашими знакомыми», со своей неустроенностью, своими радостями и заботами, смешными и жалкими. Расстояние между зрителем и артистом сводилось на нет. В заглядывании за кулисы удовлетворялось всегдашнее любопытство публики к жизни тех, кто выходит на сцену при свете театральных огней. Малая пресса, озабоченная в первую очередь тиражом и доходом, играла на этом интересе, порой весьма фамильярно. «Нет того номера, — писал Чехов в 1887 году о “Будильнике”, — в котором не была бы затронута публика, сотрудник или актер» (XIII, 370).

«Будильник», «Осколки», «Зритель» не жалели своих страниц для театральных материалов, окрашенных, как и подобает юмористическому изданию, в пародийно-шутливый тон.

В «Осколках» и «Петербургской газете» театрально-юмористические фельетоны постоянно писал Н. А. Лейкин, который угадал в молодом Чехове блестящего мастера этого жанра. Конечно, юмористика ограничивает критические возможности, она, как правило, выражает лишь неприятие, иронию, подчеркивает нелепости и фальшь. Высказывать позитивное мнение о театре, спектакле, актере в юмористической форме не было принято; для этого были испытанные, проверенные десятилетиями жанры и формы театральной критики. Что же касается молодого Чехова, то его громадный талант, проявлявшийся в легкой, юмористической манере, как нельзя лучше подходил к этой любимой читателем форме литературного творчества.

Случилось так, что во главе изданий, в которых начинал Чехов, стояли люди, любившие театр, знавшие его, писавшие о нем. Редактор «Осколков» Н. А. Лейкин, редактор «Будильника» Н. П. Кичеев, а затем А. Д. Курепин, редактор «Петербургской газеты» С. Н. Худеков — все они выступали как театральные критики. На театре сошлись интересы молодого Чехова, пристрастия редакторов, вкусы публики. Чехов выбрал форму театральной юмористики, и в этом смысле, казалось, стал верным последователем своего патрона, «короля юмора» Лейкина. Однако в отношении Чехова к русскому театру с самого начала была своя резкая особенность. Помня о жалком существовании театра в Таганроге, познакомившись с текущим

повседневным репертуаром не только частных театров Москвы, но и Малого театра, Чехов писал: «Ничто так сильно не нуждается в освежении, как наши сцены [...] Атмосфера свинцовая, гнетущая» (I, 490); «жаль русский театр» (XIII, 54); «В скверности наших театров виновата не публика» (XIV, 224). Эти мысли венчают знаменитые рассуждения о театре профессора Николая Семеновича из рассказа «Скучная история» (1889). И хотя сам Чехов возражал против отождествления суждений героя рассказа с его собственными, но именно театральные высказывания профессора во многом совпадают с мыслями Чехова, которые встречаются в его фельетонах и письмах.

Чехов говорил о театре как о позорной «болезни городов». Здесь содержится принципиально важное соображение Чехова. Дело в том, что писатель не ограничивался критикой частных недостатков сцены, критикой отдельных театров, спектаклей, актеров. Мысль Чехова обращена к театру всей России и главным образом к театру провинции. И в рассказах Чехова нарисована унылая картина русской театральной провинции с ее антрепренерской эксплуатацией, беспросветной нуждой, актерским беспорядком, пошлостью.

После отмены в 1882 году монополии дирекции императорских театров на представления в столицах антрепренерский театр в провинции распространялся повсеместно и быстро. Ни о какой высокой миссии театра речи тут не могло быть. То были, как правило, чисто коммерческие предприятия. Но, прикрываясь высокими словами — идеалы, искусство, творчество, они манили к себе тысячи людей, которые наивно думали, что помогают просвещению и духовному развитию народа, на самом же деле они служили обогащению антрепренера и низким вкусам «почтенной публики». Попав в замкнутый круг провинциальных антреприз, многие актеры спивались, опускались. Просветительство и искусство оборачивались бескультурьем, пошлостью, трагедией для просветителей. Таков чеховский взгляд на провинциальную сцену и провинциальных актеров. Он был не во всем справедлив, но в главном перекликался с передовой театральной мыслью, в частности с мыслями Островского этого же времени о провинциальном театре и его кадрах.

Среди театральных суждений Чехова 1880-х годов большое место занимает критика текущего репертуара московской частной сцены — театров Пушкинского, Корша, Лентовского, музыкально-увеселительного Салона де Варьете, балаганов и др. Чехов резко критиковал современных

ему драматургов — В. А. Крылова, П. М. Невежина, Б. М. Маркевича, К. А. Тарновского — за отрыв от жизни, злоупотребление эффектными сценами, перелицовку на русский лад западноевропейских авторов и т. п.

В фельетоне «Модный эффект» (1886) Чехов саркастически писал: «Все, что только есть в природе самого страшного, самого горького, самого кислого и самого ослепительного, драматургами уж перебрано и на сцену перенесено [...] Герои и героини бросаются в пропасти, топятся, стреляются, вешаются, заболевают водобоязнью» (IV, 574). В рассказе «Драматург» (1886) герой делится своим «творческим методом»: «Прежде всего, сударь мой, мне в руки случайно или через приятелей — самому-то мне некогда следить! — попадаетея какая-нибудь французская или немецкая штучка. Если она годится, то я несу ее к сестре или нанимаю целковых за пять студента. Те переводят, а я, понимаете ли, подтасовываю на русские нравы: вместо иностранных фамилий ставлю русские и прочее... Вот и все».

Эти и подобные рассуждения о современной драматургии подкрепляются вполне конкретными оценками: «Видели мы и обоняли “Чад жизни” — драму известного московского франта и салонного человека, Б. Маркевича [...] Б. Маркевич в своих произведениях изображает только своих близких знакомых — признак писателя, не видящего дальше своего носа [...] Вообще драма написана помелом и пахнет скверно» (II, 392 – 393).

В журнале «Будильник», «Осколки», в «Петербургской газете», в письмах Чехов часто упоминает театр М. В. Лентовского. Бывший актер Малого театра, ставший знаменитым антрепренером, «магом и волшебником» Москвы, обставлявший спектакли самых разных жанров — драму, оперу, оперетту, феерию — необычайными эффектами, роскошью и помпой, он вызывал критику Чехова общим стилем своих постановок, увлечением зрелищной стороной дела. Во многих спектаклях Лентовского содержательность и смысл отходили на второй план, а внимание зрителей приковывалось к декорациям и постановочным эффектам.

В начале 1884 года в «Будильнике» Чехов опубликовал пародию в драматической форме «Нечистые трагики и прокаженные драматурги», высмеивающую пьесу Тарповского «Чистые и прокаженные», поставленную в театре Лентовского 19 января 1884 года. Среди действующих лиц этой пародии — сам Лентовский, драматург Тарновский, герои его мелодрамы — Карл XII, баронесса, генерал, а также Публика,

дама приятная во всех отношениях, которая «кушает все, что подают». Развернутая ремарка подчеркивает нелепость этого представления: «Кратер вулкана. За письменным столом, покрытым кровью, сидит Гарновский; на его плечах вместо головы череп: во рту горит сера; из ноздрей выскакивают презрительно улыбающиеся зеленые чертики. Перо макает он не в чернильницу, а в лаву, которую мешают ведьмы. Страшно. В воздухе летают бегущие по спинке мурашки. В глубине сцены висят на раскаленных крючьях трясущиеся поджилки. Гром и молния...» (III, 484).

Пародию в драматической форме под названием «Кавардак в Риме» (1884) Чехов написал, имея в виду комическую оперу «Карнавал в Риме». Здесь также высмеяны нелепости спектакля, обыграна ставка на коммерческий успех — в пародии действуют старая дева Касса и ее дети Большой Сбор и Маленький Сбор. В первой же ремарке читаем: «Касса бледная, тощая держит на руках голодного сына своего, Маленького Сбора, и с мольбою глядит на публику». Лентовский собирается убить «ненавистного ребенка», но злой гений шепчет ему: «Поставь “Кавардак в Риме” — и дело в шляпе: Маленький Сбор погибнет» (III, 491 – 492).

В журнале «Зритель» (1883, № 2, 3, 10) были помещены три юморески-фельетона. Рисунки выполнены художником Н. П. Чеховым — братом писателя. Текст подписан фамилией М. Ковров. Как сравнительно недавно установил Б. Д. Чельшев, под этим псевдонимом скрывался А. П. Чехов¹⁰⁶. Во всех трех фельетонах речь шла о спектаклях театра Лентовского.

Чехов не придавал подобным своим пародиям большого значения, понимая их летучий, сиюминутный характер. На некоторых дошедших до нас их писарских копиях есть помета: «В полное собрание не войдет. А. Чехов» Но эти пародии помогают уяснить театральные взгляды молодого Чехова.

Уже в этих ранних выступлениях наметилась одна из важнейших сторон театральных воззрений Чехова. Требование простоты, «обыкновенности», будничности, заурядности изображаемого, неприятие всего эффектного, вызывающего. Жизнь простых людей, «совсем не героев», как говорил Чехов, представляет наибольшую трудность для художественного произведения. «Про Сократа легче писать, чем про барышню или кухарку», — делал вывод Чехов (XVI, 112).

Чеховское «проще!» часто содержится в его советах драматургам, особенно часто это относится к названиям пьес. Название-тезисы, раскрывающие «мораль» пьесы, Чехов отвергал. «Название “Стихия”

недостаточно просто, в нем чувствуется претенциозность», — писал он А. М. Федорову о его пьесе¹⁰⁷. О пьесе Найденова «Деньги»: «Только я бы изменил название, взял бы что-нибудь попроще» (XX, 127). Вместо «Доктор-самозванец» Чехов дает водевилю И. Щеглова название «попроще» — «Доктор принимает». «“Мысль” Л. Андреева — это нечто претенциозное, неудобопонятное и, по-видимому, ненужное, но талантливо исполненное. В Андрееве нет простоты», — писал Чехов 29 июля 1902 года (XIX, 315).

Указания Чехова в письмах к драматургам касаются содержания пьес, их построения, языка, техники комического, сокращения количества персонажей, удаления всего того, что не имеет прямого отношения к развитию действия и сюжету¹⁰⁸.

Следуя своему принципу «объективности», Чехов требовал правды и простоты сюжета, ясности действия, «живых» персонажей, естественности, строгости и изящества языка. «Видал я на днях “Крокодиловы слезы” — бездарнейшая пятиактная белиберда некоего Карпова, — писал он Суворину в 1888 году. — Вся пьеса, помимо ее дубоватой наивности, сплошное вранье и клевета на жизнь» (XIV, 229).

С критериями «художественности» подходил Чехов к пьесе самого Суворина «Татьяна Репина». «Все действующие лица говорят одним и тем же языком [...] они не говорят, а философствуют и фельетонируют» (XIV, 119). Когда в театре Суворина стали появляться откровенно реакционные пьесы, в частности печально известные черносотенные «Контрабандисты» (1900), Чехов высказался более чем определенно: «Театр его я презираю, считаю гнусноватым» (XX, 51).

В современной литературной науке с ее интересом к традициям и связям давно утвердилось мнение, что Чехов-драматург наследовал великим образцам драматургической классики, в частности пьесам Тургенева и Островского. Во многих работах проанализированы художественные сопряжения пьес Чехова с пьесами его предшественников, подтекст и паузы Тургенева и Чехова, связи «Чайки» с «Бесприданницей». Здесь можно найти и другие «сюжеты». Так, например, еще в начале века появлялись статьи, сопоставлявшие «Вишневый сад» и «Лес», в обрисовке характеров в «Иванове» находили приемы Островского. Все эти параллели совершенно уместны; это объективная сторона дела, которая явствует из анализа текста, помимо, так сказать, воли автора. Но если многие

драматурги России и Запада называли Чехова своим главным учителем, то сам Чехов, отрицавший старый театр и старую драматическую систему, никогда и никого не называл своим хотя бы косвенным предшественником. Более того, Чехов всегда выступал против натянутых литературных аналогий. Когда один из критиков сравнил дядю Ваню с Обломовым, Чехов иронически заметил, что напрасно критик не сравнил дядю Ваню с Ноздревым или с королем Лиром.

Когда Чехов-драматург начинал свой путь, вокруг имени и пьес Островского продолжалась полемика. С одной стороны, речь шла об «устарелости» драматурга, с другой — о его всегдашней живой ценности для русской сцены. Следует заметить, что литературное окружение молодого Чехова заинтересованно относилось к Островскому. Лейкин в своих драматических опытах нередко подражал Островскому, Кичеев, Немирович-Данченко, Курепин, Суворин часто выступали с рецензиями на постановки пьес Островского. Чехов не принимал участия в этой полемике. Но его беглые, разрозненные замечания ясно дают понять отношение к ней. В повести «Моя жизнь» (1896) Чехов обрисовал, как простой рабочий маляр сочувственно воспринимает произведения Гоголя и Островского. У Чехова находим отдельные высокие оценки «Ревизора» и «Женитьбы» Гоголя, «Пучины» Островского и др. Однако преобладает мысль, что старая драма отжила свой век.

Согласно воспоминаниям Куприна, Чехов говорил: «Попробуйте-ка вы теперь перечесть некоторых наших классиков, ну хоть Писемского, Григоровича или Островского, нет, вы попробуйте только и увидите, какое это все старье или общие места»¹⁰⁹. Устаревшими считал Чехов и пьесы Тургенева. «“Месяц в деревне” мне весьма не понравился. Пьеса устарела», — писал он Книппер 19 марта 1903 года (XX, 73). «“Где тонко, там и рвется” [...] интересна только как памятник быта былых времен», — писал ей же 24 марта того же года (XX, 77). Когда Московский Художественный театр поставил «Снегурочку» (1900), Чехов писал Книппер: «Читал сегодня первые рецензии насчет “Снегурочки”, только в начале нравится, потом же надоедает как забава. Я того мнения, что Ваш театр должен ставить только современные пьесы, только! Вы должны трактовать современную жизнь, ту самую, какую живет интеллигенция и какая не находит трактования в других театрах [...] Как прошли “Одинокие”? Это будет лучше “Снегурочки”» (XVIII, 400).

Среди драматических писателей прошлого больше всех Чехова

привлекал Шекспир. В рассказах, пьесах, переписке, заметках Чехова часто встречается имя Шекспира. В разные годы и в разных театрах Чехов видел «Гамлета», «Короля Лира», «Отелло», «Укрощение строптивой», «Макбета», «Цимбелина», «Юлия Цезаря», «Антония и Клеопатру» и другие шекспировские пьесы. Он посещал шекспировские спектакли с участием знаменитых гастролеров — Элеоноры Дузе и Эрнста Поссарта. Когда в Московском Художественном театре готовили «Юлия Цезаря», Чехов писал: «Эта пьеса так нравится, и я с таким удовольствием посмотрю ее у Вас» (ХХ, 177). Свободный от узкоутилитарного подхода к Шекспиру, распространенного в народнической критике 1880-х годов, Чехов видел в великом британце близкого себе по духу художника — объективного, без открытой тенденциозности.

К настоящему времени накопилась большая литература, посвященная теме «Чехов и Шекспир»¹¹⁰.

Любимой пьесой Чехова на протяжении всей его жизни был «Гамлет». Реминисценции из трагедии присутствуют во многих рассказах Чехова, в драматическом этюде «Лебединая песня», в ранней драме «Без названия», в «Иванове», в «Чайке». В специальных литературоведческих работах не без основания сопоставляются некоторые мотивы «Чайки» и «Гамлета».

Одним из первых выступлений Чехова о театре был фельетон «Гамлет на Пушкинской сцене», опубликованный в журнале «Москва» (1882, № 3). Речь шла о «Гамлете» на сцене частного театра А. А. Бренко с участием известного провинциального трагика М. Т. Иванова-Козельского. «Стоит ли в театре Пушкина играть Гамлета, или не стоит — не раз слышался вопрос, — писал Чехов. — Этот вопрос праздный. Шекспира *должно* играть везде, хотя бы ради освежения, если не для поучения или других каких-либо более или менее высоких целей». Решительно поддерживая выбор «Гамлета», Чехов писал, что, несмотря на серьезные промахи, отмеченные им в фельетоне, «никто не зевал и тоски не чувствовал».

Гамлет — одна из любимейших ролей Иванова-Козельского. Актер играл эту роль по тексту, который сам составил из разных переводов трагедии. В исполнение роли Гамлета он вносил оттенок сентиментальности, сострадания, болезненности, который вообще был присущ его творчеству. Это сразу же уловил Чехов: «Все первое действие г-н Иванов-Козельский прохныкал [...] Много чувства, много щемящей за сердце задушевности, но мало самого главного [...] Много было прелести в игре Иванова-Козельского, и всю эту прелесть можно записать на счет его

уменья чувствовать... только!» (I, 490 – 491).

За два с небольшим года до того как Чехов отозвался об Иванове-Козельском, актера в этой же роли видел Вл. И. Немирович-Данченко. Ему понравилась простота актера в самых патетических местах, но он отметил некоторую болезненность и отсутствие силы у Гамлета — Иванова-Козельского. При определенных различиях в восприятии Чехова и Немировича-Данченко следует отметить сходство их общей позиции в оценке этой работы актера. В интересе к образу Гамлета, к игре Иванова-Козельского, неоднократно возвращении Чехова к знаменитой статье Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» — во всем этом содержится еще один, чисто театральный аспект. В 1880-е годы на русской сцене возникает новое амплуа — неврастеника. Если под этим термином понимать не модное увлечение нервно-взвинченными приемами игры, а определенный жизненный тип, то он имел в эти годы общественно-психологические предпосылки и был связан с идеями В. М. Гаршина и С. Я. Надсона, с поисками молодого Чехова.

Обращение к Гамлету в России — это всегда обращение к новому поколению, к современному герою. Отсюда разные трактовки образа — от героического до пародийно-сатирического. Конечно, Гамлет соприкасается лишь одной своей гранью с новым театральным амплуа — рефлектирующим неврастеником, безвольным интеллигентом. Но если рассматривать этот образ с учетом трактовок провинциальных трагиков, то есть в общероссийском театральном масштабе, которым мыслил Чехов, то связь окажется значительно более сильной.

В содержательной книге Т. К. Шах-Азизовой «Чехов и западноевропейская драма его времени» (1966) прослежены сложные связи Чехова с драматургией Ибсена и Метерлинка, Гауптмана и Стриндберга, проанализированы суждения Чехова о названных драматургах. Это освобождает нас от повторения и дает возможность сделать общий вывод применительно к нашей теме.

«Современное» и «новое» начертал Чехов на своем знамени реформатора драмы. Современное художественное сознание в области театра Чехов связывал прежде всего с «новой драмой», где общая неустроенность героев не имеет прямых виновников, ибо несчастья их таятся в разладе с современным миром, страдания и горести глубоки, сложны и часто коренятся в них самих, так что нет возможности указать на внешнюю причину зла. «Новая драма», по Чехову, связана с творчеством

его европейских современников. Отсюда громадный интерес Чехова к Гауптману, рекомендации Станиславскому ставить бездейственные пьесы Метерлинка с их мыслью о «трагическом в повседневности». При всех особенностях в подходе к Гауптману и Метерлинку можно сказать, что ранний МХТ ставил этих драматургов в чеховском ключе, с оглядкой на Чехова, с учетом его эстетики.

С юных лет Чехов интересовался актерским искусством, следил за творчеством деятелей сцены. Все крупные русские артисты рубежа XIX – XX веков были так или иначе в поле его зрения. Подавляющее большинство их он видел на сцене, со многими был знаком. Если попытаться составить список актеров, творчеством которых Чехов интересовался, с которыми водил знакомство, говорил об искусстве, переписывался, другими словами, представить его актерское окружение, мы насчитаем в нем более семидесяти имен самых известных артистов Москвы, Петербурга, провинции. Далеко не все профессиональные театральные критики, писавшие изо дня в день о театре, имели такое тесное общение с актерским цехом. В рассказе «Юбилей» (1886) Чехов писал: «Русский актер бесконечно симпатичен, когда бывает искренен, и вместо того, чтобы говорить вздор об интригах, падении искусства, пристрастии печати и пр., повествует о виденном и слышанном... Иногда достаточно бывает выслушать какого-нибудь захудалого, испитого комика, вспоминающего былое, чтобы в вашем воображении вырос один из привлекательнейших поэтических образов, образ человека легкомысленного до могилы, взбалмошного, часто порочного, но неутомимого в своих скитаниях, выносливого, как камень, бурного, беспокойного, верующего и всегда несчастного, своею широкою натурой, беззаботностью и небудничным образом жизни напоминающего былых богатырей...»

Чехов любил актерские рассказы и использовал их в своем творчестве. Вспомним, например, что сюжет «Каштанки» навеян рассказом актера В. Григорьева. Многочисленные чеховские отзывы об актерам (кроме нескольких ранних фельетонов) сосредоточены в письмах. Его оценки, обычно без объяснений и мотивировок, лаконичны, как диагнозы: «великолепная актриса», «симпатичный талант», «сплошной нуль», «сапожники». И еще одна особенность чеховских отзывов об актерам заключается в том, что его всегда интересовала не только игра актера, его творческие возможности, но и сама его личность — воспитание,

образование, характер, склад мысли. Ведь, по Чехову, высокая степень искусства может быть достигнута только теми людьми, которые обладают высокой культурой. Когда в 1890 году на должность главного режиссера Александринского театра был назначен видный провинциальный антрепренер и актер П. М. Медведев, Чехов писал Суворину: «Медведев, о назначении которого к Вам (то есть в Петербург. — Ан. А.) в театр пишут в газетах, хороший и умный человек, талантливый актер, но для порядочного театра он недостаточно интеллигентен» (XV, 40).

В понятие культуры, интеллигентность Чехов вкладывал мысль о постоянной работе. Он часто повторял, что дарование должно сочетаться с упорным трудом. Уже ранний театральный фельетон Чехова «Опять о Саре Бернар» (1881) содержал эту мысль. О гастролях Бернар писали многие известные театральные критики — Суворин, Боборыкин, Васильев-Флеров. Вл. Немирович-Данченко считал, что все, чего достигла знаменитая французская актриса, она добилась высокой сценической культурой, трудом и техникой. «Во всей игре ее просвечивает не талант, а гигантский, могучий труд, — писал Чехов. — В этом-то труде и вся разгадка загадочной артистки. Нет того пустячка в ее малых и больших ролях, который не прошел бы раз сто сквозь чистилище этого труда. Труд необыкновенный [...] Мы завидуем и почтительнейше преклоняемся пред ее трудолюбием. Мы не прочь посоветовать нашим перво-и второстепенным господам артистам поучиться у гостыи работать. Наши артисты, не в обиду будь им это сказано, страшные лентяи! Ученье для них хуже горькой редьки. [...] Поработай они так, как работает Сара Бернар, знай столько, сколько она знает, они далеко бы пошли! К нашему великому горю, наши великие и малые служители муз сильно хромают по части знаний, а знания даются, если верить старым истинам, одним только трудом» (I, 487).

Талант, образование, культура должны дополняться изучением жизни, знанием быта, постижением «обыкновенных» людей. Чехов обращал внимание на то, что актеры мало наблюдают жизнь именно простых людей. Для Чехова важна не исключительность, а повседневность, с ее подробностями, мелочами, «вещным миром». В актерской наблюдательности и точной детали видел Чехов залог создания верного натуре, подлинно художественного образа. «Впервые довелось мне видеть Самарина в потехинском “Вакантном месте” в роли полицеймейстера, — писал Чехов в 1883 году. — Настоящий был полицеймейстер! Фигура, голос, подергивание плечами, походка — все неподражаемо полицейское.

Глядишь на него и чувствуешь, как по спине мурашки бегают. В особенности хорошо выходило у него держанье в левой руке полицеймейстерской фуражки. В одном этом держаньи, в этой ничтожной мелочишке виден был целый и самый недюжинный, шестиэтажный талант» (II, 365 – 366).

Так же, как профессор из «Скучной истории» (1889), Чехов не выносил сценического шипения с «судорогами во всем теле», «классических завываний и биений по персям». Он резко отзывался о разных проявлениях старой актерской манеры. Для него одинаково неприемлемы завывания провинциального трагика Соборнова-Райского, которого он видел в Сумах, и певучая декламация знаменитого немецкого гастролера Э. Поссарта. Актеры Малого театра, люди образованные, интеллигентные (с Ленским и Сумбатовым-Южиным Чехов был в приятельских отношениях), являлись для него представителями старой манеры актерской игры. И хотя Южин, Ленский, Лешковская, Никулина желали видеть пьесы Чехова на сцене Малого театра, а Ленский читал чеховские рассказы на открытии Общества искусства и литературы (1888), все-таки нельзя считать случайным, что ни одна крупная пьеса Чехова не была поставлена в Малом театре вплоть до 1960-х годов!

Чехов высоко ставил культуру и интеллигентность корифеев Малого театра, считал, что по сравнению с Александринским театром «тут все-таки больше на искусство похоже», но стиль актерской игры театра был для него во многом неприемлем. Следует иметь в виду, что в 1880-е годы на сцене Малого театра возродились традиции героического романтизма, с особой силой воплощенные Ермоловой.

Проникнутые героическим пафосом, отрешенные от быта, знаменитые роли Ермоловой — Иоанна д'Арк («Орлеанская дева» Ф. Шиллера, 1884), Мария Стюарт («Мария Стюарт» Ф. Шиллера, 1886), Эстрелья («Звезда Севильи» Лопе де Веги, 1886) и ряд других образов, созданных актрисой, были чужды Чехову. Об этих знаменитых ермоловских ролях Чехов не оставил отзывов. Правда, в повести «Три года» (1894) герои «говорили о декадентах, об “Орлеанской деве”, Костя прочел целый монолог; ему казалось, что он очень удачно подражает Ермоловой». Если бы Чехову нравилась Ермолова в «Орлеанской деве», он не заставил бы Костю подражать ей.

Что же касается выступлений актрисы в комедийном жанре, наиболее близком реальной жизни, то тут мнение Чехова было весьма определено:

«Ермолова несносна в комедии», — писал Чехов в декабре 1888 года Суворину (XIV, 264). С. И. Смирнова-Сазонова занесла в свой дневник слова Чехова, сказанные им более чем через десять лет: «Ермолова плохая актриса [...] Если актриса не играет в комедии, она не актриса»¹¹¹.

Конечно, сказать о великой актрисе, что она «плохая», можно лишь в резко полемическом, парадоксальном смысле; суждение это следует понимать так: плохая для него, для Чехова, актриса, не его актриса. Ведь к этому выводу Чехов пришел тоже не сразу. Вспомним, что, написав свою первую пьесу, студент Чехов понес ее «на прочтение» не кому-нибудь, а Ермоловой.

В пышных постановках Малого театра, эффектных, ярких, театральных, было, по словам Вл. И. Немировича-Данченко, «мало простого человеческого». И это, естественно, отталкивало Чехова. Немирович-Данченко рассказал о характерном споре, который произошел в его присутствии в 1895 году между Чеховым и Сумбатовым-Южиным. Речь шла о повестях Немировича-Данченко, одна из которых нравилась Чехову, другая Южину. «Вот они и заспорили, которая лучше. Спор перешел на общую почву и ярко вскрывал два художественных направления. Южин любил даже в романе образы яркие и сценичные, Чехов даже в пьесе образы простые и жизненные. Южин любил исключительное, Чехов — обыкновенное. Южин — грузин, прекрасный сын своей нации, темперамента пылкого, родственного испанскому, любил эффекты открытые, сверкающие; Чехов, чистейший великоросс, — глубокую закрытость страстей, сдержанность. А самое важное в этом споре: искусство Южина звенит и сверкает так, что вы за ним не видите жизни, а у Чехова за жизнью, как он ее рисует, вы не видите искусства [...] Право, это спорили Малый театр с каким-то новым, будущим, еще даже не зародившимся»¹¹².

Говоря об актерском искусстве, Чехов нередко употреблял слово «нервный». В чеховском лексиконе были слова, которыми он часто пользовался и в которые вкладывал более широкое значение, чем при их привычном употреблении. Такими были для него слова «пошло» и «пошлый», «скудно» и «скучный» по отношению к людям вообще, «проще» в советах литераторам, «нервный». Чехов вообще говорил, что любит нервных людей. В устах врача это звучит странно. Но Чехов имел в виду не нервных больных, а людей чутких, впечатлительных, тонких. В 1889

году он писал об актерах В. Н. Давыдове и П. М. Свободине: «Оба талантливы, умны, нервны и оба несомненно новы» (XIV, 310).

Чехов не случайно соединил слова «нервный» и «новый». В то время русский театр и сценическое искусство стояли на пороге больших перемен. Передовое художественное сознание не удовлетворялось ни романтическим пафосом, ни спокойным реализмом. В искусство врывались ноты беспокойства, эмоциональная приподнятость, экспрессия. Близилась эпоха Блока и Скрябина, Комиссаржевской и Орленева. Нервные мотивы в актерском творчестве отвечали новым веяниям. Нервный актер для Чехова — хороший актер. И даже если далекий по своему творческому складу Чехову актер обладал нервной силой, писатель это сочувственно отмечал. Указав на «нехорошую» исполнительскую манеру актера Малого театра Горева, Чехов тут же писал: «Но у него способность — иногда, в некоторых пьесах, возвышаться до такого нервного подъема, на какой неспособен ни один русский актер» (XVII, 140).

В творчестве Комиссаржевской, Заньковецкой, Орленева писатель усматривал нервное напряжение, которое в качестве одного, но существенного слагаемого входит в понятие нового направления в сценическом искусстве. Эти актеры не служили в Московском Художественном театре. Они были одиночками, гастролерами, работавшими в разных труппах и антрепризах. Не объединенные с коллективом определенными художественными принципами, они несли, каждый по-своему, в новый век новые выразительные средства.

Примечательно, что, когда в конце 1899 года Мейерхольд советовался с Чеховым относительно роли Иоганнеса («Одинокие» Гауптмана), которую он готовил в МХТ, Чехов писал ему: «Не следует подчеркивать нервности, чтобы невропатологическая натура не заслонила, не поработила того, что важнее, а именно одинокости, которую испытывают только высокие, притом здоровые (в высшем значении) организации. Дайте одинокого человека, нервность же покажите постольку, поскольку она указана самим текстом. Не трактуйте эту нервность как частное явление»¹¹³. Этот совет Чехова подтверждает мысль о том, что для писателя важно было изображение не отдельных нервных людей, а общей атмосферы жизни. Что же касается Мейерхольда, то в его раннем актерском творчестве присутствовали черты «надлома» (например, в роли Треплева в «Чайке»), и Чехов справедливо предостерегал его от этого.

А вот что написал в 1895 году Чехов сестре после посещения в

Петербурге их старшего брата Александра: «А сын его Миша — удивительный мальчик по интеллигентности. В его глазах блестит нервность. Я думаю, что из него выйдет талантливый человек» (XVI, 211). Относительно удивительного мальчика — удивительное пророчество. Ведь это сказано о не достигшем еще тогда четырехлетнего возраста будущем гениальном актере Михаиле Чехове.

Во многих суждениях о театре, даже юмористических, пародийных, Чехов касался «чисто внешней стороны» театрального дела — условий, в которых находятся зрители, атмосферы, царящей вокруг театра. Чехов писал о холоде в зрительном зале, о тесном гардеробе («кто-то кого-то мазнул калошей по лицу»), о грязном буфете, о капельдинерах, подсчитывающих барыши. Подлинный театр, по мысли Чехова, должен быть окружен красотой, изяществом, вкусом. Чехова возмущала и угнетала атмосфера интриг, зависти, пьянства, неуважительного отношения к женщине, процветавшая в актерской среде. Все это он связывал с отсутствием воспитанности и культуры. И как радовался Чехов, когда жизнь сводила его с образованными актерами, убежденными противниками богемы, серьезно относившимися к своей профессии. Таким актером был П. М. Свободин, с которым Чехов близко сошелся.

Культура для Чехова — это понятие оценочное, суммарное, универсальное. Это и воспитание, и образование, и отношение к людям и к труду. Культурный театр, о котором мечтал Чехов, в России скоро появился. И многие конкретные требования Чехова к организации театрального дела предвосхищают идеи Станиславского и Немировича-Данченко, на которых строилась творческая жизнь и нравственные принципы созданного ими театра. Ведь знаменитая фраза Станиславского «Театр начинается с вешалки» тоже берет начало в театральной этике Чехова.

Со времени открытия Московского Художественного театра (1898) театральные суждения Чехова принимают новое направление: отныне подавляющее большинство их связано с этим театром. Если раньше мы видели в Чехове убежденного и строгого критика современной ему сцены, то теперь отношение его к театру заметно меняется. И дело не только в восторженных отзывах о МХТ, положительных оценках ряда спектаклей и актерских работ. МХТ для Чехова — это свой, родной театр, дела которого его близко занимают. Отсюда — роли, созданные Чеховым специально для определенных актеров МХТ. Отсюда — оценки, указания, советы, касающиеся текущей жизни театра, стремление, чтобы театр имел хороший

репертуар: «Всех лучших писателей я подбиваю писать пьесы для Худож. театра. Горький уже написал, Бальмонт, Леонид Андреев, Телешов и др. уже пишут» (XIX, 163). Актерское искусство МХТ Чехов воспринимает в широком диапазоне — он одобрительно относится к творчеству таких разных художников, как Мейерхольд и А. Р. Артем. Вместе с тем он нередко весьма критически оценивает отдельные работы крупнейших актеров, включая Станиславского.

И анализ новых, только создаваемых еще пьес Чехов ведет с учетом их предстоящей постановки в МХТ. Известные письма Чехова к Горькому от 22 октября 1901 года и 29 июля 1902 года о «Мещанах» и «На дне» содержат советы, направленные на улучшение пьес, и прямые пожелания относительно распределения ролей. Советы Чехова высоко ценили руководители Московского Художественного театра. Понимая плодотворность такого рода сотрудничества Чехова с театром, С. Т. Морозов как один из его директоров 28 января 1902 года обратился к Чехову с предложением войти в товарищество МХТ для руководства — вместе с Немировичем-Данченко — литературной стороной дела. И пусть формально этого не произошло, Чехов ощущал себя, выражаясь современно, заведующим литературной частью этого театра. «Очень хвалят пьесу Найденова “Дети Ванюшина”, — писал он О. Л. Книппер 24 декабря 1901 года. — В самом ли деле это незаурядная вещь? Если так, то почему пропустил Худож. театр? Мне кажется, что Немирович много прозевывает. Вот если бы я читал пьесы, то репертуар ваш был бы богаче» (XIX, 203).

Чехов рекомендует Орленеву вступить в труппу Художественного театра. «Я советую ему поступить к Вам, он был бы у вас кстати, как и Комиссаржевская», — писал он Книппер (XX, 254).

Чувство жизненной правды, слитность этических и эстетических основ театрального искусства, ориентация на лучших современных драматургов и новую манеру актерской игры — все то, что исповедовал Чехов в течение почти двадцати лет, воплотилось в практике Московского Художественного театра. «Я благодарю небо, что, плывя по житейскому морю, я, наконец, попал на такой чудесный остров, как Художественный театр», — писал Чехов 3 ноября 1899 года актеру МХТ Вишневному (XVIII, 255).

Московский Художественный театр, на занавесе которого парит чеховская чайка, являл собой новую эпоху в мировом театральном искусстве. Театр утверждал чеховскую эстетику, чеховскую драматургию, чеховский взгляд на жизнь.

А. Р. КУГЕЛЬ

Александр Рафаилович Кугель (1864 – 1928) был едва ли не самым известным театральным критиком начала века. Признанный «певец актера», он не оставил без внимания ни одного сколько-нибудь заметного дарования, интересного явления сцены. Несдержанный в похвалах и порицаниях, он разжигал шумные перепалки и серьезные полемики, множа ряды своих друзей и врагов. После Октября его имя, в отличие от имен многих известных его соратников по перу, не выпало из театрального сознания нового общества. Этому способствовал, главным образом, выход его брошюр и книг, в которых он обобщил все лучшее, что прежде написал об актерах и сцене¹¹⁴. При осмыслении его наследия и деятельности были высказаны разные оценки. Уже в ряде некрологов, наряду с приличествующим этому жанру перечислением талантов и заслуг покойного, прозвучали упреки в отрицании общественного назначения театра, упреки в индивидуализме, в непонимании «красоты революционного дерзновения» и в пренебрежении к творческим способностям масс.

В примечаниях к сборнику «Профили театра» прямо говорилось об ошибочности многих оценок Кугеля, о «путанице» в его взглядах, о несостоятельности исходных позиций критика. С годами к Кугелю выработалось отрицательное отношение.

Если в 1920 – 1930-е годы Кугелю не могли простить резкой критики Мейерхольда, то в 1940 – 1950-е его клеймили как недруга МХТ.

Ныне же обозначился уклон к другой крайности. Статья М. О. Янковского о творческом пути Кугеля при всех ее достоинствах все же несколько идиллична¹¹⁵. Истина о Кугеле, думается, находится не «где-то посередине», а в непримиримых крайностях его взглядов, в противоречиях его идейной инертности и сенсуальной отзывчивости.

Первые театральные рецензии Кугель написал по заданию редактора «Санкт-Петербургских ведомостей», не чувствуя к тому никакого призвания. Юрист по образованию, он не преуспел в адвокатской практике. Амплуа репортера и фельетониста ему подошло больше. Долгое время театр не занимал преимущественного внимания Кугеля, хотя к 1890 году

он, по собственным словам, уже был «заправским театралом». Ему приходилось писать о «звездочках» «Аркадии» и «Ливадии», о дебютантках Александринской сцены Е. Н. Горовой и В. Ф. Комиссаржевской, о гастрольях Ж. Муне-Сюлли и т. д. Эти статьи 1890-х годов были довольно безличными. В окружавшей Кугеля среде рецензентов и «отметчиков» никакой теорией театра не интересовались. «Говорили о том, что Самойлов играл хорошо то-то, а Монахов то-то», что адвокат Серебряный «подал гостям на десерт огромное серебряное блюдо с цветами, фруктами и совершенно обнаженной Бланш Гандон посредине»¹¹⁶. Отзывы строили на ходячих мнениях, на бесконтрольном чувстве «нравится — не нравится». Потрафляя вкусам театралов того времени, Кугель описывал «коронные» сцены гастролеров и премьеров, моменты, потрясавшие зрителей. Иная система сценических ценностей вызывала в нем недоверие. В Т. Сальвини он не признал трагика: мало «тонуса» и «пластики». Мейнингенцы для него — «выдрессированные сапожники»¹¹⁷ и т. п.

Кугель как-то изумлялся разнoboем критиков в оценке спектакля «Перекасти-поле»¹¹⁸. Однако и сам он не был тверд в эстетических приговорах и не знал, как решить, кто лучше: Э. Дузе с ее жизненной правдой или С. Бернар — актриса изощренного мастерства и утонченной культуры¹¹⁹.

На текущий репертуар Кугель смотрел тогда глазами фельетониста. Он одинаково иронизирует над «переделками» В. А. Крылова и над пьесами П. М. Невежина, Н. Я. Соловьева, А. И. Сумбатова-Южина, над «Каширской стариной» Д. В. Аверкиева. Упадок драмы он объясняет стремлением авторов сделать ее обтекаемой, безопасной и называет их закройщиками на одну модель — Савину. Тяготясь мелкотемьем натурализма, он пленился мишурой роستانовского романтизма, его «прелестной философской поэмой» «Принцесса Греза».

Невыскательных читателей «Санкт-Петербургских ведомостей», «Петербургской газеты», «Театрального мирка», «Новостей дня» привлекала горячность Кугеля, острота мысли, хлесткость ее выражения, наряду с входившей в моду лирикой настроений. Сотрудничество в газетах обогатило жизненный опыт Кугеля, отточило его перо. Но он с горечью вспоминал об этой поре: «17 лет я писал в “Петерб[ургской] газ[ете]”,

отдал ей лучшее, что имеется в молодости, — воображение, темперамент, страсть... Я скорбно гляжу на эти годы». Тогда им не было создано ничего серьезного, значительного. Ведя скудную духовную жизнь, он нуждался «в сомкнутом [...] кольце идей и ничего этого долгие годы не имел»¹²⁰.

Совершенно особое положение в театральной критике Кугель занял благодаря журналу-еженедельнику «Театр и искусство», который он создал и бессменным руководителем которого был с первого до последнего номера (1897 – 1918)¹²¹. Талант его заметно растет, авторитет крепнет. На рубеже века имя Кугеля уже входит в «могучую кучку» критиков — вершителей общественного мнения о театре. Но если для них театр был формой общественного бытия, одной из тем фельетонов, то для Кугеля он стал содержанием и исключительным делом всей жизни и творчества.

В своем журнале Кугель имел возможность годами поддерживать одних, «уничтожать» других, свободно выражать пристрастия, полемизировать, выстраивать систему взглядов и менять ее. Мнение Номо повус'а (основной псевдоним Кугеля) поддерживалось передовицами, варьировалось в статьях других авторов. Даже помещаемые в журнале возражения Кугелю повышали его известность и авторитет. Свой журнал во много раз усиливал голос критика.

Апология актера, эта центральная идея Кугеля, во многом определяла «лицо» «Театра и искусства». Как руководитель журнала он не мог не задуматься о назначении театра, а также о методе и основаниях критики. У него было предубеждение к открытой тенденции в искусстве, к общественному утилитаризму, будь то проповедь Гоголя или Толстого, Писарева или Михайловского. Не устраивала его и легковесность текущего рецензентства. «Я не поклонник тенденциозного искусства, но еще меньше — абсентеизма», — заявлял он и присматривался к опыту современной французской театральной критики в лице двух ее видных представителей — Ф. Сарсэ и Ж. Леметра. Критерий первого конкретен и прост — степень успеха спектакля и актера у публики («зритель всегда прав»). Но Кугелю ближе Леметр, у которого объективность исторического подхода к театральному явлению (сопоставление, традиция) сочетается с проявлением личного опыта и вкуса¹²².

Поскольку Кугель всегда оставался дилетантом в проблемах эстетики, а в социально-политических взглядах чаще довольствовался расплывчатым либерализмом, создание определенной позиции и системы оценок шло у

него медленно. В декларации «Театра и искусства» признавалось, что «в наши дни эстетические начала и догматы критического суждения подвергаются значительным колебаниям». Называлась и задача журнала: поддержать «старые начала» в театре, «насколько возможно»¹²³. Это было убеждением сторонника теории «органической», преемственной культуры. Оно воодушевляло Кугеля на всем протяжении его деятельности. Не год и не два журнал проявлял приверженность к изобразительному реализму и его традициям на русской сцене, критиковал обветшавшие проявления классицизма и романтизма, высмеивал декадентство.

Опыт годового существования журнала позволил сделать скромный вывод: «Наша [...] программа проста и незатейлива: честно думать, искренно чувствовать»¹²⁴. Да и в дальнейшем четкого направления не возникло. В ретроспективной характеристике своего детища Кугель откровенно говорил: «Журнал вмещал всех — от Е. П. Карпова до Ф. К. Сологуба». Но объяснял этот эклектизм искренним желанием «познать истину искусства»¹²⁵.

Кугель отвел себе в журнале постоянный «угол». Все сколько-нибудь заметное в театральной жизни попадало в поле зрения критика.

В первых же номерах журнала он выступил с программной статьей о Дузе. Ее игра произвела на критика неизгладимое впечатление и внесла в его видение театра важные положительные начала. В Дузе он почувствовал мощь и оригинальность личности, признал образец истинного творчества. Личность актрисы, которая просвечивает сквозь все ею созданные образы, от Норы до Клеопатры, придает им современный живой смысл. Дузе — воплощение «конца века», усталого, мятущегося, не знающего радостей жизни. Но она не просто отражает этот хаос, она претворяет его в искусство, очищая душу страданием. Исходя из положения И. Тэна, что большой художник есть часть эпохи, Кугель называет актрису представительницей определенного общественно-исторического момента. Он связывает ее с движением феминизма. Но с таким его вариантом (и это примиряет с ним критика), который не считает завоевание гражданских прав женщиной гарантией ее счастья. Ибо счастье обретается прежде всего в сфере любви и семьи.

Теперь рядом с правдой психологического реализма Дузе игра С. Бернар представляется Кугелю риторикой, «жалким кривляньем в

пустоте»¹²⁶. Однако мельчание реализма в литературе и на сцене мешало критику связывать свои взгляды всецело с этим направлением в искусстве. «Мы остыли к реализму», — говорил он, «романтизм отжил», в символизме нет образов, одни «настроения»¹²⁷. Да и неважно, считал он, как сегодня называется искусство — реализмом или классицизмом. Его вечная сущность — в правде¹²⁸.

Дузе укрепила представление Кугеля об актере как о единственной ценности и главном содержании театра. Ее именем он как бы освятил свое давнее тяготение к актеру большого темперамента, к личности богатой и цельной. То тяготение, которое доводило широту критика до эклектизма. В его пантеоне, где царили Дузе и Савина, ужились Ермолова и Жюдик, Муне-Сюлли и Сальвини, Южин и Варламов, Орленев и Качалов.

Границу эстетики приемлемого Кугель пробовал вести по линии водораздела художественной и жизненной правды. Он их не отождествлял, хотя и был убежден, что верность натуре есть сущность искусства. Но вместо обыденной правды натурализма критик хотел видеть на сцене идеализированную правду жизни. Он полагал бесспорным, что искусство выше и совершеннее жизни. Актеров «нутра» Кугель отказывался признавать художниками. В том числе и прославленную Стрепетову. Впечатление от ее игры он уподобляет «истерической заразительности». Его отталкивали клинически точное изображение болезни и другие «сырые» места в игре Э. Цаккони, в котором он признавал талант и большую нервную силу.

В то же время Кугель искал в театре эмоций, потрясений, «души» и предпочитал актера, у которого «экспрессия» шла впереди «концепции», который интуитивно постигал образ целиком, а затем уже отработывал частности. Таким представлялся критику гений Мочалова, за это ценил он драматические роли Варламова¹²⁹. Кугель не разделял взглядов автора «Парадокса об актере». Руководствоваться разумом, собирая образ по частям, значит «доказывать» его, даже комментировать, как это делает Г. Режан в роли Норы, изображать чувства, а не жить ими. Школа Коклена для Кугеля — «несколько устаревшая»¹³⁰. Он вообще не верил в большую действенность театрального обучения. По тем же основаниям критик противопоставлял «натуру» Орленева «деланности» Москвина в одной и той же роли царя Федора.

В общем же Кугель ценил в актере как стихийную мощь природы, так и высокое мастерство, основанное на традициях сценической культуры.

Хотя Кугель и называл Дузе «русской» за ее искренность и «правдоподобие», ему все же предстояло выбрать на русской сцене любимого актера и тем прояснить свою позицию критика. Это произошло само собой. В искусстве Савиной Кугель обнаружил и блестящее развитие традиций русской реалистической школы, и новые, еще неизвестные русской сцене качества таланта. В период соперничества двух актрис в Александринском театре Кугель, прежде отмечавший «симпатичное дарование» Комиссаржевской, решительно предпочел Савину. Ее игру он называет глубокой и гибкой, тогда как образы Комиссаржевской однотонны. Он советует ей играть «грациозно-надломленных» девочек, причем иностранных, а не русских. С нескрываемым раздражением говорит он о растущем успехе Комиссаржевской у той публики, «которая орет и стучит ногами наверху»¹³¹. Кугель объясняет это «крайней доступностью» ее игры и каким-то ее «полуплебейским» пафосом. Чувствуя, что актриса является «чем-то все же новым», он это «новое» находит не в ее искусстве, которого «очень мало», а в ее сопричастности болезненно-тревожным, беспокойным общественным настроениям¹³². Кугель причисляет ее к служителям утилитарного искусства, которое всегда им отвергалось как болезнь, оправданная русской историей, подчас благородная, но все же болезнь. Горячее сочувствие, которое она вызывала к своим «полупадшим» героиням, даже нередко вопреки смыслу пьесы, казалось ему неоправданным эстетически и морально сомнительным.

Савина же, по убеждению Кугеля, — новый этап русского театра. В ней говорит не абстрактная идея, а сама «натура русской современности». На смену героиням покорным, невинно страдающим она вывела на сцену женщин новой, послекрепостнической формации. Характеры их цельны и оригинальны. В них есть своеволие и каприз, «искорки протеста», но без тени психической аномалии, неврастении. По душе были Кугелю и «прокурорские» трактовки ролей, сменившие у Савиной «феминистские», в которых она без тени сочувствия вскрывала эгоизм и безнравственность страдающих «эмансипе», таких, как Инна Волынцева в пьесе Сумбатова-Южина «Цепи».

В игре Савиной Кугель находил близость современному строю души. Драматизм актрисы не пафосный, как у Ермоловой, не экстатический, как у

Стрепетовой, а психологический, очень экономный и точный в средствах выражения. Когда личность Комиссаржевской обнаруживалась в ее ролях, Кугель считал это недостатком. В созданных Савиной образах ему нравится ясность духа, гуманность, здравый смысл и живой, острый ум — личные свойства актрисы. По мнению критика, Савина оздоровила русскую сцену.

Зрелый реализм Савиной обогатил эстетику Кугеля. Но доминирующее положение Савиной на Александринской сцене способствовало сохранению того уровня театрального сознания, который сказывался в так называемых именных партиях. Пусть Кугель был далек от «идолопоклонства» и «сектантства», а все же чуть не все проблемы театра, даже такие, как метод, постановка, ансамбль, он долгое время пытался разрешить при помощи единственного критерия — актера. «Театр есть лицедейство, ничего больше, ничего меньше», — любил он повторять.

Если уже Комиссаржевскую нельзя было правильно оценить, сопоставляя ее с Савиной и другими большими и малыми богами кугелевского театрального Олимпа, то как можно было судить о МХТ, в котором образ спектакля принципиально не был равен сумме образов главных действующих лиц? С возникновением МХТ театральная критика уже не могла довольствоваться разбором пьесы и ролей. Кугель же, утратив пыл первого увлечения новым театром, проверил его своим «эталоном» — актером. И обнаружил, что театр, так сказать, не состоялся, что его «нет». Фактически же МХТ начал существовать для него как величина отрицательная. Его успехи критик воспринимал почти болезненно. В выводах скептического анализа и в основаниях своих страстных инвектив Кугель был разнообразен и изобретателен. Но суть их была одна. Он не соглашался с заменой системы премьеров и амплуа режиссерским спектаклем, не принимал рационализма творческой системы МХТ. Долгое время он упрекал МХТ в натурализме, в подражании действительности, в упразднении искусства, а труппу называл «недаровитой». Да и режиссерская муштра, говорил критик, не способна воспитать ни одного талантливого актера. Им просто негде возникнуть, так как постановки строятся не на игре актеров, а на игре вещей, «сверчков». Для Кугеля МХТ явление не новое, а старое. Театр воскрешает обольщения дивертисмента, прелести «машинной части». Новое в нем: техника и ремесло, имитация жизни и искусства, выдумки «штукмейстера» Станиславского¹³³. Иногда Кугелю казалось, что в МХТ — решительное «вагнерианство», опыт

синтеза искусств, который еще больше оттеснит и умалит актера ¹³⁴ .

Суммируя свои впечатления от «Доктора Штокмана» до «Юлия Цезаря», Кугель говорит о скуке. Актеры не играли, а «мямлили» ¹³⁵ . Если критик и начинал разговор о даровании некоторых актеров (Качалов, Книппер, Лилина), то лишь для того, чтобы пожалеть их, уродуемых режиссерским деспотизмом. Их толкают к бесхарактерности, к тусклой и холодной игре. В грубой, нежизненной, мелодраматической постановке «На дне» актеры, говорит Кугель, играли «неискренне». Качалова и Книппер заставили даже изменить голоса ¹³⁶ .

Публикуя в своем журнале целые циклы положительных статей о МХТ (П. М. Ярцева, Н. Е. Эфроса и др.), Кугель полемизировал с ними больше «вообще», чем в частности, и редко выглядел победителем. Хотя в журнале и вокруг него было много шума, перепалок, душой которых был сам Кугель, деятельность его как критика больше походит на монолог. Уже с 1903 года он с горечью чувствовал свое одиночество во взглядах на МХТ, понимал, что сторонников этого театра ему не переубедить. Тогда самолюбие диктовало ему слова несправедливые, мысли неосновательные. Кому нравится МХТ, кто поддерживает его? Дилетантская критика, которая называет театром мешанину из литературы, сценического искусства, бутафории и декораций; либеральные буржуа и снобы, которые тешатся манерой, а не талантом, постановкой, а не содержанием, выучкой, а не дарованием; толпа, «чернь», которая «беснуется» из-за самого ошибочного и фальшивого в МХТ.

Взаимоотношения театра и драмы до поры до времени не особенно беспокоили Кугеля. Первое его требование к репертуару — это сценичность. В пьесе должно быть действие, то есть явно выраженная причинность, и характеры, сохраняющие родство со сценическими амплуа. Подлинно театральными драматургами современности он признает И. В. Шпажинского, И. Н. Потапенко, А. И. Сумбатова-Южина. В Ибсене его отпугивает рационализм, сухость, схематичность. Единство с Савиной тут показательно. С большим трудом принимал Кугель драматургию Чехова. Отвергнув — навсегда! — «Чайку» уже при первой ее постановке как «плохую пьесу», он был по-настоящему тронут Чеховым только через пять лет, в «Дяде Ване». Для него это вещь «классическая», лучшая после драм Островского ¹³⁷ .

Но если драматург должен руководствоваться законами сцены, то и театр, напоминая Кугель, связан с автором «законом верности». На подмостках изображается не жизнь, а жизнь «по-Островскому», «по-Чехову». Актер должен схватить «колорит» драматурга, войти в его стиль.

Обоснование постановки, передающей авторский стиль, подрывало трафаретную театральную условность и натуралистический буквализм. Приоткрывая двери перед «стилем», Кугель никак не ожидал, что вскоре ему доведется увидеть, как многочисленные стилизаторы будут предлагать свои варианты «стиля Островского», «стиля Чехова».

О сохранности же авторского замысла Кугель заботился далеко не всегда. У него была теория, что «мелкий» репертуар не только не мешает, но даже способствует росту таланта, даже гения. Дузе в пьесах А. Дюма, В. Сарду, Ш.-М. Доннэ спорила с авторами, крепла и побеждала, наполняя авторские образы глубоким и современным содержанием. Но в борьбе с Ибсеном она не смогла победить. Нора, особенно Гедда Габлер — не лучшие ее создания. Аналогичный спор он с удовольствием отмечал у Савиной, которой удавалось «победить» даже Островского (Евлалия в «Невольницах»). Эта теория предвещала попытки критика оторвать театр от литературы. Он словно забывал и о признанных созданиях Дузе в классическом репертуаре (Клеопатра), и о том, что Савина достигла своих высот в пьесах Гоголя, Тургенева, Толстого.

Тот же спор с автором Кугель мог другим исполнителям вменить в вину. Так, Комиссаржевская в «Бесприданнице», по его мнению, занимается «порчей», искажением Островского. Бесконечны заявления Кугеля об «уродовании» авторов в МХТ, у Мейерхольда. Кугель не высказывал прямо, но часто был недалек от мысли о существовании единственно правильной трактовки пьесы и ее постановки. Он не мог допустить, например, даже иного мизансценирования «Ревизора» (в МХТ), чем в Александринском театре. Постановку «Вишневого сада» в МХТ он осудил за «жизнерадостность», за фарсовый тон. Ю. Э. Озаровского же похвалил за то, что тот поставил пьесу Чехова на Александринской сцене как трагедию ¹³⁸ .

Невозможно объяснить взгляды Кугеля на Комиссаржевскую, на МХТ, на творчество Мейерхольда при помощи таких предположений, как «не понял», «не увидел», «не почувствовал». В том-то и была сложность и драматизм позиции Кугеля, что он, как правило, тонко ощущал и разумел смысл новых явлений в театре. Он удивительно точно схватил и объяснил

уже в 1898 году трудноуловимую сущность общественного пафоса Комиссаржевской. Он охотно признал в 1904 году положительные стороны деятельности МХТ, который поднял весь театр «на огромную высоту», и доказал, что это не забава, а серьезное дело, «поучающее и поучительное». Как русский интеллигент, Кугель не мог не ценить, что МХТ привлек к себе лучших современных авторов, что репертуар его — «избранный». Он хвалил театр за стремление стать «учителем жизни»¹³⁹.

Но все эти бесспорные для Кугеля ценности, по его убеждению, «нетheaterальны», даже частью «антитеатральны». Он не пускал на сцену те самые идеи, которые развивал в своей публицистике, в своих речах на съездах сценических деятелей.

Так же обстояло дело и с новыми эстетическими направлениями в сценическом искусстве. Он живо интересовался ими, проницательно их анализировал и по большей части отвергал по причине «антитеатральности».

Перед 1905 годом Кугель почувствовал невозможность только эстетического подхода к театру, который брался за социальные проблемы и разливался по русской жизни «демократической, всеуравнивающей волной»¹⁴⁰. Это позволило ему более объективно взглянуть на творчество Стрепетовой и Комиссаржевской. Огромный успех Стрепетовой в недавнем прошлом Кугель признал заслуженным: «Душа (ее. — Ю. Г.) была обращена всей глубиной своей к народу»¹⁴¹. Этому не мешал бытовой репертуар, который был тогда самым «передовым». Упадок творчества и популярности «пророчицы» народничества Кугель объясняет кризисом этого движения. В новых условиях, по его мысли, преобладание этики и публицистики над художественностью, что было в ее творчестве исторически и общественно обусловленным, превратилось из достоинства в недостаток.

С расцветом народничества Кугель соединяет также творчество М. И. Писарева. Критик говорит о нем высокими словами: «первый актер-интеллигент», «сеятель», «работник», «предтеча нового»¹⁴².

Кугель одобряет деятельность Драматического театра Комиссаржевской. Он хвалит спектакль «Авдотьяна жизнь», осуждает тех, кто «шикал» на представлении «Дачников». Постановку пьес М. Горького («Дачники», «Дети солнца») он называет большой заслугой театра и

результатом его огромной художественной работы. Исполнители преодолели неподвижность «риторических» пьес М. Горького. Кугель любил в нем романтическое, «способность гореть», жадность к жизни, но в «проповедь» его не верил¹⁴³. О новых ролях Комиссаржевской критик хотя и пишет сдержанно, но все же предпочитает ее талант «серединности» МХТ¹⁴⁴.

События первой русской революции увлекли Кугеля. На какое-то время он отбрасывает обычное для себя разделение жизни и искусства и признает их равнозначность и нераздельность в условиях революционных бурных лет¹⁴⁵. В речи на Всероссийском съезде драматических и музыкальных деятелей (1906) он говорил о гражданских свободах как об условии воскрешения театра. Он мечтает о театре больших идеалов и духовного горения.

В этот период «Театр и искусство» получил признание как орган «русской артистической громады». В нем из номера в номер публиковались острые статьи и материалы, в которых отстаивались гражданские, профессиональные и материально-бытовые интересы актеров. Кугель проявлял в этих вопросах не только пафос общественника-демократа и знания правоведа, но и любовь к рядовому «пролетарию сцены». После подавления декабрьского вооруженного восстания он с гневом писал об успехах пошлой буржуазной драмы и фарсов в дни баррикад и массовых расстрелов¹⁴⁶.

Историческая роль пролетариата была Кугелю неведома. Материализм марксистской эстетики казался ему прямолинейным и грубым¹⁴⁷. Не свободный от вульгарного социологизма сборник «Кризис театра» только укрепил его в этом мнении¹⁴⁸. Когда революция пошла на убыль, критик, живший настроениями либеральной интеллигенции, отрекся от всяческого «направленства» на сцене. У него появилась склонность рассматривать театр в отрыве от действительности, как самодовлеющее царство вечных истин — правды и красоты.

Реальное же состояние сцены он воспринимает как растущую деградацию. Суть кризиса, по Кугелю, в мельчании актерских талантов, в уменьшении их числа. Причины кризиса он объясняет по-разному. Упадок актера порождается прежде всего театральной системой, в которой актер превращается в «материал» режиссера, лишается свободы творчества.

Кугелю близка была также идея Дж. Рёскина о дезинтеграции личности в условиях капиталистической действительности. Соединяя эти два явления, Кугель высказывал мысль о том, что современная режиссура есть креатура полицейского государства. Как и прежде, его интересовала в искусстве творческая личность актера. Но теперь Кугель считает, что спасти актера может только рост его культуры. Подобно Брюсову, он мечтает о превращении актера в Артиста и Поэта.

Ныне же, приходил к выводу Кугель, театр становится беспочвенным, а новые театры даже «бессмысленными». На казенной сцене застой. В игре лучших актеров штампы, самоповторения. Он скорбит о невосполнимых потерях огромного дарования Варламова, которого «заела» крыловщина. Критицизм Кугеля задел даже Савину. Он пишет про неудачное исполнение ею некоторых ролей (Катерина в «Грозе»).

Кугель признает безнадежно устаревшими бюрократические формы управления театром. Из-за них на Александринской сцене воцарились беспринципность, эклектизм, «бестолочь, безвкусице».

Мало оригинального, приходил к выводу Кугель, осталось и на большинстве частных сцен, и в провинции. Подражают «художественникам», перенимают их репертуар, «штукарство», режиссерское самовластие, как Н. Н. Синельников в театре Корша.

Глубокий скепсис внушает Кугелю символистский театр. Поскольку он лишен жизненных соответствий в чистом виде, считает критик, актеру в нем попросту нечего играть. У Мейерхольда, за редким исключением, он не находил ничего положительного.

Однако Кугель не впадал в нигилистическое критиканство. Выступлений доброжелательных, оценок положительных, отношений восторженных у него достаточно много. Главным занятием его было все же утверждение театра. Он умел хвалить не только признанных корифеев сцены, но и театры-«недрузи». Нередко критик оказывался беззащитным перед прекрасным, обнаруживая его там, где, по его расчетам, оно не может возникнуть. Он мало заботился о своих противоречиях, считая перемену мнений естественным свойством живого недогматического ума. После одобрительных восклицаний он, как ни в чем не бывало, мог «прихлопнуть» театр или актера жесткой фельетонной издевкой. «Многое простится Мейерхольду за эту постановку», — писал он растроганно после «Сестры Беатрисы». А на завтра забыл об этом и ничего ему никогда не «прощал».

Картина театрального мира у Кугеля, может быть, и не была до конца целостной и логичной, но внутренне единой она была. Все, что он отрицал и принимал, не всегда было взаимообусловленным, но всегда взаимосвязанным.

В кугелевском театральном «универсуме» действенным центром с 1904 – 1905 годов стал МХТ. «Вся теоретическая часть моих статей есть не что иное, как [...] преломление лучей, исходивших от московского театра, — писал он в дни десятилетнего юбилея театра, во внезапном прозрении. — [...] Вся театральная эстетика, все догмы нашего театрального мирозерцания сейчас, так или иначе, связаны с Художественным театром»¹⁴⁹. Разумеется, под связью Кугель имел в виду не только единомыслие, но и отталкивание.

Отрицая режиссерский театр, Кугель вовсе не был противником режиссуры. Он признавал требования единств замысла постановки, приобщенности исполнителей к общей идее, выдержанности стиля спектакля. В ансамбле критик усматривал закономерное явление современности. Когда культура становится достоянием масс, на таланты и гении надежда плоха, ибо и жизнь, и человек мельчают и дробятся. В современном театре, приходит Кугель к выводу под влиянием постановки «Дяди Вани» в МХТ, не более одной сотой может принадлежать личности, капризам ее таланта и свободы. Все остальное «есть власть целого и ансамбля». В кратковременном увлечении он даже называл ансамбль высшей школой сценического искусства. «Чем будет Лир без Шута и Корделии?» — аргументировал Кугель и напоминал о талантливых актерах в провинции, которые часто гибнут, не находя поддержки в труппе¹⁵⁰. Ансамблем объясняет он тот факт, что «неизвестные» актеры МХТ поняли Чехова, а в Малом театре «именитые» исполнители — Ермолова, Садовская, Ленский — не поняли и не выразили Тургенева («Месяц в деревне»)¹⁵¹.

Когда же речь заходила о режиссере, то Кугель признавал его только в качестве «редактора», «подправляющего» в интересах целого то, что взято актером от автора. Власть этого «сверхчеловека», убежден критик, приносит больше вреда, чем пользы. Раньше трафарет ампула мог снижать художественность образа, но сущность театра от этого не страдала. Трафарет режиссерской постановки затрагивает самое «сердце» театра¹⁵².

Кугель не находит никакого оправдания режиссерскому «самовластию». Режиссер не только ущемляет актера, но и подменяет его индивидуальность своей. Закономерно, полагает Кугель, что режиссеры охотнее имеют дело с «ничтожествами»: они легко «дрессируются»¹⁵³.

Когда критик почувствовал в Качалове, Книппер, Москвине, Леонидове одаренных актеров, которые «уродуются» и «усыхают» в МХТ, он воззвал к ним: «Бегите отсюда»¹⁵⁴. И вновь, уже безраздельно, вернулся к своей вере «в единую истину театра — сценический гений».

Особенно резко проявились «пороки» режиссуры, считал Кугель, в деятельности Мейерхольда, порожденного Станиславским. Принципиально не останавливаясь на различиях в их эстетике («Один штукмейстер таскает монету из бороды, другой — из шляпы...»¹⁵⁵), критик все же отдает предпочтение Станиславскому, за то, что тот «научает» актера, дает ему «хлеб». Второй же — «выедает» актера, старается выглянуть из каждой роли¹⁵⁶. Большую известность получила иеремиада Кугеля, в которой он живописует режиссера-«аспида», склонившегося над полузадушенным и полуобморочным театром и добивающего его пинками. Критик уподоблял историю двадцатилетнего существования режиссерского театра в России бесконечному мартирологу «убиенных, истерзанных, оболваненных [...] извращенных пьес и ролей»¹⁵⁷.

С именем МХТ Кугель связывал начало модернистского театра в России: «Вся ломающаяся, кривляющаяся, стилизующая, нудная и скучная, тоскливо умствующая и жалко гримасничающая театральная Русь [...] имеет духовным родителем своим Московский Художественный театр»¹⁵⁸. Это МХТ, напоминает критик, вывел на сцену Метерлинка, Гамсуна, Леонида Андреева. Ибсен, принятый декадансом за свои полусимволические образы и за свое отрицание традиционной морали, был вознесен также «художественниками».

Кугель стал противником символизма на сцене лишь после того, как воочию убедился в его «антитеатральности». А до этого символизм представлялся ему «пленительным» и «опасным», способным разнообразить, оживить и даже кое в чем обновить сцену. Он хвалил Комиссаржевскую — Гильду («Строитель Сольнес») и рассуждал о том, что сцена, с ее «типичностью», «характерностью» и «перевоплощением», еще не готова к символистской драме. Для изображения жизни духа

«нужны новые формы», говорил он словами Треплева¹⁵⁹. Открывшийся театр на Офицерской он признал единственной в Петербурге сценой с серьезными задачами и отборным репертуаром¹⁶⁰. Сильное впечатление произвела на него «Сестра Беатриса». И тем не менее чуть ли не все спектакли этого театра, всю его эстетику Кугель отверг и осудил.

Выпады театрального модернизма против реализма и лозунг «Смерть быту» он воспринимал как враждебные самой сути сценического искусства, его чувственной природе. Кугель убежден, что «театр неподвижности» (в том числе и Метерлинк в МХТ) на деле ведет к смерти театра. Тот же путь уготован и «оргийному» общественно-религиозному театру. Его сторонников (В. И. Иванова, Г. И. Чулкова) критик называл беспочвенными теоретиками.

Пристально следил Кугель за проникновением модернизма на Александринскую сцену, то есть в первую очередь за постановками Мейерхольда. Все они — от «Дон Жуана» до «Маскарада» были раскритикованы им. Критик не спорит, что спектакль «Дон Жуан» красив, интересен, что идея его любопытна. Но успех его основан не на игре актеров, а на «придаточных» элементах театра (художник, режиссер)¹⁶¹. Кугель зло писал о «блудливом торопливом флирте» В. А. Теляковского с модернизмом¹⁶². По мнению критика, существующий подбор труппы в Александринском театре таков, что позволяет играть «Мертвый город» Д'Аннунцио, Островского же играть некому. Теляковский потворствует превращению «дома Островского» в «студию Мейерхольда».

Тяжба Кугеля с модернизмом подвела его к проблеме этического, которая потребовала от него после 1907 года длительных размышлений. Тут, очевидно, открывалась широкая возможность сближения Кугеля с МХТ, с его Первой студией, с позицией Л. Я. Гуревич. Но критик словно не замечал этих открытых дверей. И в этом случае дело было не в «слепоте» Кугеля, а в его приверженности к определенной системе моральных критериев, для которой иная система — «аморальна».

Во время послереволюционного упадка модернизм «скомпрометировал» распространенное в России благодушное представление (кантовско-шиллеровское) о тождественности красоты, правды и добра. Его художники создали «цветы зла», явили возможности красоты недоброй, «демонической», «инфернальной». Царство красоты

перестало быть убежищем от зла мира. В то же время христианская мораль была в сфере искусства оттеснена иными идеями, которые утверждали истоком и целью нравственного императива человеческую личность. Но в целом ни индивидуалистическая, ни классовая мораль не привлекали критика. Скептик-эпикурец, поклонник Г. Гейне, он, однако, предпочел держаться позиций христианско-гуманистической морали. Этический критерий стал заметным образом сказываться на суждениях критика. «Нравственное зрение, — заявлял он, — есть неизбежный элемент театра».

И те, кто толкают его по пути красоты, делают нетеатральное дело ¹⁶³.

Казалось, опора позитивной концепции театра была обретаена. Представление о художественном облике чаемого театра также наличествовало в сознании критика, сложившись ранее исподволь. Хотя Кугель и брюзжал, что любить МХТ стало «натуральной повинностью интеллигента», он не мог не признать, что в чем-то существенном этот театр отвечает большой потребности современных душ ¹⁶⁴. Поэтому грядущий театр, чтобы преодолеть влияние МХТ, должен покоиться не только на иных нравственных и эстетических принципах, но и на более «вечных», «органических» общественных основах. Так Кугель пришел к идее русского национального театра.

Душой и сердцем русского театра Кугель считает Островского. И не потому только, что с Островского он числит начало национального русского театра — до этого была «барская затея». Театр Островского, по глубочайшему убеждению критика, есть явление живое, далеко еще не освоенное и не раскрытое. Для большинства публики он «вполне нов и современен». Кугеля возмущали рассуждения об устарелости «бытописателя». Критик видел в быте прежде всего чувственный образ бытия. Выхолащивание быта, производимое Мейерхольдом (например, «Гедда Габлер»), меняет смысл пьес, лишает их образы убедительности. По Кугелю, функции быта на сцене, смысл, в нем заключенный, могут быть очень глубокими. Так, в образе Глумова критику видится русский нигилизм и рационализм, но не в философском, а в «обиходном» обличий ¹⁶⁵. Совсем другое — быт в «Грозе»: там проявляются в нем вечные вопросы духа ¹⁶⁶.

В Островском Кугеля восхищало счастливое сочетание морали и театральности. В его пьесах мораль занимает «всю авансцену» и дает всему движение, четко отделяя «хорошее» от «плохого». Драматург не

морализует, но его «догмат добра неоспорим». Пьесы, которые «по ту сторону добра и зла» и в которых поэтому «нити добра и зла спутаны», не содержат идеи движения. В этом видит Кугель суть их антитеатральности. Так, в борьбе с антигуманистическими тенденциями внутри модернизма Кугель опирался на «добро», «гуманного», «правдолюбивого» Островского, выразившего в своем творчестве лучшие черты русского народа.

Актеры, выросшие на Островском, Гоголе, на «бытовиках»-реалистах, кажутся Кугелю какой-то легендарной плеядой. Настолько были они — не в пример нынешним — богаты творческой мощью, темпераментом, искренностью, сильно развитым нравственным чувством. М. И. Писарева, который был «создан» для Островского, критик ставит, по значению всей его деятельности, «где-то рядом» с Аполлоном Григорьевым.

Очень показательной и многообещающей считал Кугель «позднюю любовь» публики к В. В. Стрельской. Зрителей, пресыщенных «модерном», привлекают в ее созданиях «глубокие следы быта и жизни»¹⁶⁷. В ней увидели правду и совесть театра.

Примером разрушения сценической культуры явилась для Кугеля постановка «Ревизора» в МХТ. В ее «нелепости» и «произволе» критик усмотрел начало «пачканья» всей русской классики. Он был встревожен тем, что театр якобы отрывает «корни от почвы», выбрасывает за окно «работу русского гения». «Здесь ставкой вся наша культура [...] самая суть народной души»¹⁶⁸. В рецензии на пятисотое представление «Ревизора» в Александринском театре Кугель, посетовав на несовершенство игры, демонстративно любовался отточенностью мизансцен, сохранностью традиций¹⁶⁹.

Переосмысливая некоторые высказывания Станиславского, Кугель приписывал ему разрыв со щепкинской традицией. Однако лучшие актеры МХТ — к ним он относил Лилину и Москвина — продолжают, на его взгляд, эту традицию, представляя школу бытового реализма и тем доказывая бесплодность усилий их руководителя. Критик находил, что Москвин в роли Голутвина («На всякого мудреца довольно простоты») «почти гениален», и призывал МХТ «перестроиться» по этому актеру, а не «по Станиславскому»¹⁷⁰.

Раздумья Кугеля о национальном русском театре имели в основе идеи

Островского и Аполлона Григорьева. Последний был для него и образцом критика — не академически бесстрастного, а заинтересованного и пристрастного. Но в выводах Кугеля о современном театре было немало субъективного. Он противопоставлял свою мечту не только вненациональной практике и теории модернистской сцены, но и Художественному театру.

Оплакивая быстрое вымирание еще недавно образцовых казенных сцен, принимая кризисные явления за разрушение театра, Кугель утверждал, что живые традиции русского сценического искусства хранятся провинциальной актерской массой. Нужна была непоколебимая вера демократа в творческие силы, таящиеся в глубинах народной жизни, чтобы не отвернуться от переимчивой и суетной и, казалось, охотно терявшей свое лицо и голос провинции. Лучшая публика, по его наблюдениям, «чисто русская», например «народ Поволжья». У народа — прямое, неискаженное восприятие театра, врожденная тяга к реализму, который есть душа и сущность русского искусства¹⁷¹. Залог великого будущего русского театра Кугель видел в его молодости. Силы и талант народа, еще едва коснувшись театра, породили такое явление, как Островский. Жаль только, сетовал критик, что талант в России не становится предметом национальной гордости.

Проблема русского национального театра в предвоенные годы волновала многих. Об этом думали и писали Немирович-Данченко, Блок, Волошин. Кугель, несомненно, поднимал насущную и важную тему. Очевидно, что театр нуждался в серьезном обновлении своих основ, какими бы здоровыми и «органичными» они ни казались. Но возрождение национальной сцены не могло состояться до разрешения острейших социальных конфликтов. Не только внесловный, но даже «народный» (то есть для крестьян, рабочих и мелкой буржуазии) театр не мог быть прочным в условиях тех двух десятилетий, когда произошли три революции.

Последовательная приверженность своей концепции грозила Кугелю изоляцией от театральной жизни. Но этого не случилось. Свое «утверждение театра» он продолжил в такой области, которая привлекала редкое и часто брезгливое внимание общественной и театральной мысли. Это область «малого жанра», театра фарсов, кабаре, варьете, о которых бульварные листки печатали рекламные рецензии. В серьезной прессе они упоминались как пример пошлости, пустоты, упадка буржуазных нравов.

Некоторые даже видели в этих «заведениях» язву, разъедающую театр и грозящую ему гибелью.

Нужна была большая смелость, чтобы, уже имея клеймо «неисправимого реакционера» в искусстве (из-за нападок на МХТ), бросить новый вызов ригоризму теперь уже не только либеральной, но и правой прессы. Но Кугель прекрасно знал и давно любил «низовые» жанры. Поклонник артистической индивидуальности, он обнаруживает ее в первоначально театральном виде на презираемых многими подмостках. В артистических кабачках Монмартра, в берлинских варьете он восхищался талантами оригинальными и темпераментными. Он пишет об искусстве знаменитых шансонетных певиц Шнейдер и Жюдик, над увлечением которыми иронизировали еще Некрасов и Салтыков-Щедрин, о звезде парижской богемы Иветт Гильбер и о других настоящих артистах, которым ничто — ни ансамбль, ни декорации — не мешает полноте общения со зрителями. С наступлением «режиссерской эры» миниатюра приобретает в глазах Кугеля значение единственно независимой области актерского искусства, «вольницы духа».

В практике русской критики такое совмещение защиты традиционного национального театра с поклонением «этуальям» было случаем исключительным. Но в этой двойственности можно увидеть своеобразное отражение системы французского театра, хорошо известного Кугелю. Один его полюс был средоточием традиций национальной сценической культуры («Комеди Франсез»), другой — живого творчества многочисленных эстрадных малого жанра. И Кугелю известное время представлялось, что в любви к «христианнейшему» Островскому и в повышенном интересе к талантливому исполнению «неприличных куплетов и приличных куплетов с неприличными жестами» если и есть противоречие, то «нетеатральное». При условии, что две эти сферы мыслятся суверенными и невраждующими. Но когда критик утвердился в мнении о ненужности и даже вреде литературы для театра, положение изменилось.

После того как Кугель серьезно увлекся своим «Кривым зеркалом», он объявил миниатюру не только «гранью нового театра», но и его неизбежным будущим. «Протяженные», «вялые» формы искусства он считал обреченными в век технического прогресса. Эпические полотна, многоактные повествовательные драмы, большие масштабные роли, по наблюдениям критика, все меньше трогают зрителя, который тянется к быстрой смене эмоций, к «импрессионистическим картинкам», к

стремительному и напряженному действию. «Зрителю, с его современной душою и огромным запасом усвоенных психологических комбинаций, не требуется ничего, кроме мгновений»¹⁷². Устарел весь «рисунок» драмы, писал Кугель. Изображать жизнь на сцене следует игрой глаз, тела, ритмом, одним характерным штрихом.

Получилось так, что критик, отстаивая чистоту узко понимаемых традиций русской сцены от «еретиков»-новаторов и чураясь театрального традиционализма в современных его обличьях, остался с «фарсом», с декадентской безутешной и разъедающей иронией чисто европейского «Кривого зеркала».

Малый жанр разлучал сцену с литературой. И не случайно в это время Кугель, возмущаясь «засильем» литературы в МХТ, подчас намеренно сближался со своими недругами-модернистами, занятыми «разлитературиванием» и деидеологизацией сцены. Он последовательно пришел к лозунгу «К черту писателя!» и претендовал на то, что раньше Г. Фукса объявил войну литературе на сцене. «Для хода театральной жизни, для ее будущего [...], — заявлял он, — новая форма пустейшего водевиля важнее, чем стотысячное представление гениальнейшего Шекспира или великолепнейшего Кальдерона»¹⁷³. Сценичность, по новым представлениям критика, «есть условная форма драматического произведения», независимая от его драматизма. Поэтому у Пушкина, например, нет «сценической склепки», он «не видел плоти театра»¹⁷⁴. Настоящий театр, доказывает Кугель, это мелодрама, пустейший водевиль «Поташ и Перельмуттер», это примитив, буколика, курьез.

Пришедшее с войной падение театрального искусства Кугель по-своему переосмысляет. Казалось бы, говорит он, война, вызвавшая рост коллективных чувств, создала все условия для осуществления идей «соборного», общественного театра. На деле же наблюдается обратное, проявилась «основная черта театра»: «Хорош и мил тот театр, который уносит от тяжкой думы, от бедности и несовершенства жизни», театр, отвлекающий от действительности сказкой, комедией¹⁷⁵.

В отказе Кугеля от проблемной драмы ради фарса, и еще более — в его лозунге бездумного «тра-ля-ля» сквозило желание заглушить страх. Полемист и общественник, воитель театра теперь уже не только проявил тягу к иллюзиям, к наркотическому искусству, но и старательно закрывал

глаза «на непроглядный ужас жизни». Объективно «тра-ля-ля» Кугеля звучало издевкой над теми театрами, которые в труднейших условиях считали своим долгом проповедовать высокие гуманистические идеалы, сохранять ценности культуры. По сути дела, критик отрекался от идеалов русского театра и санкционировал действительно «курьезный» и «примитивный» репертуар, заполонивший сцену.

Прошел год с небольшим. В столицах не угасало лихорадочное и наглое веселье спекулянтов и дезертиров, ширилось недовольство самодержавным строем, распутищиной. Все это волновало Кугеля, активно им переживалось. И вскоре как-то само собой произошло, что проблема «малых жанров» стала для критика частным вопросом, вернулись прежние темы его раздумий: МХТ, Мейерхольд, традиции русской сцены. Только не оставляло такое чувство, что театр находится в безвыходном тупике. Новые надежды и новые тревоги несла с собой близящаяся революция. Кугель-гражданин ждал ее, но опасался, что «тот принцип “эгалитарности”, который не может не водвориться в завтрашней России, даст торжество самому среднему, шаблонному и хорошо прожеванному репертуару». И робко предполагал, что, быть может, возникнут большие народные театры с классическим репертуаром и студии для «новшеств»¹⁷⁶.

Февральские события оживили в Кугеле идею единства искусства и жизни в период революции. С этих позиций он подверг уничтожающей критике мейерхольдовскую постановку «Маскарада», приписав ей все мыслимые пороки, от искажения автора до «нелепой игры». Дух февральской демагогии не миновал и его. Когда народ кричит «хлеба», а его расстреливают из пулемета, пышность постановки, обличал Кугель, «упадочна» и «развратна». Не удержался он и от назидания о «символическом» значении финала спектакля, что так долго нравилось историкам театра: пением панихиды кончился императорский театр¹⁷⁷.

Почти те же слова применил Кугель к себе после Октября. «Уже несколько лет, как состоялись наши общие похороны...» — произнес он, вспоминая о В. М. Дорошевиче. С закрытием журнала «Театр и искусство» его критическая деятельность резко сократилась. Он понимал, что нужно пересматривать многое, в том числе и театральные позиции. «В искусстве мучительно хочется веры и идеала», — признавался он. Внутренних же резервов вновь обрести их у него не хватало. Усилия в этом направлении были для него малопродуктивны. Но творческая сила не покинула Кугеля.

Она в полной мере проявилась в его книгах актерских портретов, мастерски выплавленных из мозаики бесчисленных дореволюционных рецензий, в итоговых размышлениях о сценическом искусстве, в увлекательных мемуарах.

Среди коллег Кугеля были люди не менее талантливые и более глубокие, чем он. Однако по широте театральных интересов, по обилию написанного, по стремлению к действенности критики, по масштабам практического участия в жизни русского театра он представлял собой личность уникальную. В период массового появления рецензентской «саранчи», невежественной и беспринципной, когда чуть не каждый бульварный листок обзавелся театральным отделом, а старинная «пря» актера с его «судьей» дошла уже до бытовой вражды и до принципиального отрицания критики, Кугель сумел, опираясь на опыт своих предшественников, высоко поднять титул театрального критика.

Он не был одинок. Но среди тех немногих, кто, как П. М. Ярцев, С. В. Яблоновский, Л. Я. Гуревич, Н. Е. Эфрос, заставил сцену считаться с «силой мнения», кто заслужил авторитет независимостью и обоснованностью суждений и получил признание за свое понимание театрального искусства, за любовь к нему, Кугель оказывался первым. Он захватил актерскую массу своим журналом, который подогревал гражданское и эстетическое самосознание людей театра. Актеры признали «Театр и искусство» и облекли доверием его вдохновителя. Кугель завоевал также и разночинного читателя, что никакому театральному изданию в России надолго не удавалось. Журнал был живым и содержательным. В нем освещалась театральная жизнь столиц, и университетских городов, и самой заштатной провинции. Критика журнала не повторяла ошибок «Артиста», потерявшего связь со сценой из-за своего академизма, не ориентировалась, как издания типа «Петербургского дневника театрала», на завсегдаев партера. В неизменно либеральном тоне — что считалось патентом гражданской порядочности — она говорила то, что завтра могло стать мнением широкой аудитории. Ненавязчивое просветительство своего еженедельника Кугель подкрепил бесплатными приложениями: новинками «Библиотека театра и искусства» и выпусками «Словаря сценических деятелей».

Кугеля нельзя назвать объективным летописцем театра. Но без его статей наше знание русской сцены конца XIX – начала XX века было бы неполным и менее ярким. А его суждения о многих знаменитых актерам

просто ничем не заменимы. Заинтересованность Кугеля в делах театра была так искренна и сильна, что даже проходные его рецензии, эти «бабочки-однодневки», хранят до сих пор трепет искусства и жизни.

Театроведение Кугеля стойко хранило черты представлений 1880 – 1890-х годов. В этом основная причина его конфликта с новыми театральными системами, от Станиславского и Мейерхольда до Таирова и Вахтангова. В этом трагизм критика, искавшего решений насущных проблем русской сцены то на торных, то на тупиковых путях, тогда как театральная жизнь неудержимо устремилась по колеям новаторов. Но он думал всегда о важном, о коренных вопросах бытия сцены. Поэтому он не ушел вместе с эпохой, его породившей. Истовая вера Кугеля в вечную, неизменную сущность театра — Актера многим казалась анахронизмом. Однако своей апологией актера в пору борьбы между режиссером, автором и художником за главенство в театре он напоминал о гуманистической сути сценического искусства, поддерживал и школу артистизма, и огонь вдохновения.

Словно призывая потомков не судить опрометчиво о нем и о критиках вообще, Кугель писал: «Всякий созидательный процесс происходит двояким путем — путем утверждения и путем отрицания, подбора и отбора, сложения и вычитания. Если даже критика сводится лишь к указанию недостатков, погрешностей и промахов, то и тогда ее голос, в самом отрицании своем, есть фактор творческий и созидающий»¹⁷⁸.

Цельность Кугеля не в определенности взглядов — этого не было «в воздухе эпохи», а в том, что он избежал нравственного и эстетического релятивизма, свойственного тем, кто боялся отстать от «веяний» века. Он не страдал новоманией, не гонялся за модой и не полагал мнение большинства критерием художественной правды. Во время скорого, подчас неправого пересмотра ценностей, созданных русским искусством XIX века, в атмосфере «усталости» от культуры тревога Кугеля за живые связи преемственности и традиций, за судьбы русского театра была вещей и мудрой.

Ю. Д. БЕЛЯЕВ

Юрий Дмитриевич Беляев (1876 – 1917) родился в городе Симбирске. Там же поступил в гимназию, курс которой окончил, находясь уже в Петербурге. Будучи гимназистом, он познакомился с академиком А. Н. Веселовским, под руководством которого изучал русскую духовную поэзию. Писал и сам стихи, интересовался историей художественной культуры. В 1894 году Беляев жил в Крыму в семье П. А. Стрепетовой. Его интересы сосредоточиваются на театре. Но это увлечение лишено узости и фанатизма, так характерных для вновь обращенных. Он начинает писать, причем его равно интересуют и обаяние живого театра, и его история. Романтические актеры и спектакли XVIII – начала XIX века больше всего занимают молодого критика. Он — автор исследований «Вечер в “Оперном доме”» (1896), «Пушкин и театр» (1899), «Русские водевилисты» (1898) и художественной прозы — «Псиша» (1897), «1840» (1899)¹⁷⁹.

В течение первых трех лет после гимназии Беляев сотрудничал в журналах «Живописное обозрение» (ред. А. К. Шеллер-Михайлов), «Север» (ред. А. А. Коринфский), «Театральная жизнь» (журналом практически руководил А. Р. Кугель), печатался в газете «Россия», издаваемой А. В. Амфитеатовым. Серьезность таланта молодого Беляева, образованность, скептицизм суждений и тонкое чувство живого искусства привлекли к нему внимание видных писателей и редакторов. Но стремительно завязавшиеся отношения столь же быстро оказались исчерпанными. Недолговечным был союз с Амфитеатовым и Шеллер-Михайловым, вначале опекавшим молодого литератора. Всего два года работает Беляев с Кугелем. Критик не без сожаления расстался с начинающим коллегой, ценя в нем высокий художественный вкус, «нежное, изящное, блестящее» дарование.

Виновником разрыва во всех случаях был сам Беляев; каждый раз он делал этот шаг вполне сознательно, сохраняя полное уважение к своим былым покровителям. Он поддерживал добрые, уважительные отношения с Кугелем, посвятил Шиллер-Михайлову свою повесть «Весеннее». Его не угнетали и не эксплуатировали, но, конечно же, в нем предполагали видеть единомышленника, ученика, последователя. Необходимость объединять с кем-то свои взгляды решительно отвергалась Беляевым. Он пытался

сохранить самостоятельность и независимость суждений. Эти качества были ему нужны для выяснения и утверждения собственных эстетических вкусов.

Первые же статьи выявили его художественное кредо с достаточной определенностью, писал ли он о пьесе Ростана «Принцесса Греза», о трилогии Сухово-Кобылина или о балетном сезоне. Признавая французского поэта неоромантиком, он требовал от него чистоты стиля, упрекал за искажение и огрубление характера Мелизанды в угоду большей эффектности интриги. Поборник романтизма, Беляев защищал «импрессию духа легенды» и считал, что легенда должна быть «лишена всякой драматической сутолоки». Здесь пуризм и обилие научных доказательств новичка, но здесь и понимание внутренних законов искусства, протест против эстетического диссонанса.

Притягательность таланта Сухово-Кобылина критик видит в намеренном изображении противоречий действительности. Излагая общественно-философские взгляды автора трилогии, анализируя его пьесы, Беляев находит, что драматург обличает произвол отдельных чиновных лиц, защищает интересы старого дворянства. Показательно, что даже в обзоре балетного сезона он констатирует закономерности развития искусства: «Что балет имеет свою историю и что он, подобно прочим искусствам, отражает на себе дух и явления своего времени, в этом можно убедиться путем обзора разновидностей национальных танцев. Последние, помимо отличительных особенностей нации, воспринимали в себе все ¹⁸⁰трепещущие интересы эпохи и нравственного состояния народа» .

В первых работах Беляева видна педантичная логичность построений, неприменная аргументированность всякой посылки. Сказывалось вчерашнее ученичество. Но беллетристический дар Беляева помог ему трансформировать логическую мысль в метафорическое суждение. Работа этой мысли всегда присутствовала в его статьях, но она была уведена вглубь. На ее место явился поэтический и вполне конкретный художественный образ. В историческом рассказе «1840», описывающем спектакль того времени, дан образ В. Н. Асенковой. Актриса эта пользовалась особыми симпатиями Беляева. И романтическая репутация, и таинственная судьба, и ее органическая театральность интриговали Беляева. Результатом такого интереса и серьезных научных исследований явилось талантливое воссоздание этой легендарной фигуры русского театра. В исторических образах Беляева всегда возникает «эффект

присутствия». Воображению критика доступны не только детали зрительного плана, но и мотивы их возникновения, их внутренняя одухотворенность. Читатель его статей становится зрителем, очевидцем давно ушедших событий. Вот подобный образец: «Водевиль был “с переобуванием”, причем Асенкова, прячась за перегородкой, протягивала оттуда свою ножку, что было бы рискованно для другой актрисы и при современниках Пушкина, воспевавшего ножки в известных октавах. Но Асенкова имела водевильную ножку, которая отличалась от обыкновенной тем, что, помимо совершенства линий, заставляла улыбаться. У нее был сатирический подъем и юмористический носок, а может быть, просто в ногах сидел веселый бес, который и смешил публику. Водевиль был ее излюбленной сферой, где она одной улыбкой сушила слезы зрителей и где каждая ее новая выходка почиталась за открытие. “Ангел шалил”...»¹⁸¹

Тот же принцип «одухотворения виденного» сохранен Беляевым и в театральнo-критических статьях. Он максимально приближает читателя к тому, что узнал или увидел.

Симпатии критика принадлежат не спектаклю, не драматургу, а актеру. Беляева не смущает ни ограниченность текущего репертуара, ни формальное присутствие режиссера и художника. Он внимает только актеру. Его выхватывает из круга театральнo-критических впечатлений. Ему предоставляет главное место в статьях и рецензиях. Актер определяет успех и неуспех спектакля почти независимо от пьесы. И пусть, согласно традициям, большая часть рецензии бывает отведена пересказу пьесы, все равно, главная фигура беляевской статьи — актер.

Самостоятельность творчества, вплоть до права расхождения с автором, Беляев ценит выше всего. Так, говоря о Стрепетовой, он отмечает, что игра ее напоминает романы Достоевского. Он выявляет тему актрисы, не зависящую непосредственно от репертуара. Завершением первого трехлетия его деятельности явились очерки о Яворской и Комиссаржевской¹⁸². «Критический этюд» — так определил автор жанр этих работ. Критик предупреждал о сознательной незаконченности своих пассажей. Здесь ощущалось лишь предвещение большой темы. Вероятно, только так и можно было писать о начинающих актрисах. Но дело не только в этом. Жанр этюда должен был отразить необычный характер исследуемого художественного материала, передать его принципиальную незавершенность, когда актер одарял зрителей миром своих эмоций,

сомнений, не предлагая готовой оценки, а ставя самого зрителя в позицию творящего художника. Эта незаконченность мысли, незавершенность движения образа была своего рода художественным принципом и актрис, и критика.

Беляев обладал способностью постигать внутренний закон творчества актера. Не имея в уме готового образца и не навязывая его исполнителю, критик послушно и влюбленно следует за предметом своего изучения. В Яворской он ценит романтизм и экзотичность ее таланта. Палитра Комиссаржевской сложнее. Беляев воздерживается от окончательных оценок, то сближая актрису с Чеховым, то сравнивая с Дузе. При этом он решительно восстает против сходства ее дарования с кем бы то ни было. Духовная драма героинь Комиссаржевской не засорена подробностями быта и совершенно лишена традиционного театрального пафоса. «Молодость, падение и смерть» — вот существенные элементы, из которых слагается жизнь героинь Комиссаржевской. «Смерть у нее именно не отдельная сцена, не нечто оторванное от всей пьесы, как это мы видим в игре других актрис, а только следствие, результат всего предыдущего, акт, имеющий значение первой важности [...] Смерть — вершина бытия — вот что такое смерть в изображении г-жи Комиссаржевской. С этой вершины все предстает в ином свете, только отсюда можно уяснить себе внутренний смысл каждого слова, каждого движения артистки, потому что все приобретает свою цену и свое значение» — так формулирует критик причину духовного максимализма актрисы¹⁸³. Память о смерти (*memento mori*) обратила ее к поискам нравственного совершенства, бескомпромиссности. Да и самый факт смерти становился проявлением непримиримости и просветления. «Г-жа Комиссаржевская слишком *современная* артистка для того, чтобы могла развиваться самостоятельно, не заботясь о своих современниках. Помимо яркости своего большого таланта, она значительна еще тем, что знаменует собой особое движение в искусстве», — писал Беляев¹⁸⁴. Критик угадал в Комиссаржевской выразительницу новых художественных тенденций.

Беляев любил театр. Позже из абонированного кресла рецензента он поднимется на подмостки и поставит несколько спектаклей, затем выступит в качестве актера и вновь придет в зрительный зал, чтобы волноваться успехам и неудачам собственных пьес. В театральной школе при Литературно-художественном кружке он будет читать курс

сценического искусства. Словом, волшебную крепость по имени Театр он штурмует со всех сторон. Он знает специфику театра, не предъявляет ему умозрительных, отвлеченных требований. И признает такого актера, который до конца не снимет с себя маски, не раскроет секрета своего поведения. В истории сцены Беляева особенно интересует романтический праздничный театр начала XIX века. Выше всего он ценит «театральность» спектакля, его зрелищную выразительность. И в отзывах критик ориентируется прежде всего на это свойство. Но было бы несправедливо считать, что милый его сердцу романтический театр он принимает за эталон при рецензировании. Он стремится раскрыть индивидуальность художника, его собственные внутренние законы.

В одной из ранних работ Беляева «Вечер в “Оперном доме”» имеется глава о театральных критиках. Автор разделял критиков прошлого на три категории: 1) критики-рецензенты или протоколисты, 2) критики-панегиристы, 3) критики-сатирики. Если первые описательны и однообразны, а третьи интересуются отношением «публики и актеров вне сцены», то вторые увлечены существом театрального действия, хотя и в очень своеобразной форме. Наибольший интерес Беляев проявлял к таким критикам. «Эти критики, вероятно, первые “импрессионисты” между русскими; по крайней мере, они передают только дух виденного ими, что служит поводом к их бесконечному восторгу. Конечно, они не бранят, но они и не поощряют; их статьи полны туманной мифологии, груза сравнений и отвлечений, но в них нет связного содержания, основной идеи и решительной постановки вопроса» — так аттестует их Беляев, одновременно отмечая отсутствие серьезной «расценки актерским талантам», похвалу, лишенную «истинного понимания актера»¹⁸⁵. Беляев продолжает традиции этих критиков, стремясь прежде всего передать «дух виденного», избегая откровенной брани. Он не оставил в стороне и искусство изысканной лести. Но столетний опыт рецензентского искусства давал Беляеву некоторые преимущества: достаточно развитый критический взгляд и способность к анализу актерского творчества. Последнее составило самую сильную сторону его деятельности.

Чехов писал о молодой актрисе М. А. Потоцкой: «Мы боимся, что эта артистка, занимавшая в московском театре Корша видное положение, у нас в Петербурге проведет свои лучшие годы в бездействии и увянет, не расцвев [...] В режиме нашей Александринской сцены есть что-то разрушительное для молодости, красоты и таланта, и мы всегда боимся за

начинающих»¹⁸⁶. Через пять лет Беляев подтвердит предсказание Чехова: «Г-жа Потоцкая все-таки представляется мне затерянным, непонятым талантом, близким к измельчанию, если не к совершенному исчезновению»¹⁸⁷. Критик зовет талант к возрождению, называя конкретно причины его возможной гибели: «Надо только навсегда отрешиться от устаревших законов “нутряной” игры, внести в свое изображение побольше обдуманности, энергии»¹⁸⁸. Совпадение суждений Беляева и Чехова не случайно. Критик высоко ценил в Чехове прозаика и драматурга, чувствовал современность его художественных принципов, считал психологическую разработку образов в чеховских драмах большой школой для современного актера.

Осуждение, отрицание не составляют пафоса работ Беляева. И если ему придется часто, почти ежедневно писать о спектаклях, достойных самой суровой оценки, то и здесь он будет избегать обобщенного критического отношения, а обойдется иронической краской, скептическим пренебрежением. Преобладающую позитивность суждений, несомненно чреватую внутренними компромиссами (ибо поиски истины немислимы без критического отношения к жизни), поймет в Беляеве А. С. Суворин и пригласит его в 1899 году сотрудничать в «Новом времени». Суворин будет поучать Беляева, сердиться на него за лень, за многочисленные денежные просьбы, но этот союз станет прочным и длительным. Беляев станет лучшим рецензентом газеты.

Итак, Беляев предпочел газету Суворина изданиям Шеллер-Михайлова, Амфитеатрова, Кугеля. Кугель был близок Беляеву по своим театрально-эстетическим убеждениям¹⁸⁹. Но в нем жил дух яростной полемики, и критическая сторона преобладала в его работах. Суворин же, как казалось Беляеву, давал ему желательную свободу действий. Он вроде бы не принуждал своего сотрудника высказывать либеральные или консервативные взгляды. Общественная инертность Беляева вполне устраивала хозяина крупнейшей в России реакционной газеты. Это не значило, что Беляев не писал об общественном назначении театра, о праве художника на свободное творчество, не выступал против гнета цензуры. Но эти тезисы не имели характера убеждений. Показательно, что фраза: «Мои взгляды на театр идут гораздо далее эстетического изображения жизни» — сказана в связи со скандальным спектаклем Суворинского театра

«Контрабандисты» В. А. Крылова и С. К. Литвина-Эфрона. Снисходительно относясь к драматургическим недостаткам пьесы, Беляев склонен воспринять этот грязный черносотенный пасквиль как вполне уместное изображение темных сторон жизни. Мнимая независимость Беляева обернулась откровенной службой делу Суворина. Неоднократно будет он помещать в «Иовом времени» под изящной рубрикой «Театр и музыка» непристойные антисемитские статьи. Не раз прибегнет к откровенному «искательству к начальству», когда начнет хвалить самые безрадостные спектакли Театра Литературно-художественного общества, когда в памятной речи о Суворине без тени юмора сравнит его с Суворовым, Наполеоном, назовет героем, гордостью нации.

В. В. Боровский писал: «Г-н Беляев несомненно талантлив в одном отношении: у него довольно своеобразное умение писать. Он любит театр [...] Но за спиною г. Беляева стоит нечто, в виде призрака “Нового времени” [...] Приходится чувствовать себя “услужаящим”, быть строгим к чужому театру и мило улыбаться своим [...] И становится грустно за г. Беляева»¹⁹⁰.

И тем не менее все сказанное не должно служить окончательным приговором Беляеву. Его любовь к театру, талантливость, самостоятельность художественных суждений оказались значительнее незавидной общественной позиции новременского критика.

Кумиром Беляева, внушавшим ему глубокую творческую радость и безоговорочное поклонение, была Савина. Актриса называла его своим верным рыцарем. Беляев ревностно служил даме сердца, отказавшись от всякой критики. В этом случае присущий Беляеву жанр «критика-панегириста» дал оптимальные результаты. Беляев будто бы следовал правилу: «Познать — это полюбить». Савина была ему любя, не вызывала критического отношения, и ее искусство было передано критиком во всем богатстве, во всем изяществе душевных движений: «Ах, Савина! Что за неувядающий, неистощимый талант, живущий по каким-то своим законам вне времени и веяний [...] Савина играла, и смеялась, и злобствовала ярче всех, и лучше всех [...] Сколько было у нее женской вздорности и каприза, и живости, и главное, молодости, молодости, молодости... Чудеса!»¹⁹¹

Беляева мало интересуется Савина в современной русской драматургии, потому что здесь критик видит лишь служение узкой злобе дня и главное — отсутствие романтического у актрисы. Именно романтизм открыл

Беляев у Савиной, показав, как блестяще использовала она его в классических образах. Играя Марью Антоновну (в «Ревизоре»), актриса не ограничивается комедийными красками, угадывая и воспроизводя драматическое начало роли, помня о женской привлекательности героини. «Это живое воспроизведение целой эпохи в истории русской женщины, это тридцатые — сороковые годы нашей общественной жизни, породившей такой тип девушек, воспетых Пушкиным [...] артистка заставила меня мечтать», — такое расширительное толкование гоголевской героини у Савиной находит Беляев ¹⁹².

Трудно назвать Савину романтической актрисой. А Беляев видит ее глазами романтически настроенного критика. И это не искажает Савину, не отнимает ее достоинств. Беляев открыл в этой трезвой реалистке жизнь затаенной мечты. Вместо привычного сарказма в глазах ее стала заметна тоска по идеалу, не названному, не определенному, но, наверное, живущему в ней. Почти водевильная Марья Антоновна превратилась у артистки в барышню пушкинского времени, о которой можно грезить. В роли элегической Натальи Петровны («Месяц в деревне») актриса из умения носить старинное платье, играть изящным парижским зонтиком и скользить по сцене извлекла дух времени. Беляев не навязывал Савиной своей романтической убежденности, а открывал в ней никем не замеченные возможности.

Поиски романтического в современном искусстве не были следствием только личных вкусов Беляева. Романтизм оживал в искусстве и особенно в театре XX века. Он возрождался в бунтарских произведениях М. Горького, в стихах и драмах символистов, в увлечении стариной, в попытках реконструировать старинные спектакли. Актерское искусство пыталось ответить этой общей эстетической потребности. И эту долю романтического в театре безошибочно угадывал Беляев, было ли оно в откровенно аффектированной игре Яворской или у неприметных героинь Комиссаржевской. Беляев пытается открыть в реализме приметы обновления. Романтические черты в искусстве актера он считает обогащением сценического реализма. «В нашем безвременье мы все *романтики*», — заявляет Беляев, находя романтическое в лучших актерах современности (Савина, Дальский, Шаляпин). Кроме того, романтизм воспринимался им как отсутствие жанризма, бытового правдоподобия, как поднимающая талант одухотворенность. Критик был особенно нетерпим ко всякому прозаизму в театре. Беляев пишет о дебюте в Александринском

театре провинциального актера А. И. Каширина. Актер поддался модному увлечению простотой и скатился к той простоте, которая «хуже воровства». Способность воспринимать романтическое и реалистическое делала Беляева интересным критиком с широким художественным диапазоном. Он одинаково высоко ценил Савину, Ермолову, Комиссаржевскую, Варламова, Дальского, Шаляпина, Дузе. Исторически он оказался прав, не отдав предпочтения кому-то одному, не абсолютизируя одно художественное направление, умея видеть индивидуальность таланта и самостоятельность его пути. Народное и наивное искусство украинцев с традиционным гопаком и песнями, со способностью владеть одновременно секретом комического и трагического на сцене Беляев приемлет наряду с психологическими откровениями Орленева. Единственными критериями подлинного искусства остаются для критика талант и искренность. Ни нравственное начало, без которого нет творчества, ни национальный склад художника, ни служение своему времени, ни мастерство, признаваемые Беляевым как важные компоненты искусства, не раскрывают все-таки, по его мнению, существа таланта. Беляев прекрасно понимал, что искусство театра не имеет эквивалента в словесном изложении и важно лишь заметить творческое начало, не пропустить факт его присутствия.

Критик открыл русской публике многих гастролеров, искусство шансонеток, драматический смысл иных эстрадных номеров, никем не принимаемых всерьез. Он приветствовал «мужицкий талант» итальянца Джованни ди Грассо, не оскорбляясь излишней натуралистичностью игры и однообразием приемов. Тот же эпитет «мужицкий талант» применил Беляев к финской актрисе Иде Аалберг, отмечая демократизм страстей, ее стремление к постановке общественных проблем. Беляев открыл для русской публики талант Габриель Режан. Сочетание бытового и возвышенного, лирического и комического в игре актрисы лишало ее определенности стиля в традиционном понимании, но зато сообщало ей необыкновенную жизненную выразительность, почти символическую обобщенность исполнения. Режан «повторила и оставила во мне ту сложную гамму парижского воздуха, которым я только что дышал на бульваре, — писал Беляев. — Здесь было все: и лирика первых клейких листочков, и задорное мальчишество рекламных крикунов; сентиментальный профиль гризетки [...] дорогой обед [...] и застывшие в глазах слезы женской обиды»¹⁹³. Чем современнее актриса, тем сложнее ее игра, тем меньше привычных критериев для проверки творческой

индивидуальности, считал Беляев. Находить новые таланты, открывать их содержание — вот настоящее призвание критика. Он неравнодушен к людям искусства, знамениты они или неизвестны, пришли из драмы или оперетты. «В иной песенке Жюдик, Иветты Гильбер или Жермен Галуа, несмотря на глупейшие слова, бывает порой гораздо более содержания, нежели в самых выпренних, самых горячих монологах, — пишет Беляев об эстрадных певицах. — Они умеют одним словом охарактеризовать целую страницу человеческой жизни, поданную с пылу с жару, на острие тонкого французского слова [...] я не удивлюсь, если в один из вечеров Жермен Галуа выйдет на эстраду и запоет “Марсельезу”. Это ее настоящий жанр»¹⁹⁴. Критик отмечает своим вниманием не только приезжих знаменитостей. Летом, сучая в увеселительных петербургских садах, он открывает у безвестных эстрадных актрис искры настоящего таланта: «Где они учатся такой выразительности речи?»¹⁹⁵

Актерский портрет удавался Беляеву лучше, чем характеристика пьесы или описание спектакля. Когда же на смену актерскому театру пришел режиссерский, Беляев его не принял. Искусство Московского Художественного театра осталось чуждо критику. Он оказался в числе его противников. Здесь он был пристрастен, язвителен. Внимательный ко всякому новому лицу в искусстве, он решительно отказывал актерам-художественникам в таланте. В серии статей о МХТ (а Беляев писал почти обо всех гастрольных спектаклях театра) отразились самые слабые стороны критика. Беляев не создавал актерских портретов, не видя в театре лиц, достойных этого, и вынужден был ограничиваться критическими разборами, полными самых решительных выпадов против МХТ. Не желая замечать утверждаемого театром режиссерского принципа, Беляев концентрировал свои замечания на издержках натурализма. Стремление Станиславского воспитать в актере культуру общую и сценическую, не поклоняться «нутру», а развивать сознательное владение своими профессиональными возможностями, Беляев рассматривал как негодную попытку создавать таланты по единому шаблону. Было здесь и влияние Суворина, назвавшего МХТ театром поющих сверчков и вьюшек. Но гораздо более было собственного протеста против режиссерского театра. В статье «Суздальская драматургия» критик сравнивал стремление иных театров подражать художественникам с ремеслом суздальских богомазов, убого воспроизводящих былые шедевры. Действительно, прямое

подражание в искусстве не могло быть плодотворно. Попытки некоторых трупп ставить спектакли «по мизансценам МХТ» и копирование его актеров были чаще всего плохи как всякое подражание. Беляев прав, когда наивное заимствование называл уничтожением личности в искусстве. Но это вина подражателей, а не театра, открывшего новую эпоху в сценическом искусстве. «Смотреть на театр Станиславского, как на школу, немислимо. Этот театр ничему не учит. Он существует только для самого себя» — категорически утверждал Беляев¹⁹⁶. Он делал исключение для одного актера — Станиславского. Беляев отдавал должное художественному реализму Станиславского, отличающемуся от якобы натуралистического стиля самого театра. Основателей нового дела он называл способными и просвещенными дилетантами, а смысл существования театра видел в «борьбе таланта с чепухой». Результат этой борьбы — отсутствие одухотворенности, неспособность театра справиться с Шекспиром, Метерлинком, Гоголем. Беляев считал, что безупречная «материальная» сторона спектакля уводила театр от духовности.

В 1901 году Беляев назвал «Доктора Штокмана» лучшим спектаклем из всех виденных в МХТ. Штокман — Станиславский заставил критика говорить о художественном реализме актера, где правда мелочей создавала замечательную типичную фигуру. Но «ибсеновский Штокман есть все-таки скорее дух, огромная нравственная сила, чем тот растерянный, увлекающийся доктор, которого дает г. Станиславский». Беляев считал, что актер вытесняет из нашего представления ибсеновского Штокмана и дает своего: «Впечатление получается сильное и в смысле реальности, быть может, даже более правдоподобное, чем у Ибсена». Но по последующим размышлениям Штокман — Станиславский «тускнеет и суживается» перед авторским образом¹⁹⁷.

Беляев особенное внимание обращал на «заниженные» постановки «Юлия Цезаря», пьес Метерлинка, на отсутствие «города духовного» в «Ревизоре». Но, как ни воевал Беляев с принципами МХТ, театр этот исподволь обновлял и эстетические позиции самого критика. Продолжая слагать дифирамбы Савиной, он теперь приемлет и режиссерский театр Рейнгардта, называя его спектакли симфоническими, обращая внимание на философское значение даже небольших эпизодических сценок. Он приветствует «Братьев Карамазовых» в МХТ, считая постановку обновляющей дух театра, принимает мейерхольдовского «Дон Жуана» на

Александринской сцене, видя в его решении творческое возрождение Мольера.

«Александринский театр убран нынче по-новому, — писал Беляев. — Красиво, стильно, празднично. Показывают мольеровского “Дон Жуана” и просят удивляться. Это не “Луикаторз шестнадцатый”, каким сплошь да рядом угощают по нашим театрам, но прекрасное художественное произведение Головина, которое после первого же действия вызывает аплодисменты зрительного зала. Режиссирует Мейерхольд. Он далеко отступает в смысле стиля от обычных мольеровских постановок. Если хотите, это его собственная вариация на тему “Дон Жуана”. Вариация или стилизация, но, во всяком случае, нечто оригинальное и красивое. “Комедийная храмина” талантливого Головина, эти стильные “шпалеры” с раздвигающимся в глубине сцены гобеленом блеклого ржавого тона сообщают спектаклю настроение старого праздника. Ливрейные арапчата, похожие на черных котят, бегают и кувыркаются по мягкому ковру, курят амброй, звонят в серебряный колокольчик. Сияют восковые свечи. Таинственный гобелен раздвигается и, открывая картину за картиной, рассказывает фантастическую авантюру Дон Жуана»¹⁹⁸.

Побывав на спектакле Мейерхольда «Шарф Коломбины» в Доме интермедий, Беляев пишет: «Небывалое пополам со смешным, кукольное с человеческим — вот рецепт талантливого доктора (Дапертутто. — Ю. Р.). Что-то кошмарное а la Гофман чудилось на балу в сложных группах танцующих, в гримасничающем дирижере, в кричащей пестроте кукольного домика»¹⁹⁹. Это рецензии на режиссерское искусство, выявление режиссерского замысла постановки.

Отношение Беляева к драматургии — следствие его общих взглядов на театр. Он находил, что «современными драматургами давно утрачен этот благородный, возвышенный стиль, это легкое ажурное чередование сцен любовных с драматическими, смешение элементов комического с трагическим, резкое противоположение характеров, одним словом, все то романтическое, что, как средневековая готика, стремилось ввысь, захватывая с земли все уродливое, смешное и странное и все сглаживая, все смягчая стройными, тонкими линиями»²⁰⁰.

Беляев предпочитает романтически-пассеистское изображение жизни. Борьба страстей в драме, с его точки зрения, не преследует нравственного результата, а лишь эстетически упорядочивает жизнь. Романтическая

настроенность Беляева сказывается в его интересе к мелодраме: «После изнервленного, изоощренного современного репертуара такая мелодрама имеет свое назначение. В ней сидишь как в теплой ванне [...] Мелодрама почти всегда имеет за собой интерес зрелища, общей возбужденности и морального добродушия. Ее “сильные страсти”, в сущности, самые слабые страсти, потому что всегда приводят к торжеству добродетели [...] “Мещанская” драма, для всех удобопонятная и несбыточная, далекая и близкая»²⁰¹. Беляев верно объясняет секрет успеха мелодрамы, не смущаясь ограниченностью ее идейных задач. Именно в мелодраме происходит соединение реалистических и романтических элементов, столь любезное его сердцу. Он считает мелодраму наиболее благодарным и популярным сценическим материалом. И она не так проста, как иногда думают: «Плохой актер не сможет играть в мелодраме, ибо он непременно покажется смешным»²⁰². Беляев пытался восстановить скомпрометированную, но живучую славу мелодрамы. Один из его любимых драматургов — Сумбатов-Южин, пьесы которого он ценил за мелодраматизм, «за колорит, за силу, за полнокровность», дорожил духом романтической легенды в «Измене».

Восхищаясь высокими литературными достоинствами пьес Чехова, критик находит их несценичными. Беляев скорее признает драму Шолома Аша «На пути в Сион», благодаря компромиссному характеру ее художественного облика, чем символистские пьесы Леонида Андреева и Блока, которые он считает абсурдными. Беляев упрекает Андреева в постоянной раздвоенности таланта, в способности создавать одновременно пьесы и символического, и реалистического содержания. Критик не желает замечать, что Андреев вместил в себе мучительную раздвоенность времени. То, что у самого Беляева благополучно соединялось ценой пренебрежения к идейности, у Андреева существовало в трагическом конфликте. Беляев судит лишь о результатах работы драматурга, предпочитая формальный анализ идейному. Однако даже в этом искаженном восприятии Андреева Беляев отмечает его характерные черты: «Мне ужасно досадно на талантливую автора, что все, до чего он только ни коснется, принимает какие-то зловещие, патетические формы, и сейчас у него пафос, сейчас какие-то символические старухи, и пр., и пр.»²⁰³. Объединив Горького и Андреева, критик отказывает их произведениям в праве на художественную ценность: «Мы думали поразить запад quasi-

философскими, quasi-мистическими пьесами Андреева, ультранатуралистическими сценами Горького [...] Какой же в самом деле философ или мистик Леонид Андреев? [...] И надолго ли хватило интереса к босяцким утопиям Горького в культурных странах? За этими писателями нет ни вкуса, ни образования, ни дисциплины»²⁰⁴. Беляев не принимал ни идейного бунтарства Горького, ни сложных форм духовного протеста Андреева. Идея здесь была слишком обнажена и определена. Публицистическое содержание творчества Беляев считал прозаизмом, чуждым искусству.

В сценическом искусстве начала XX века Беляев ценил тех актеров, которые раздвигали привычные жанровые рамки, соединяя в исполнении реалистические и романтические черты, психологию и условность. Современную манеру отмечал он у польского актера Каминского, говоря об эскизности исполнения, об отсутствии «нутра», о слиянии комического и трагического. «И странно, всякий раз, когда на сцене разойдется, разболтается комедийная суматоха, когда до тошноты станет смешно и до боли глупо, талант этого актера вдруг углубится и одна черта, одно слово его вдруг заставит сосредоточиться, поразиться... И из-за пестрого карнавала выгянет бледное лицо Пьеро — *Pierrot qui rit et Pierrot qui pleure*»²⁰⁵. Исполнение Москвиным роли Бобчинского в «Ревизоре» Беляев называл «комедийным ужасом, когда в самую веселую минуту вас царапает холод и какая-то далекая перспектива на мгновение открывается перед глазами»²⁰⁶.

Особенными симпатиями Беляева пользовался Дальский, в искусстве которого связь с современностью выражалась в полноте и сложности исследуемого характера. Отсюда — безупречность и точность в отделке психологических деталей, которыми изобилует его исполнение. Обычно актеры «нутра», к которым может быть отнесен Дальский по обнаженности темперамента, пренебрегали этой чертой. В Дальском поражало сочетание стихийного и рационального, романтического и реалистического. Беляев отмечал в нем «стремление к переупрощению, к неожиданному понижению тона в тех сценах, где заключается истинная суть трагедии». И вместе с тем: «Там, где чувству дается полный простор, темперамент этот вырывается на волю и увлекает своим стремлением всю публику. И потом вдруг на полном ходу, на полуслове горячей фразы что-то совершается в душе страдающего мавра [...] внезапная остановка заставляет зрительный

зал притаить дыхание. И так до нового порыва, до нового увлечения»²⁰⁷ .

В числе немногих критиков принял он Комиссаржевскую в ролях Гедды Габлер и сестры Беатрисы (одноименные пьесы Ибсена и Метерлинка), понял и приветствовал поиски символистского театра, его стремление отойти от быта, не ограничиться первым планом психологического решения роли, найти новые способы передачи духовного содержания.

Беляев фиксировал развившуюся черту современного актера — не только чувствовать, но и мыслить. Тень философского раздумья легла на исполнительское искусство, не подавив в нем эмоциональной жизни. Актер, страдая и радуясь, тяготел к философским обобщениям. Эмоциональное содержание актерского творчества переживало серьезные изменения. Связь актера со зрительным залом стала сложнее, она не ограничивалась непосредственной реакцией на сценическое действие, часто оставляя вопросы неразрешенными, сомнение нерассеявшимся, мысль незавершенной. Зыбкие блики зрительского восприятия легли на прежнюю манеру исполнения. Тезис: «Искусство интимно, искусство — это обращение художника к другому человеку» — исподволь входил в плоть и кровь многих современных художников.

Беляев сравнивал Сальвини и Станиславского. «Это — два мира. Сальвини — небожитель, Станиславский — смертный. Но вероятно потому, что “искусство интимно”, Станиславский ближе к современному зрителю, чем Сальвини. Он подходит вплотную и обращается прямо к чувствам, тогда как Сальвини только нисходит до человеческой души» — такой вывод делал Беляев, вопреки собственным эстетическим пристрастиям²⁰⁸ .

«Не называй ее небесной и у земли не отнимай», — писал Беляев об оперной артистке Лине Кавальери, считая ее певицей новейшей формации. — «Импрессионистка до мозга костей, ищущая выражения прежде всего и выражающая все в эскизе, в деталях, она говорит с душой зрителя, неизменно вызывая к себе сочувствие»²⁰⁹ .

Лучшие современные актеры овладевали искусством режиссуры. Режиссером собственного таланта был Шаляпин, актерское творчество которого высоко ценил Беляев, видя в нем романтические черты. Критик писал: «У Шаляпина в его творчестве нет ничего определенного [...] Он не дает ничего законченного, кроме отдельных положений; ничего ясного,

кроме ярких вспышек таланта, которые на минуту, как молнией, освещают образ»²¹⁰. Беляев называл успех актера знаменем времени, так как Шаляпин ответил на потребность в романтическом, сверхъестественном, в настоящей жажде перемен. «Это именно “герой нашего времени”, в странной судьбе которого замешаны все современные элементы, от босячества, национализма и до... антихриста включительно» — к такому обобщению приходил критик.

Беляев отмечал способность Шаляпина передать эволюцию русского характера, могучую силу протеста, вызревавшую в низах, предчувствие кризиса современного общества. Классические партии Демона, Олоферна, Бориса становились материалом и для вокального совершенства, и для пластического решения образа, и для передачи тревожной смуты современности. У Демона — Шаляпина не было крыльев: «Одни руки, голова до самых плеч, с могучей мускулатурой, заменяет артисту все». Условность была не только во внешнем облике. Она продиктовала особенно «глубокое сосредоточие чувства, пластическое изображение отрицания». Роль Олоферна, созданная актером через два года, испытала влияние работ Мейерхольда в театре Комиссаржевской. Шаляпин применял условный метод как способ одухотворения образа, открытия его философских глубин. Здесь каждый жест приобретал значение символа, раскрывающего содержание образа. «Немногие оценили это “стилизованное” окаменение, этот остроугольный автоматический жест к чаше, лепную поступь, лепные повороты головы; немногие почувствовали в этом рыкании осторожно-угрожающий голос ассирийского льва и темно-красную пасть его; немногим в тембре этих стесненных стенаний [...] почудился запах пустыни», — писал критик. Живописность непосредственных впечатлений сменялась обобщающим выводом: «Высокое одиночество таланта, громоздкое строение классической фигуры, голос Апокалипсиса, — все это бродит по Петербургу»²¹¹.

Беляев всегда опасался подпасть под влияние моды, дорожил самостоятельностью мнений. Ему претила мысль о принадлежности к какой-либо группе. Выступая в качестве драматурга или романиста, он не имел серьезного успеха, но восхищал публику и читателей талантливостью иных страниц и образов. Среди пьес особой популярностью пользовались «Псиша» и «Красный кабачок», первая — реалистическая, о быте крепостного театра, вторая — проповедующая «возвышающий обман». Его

роман «Сестры Шнейдер» по теме и настроению в известной мере предвосхитил роман А. Н. Толстого «Сестры».

Беляев никогда не задавался большими проблемами жизни. Он опирался на свой вкус, художественное чутье, острое зрение, писательский дар. Но любовь к таланту, понимание и ощущение таланта сделало его интересным и тонким комментатором чужих художественных свершений. Он не пропустил почти ни одного значительного явления в современном ему театре. Он талантливо запечатлел актерское искусство своего времени.

А. А. ИЗМАЙЛОВ

С именем Александра Алексеевича Измайлова (1873 – 1921) обычно связывается представление о литераторе-фельетонисте, зубоскале и шутнике. Таким во многом он и был для современников. По сборнику его пародий (на писателей-сверстников и классиков) — «Кривое зеркало» (1908) получил свое название остроумный театр миниатюр А. Р. Кугеля и З. В. Холмской.

Но этим литературная деятельность Измайлова далеко не исчерпывалась. Он писал стихи и рассказы (сб. «Черный ворон», «Рыбье слово», «В бурсе» и другие), романы («Ураган»), пьесы («Обреченные» и другие). Его избранные статьи о современной литературе составили книги «На переломе» (1908), «Помрачения божков и новые кумиры» (1910), «Литературный Олимп» (1911), «Пестрые знамена» (1913). Но многие из его выступлений так и остались в периодике. В периодике же в основном дошла до нас и театральная критика Измайлова.

В театрально-рецензентском наследии Измайлова достаточно отчетливо проявились различные стороны его характера, хотя, казалось, он был вполне беспристрастен, объективен и спокоен. Как в общем-то справедливо говорилось в одном из некрологов: «В этой редакции он был чище и благороднее большинства ее членов, и его отзыва по театру придавали вес и влияние общеизвестная честность и бескорыстие рецензента»²¹². Под редакцией имелась в виду газета «Биржевые ведомости», где Измайлов под псевдонимом Смоленский, криптонимом А. И. и собственной фамилией в течение восемнадцати лет (с 1898 по 1916 год) вел театральный отдел. Участвовал Измайлов и в других периодических изданиях (газете «Русское слово», журнале «Театр и искусство»), но не так регулярно.

Общая эстетическая позиция Измайлова — сторонника реализма в литературе и на сцене — сложилась смолоду. Сам он объяснял это своими ранними жизненными впечатлениями, «свободными от изломов и надуманности», «наблюдениями, выносимыми из прямого общения с окружающей средой»²¹³. Однако, порвав с милыми ему петербургскими окраинами, предпочтя духовной карьере (Измайлов окончил духовную

семинарию) беспокойное и активное существование литератора, Измайлов неизбежно должен был сочетать общие принципы с вниманием к живой жизни искусства, ее меняющимся тенденциям и движению.

Правда, газета, в которой он постоянно сотрудничал, не допускала особенного следования за модой. Читатели «Биржевых ведомостей» требовали устойчивой, в меру объективной информации, спокойной и точной. Измайлов вел здесь отдел «Театр» и не выступал в соседнем отделе, называвшемся «Театральное», где предлагались не столь апробированные суждения. В таких условиях мнения критика естественно нивелировались, но вместе с тем оказывались независимыми от прихотей и капризов последних театральных сенсаций. В противовес многим современникам, Измайлов умел сохранять в своих выступлениях объективность и корректность.

Выступления Измайлова давали подробное представление о театральной жизни Петербурга, включая туда и приезды гастролеров. Он писал обзоры сезонов, юбилейные статьи, некрологи и постоянно — рецензии. Он всегда высоко ставил критику, особенно в переходные периоды. «В такие моменты шатания умов, — замечал он, — значение критики возвышается до ценности творчества. Именно на ней лежит обязанность не растеряться, не подчиниться ни силе старины, ни выгодам последней моды, без гнева и пристрастия разобраться в явлениях и именах...»²¹⁴ В рецензиях Измайлова видна подлинная заинтересованность в развитии театрального дела в России и убежденность в том, что подмостки усиливают выявление тенденций времени, а в свете рампы виднее и издержки моды, и достижения подлинного искусства.

Свои взгляды на театральную критику Измайлов изложил в статье «Сцена и критика» (1903). На дискуссию, затеянную журналом «Театр и искусство», о том, каковы же должны быть взаимоотношения между прессой и театром (вызвавшую весьма разнообразные суждения), Измайлов ответил определенно. Он отстаивал право выступающего в печати на свое мнение, на собственные мысли и суждения. Но при этом рецензент, подчеркивал Измайлов, неизменно должен действовать «по законам обычной литературной порядочности».

Измайлов как будто с равным вниманием относился ко всем компонентам спектакля — его драматургической основе, режиссуре, исполнению. Но в первую очередь он был критиком «актерским». В его рецензиях рассуждения о месте актера в театре переплетались с оценкой

созданных образов, замечания о распределении ролей — с вдумчивым анализом исполнения. Мысль о том, что главное в театре — актер, звучит в его выступлениях постоянно. «Сила сцены — в творчестве актера, в его таланте, в подборе настоящих артистов», — писал Измайлов в 1902 году²¹⁵. «Прекрасного спектакля не может быть без прекрасных актеров», — повторял в 1910-м²¹⁶. Конечно, в таких утверждениях нового было мало. Но Измайлов отстаивал традиционное, когда это традиционное было не в моде. В пору увлечения крайностями повторение бесспорных истин было на пользу театру.

В современной литературе и актерском искусстве Измайлов наблюдал сходные и опасные с его точки зрения процессы. Его тревожило, что технология, мастерство, тщательность отделки все чаще подменяют «подлинность» искусства. «Умирает» актер «натура», а на его место приходит актер подготовки, расчета, отточенной техники. Поэтому для Измайлова корифеи Александринской сцены, старшее ее поколение, навсегда остались эталоном подлинной актерской игры, естественного существования на сцене. О Савиной в связи с ее двадцатипятилетним юбилеем он писал как о «первой русской *реальной* артистке, родоначальнице русского художественного реализма в сценическом исполнении ролей женщин»²¹⁷. Он отмечал «торжество» Савиной в «Невольницах» Островского, и через много лет после премьеры «Дикарки» (Островского и Н. Я. Соловьева) актриса осталась для него молодой и пленительной Варей. Обдуманная тонкость игры, правда психологических нюансов, подлинность сценической жизни — все это находил и восхвалял он в Савиной. Столь же высоки были его оценки и других мастеров Александринского театра: Левкеевой, Давыдова. Новое же поколение вызывало в нем тревогу. На спектакле «Не было ни гроша, да вдруг алтын» он с грустью спрашивал, где прежние актеры театра, с их блистательным комизмом, «захватывающим с места и играющим как шампанское», — их не заменил никто достойный. «Юбилей или тризна?» — так даже озаглавил Измайлов одну из своих статей о ведущем театре столицы.

Вместе с тем Измайлов был внимателен к новым тенденциям в актерском искусстве, ему было близко стремление современного театра показать действительность во всем многообразии ее психологических связей.

Он не разделял издержек модного увлечения тем, чтобы было похоже,

«как в жизни», — его просто испугало, когда Тетерева в «Мещанах» Московского Художественного театра сыграл настоящий певчий. «Неужели самому надо быть человеком, которого играешь?» — недоумевал критик. Но тем не менее был увлечен простотой и достоверностью игры мхатовских актеров, их умением воспроизвести сложные душевные состояния своих героев. Станиславский в роли Гаева был для Измайлова чуть ли не эталоном исполнения: «Это не игра, а настоящая жизнь на сцене. Положительно не знаю другого русского артиста, который бы так захватывал, как захватывает и покоряет Станиславский»²¹⁸. Его восхищала Лилина — Соня в «Дяде Ване», особенно сцена ее ночного разговора с Астровым. Именно здесь усматривал Измайлов одно из высших достижений психологического театра: «Нужно было видеть, как погасли глаза артистки в ту минуту, когда Соня слышит, что Астров никого не любит. Этот момент один способен поставить в воображении всю драму души неудачницы-девушки»²¹⁹.

Измайлов отмечал точность психологического рисунка у многих актеров других театров, особенно Театра Литературно-художественного общества. Критик писал о том, как блестяще воплотил замысел Достоевского К. Н. Яковлев, играя Порфирия Петровича в «Преступлении и наказании». Весь его внешний облик и манера поведения: змеиная гибкость стана, насмешливый взгляд, прищуривания и вкрадчивость походки — передавали внутреннюю суть этого персонажа.

Но судьба актера в современном режиссерском театре настораживала Измайлова. Ему казалось, что режиссер подавляет актера и делает послушным проводником своей воли. Самым разительным примером тому, на его взгляд, были взаимоотношения Мейерхольда и Комиссаржевской в пору их деятельности в театре на Офицерской. Отношение критика к актрисе наиболее полно прозвучало в статье «Памяти В. Ф. Комиссаржевской». Здесь он говорил о ней как властительнице дум своего времени, которая «и в Норах, и в Чайках, и в исторически далеких от нашего века, но психологически близких Офелиях — была необыкновенно близка нашему сумеречному, нашему нездоровому веку, как плоть от плоти и кость от кости»²²⁰. В этих ролях, столь любимых Измайловым, актриса оставила «образцы удивительно одухотворенно-реальной сценической игры, согретой нежным, мягким, трогаящим до слез лиризмом». Но в этой же статье Измайлов писал и о других ролях актрисы, в которых, «искренне

снимаемая одним вопросом: где истина, — она обрекла себя на самопожертвование, заковывая себя в рамки стилизации, делая бедными интонации своего чудесного голоса, сдерживая в себе живой, реальный жест»²²¹. Это был итог тех рассуждений, которые ранее давал Измайлов почти в каждой рецензии на спектакли Драматического театра.

Измайлов не был оригинален в своей критике творчества Комиссаржевской этого периода, в неприятии режиссуры Мейерхольда в ее театре. Но мало кто из пишущих о театре был так последователен в этом отношении. Больше всего удручал Измайлова спектакль «Гедда Габлер».

Рецензия называлась «Голубые волосы г-жи Комиссаржевской» и начиналась с рассказа о французском поэте Бодлере, который как-то явился к одному из своих друзей с волосами, выкрашенными в голубой цвет. Для Измайлова постановка Мейерхольдом «Гедды Габлер» в театре на Офицерской — тот же эпатаж Бодлера: поэту и режиссеру — обоим хотелось «оригинальности, оригинальности и оригинальности». Все это отозвалось на трактовке актрисой образа героини спектакля. «Г-жа Комиссаржевская заморозила, окаменила, засушила Гедду». Она ходила не сгибаясь, не улыбалась, говорила однотонно. Только в последнем акте, в драматических местах, мелькнули у нее моменты, напоминавшие прежнюю Комиссаржевскую. «Нет ничего благороднее умного и искреннего искания и нет ничего постыднее, смешнее и жалче дутой претенциозности, ходульничанья, потуг сказать что-то, когда нечего сказать, напыщенного ломания и притворства в искусстве» — таков итог этой рецензии²²². Печальной казалась Измайлову судьба актрисы в других постановках Мейерхольда. Предвзятость отношения иногда выступала и в его рецензиях. Разбор «Сестры Беатрисы» Метерлинка он закончил нарочито кратким упоминанием о том, что здесь «играла Комиссаржевская», и тут же перешел к «прекрасно загримированным нищим». В связи с «Вечной сказкой» Пшибышевского заметил, что исполнительница все время повторяется, поскольку это неизбежно в рамках сценической условности.

Существование актеров в так называемых стилизованных спектаклях представлялось Измайлову трудным. Намеренное обнажение идеи пьесы, превращение игры в лубок, живых фигур — в окаменелость, в барельеф — все это для него «принцип ложный, ложный, ложный», и «по этой тропинке искусству идти некуда».

Только в «Норе» по пьесе Ибсена Измайлов вспоминал прежнюю

«волшебницу» Комиссаржевскую, ее игра здесь была приобщением «к вечному, прекрасному искусству, трогающему души». Но произошло это, по мнению Измайлова, вопреки Мейерхольду.

И в дальнейшем Измайлов обвинял Мейерхольда в неумении работать с актерами, в подавлении их индивидуальности. Из всех спектаклей режиссера он выделил только «Дон Жуана» на Александринской сцене. Здесь, как писал критик, режиссер нашел «стиль, тон постановки». И прежде всего это сказалось в том, что ему удалось, «создать на сцене ту именно температуру, в которой актеру не жарко и не холодно, а уютно, как птице в воздухе или рыбе в воде, потому что она совершенно соответствует тому, что задумал автор»²²³.

Тревожило Измайлова и будущее актеров МХТ. Правда, спектакли театра далеко не всегда подтверждали его опасения. Но в тех, где можно было, Измайлов напоминал об этом, порой будучи и чересчур придирчивым. Он отмечал, что в «Михаэле Крамере» у мхатовцев не было настоящих актерских достижений, их заменили «настроение» и «красоты» постановки. «Много боя часов, — и разнообразного боя, густого, жидкого, серебряного. Не обошлось дело и без музыки, — писал Измайлов. — В первом акте доносится с улицы солдатский марш. Послушать его можно не без удовольствия, но вместе с тем он так же нужен, как шестой палец на руке»²²⁴. В статье, предварявшей постановку в МХТ «Власти тьмы», Измайлов решительно говорил о том, что пьеса Толстого предъявляет особый счет к режиссеру и актерам, ко многому обязывает, поскольку здесь нельзя ограничиться имитацией конского топота за сценой, сверчком или доносящимися с улицы звуками гармоники. Он предлагал театру искать свой дальнейший путь не в жизненной достоверности, не в деталях постановки, не в создании настроения — это было театром освоено, — а в упорном развитии живых артистических талантов.

Он распространял «пагубность» такого мхатовского влияния и на другие театры. В частности, тогда же писал о постановке Ю. Э. Озаровским «Недоросля» в Александринском театре: «Ошибочная перестановка центра режиссерского замысла» привела к ощущению нелепицы на сцене, «настроение явится не тогда, когда от Станиславского будут заимствованы лунный свет и за сценой тройка с бубенчиками, дальше которых не идут наши петербургские мейнингенцы»²²⁵. Его не устраивала скрупулезная бытовая детализация в других спектаклях. Он иронически замечал, что «от

шелковой подкладки кафтана Митрофанушки» (в «Недоросле») или «подлинной тульской солонки» (во «Власти тьмы» в Новом театре) «искусство выигрывает, в сущности, немного»²²⁶.

В более поздних постановках МХТ Измайлов иногда находил умаление личности актера. В спектакле «Мысль» по пьесе Леонида Андреева он выделял только Леонидова в роли Керженцева, остальных же называл средними исполнителями, «бледность и нехарактерность» которых подчеркивались «непомерными претензиями» постановки²²⁷. Когда на гастролях в Петербурге игрались «Осенние скрипки» И. Д. Сургучева, Измайлов увидел здесь лишь «режиссерские трюки», назвал спектакль «нарочито театральным ухищрением», а положение актеров в нем сравнил с действием винтиков в «механическом музыкальном инструменте, где каждый винтик несет свою вечную службу»²²⁸.

Измайлова всегда заботила точность попадания актера на роль, чтобы тот мог максимально полно реализовать свои творческие возможности. Если же этого не происходило, он критиковал исполнителя не менее строго, чем режиссера. Юрьев — Чацкий, Аполлонский — Молчалин (в «Горе от ума» на Александринской сцене), Качалов — Дон Гуан (в «Каменном госте» в МХТ) — все это, по мнению Измайлова, примеры неудачного выбора исполнителей. Возмутила Измайлова Яворская в инсценировке Л. Я. Никольским романа Тургенева «Отцы и дети». Отметив слабости этой инсценировки, Измайлов обвинил актрису, которая в роли Одинцовой не имела права превращаться в «увлекающуюся, восторженную изящную дамочку с вечной улыбкой на устах»²²⁹.

Современная драматургия, отмечал критик, большей частью не дает никакого материала для актеров. Он показывал, как мучаются они в пьесах переводного репертуара, типа «За королеву!» А. Дюма или «Второй жены» А. Пинеро, или в отечественных, таких, как «Пустоцвет» Н. Л. Персияниновой, «Домашний очаг» Ю. Безродной, «Работница» С. А. Найденова и других. Если пьеса имеет при этом хоть какой-то успех, то этим она всецело обязана только стараниям и дарованию исполнителей. Такие случаи Измайлов приводил неоднократно. Но тут же приходил к заключению о том, что актерский талант, как и настоящий алмаз, грешно пробовать «на бутылочных стеклах».

Однако, наблюдая за живым театральным процессом, Измайлов не мог

не видеть необходимость появления подлинного режиссерского театра в России. Пример Московского Художественного театра убедил критика в том, что театр такого рода возник закономерно. В статье, посвященной десятилетнему юбилею театра, Измайлов писал о нем как о детище определенного периода развития страны, выразившем дух русского интеллигентного общества перед первой русской революцией.

МХТ навсегда остался для Измайлова театром «настроения» и чеховские спектакли — высшей точкой его развития. При этом надо отметить, что Чехов не воспринимался Измайловым как поэт безвременья, безнадежный пессимист. Измайлов говорил о Чехове как о писателе, который «показал весь ужас захвата человека прозой и пошлостью, весь трагизм безволия и духовного падения», но при этом сам знал, что нельзя жить «без прямой жизненной задачи, без страстной мечты о лучшем человеке»²³⁰.

Для Измайлова все это наиболее полно было выражено в спектакле «Дядя Ваня». И на первых гастролях МХТ в Петербурге, и потом при воспоминании о них Измайлов всегда называл этот спектакль лучшим творением театра: «По удивительной срепетовке артистов, замечательной выдержанности фона, на котором разыгрывается драма, и идеальной тщательности постановки, спектакль представил нечто далеко необычное для петербургского зрителя»²³¹. Трогали его своей жизненной правдивостью и «Три сестры»: «Осталось такое впечатление, точно это были не актеры и не сочиненная пьеса, а пришлось действительно войти в чью-то настоящую жизнь и пережить в чужой семье несколько часов»²³².

В «Вишневом саде» театр сумел точно передать драму «состояний, а не действия, стояния, а не движения», показать тихие провинциальные будни и тоску, и вместе с тем в спектакле улавливалась и связь с ранним Чеховым, с его лукавым юмором, живостью молодости и надеждами²³³.

Такое несколько ограниченное понимание роли и смысла режиссерских разработок МХТ не позволило Измайлову принять многие «символистские», с его точки зрения, спектакли театра. Сложным было и его отношение к театральному модернизму Мейерхольда. В целом, он был к символизму беспощаден и называл символистов штукарями и фокусниками. Но в конкретных суждениях нередко проявлял широту взгляда.

События первой русской революции и последовавшая за ними волна реакции стали склонять Измайлова к тому, чтобы пристальнее взглянуться в искания Мейерхольда, понять их смысл, их сложные соотношения с русской действительностью. В его рецензиях анализ режиссуры Мейерхольда стал занимать гораздо больше места и отдельные спектакли даже были им поддержаны. Измайлов ощутил истинную трагедийность «Жизни Человека» Леонида Андреева, поставленной Мейерхольдом. И после премьеры, через несколько лет вспоминая этот спектакль, Измайлов писал о «великолепно поставленной сцене пира, где режиссер дал чудесные, в жанре Гойи, воплощения человеческого чванства, пошлости, прожорливости, холопства и т. д.». «Это было так хорошо, что посеичас помнишь эти жирные и вяленые скотообразные фигуры, чванно усевшиеся в креслах амфитеатром»²³⁴. Писал Измайлов и о том впечатлении угасания жизни, которое охватывало зрителей в последней сцене спектакля — сцене в таверне.

Измайлов продолжал упрекать Мейерхольда в излишней увлеченности условностью и по-прежнему находил, что задача нового театра — от этой условности освободиться. Но в то же время он считал нужным возрождать «комедию dell'arte в условиях современного художественного чувствования»²³⁵, хотя конкретно постановки «Балаганчика» и «Незнакомки» Блока (Тенишевское училище) и «Стойкого принца» Кальдерона (Александринский театр) ему не нравились.

Сложнее обстояло дело с отношением Измайлова к спектаклям по «Грозе». В начале века он, поддавшись модным веяниям, писал о том, что быт в этой пьесе умирает и интересна она только образом вечно бодрствующей совести — Катерины. Но и тогда в конкретном анализе спектакля Малого (Суворинского) театра он явно противился чрезмерной абстрактности постановки. У Мейерхольда Измайлов тоже как будто был согласен признать правомерным отказ режиссера от социально-бытового прочтения «Грозы», стремление дать концепцию народного быта. Но детальный, обстоятельный разбор спектакля вскрывал полное неудовольствие критика спектаклем. С первых же строк своей рецензии он заявлял, что драма Островского превращена в «какую-то костюмно-боярскую пьесу». Из всех сцен он выделял только сцену в овраге, да и то благодаря великолепным декорациям Головина, — здесь выявлялась поэтичность замысла Островского: крутизна оврага с уходящими вдаль

березами, лесная чащоба, легкая музыка, переливы света — все это, по мнению критика, «создавало иллюзию дурманной истомной ночи»²³⁶. В остальном смешение стилей, от романтико-поэтического старинного «осьмигранного» самовара, живописи на стенах церкви, напоминавшей роспись киевских монастырей, нарядов девушек, словно сошедших с полотен Васнецова или Нестерова, до мистической темноты всего жизненного уклада, — коробило и удручало Измайлова. Он старался хорошо отнестись к исполнителям спектакля, особенно к Е. Н. Роциной-Инсаровой, которая казалась ему прямо предназначенной для «хрупкого и милого» образа Катерины, как она была задумана режиссером. Однако, опасаясь чрезмерной вычурности, указывал Измайлов, актриса стала слишком скованной, сдержанной и понизила ценность своего создания²³⁷.

Измайлов анализировал режиссерские трактовки Комиссаржевского и Марджанова в рецензиях на спектакли «Цезарь и Клеопатра» Шоу и «Мелкий бес» (инсценировка повести Сологуба). Он писал о тонкой стилизации Комиссаржевского в «Цезаре и Клеопатре», о том, как прекрасно сочетались в спектакле фарсовость пьесы Шоу и ее серьезность. В игре актеров, в декорациях, где как будто была соблюдена предельная точность египетского орнамента, Измайлов видел легкий шарж режиссера, его великолепную своеобразную выдумку²³⁸.

Измайлова заинтересовал принцип монодраматического представления в «Мелком бесе», он писал о постижении здесь режиссером замысла автора и о блестящем исполнении В. И. Нероновым роли Передонова, «серого, тусклого, хамовато-тяжелого, с идиотским смехом, со стеклянными глазами, вдруг воспламеняющимися гневом»²³⁹.

Вообще, если поначалу Измайлов принимал в основном только режиссуру МХТ, то постепенно он начинал верить в значение режиссера в любом театре и по поводу постановки «Без вины виноватых» в Александринском театре резко замечал: «Можно не быть поклонником сценического сверчка за печкой, но постановка пьесы, так сказать в безвоздушном пространстве, — не идеал»²⁴⁰. Камерную драму, указывал Измайлов, нельзя развешивать в роскошных покоях, стилизованную — решать в реалистических тонах. «Попробуйте играть “Укрощение строптивой” как реальную комедию — и выйдет деланная и неправдоподобная чепуха»²⁴¹. «Волчьи души» (по Дж. Лондону) Измайлов

советовал ставить в той манере, «в которой старые художники иллюстрировали, например, Диккенсов “Пиквикский клуб”»²⁴².

Так Измайлов вплотную подходил к проблеме театр и литература. Каждая его рецензия начиналась с подробного разбора литературной основы спектакля, а затем критик переходил к тому, насколько соответствовал замысел автора его сценическому воплощению или что было дополнено, расширено, уточнено актерами и режиссером.

К литературной основе спектакля Измайлов относился достаточно придирчиво. Он лишь изредка неправомерно выделял отдельные пьесы. Например, назвал «Голос крови» О. И. Дымова выражением наиболее насущных тенденций современной драмы с ее психологической глубиной, «чуткостью подслушивания сокровенных, часто прихотливых движений души, запечатлением немного смутного, неясного и даже плохо поддающегося слову»²⁴³, а «Победителя» Е. П. Карпова — образцом реалистической комедии характеров. Но большей частью смотрел на репертуар трезво. Его чрезвычайно раздражали пьесы, как он их называл, «на тезис» — типа «Работницы» С. А. Найденова, где нарочитая тенденциозность не находила художественного выражения.

А по поводу комедии Н. Л. Персияниновой «Пустоцвет» он замечал, что даже самое ее название нарицательно: «В истории нашего театра можно было бы обозначить этим словом целую эру — эру царения Крылова и крыловской комедии. Пустоцвет потому, что на многие годы эта пошлая, ничтожная, легковесная комедия затормозила ход русского драматического искусства»²⁴⁴.

В пьесах русских классиков (Грибоедова, Гоголя, Островского) Измайлов во многом искал созвучия потребностям нового времени, хотя это не мешало ему подходить к их творчеству как подлинному историку литературы. Его волновало, что Островский до сих пор не имеет «скольконибудь достойной имени драматурга биографии», и сам он пытался разобраться в кляузной истории мнимого сотрудничества Островского с Д. И. Горевым и восстановить истину²⁴⁵. Вместе с тем Измайлов считал, что время «проделало чисто химическую реакцию» с пьесами Островского, отделив в них то, что принадлежит прошлому и что интересно новому зрителю. Он считал устаревшими, не звучащими на театре ранние пьесы драматурга, его исторические хроники и некоторые мотивы в поздних. Зато

находил также и вечные мотивы в «Невольницах», «Сердце не камень», «Без вины виноватых». Особенно выделял Измайлов комедию «На всякого мудреца довольно простоты», «отмеченную печатью свежего и могучего таланта»²⁴⁶, и «Грозу», которая никогда, по его словам, не утратит своей силы.

Крупнейшим драматургом современности наряду с Чеховым был для Измайлова Леонид Андреев. Он всегда пристально следил за его творчеством, называл его «прекрасным трагическим талантом», «человеком чуткой уязвленной души, человеком трагической мысли, философом, избравшим форму художника»²⁴⁷.

Измайлов высоко оценивал все прозаические произведения Андреева. В драматургии иногда не видел подлинного смысла в реформаторских новациях писателя, упрекал его в затянутости действия в «Савве», сбивчивости тонов в «Жизни Человека», надуманности сюжетных поворотов в «Анфисе». Идеальными ему казались только «Черные маски» и «Анатэма». «Черные маски» Измайлов называл пьесой исключительной по своему настроению, замыслу и исполнению, где полностью проявился подлинный Леонид Андреев с его психологической глубиной, большой думой, с заглядыванием в бездны ужасов.

Измайлов понимал, что драматургия Андреева требует своего сценического воплощения, не только некой суммы новых приемов, но нового театрального принципа. Именно поэтому он так высоко оценил постановку «Жизни Человека» Мейерхольдом и предпочел ее постановке Московского Художественного театра, хотя отдельные детали там были точнее. Передающей замысел Андреева, интересной и эффектной считал Измайлов постановку «Черных масок» в театре Комиссаржевской.

Измайлов приветствовал спектакль МХТ по пьесе Леонида Андреева «Анатэма», где масштаб мировой трагедии был передан во всем величии. Он находил прекрасными постановку, исполнение, декорации, особенно нравился ему пролог, где «охраняющий входы был грандиозной человекообразной фигурой, крылья которой размахнулись во всю картину»²⁴⁸. Постановку же пьесы А. А. Саниным в Новом драматическом театре он называл «зверским убийством». Невероятно медленный темп, нелепости оформления, поверхностная игра всех исполнителей — все это лишало на сцене произведение Андреева присущей ему глубины и

сложности²⁴⁹. В меньшей степени, но все же предъявлял упреки Санину критик и в сценической трактовке «Анфисы», где были усугублены все просчеты пьесы и предложено «совершенно заурядное исполнение»²⁵⁰.

Более сложным, неоднородным, противоречивым было отношение Измайлова к Горькому. Его безусловно привлекала личность писателя, он видел в Горьком определенное общественное явление, человека нового мироощущения, обличителя мещанства и глашатая революционной бури. Силу Горького-художника Измайлов находил в живописности, в чувстве природы, в постижении поэтического пафоса русской души. Он неизменно с любовью и уважением отзывался о «колоритных “Бывших людях”», о «благоуханной “Изергиль”», «грустно-задумчивых “Ошибке”» и «Скуки ради». Измайлов писал о Горьком: «Сын народа, сам прошедший непосредственную школу жизни, он, разумеется, не мог не быть глубоко убежденным демократом»²⁵¹. Но, кроме «Мещан», Измайлов не принял ни одной пьесы Горького. Суждения о них часто противоречивы: Измайлов то находит их слишком неясными, то, напротив, слишком тезисными, четкими. Но всегда упрекает писателя в том, что тот наивен в построении пьес, не умеет или не желает считаться с законами сценичности, а просто нагромождает один эпизод на другой. В «Детях солнца», как кажется Измайлову, осуждается интеллигенция и интеллигентность вообще, а в «Варварах» объявляется война против всей культуры. «Враги» трактуют бесспорные истины в «сыром, элементарном и шаблонном виде».

Во всем этом сказалась известная ограниченность Измайлова, и, вероятно, отношение к Горькому во многом побудило авторов «Истории русской литературной критики» отнести Измайлова к разряду фельетонистов, работающих на потребу широкой массе буржуазных читателей. Может быть, упреки в эклектизме, беглости оценок литературных явлений и справедливы по отношению к литературной критике Измайлова, что же касается его театральной деятельности, то к ней полностью можно отнести его же собственную похвалу в адрес одного из соратников: «Он был настоящим и горячим другом актера».

А. В. АМФИТЕАТРОВ

Александр Валентинович Амфитеатров (1862 – 1938), один из популярнейших в свое время русских литераторов, родился в семье протоиерея московского Архангельского собора. Отец Валентин пользовался в Москве репутацией человека образованного и свободомыслящего; к друзьям дома принадлежали такие видные московские ученые, как врач А. А. Остроумов и экономист А. И. Чупров. Юный Амфитеатров рос в атмосфере «просвещенного либерализма» и благоговейного почтения к «положительным наукам». В 1885 году он окончил юридический факультет Московского университета и вынес оттуда не только познания в праве, но и те народнические убеждения либеральной окраски, которые проповедовал кумир его юных лет Н. К. Михайловский. Получив диплом, своим прямым делом Амфитеатров заниматься не стал, а, к ужасу родственников и негодованию знакомых, поступил на сцену вторым баритоном в Тифлисский оперный театр. Шаг этот, впрочем, не был такой уж неожиданностью, если вспомнить о театромании, захватившей в то время русскую интеллигентную молодежь. Одни пробовали себя в любительских спектаклях, другие делались фанатическими поклонниками любимых актеров и прежде всего, конечно, актеров Малого театра, который недаром называли «вторым московским университетом», третьи же шли еще дальше и, как Амфитеатров (или Андреев-Бурлак, или Роцин-Инсаров, этот список можно было бы продолжить), становились профессиональными актерами.

Однако на сцене Амфитеатров пробыл недолго: еще будучи «вторым баритоном», он начал писать в тифлисском «Новом обозрении» театральные рецензии, потом литературные и политические фельетоны и, втянувшись в журналистскую работу, совсем оставил театр. Тут и началась жизнь Амфитеатрова-литератора. С первого взгляда жизнь эта кажется противоречивой, изобилующей крутыми поворотами. В самом деле: писал Амфитеатров у Суворина в качестве московского корреспондента «Нового времени» (1893 – 1899), потом основал (совместно с Дорошевичем) либеральную газету «Россия» (1899 – 1902), в которой публично отмежевался от взглядов, проповедовавшихся в «Новом времени». Газета оказалась настолько либеральной, что не прошло и двух лет, как ее

закрыли, и сам Амфитеатров за фельетон «Господа Обмановы», являвшийся прозрачной сатирой на историю династии Романовых, был сослан в Минусинск. Вернувшись, он продолжал свою публицистическую деятельность в газете «Русь» (1903 – 1904), пока за очередную «неосторожную» статью ему не была запрещена всякая литературная работа. Тогда он эмигрировал в Париж, где стал издавать «Красное знамя» — либеральный журнал без определенной политической программы, а потом в Италию, где публиковал в местной печати корреспонденции о русской политической и культурной жизни. В 1916 году он вернулся в Россию и стал сотрудничать в качестве политического обозревателя в газете «Русское слово». Февральскую революцию Амфитеатров встретил восторженно, но по мере того как разворачивались события, подводившие страну к октябрьским дням, революционность Амфитеатрова все больше выветривалась. К октябрьским событиям он отнесся откровенно враждебно и в 1920 году эмигрировал в Италию, где и умер.

Такова внешняя канва его жизни, и, несмотря на ее пестроту, она в сущности однородна. Всю свою жизнь — и в суворинские годы, и в период «России», и в эмиграции, и во время Февральской и Октябрьской революций — Амфитеатров представлял собой образец буржуазного либерала. Основы его мировоззрения были заложены еще в юности: и либеральное свободомыслие отца, и Чупров с его проповедью позитивизма, и Михайловский с его народническим демократизмом, и пламенный, но неопределенно-романтический общественный протест Малого театра, и оппозиционный дух Московского университета — все это участвовало в формировании его идейной позиции.

Очень тесно связаны с политическими воззрениями и эстетические взгляды Амфитеатрова. Амфитеатров писал весьма много: из-под его пера выходили и романы, и пьесы, и стихотворения, и исторические исследования, и политические фельетоны, и литературно-и театрально-критические статьи, но, что бы он ни писал, он всюду оставался публицистом. Это был тот своеобразный тип литератора, озабоченного в искусстве не столько эстетической стороной дела, сколько его соотношением с современными общественными проблемами, который в то время принято было называть «фельетонистом».

Либерал-восемидесятник, преданный идее социального реформизма, позитивист, убежденный во всемогуществе «положительного знания», Амфитеатров видел в искусстве, так же как в науке и в политике, лишь

орудие воспитания и просвещения, рычаг прогресса в самом прямом смысле этого слова. «Я, — говорил Амфитеатров, — большой энтузиаст [...] превращения искусства в освободительную работу прогрессирующей социальности»²⁵². Особенно ясно его представление о чисто служебной роли искусства сказалось во взгляде на историческую миссию театра. Театр, по мнению Амфитеатрова, существует лишь для того, чтобы будить и направлять общественную мысль в периоды исторической реакции. Чем мрачнее реакция, тем значительнее роль театра в общественной жизни (вспомним роль Малого театра в жизни Амфитеатрова и его современников). Этот тезис Амфитеатров иллюстрировал примером России, где театр, «как во всякой стране с аномальной политической жизнью, занимает чудовищно много места во внимании общества»²⁵³. Однако переоценивать революционизирующую роль театра критик не склонен: «Деспоты, которые были поумнее, никогда не душили и не преследовали оппозицию театра [...] Они очень хорошо знают, что [...] театр — никогда не судная труба революции, а много-много что рупор, через который может выкрикаться интеллигентная фронда. Они пользуются театром как клапаном для выпуска пара из государственной машины паров общественного недовольства»²⁵⁴. А потому, если для эпохи оголтелой реакции выдвижение театра на первое место среди интересов общества вполне естественно, то в периоды революционного брожения, когда жизнь предлагает более радикальные формы борьбы за достижение общественного идеала, театр попросту перестает быть необходимым. «Некогда Белинский, — писал Амфитеатров, — приглашал современную ему интеллигенцию жить и умереть в театре. В настоящее время Л. Н. Толстой объявил театр “учреждением для женщин, слабых и больных” [...] Я должен сознаться: личный взгляд мой на театр гораздо ближе к взгляду Толстого, чем к взгляду Белинского, понятному и извинительному для печальной эпохи общественного бессилия [...] но потерявшему смысл для быстро умножившейся и развившейся всеобщей интеллигенции в послереформенной России. А уж в особенности в наш век [...] талантливейший выразитель которого воспел “безумство храбрых” как “мудрость жизни”. В такое время “умирать в театре”, питаюсь грезами вместо действительности, нащупывая идеи в иллюзиях, вместо того чтобы черпать их и бороться за них в жизни, — дело мало почтенное»²⁵⁵. При

подобном взгляде на миссию театра вполне естественно, что критик более всего ценил в нем откровенно пропагандистское начало. Он признавался, что любит М. Горького за то, что он «боец и проповедник и основной элемент его творчества — практическая прикладная целесообразность, глубокая сознательность, зачем и для кого он пишет, а отсюда и — что и как он пишет»²⁵⁶, он называл посредственную драму Давида Айзмана «Терновый куст», повествующую о судьбе бедной еврейской семьи, погибшей в революционном движении, — «первой настоящей трагедией, написанной на русском языке»²⁵⁷; для характеристики Чехова он не находил иных слов, кроме как «атомист-анализатор обывательщины... неотразимый певец маленьких людей, золотой середины, маленьких чувств, маленьких страстей, маленьких горестей и маленького счастья»²⁵⁸. И всегда Амфитеатров относился к искусству как пропаганде прогрессивных идей.

По той же причине не было в критике тех лет более яростного, чем он, гонителя «чистого» искусства и искусства декадентского. И если первое было для него просто бесполезным пустоцветом, то второе ядовитым и потому куда более опасным цветком, ибо не только уклонялось от основной задачи искусства — нести свет, но и делало противоположное — несло тьму. Множество статей и фельетонов посвящено Амфитеатровым этому «злу века»: Д'Аннунцио, Метерлинку, Леониду Андрееву; но при всей своей страстности и непримиримости критика Амфитеатровым модернистского искусства принадлежит к одной из самых поверхностных. Дело в том, что мировоззрение критика, несколько плоский материализм, не дававший погрузиться в пессимистические и иррациональные бездны, мешали ему понять проблемы, переживаемые его веком.

В глазах Амфитеатрова модернистское искусство было отнюдь не порождением — естественным и неизбежным — кризиса художественного сознания конца века, а простым манерничаньем, дурным подражанием европейской моде или, в лучшем случае, следствием невежества его творцов.

Свято веривший во всемогущество «положительных наук» («Число поводов к отчаянию человеческого положительные науки сокращают с каждым днем»)²⁵⁹, Амфитеатров объяснял пессимистические настроения, все шире распространявшиеся в интеллигентном русском обществе конца

века, неосведомленностью его в успехах науки.

На подобных же позициях стоял Амфитеатров и в собственно театральной критике. В полном соответствии со своими принципами, о театре он писал сравнительно мало. Лишь в период работы в тифлисском «Новом обозрении» (1889 – 1893) Амфитеатров выступал в качестве профессионального театрального рецензента, поставлявшего в каждый номер отчет о вчерашнем спектакле: он рецензировал оперу и оперетту, местный драматический театр и гастрольные выступления приезжих артистов (Савина, Ермолова). Но, пожалуй, самое интересное из всего, что было им создано в этот период, — это статьи о выступлениях прославленного итальянского трагика Эрнесто Росси²⁶⁰. Их было много и они были удивительно — для Амфитеатрова — подробны: он не ограничивался, как это бывало позднее, изложением идейного замысла роли, но детально описывал ее рисунок, сопоставляя с исполнением других виденных им актеров. В статьях Амфитеатрова Росси получил наиболее исчерпывающую в русской критике характеристику. В «Новом времени» (1893 – 1899) Амфитеатров пишет о театре уже гораздо меньше (в центре его внимания внутренняя и внешняя политика России, общие вопросы искусства) и, главное, совсем иначе. Именно здесь, на страницах «Нового времени», Амфитеатров провозгласил свой принцип: писать о спектакле только тогда, когда он представляет собою «общественное явление»²⁶¹. А так как таких спектаклей не могло быть, конечно, очень много, то и статей Амфитеатрова о театре в «Новом времени» сравнительно мало и посвящены они, как правило, идеологической стороне явлений искусства: это статья о Савиной, о постановке «Ганнеле» в Художественном театре, о гастролях Росси и Муне-Сюлли²⁶². К концу же 1890-х годов он вообще перестает писать о театре, утверждая (вспомним его взгляд на историческую миссию театра), что увлечение театром в такое время является бегством от действительности. Глубоко убежденный в том, что сцена в этот период играет реакционную «отвлекающую» роль, он с горечью писал о все умножавшейся театральной критике: «Число талантов, посвящающих перо свое разработке теории и истории театра, растет с каждым днем. Пусть в России нет парламентов! Вот он где — российский парламент!»²⁶³

В газете «Россия» (1899 – 1902) он поручил театральный отдел

Плещееву и Дорошевичу, а сам почти полностью отдался политической публицистике. Очень редко мелькают на страницах «России» его театральные статьи, вызванные к жизни, как правило, каким-нибудь юбилеем (Савина) или совсем уже сенсационными гастрольями (Сальвини). В этот период если он и обращался к искусству, то предпочитал писать не о театре, а об общих проблемах искусства (живописи, литературы, музыки), и острое его пера направлено прежде всего против декадентов. В газете «Русь» (1903 – 1904) театральные статьи Амфитеатрова еще меньше: их буквально можно перечесть и все они посвящены спектаклям Московского Художественного театра²⁶⁴, которые, конечно, были в жизни искусства «общественными событиями номер один». В журнале «Театр и искусство» (1905 – 1908) Амфитеатров сотрудничал, уже находясь за границей, поэтому статей о современной русской театральной жизни там, естественно, нет. Большая часть корреспонденции Амфитеатрова посвящена проблемам современной русской и западной драматургии²⁶⁵, и по-прежнему полемический пыл его направлен прежде всего против модернистских тенденций в этой области.

Итак, если не считать «тифлисского периода», Амфитеатров писал о спектакле только тогда, когда тот был «общественным явлением», и с презрением относился к «нашим присяжным Сарсе», утверждая, что «самая должность редакционная постоянного театрального критика [...] большая принципиальная нелепость [...] кому нужны взгляды человека, обязанного писать только о театре и, таким образом, как бы предполагаемого умеющим только о театре умно и думать!»²⁶⁶ Он писал не о собственно театральной стороне дела, а об идеологической; критика его была принципиально «внеэстетической».

Как и от всякого искусства, Амфитеатров от театра требовал прежде всего высокой дидактичности. Это требование проходит лейтмотивом через все его критические выступления — от «Нового обозрения» до «Театра и искусства». Только если в «Новом обозрении» оно порой выступает в несколько прямолинейном и наивном виде (критик, например, яростно обрушивается на оперетту как жанр), то позднее, в «Новом времени», «России», «Руси», это требование обращено уже к «серьезной сцене», в которой критик хочет видеть «всенародную школу». Страстный поклонник Малого театра, Амфитеатров в то же время высоко ценил и Художественный: раз и тот и другой — пусть каждый по-своему —

выполняли высокую общественную миссию искусства, он готов был принять их оба: «Станиславский — сам по себе, Малый театр — сам по себе»²⁶⁷. Амфитеатров очень любил А. П. Ленского, который, по его словам, был актер «в существе-то “нутрянной”»: потомок Мочалова, совершенно неспособный быть постоянно машиною размеренного темперамента [...] вроде Муне-Сюлли»²⁶⁸. Однако любовь к Ленскому не мешала ему восхищаться и «размеренным» Муне-Сюлли: «Я принадлежу к числу самых усердных и убежденных сторонников его таланта [...] Играет неестественно? Но сцена сама по себе есть вещь неестественная, и, значит, дело только в степени фальши: велика она или мала»²⁶⁹. Споры о «нутре» и «выработке», о режиссерском или актерском приоритете отступали для Амфитеатрова на задний план перед вопросами идеологическими.

По признаку «идейности» делил он и актеров на «благородных» и «неблагородных», и первой среди благородных была для него, разумеется, Ермолова. Актер, по мнению Амфитеатрова, мог иметь большой талант, но при этом «ни капли или очень мало благородства», как Стрепетова, или, напротив, иметь небольшой природный талант, но быть «образцово и дельно благородным»²⁷⁰. И никакая природная одаренность не могла компенсировать в глазах критика отсутствие благородного пропагандистского начала. В своих статьях он постоянно выговаривает Яворской за пристрастие к «французским безделушкам» («Романтики» и «Принцесса Греза» Ростана), объясняя, что актера делает художником служение «не безразлично-спекулятивной», а настоящей сцене²⁷¹. Критик не может простить Савиной того, что она «унижает участием в подобных благоглупостях (имеется в виду “Тетенька” Н. Николаева. — С. Б.) свое дарование»²⁷². И уже совершенное негодование вызывает у критика Савина, когда она не просто «развлекает» публику, но апофеозирует порок («Ольга Ранцева» Б. М. Маркевича). Для критика неважно, насколько художественно выполнена актрисой эта задача: наоборот, для него «тем противнее впечатление пьесы [...] что она хорошо идет у артистов товарищества Савиной»²⁷³. Претензии его к актрисе чисто идеологического характера: «роль Ольги такого свойства, что если уж ее играть [...] то надо исправить авторские ошибки и вместо апофеоза золотой грязи дать если не сатиру на нее, так хоть ее объективное изображение [...] Г-жа Савина этого

не хочет. Ей нравится делать Ольгу симпатичной, и она прилагает к тому все усилия своего таланта»²⁷⁴. Вывод критика беспощаден: «Как бы хороша ни была актриса, но если она останется при репертуаре г-жи Савиной, она будет лишь развлечением публики; служительницей театра как всенародной нравственной школы — она никогда не станет»²⁷⁵.

Сдержанно относился Амфитеатров и к В. Ф. Комиссаржевской, оттого, что ее трагическая надломленность, ее «меланхолия» по публицистической схеме критика не соответствовала революционному духу времени. «Я не был поклонником Веры Федоровны в девяностых годах, — признавался позднее Амфитеатров. — Талант ее, несомненный и сильный, однако утомлял меня, всегдашнего искателя бодрых нот, минорным однообразием, чеховским звоном надорванной струны [...] Отдавая полную справедливость многообещающим данным Веры Федоровны, я очень ясно чувствовал в то же время, что она — “не моя артистка”, и частенько находил ее скучною, преувеличенно скорбящею, злоупотребляющую красивым звоном вечной печали в удивительном своем голосе»²⁷⁶. Правда, позднее критик пересмотрел свою оценку, и очень характерны причины, по которым он это сделал. Переоценка эта была произведена заочно, так как, находясь с 1905 по 1916 год за границей, Амфитеатров Комиссаржевскую больше не видел и, следовательно, в основу его изменившихся взглядов не могли лечь новые впечатления. Переменить мнение заставило Амфитеатрова восторженное отношение к актрисе русских политических эмигрантов: «Вполне я оценил Комиссаржевскую и понял ее высшее значение после того, как очень долго ее не видал, и тем не менее приходилось чуть ли не каждый день о ней с кем-нибудь разговаривать. Хорошие люди унесли эту актрису с собою в Сибирь и эмиграцию, как часть родины, — и, нельзя не подчеркнуть этого: [...] только ее одну унесли, да коллектив Московского Художественного театра»²⁷⁷. После того как переоценка состоялась, Амфитеатров причислил Комиссаржевскую к актрисам «идейным», «ермоловского» типа, и когда в эмиграцию дошли слухи о формальных исканиях, которыми занялась Комиссаржевская под руководством Мейерхольда, он не мог сдержать возмущения: «Старая умная актриса, заслуженная представительница идеологической сцены, создавшая целый ряд почти публицистических ролей, вдруг, на пятом десятке лет, открывает, что была рождена для кукольного театра, и весь

недюжинный талант свой укладывает в задачу — как можно более походить на марионетку!»²⁷⁸

Несмотря на настойчиво провозглашаемый внеэстетический подход к явлениям искусства, эстетические симпатии Амфитеатрова все-таки ощущаются в его статьях. Эстетический идеал критика был воплощен в искусстве мастеров Малого театра. Когда он пытался определить особенности их манеры, он обычно говорил о реализме, понимаемом как воспроизведение жизни в формах самой жизни: «Одно из величайших достоинств Ермоловой, как и всякого великого таланта, — писал он, — прямое, реалистическое отношение ко всякой роли, в которую она художественно перевоплощается. Она играет не человеческие “символы” ходячих идей [...] Она — изобразительница действительности; ее создания — живые люди, плоть и кровь [...] мы встречаем их каждый день дома, на улице, в гостях»²⁷⁹. Последнее утверждение выглядит несколько натянутым: его справедливее было бы употребить для характеристики Книппер-Чеховой, Станиславского или даже Савиной, и критик уточняет характер излюбленного им реализма, сказав, что в Малом театре действовала «совершенно оригинальная школа романтического реализма»²⁸⁰.

Эту школу он противопоставлял «нутрянному» реализму, борьбу с которым считал первоочередной задачей русского театра: «Нервы, нервы, нервы... дайте же хоть сколько-нибудь сознательности! [...] Однообразие — бич русского актера. А разнообразным он быть не может, потому что у него не развита техника сцены»²⁸¹. В этом смысле он противопоставлял русского актера «вообще» европейскому актеру тоже «вообще» и был, если можно так выразиться, одним из самых ярых «западников» в русской театральной критике. Однако одной только «выработки», которой блестяще владели европейские актеры, в глазах Амфитеатрова, было мало. Искусство представления критик считал чуждым русской сценической школе, утверждая, что «на русской сцене парадокс Дидро потерпел крушение более решительное, чем где-либо еще в Европе»²⁸². Синтез «представления» и «переживания» Амфитеатров видел в искусстве мастеров Малого театра — Ленского и Ермоловой и близких им по духу итальянских трагиков Томмазо Сальвини и Эрнесто Росси. Эти четыре актера владели тем, что всего более ценил Амфитеатров на сцене: мощным

трагическим темпераментом и блестящим мастерством. Именно их, должно быть, имел в виду критик, когда писал, что «художество России и Италии тесно сходится в благородном, одухотворенном реализме»²⁸³.

Что же касается реализма «неодухотворенного», или, точнее сказать, «неромантического», то к нему критик был значительно холоднее. Примером такого реализма было для него искусство Московского Художественного театра. Историческая заслуга Московского Художественного театра состоит, по его мнению, в том, что он помог всему русскому театру подняться до уровня, соответствующего требованию времени: «Театр этот поднял уровень актерского образования и развития так, как никогда не смогло в такое короткое время никакое театральное общество [...] Даже в допотопные керосиновые театры захолустья проникли московские образцы, рисунки, тон, хоровые тенденции, отрицание амплуа и т. д. Фактическая реформа, переживаемая современными русскими театрами, на три четверти — дело москвичей»²⁸⁴.

Помимо столь дорогой ему «выработки», Амфитеатров отмечает у актеров МХТ и искреннюю эмоциональность, то есть то, что в его глазах делает актера настоящим художником сцены. И тем не менее в рецензиях его на спектакли МХТ, как правило, выдержанных в одобрительном тоне, всегда присутствует оттенок некоторой неудовлетворенности. Амфитеатров писал: «В труппе г-на Станиславского нет сильных талантов»²⁸⁵. И в 1904 году, посмотрев «Юлия Цезаря» и отметив, что как историк Древнего Рима он получил большое удовлетворение, ибо «никогда еще не видано на наших сценах ничего подобного в смысле исторической наблюдательности и разработки бытовых черт, в смысле тонкого и разнообразного применения *couleur locale*, в смысле развития археологических мотивов»²⁸⁶, он счел нужным отметить, что «зритель московского “Юлия Цезаря” уносит из театра осадок некоторой неудовлетворенности [...] Думаю, что источником этого “чего-то не хватает” является тайный антагонизм, несомненно существующий между трагедией Шекспира и реалистическим направлением московской труппы»²⁸⁷. И тут критик имеет в виду не только исторически бытовую достоверность воспроизведенного на сцене Древнего Рима, но и актерскую манеру. Она для него, поклонника романтического реализма Ермоловой и Росси, слишком проста, слишком снижена, слишком «реалистична». А это в его глазах синоним некоторой недостаточности

таланта. И нельзя сказать, чтобы он не видел в спектакле удачных актерских работ: он отмечает Лужского, Москвина, о Качалове — Цезаре он говорит, что актер воплотил «этот великолепный государственный ум [...] красиво, с такою законченною цельностью»²⁸⁸. Но все равно: «у Станиславского нет ни Ермоловой [...] ни Ленского»²⁸⁹.

Актеры неромантического плана были для критика не просто другими актерами, они актеры второго сорта. Амфитеатров высоко ценил чеховские спектакли МХТ: повсюду он отмечает прекрасный ансамбль («действию “Дяди Вани” создан такой верный и густо положенный тон, что стоит исполнителю хоть слегка наметить вверенное ему действующее лицо — и оно уже приобретает выпуклость»²⁹⁰), покоряющую естественность исполнителей («эта свобода, эта отреченность от показного, условного удивительна»²⁹¹), талант ведущих актеров (Станиславский в роли Гаева «создал фигуру, юмор которой заставляет сердце сжиматься, как юмор “Шинели” Гоголевой»²⁹²). И тем не менее он уверен, что актеры Малого театра сыграли бы те же спектакли лучше, ибо они сами лучше актеров Художественного театра. Называя манеру МХТ «сценической акварелью», Амфитеатров пишет, что «могли бы эти “Три сестры” быть изображены и не акварелью усердных мастеров, искусно обученных рисованию, но масляными красками, в широких мазках вдохновенного талантливое творчества»²⁹³ (Маша — Ермолова, Наташа — Лешковская).

Однако эта доля пристрастности, вполне понятная и естественная, не умаляет значения критического наследия Амфитеатрова. Разумеется, понимания, сочувствия и, следовательно, тонкого проникновения в замысел чуждого критику спектакля искать не приходится. Все это нужно искать в статьях, посвященных близким критику по духу сценическим явлениям, то есть прежде всего — трагико-романтическому театру второй половины XIX века.

Но и ту и другую категорию статей Амфитеатрова неизменно отличает общее свойство: через его рецензии мы видим не только сцену, но и зрительный зал. Статьи Амфитеатрова, рассматривавшего спектакль прежде всего с точки зрения его общественной значимости, всегда были не столько отчетом о спектакле, сколько сложной цепью пробужденных им ассоциаций, поводом для разговора на волнующие современника политические, социальные и общеэстетические темы. Рецензия на

«Вишневый сад» в МХТ превращалась у него в блестящее эссе об исторических судьбах дворянской интеллигенции, «Юлий Цезарь» становился поводом для разговора о политической свободе и о содержании, которое вкладывалось в это понятие в разные исторические эпохи. У Амфитеатрова сцена всегда неотрывна от зрителя, от его реакции, как это, впрочем, всегда бывает в действительности, потому что спектакль — это не только воплощение субъективного замысла художника, но и то, что объективно видит в нем зритель. А в каждую историческую эпоху зритель смотрит и видит по-разному. Гражданская страстность, блеск эрудиции, тонкое остроумие делают театральные фельетоны Амфитеатрова интересными образцами русской публицистической прозы.

В. М. ДОРОШЕВИЧ

Влас Михайлович Дорошевич (1864 – 1922) был сыном известной в свое время писательницы А. И. Соколовой, иногда выступавшей и в качестве театрального рецензента. Став позднее человеком разносторонне образованным, Дорошевич, однако, не закончил даже гимназию. Шестнадцати лет ушел он из дому и за короткое время перепробовал множество профессий: был землекопом, грузчиком, корректором, даже актером. В конце 1881 года он попал в штат газеты «Московский листок» и стал профессиональным журналистом.

В сознании читателей 1900-х годов имена «королей фельетона» Амфитеатрова и Дорошевича стояли рядом. В своей публицистике они боролись за престиж прессы, за развитие гласности и, поднимаясь временами до буржуазной революционности, выступали поборниками демократических свобод. И по признакам поверхностным Дорошевич как театрал похож на Амфитеатрова. То же преимущественное внимание к «чародеям» сцены, почти те же излюбленные имена. Но отношение к театру у него было иным. Амфитеатров понуждал сцену служить только прогрессу, как и все искусство, науку. А с течением времени — разочаровывался в малоупослушной Мельпомене. Дорошевич же более осмотрительно относился к идеалам и ценностям либеральной интеллигенции. Он с гневом и сарказмом писал о буржуазном прогрессе и культуре, о варварстве XX века, о порядках и нравах цивилизованных Англии и Германии, «достойных сахалинской кандалной». В отличие от Амфитеатрова, для которого театр существовал прежде всего как часть идеологии и морали, для Дорошевича он был областью, где открыто проявляется национальный гений и где рождается прекрасное. Это не значит, что театральные взгляды Дорошевича не находились в связи с его общественными интересами. Рядом с публицистическими изобличениями лихоимства, казенщины, тирании Дорошевич изображал сцену чудесным местом, где человек, имея он талант, обретает свободу, власть, может выражать то, что хочет, и то, что нужно людям.

Большая общественная значимость театра была для Дорошевича несомненна, и он страстно боролся с буржуазным опошлением сцены, с теми, кто превращал ее в «кафедру гнусности». В обращении ко Второму

съезду сценических деятелей он писал, что вопрос общедоступности театра так же важен, как вопрос о книге, а о театре, который забавляет буржуа, разговаривать не стоит. «Театр, если он хочет сделать себя честной работницей, а не содержанкой “более состоятельных людей”, должен сделать себя потребностью, а не “прихотью” [...] И потребностью именно массы»²⁹⁴. Но при этом Дорошевич не был сторонником тенденциозного и утилитарного театра. В искусстве он поклонялся только Правде и Красоте и называл театр «университетом» лишь в одном конкретном случае — Малый театр 1880-х годов, спектакли с участием Ермоловой.

Зрелый Дорошевич не только не отрекался от своего юношеского увлечения сценой, но и связывал с ним формирование своей личности:

«— Где вы получили образование?

— Ходил в гимназию и учился в Малом театре.

Так ответили бы сотни старых москвичей. Малый театр — второй университет»²⁹⁵.

В творчестве Дорошевича — рассказчика, очеркиста, сатирика, фельетониста — театр присутствует как яркая особенность быта Москвы, Одессы, Петербурга. И в его огромное наследие театральная критика входит органической и заметной частью.

Первые двенадцать лет (с 1881 года) сотрудничества в московских газетах и журналах («Московский листок», «Волна», «Голос Москвы», «Будильник», «Новости дня») были годами становления театральных вкусов и эстетических идеалов Дорошевича. Но его отклики на явления московской сцены были малопримечательны и тонули в пестрой, «осколочной» продукции молодого журналиста.

1893 – 1899 годы связаны у Дорошевича с Одессой, с либеральным «Одесским листком». На его страницах рождался тот знаменитый фельетонист Влас Дорошевич, которого позднее стала читать вся Россия и стилю которого подражали даже известные журналисты. Одесса издавна была театральным городом, державшим сильную драматическую труппу. Там гастролировали корифеи отечественной и зарубежной драматической сцены. Местная пресса широко отражала театральную жизнь, а критика находилась на хорошем профессиональном уровне.

Дорошевич использовал благоприятные возможности писать о театре. Но как активный сторонник гражданского прогресса, публицист, выступавший против злоупотребления властей и бесчестных махинаций

купечества, крупной буржуазии, он сетовал на бедность общественной жизни города: «Сколько ни ройтесь в одесской жизни за неделю, вы ничего не обретете в ней — кроме думы и театра. Театр и дума, дума и театр...»²⁹⁶

Но, по верному наблюдению исследователя, «можно и разговор об актере или спектакле превратить в действительно гражданскую, общественного масштаба публицистику. И Дорошевич сам не раз показывает отличные образцы именно такой театральной публицистики»²⁹⁷. Так, выясняя причину «убожества мысли и убожества приемов современной русской драматургии», он не ограничивался тирадой про обилие «бездарностей» среди пишущих для театра, а указывал и на то, что драматургу приходится считаться с требованиями цензуры, дирекции, комитета, артистов, критики²⁹⁸.

И все-таки в современном русском сценическом искусстве — прежде всего актерском — Дорошевич видел много прекрасного и высокого. Оспаривая мнение критиков — сторонников европейской актерской выучки, отрицавших существование русской актерской школы, он писал: «Несомненно, есть русская школа в драматическом искусстве. Мочалов, Щепкин, Мартынов, Садовский, Шумский, Милославский, Самойлов, Киселевский — вот ее учителя и ученики. Ее девиз, ее сущность, ее задача, ее содержание: естественность. Изображать жизнь такую, какою она есть, просто и естественно, без утрировки, без ходульности»²⁹⁹. С особым расположением писал Дорошевич о думающих, культурных актерах-тружениках: о М. Т. Иванове-Козельском, Н. П. Рощине-Инсарове, Е. Я. Неделине, И. П. Киселевском, В. Н. Давыдове. Одесскую сцену Дорошевич воспринимал как представительную часть русского театра с присущими ему свойствами и особенностями.

На самом исходе XIX века Дорошевич переезжает в Петербург и становится — рядом с Амфитеатровым — основным фельетонистом новой и выходящей без предварительной цензуры газеты «Россия». Фактически руководивший газетой Амфитеатров добился того, что она снискала шумную известность дерзким либерализмом. Мастерски написанные фельетоны Дорошевича, весьма способствовавшие успеху газеты, упрочили, по авторитетному свидетельству редактора журнала «Мир божий», «его известность как одного из самых блестящих газетных писателей»³⁰⁰. Важной театральной темой короткого петербургского

периода стал для Дорошевича Александринский театр. Верный своему призванию «восхвалять», Дорошевич пишет о Савиной, и его голос не теряется в хоре почитателей великой актрисы. Но он гневно осуждал сервильную атмосферу «казенного» театра, где не ко двору пришлась Стрепетова³⁰¹.

В 1901 году Дорошевич принял предложение московского книгоиздателя И. Д. Сытина взять в свои руки руководство газетой «Русское слово». И вся дальнейшая дореволюционная судьба журналиста была связана с этой газетой, которую он сумел превратить в крупнейшее российское издание.

Прославленный фельетонист был театральным критиком особого рода. Статей с теоретическим уклоном он вообще не писал, в ученые споры о театре не ввязывался и с презрением относился к «педантам» и «специалистам». Через их головы Дорошевич обращался прямо к демократическому читателю, принципиально занимая (не без влияния Н. К. Михайловского, которого высоко чтит) позицию «профана», вооруженного лишь правдолюбием и здравым смыслом русского человека³⁰².

Этими обстоятельствами, очевидно, и порождается встречающаяся недооценка критико-эстетической мысли Дорошевича. Еще Кугель высказывал мнение, что театральные очерки Дорошевича «представляют известный культурно-исторический интерес», театральной же эстетики, теории и поучительности в них «всего менее»³⁰³. Современный исследователь обнаруживает смысл театральных фельетонов Дорошевича «в благодарности», в призыве к «бескорыстному наслаждению»³⁰⁴. Это верно, но только отчасти. Чуждый ригоризма, Дорошевич принимал сценическое искусство во всем объеме, от трагедии до шансонетки, и любил его за то, что оно несет людям радость. Как девиз повторял Дорошевич: «Искусство знает одно определение: прекрасно!» По точному наблюдению Кугеля, в Дорошевиче всегда был «московский» отпечаток, той Москвы, которая «очень бережно и любовно относилась к своим культурным учреждениям и людям, в том числе к театру»³⁰⁵. В зале надо наслаждаться, считал Дорошевич, а не быть «присяжным заседателем».

Но автор книги о сахалинской каторге был верен идеалам гуманистического искусства. Как сатирические фельетоны Дорошевича, так и его дифирамбы в условиях острой борьбы разных направлений в

контексте театральных дискуссий вовсе не казались нейтральными. В. М. Гаевский с сожалением замечает, что у Дорошевича «масса трюизмов». Но провозглашать и утверждать «истины ходячие» и было театральной задачей критика. Выражая одно из самых заветных своих убеждений, он писал: «На западе у художника прежде всего спрашивают:

— Где твое “я”? [...]

Мы в похвалу говорим:

— Он высказал не свою, а общественную, общую мысль!»³⁰⁶

Дорошевич не занимался созданием новых теорий и поисками новых путей развития театра, не имея к тому склонности. К тому же он разделял представления (не впадая в схематизм) о том, что театр есть отражение среды, общества, его идей и нравственности³⁰⁷. Он боялся, как бы не оказалось забытым, выкинутым то важное и ценное, что русская сцена знала и умела. Новым же Дорошевич мог интересоваться только одним — талантом. Это и были его «истины»: Стрепетова, Сальвини, Шаляпин. Таланты, которыми театр жив.

Для такого наивно-мудрого разговора жанр созданного Дорошевичем фельетона подходил как нельзя лучше. В зарисовках, по манере очень личных, возникали образы и характеристики большого обобщения, учитывалось массовое зрительское мнение, «народная молва». Разговорной и эмоциональной интонацией знаменитой «короткой строки» Дорошевич достигал интимного общения с читателем как с единомышленником³⁰⁸. Фельетоны обладали значительной силой воздействия. Так, в декабре 1903 года после горячего выступления Дорошевича о Ф. П. Горева («Кин») театральная Москва устроила полузабытому актеру подлинный апофеоз.

Проповедник гражданских свобод и непримиримый борец против засилья «денежных мешков» и тирании царской бюрократии, Дорошевич не любил фельетонного духа в обличительной и остросоциальной драме. Пьесам на злобу дня он предпочитал нестареющую классику. После «вечного» Шекспира на первом месте у Дорошевича был Островский, в творчестве которого он ценил высокую правду, полноту характеров и образов. В первом ряду стояли также Писемский, Сухово-кобылин. Дорошевич безоговорочно принял «Власть тьмы» и «На дне» за их художественную силу в изображении народной жизни, за гуманистический смысл. В Луке критик видел нравственного человека, который

«проповедует делами», и сближал его с Акимом³⁰⁹. Лучше жесткое, но правдивое искусство, чем сентиментальное и фальшивое, полагал он, и критически отзывался о пьесах Вл. А. Александрова, И. Н. Потапенко, В. А. Крылова, И. В. Шпагинского.

Высокую требовательность проявлял Дорошевич и к репертуару народного театра. По поводу постановки «Попечительством о народной трезвости» дидактической пьесы Е. П. Гославского «Разрыв-трава» Дорошевич писал: «Нет, “сочинять” народные сказки — это то же, что делать фальшивую монету. Нехорошо, трудно и опасно»³¹⁰.

Совершенно особое место среди современных драматургов отводил Дорошевич Чехову. Во время споров вокруг «Иванова» он писал о таланте драматурга и один из немногих заявлял, что пьеса — «произведение все-таки выдающееся»³¹¹. Считая несправедливым мнение об общественном равнодушии Чехова, Дорошевич ценил в его пьесах объективное, но не лишенное сочувствия изображение духовной драмы русского интеллигента. Представлениям Дорошевича о чеховских героях более всего соответствовали образы «русского Гамлета» Иванова, Войницкого и Тригорина, которые были созданы Н. П. Роциным-Инсаровым, этим, по определению критика, «актером Чехова».

Постановки в Художественном театре пьес Чехова помогли Дорошевичу глубже взглянуть на них. После премьеры «Вишневого сада» в МХТ он писал: «Во всех чеховских пьесах, всегда среди предрассветного унылого сумрака светится на самом краю горизонта слабая, бледная полоска утренней зари»³¹². МХТ укрепил Дорошевича во мнении, что «театр Чехова», заключенный в его драматургии, — выдающееся явление русской культуры. Поэтому он расценивает отсутствие Чехова в репертуаре Малого театра как тревожное свидетельство его отставания от общественных и художественных запросов зрителя: «Где был Малый театр в то время, когда Чехов написал “Иванова”? [...] Где был, наконец, Малый театр, когда Чехов написал “Чайку”? И не была ли “Чайка” забракована для постановки на сцене Малого театра? [...] Есть ли в числе ваших сотрудников, гг. Малый театр, хоть один из тех, кто теперь глубоко интересуется русское общество? Чехов не у вас, Горький не у вас»³¹³.

Приверженность к классике и к творчеству лучших драматургов-реалистов современности не раз побуждала Дорошевича к высмеиванию и

осуждению натурализма и в литературе, и на сцене. Но особенно доставалось от него представителям «новой драмы», от Метерлинка до Леонида Андреева. Никакой жизненной правды у них Дорошевич не находил, а лишь «неврастению», «лженастроения», «лубочные картинки». Символистские проекты создания театра-храма он считал несерьезными: подлинная мистерия невоскресима, для нее нужен средневековый актер и зритель. В «новом» актере критик не обнаруживал ничего позитивного: ни мастерства, ни силы чувств. Это какая-то жертва невежества и модных поветрий. Такой актер «клянется Комиссаржевской, которой никогда не видел, бредит Гордоном Крэгом, о котором знает мало, и Максом Рейнгардтом, о котором, собственно, ничего не знает»³¹⁴. Критика модернизма у Дорошевича поверхностна. Но такой блестящий фельетон, как «Гамлет», точно показывал изъяны режиссуры «капризного гения» — Г. Крэга, которому был предоставлен лучший театр Европы того времени — МХТ.

О самом Художественном театре Дорошевич писал редко. После первых лет скептического присматривания к нему критик оценил его гражданскую честность и серьезность отношения к искусству. В 1904 году он признал: «Настоящие поэты и большие художники работают в этом театре»³¹⁵. Но сердце старого театрала, безвозвратно отданное корифеям сцены и жаждавшее новых эмоциональных потрясений, все же не лежало к «странному театру», где режиссер учил актера играть и делал из комедии «Ревизор» трагедию, а из трагедии «Юлий Цезарь» — драму.

Еще в начале 1900-х годов Дорошевич вполне удовлетворялся спектаклем, например Александринского театра, если в нем «не было никаких режиссерских фокусов, а просто играли все лучшие силы труппы»³¹⁶. Созвездие ярких талантов приумножало славу русской сцены, истинность направления которой подтверждалась и гением Сальвини, оказавшимся «самым русским» из европейских корифеев. Даже недавно ушедшие со сцены или из жизни продолжали оставаться реальной ценностью, поскольку их искусство еще стояло перед глазами зрителей. И под пером Дорошевича становились живыми и близкими для читателя Андреев-Бурлак, Роцин-Инсаров, Стрепетова. Один потрясал взлетами трагизма, другой был полон светлого юмора, Стрепетова же раскрывала прекрасные качества души простой русской женщины, вызывала участие зрителей к горькой доле своих героинь.

Дорошевич не любил оценочных рецензий. Но «добросовестный и беспристрастный» критик для него — «евнух от искусства». В портретах знаменитостей он обходился без теней и без подробностей, стараясь схватить самую суть таланта Ермоловой, Савиной, Горева, Неделина, Иванова-Козельского, Давыдова и значение их творчества. Дорошевичу важно показать, что Варламов блестяще защищал «устарелого» Островского, что лишенный трагического темперамента Южин, которого Дорошевич ценит как прекрасного актера драмы и комедии, ныне уже становится «трагиком-колоссом» (Макбет), по сравнению с «опрощенным» Брутом — Станиславским.

Но именно благодаря МХТ Дорошевич осознал в 1910-е годы кризисное состояние актерского театра и поставил тревожный вопрос о судьбе русской сцены, впадавшей в застой, скудевшей талантами. Его критическое отношение к императорским театрам обострялось. В статьях Дорошевича об уходящих в прошлое могиканах сцены стал заметен элегический тон. Тут его подстерегала опасность безвыходного и по-своему героического консерватизма, отчуждения от современного искусства. Но он преодолел эту мертвую точку. И нашел силы непредвзято взглянуть на режиссерский театр. На примере разорившейся А. Н. Дюковой, державшей Одесскую антрепризу, где были И. М. Шувалов, М. М. Петипа, П. В. Самойлов, но не было ансамбля, Дорошевич понял и показал, что уже нельзя отмахиваться от вопроса «что такое театр», по которому вдет «большой, нескончаемый спор»:

«Режиссер и ансамбль или актер? Те, кто говорят: “Только актер!” — рискуют споткнуться на могилу бедной А. Н. Дюковой»³¹⁷.

В юбилей Н. Н. Синельникова Дорошевич произнес неожиданные слова, свидетельствовавшие о том, что он менял свое понятие о традиции и видел новые жизнеспособные ее основания. «Художественный театр, — обращался он к Синельникову, — удержал вас и от “староверчества”, от упорства в рутине и от крайностей новизны и “театральных мод”»³¹⁸.

Отсюда был уже один шаг до похвалы мхатовской режиссуре. И она прозвучала. В отзыве на «Осенние скрипки» Дорошевич дал уничижительную оценку пьесе Сургучева. Но, признал он, в постановке чувствуется «большой беллетрист-режиссер», и все, что Вл. И. Немирович-Данченко внес в спектакль, «интересно и сильно». Как бы новыми глазами увидел Дорошевич и актеров МХТ. Ему доводилось и раньше хвалить их,

но далеко не в такой степени. «Какая удивительная актриса! — восклицал он о Книппер. — [...] Моментами она положительно напоминает молодую Ермолову»³¹⁹.

Но у Дорошевича уже не оставалось времени на выработку обновленной системы взглядов.

Страстный театрал с гимназических лет, Дорошевич нечасто произносил слова порицания театру. Он старался платить добром за добро. Защита гуманистических традиций русской сцены, прославление ее реалистического искусства, хранящего высокие идеалы правды и красоты, придавала критике Дорошевича — даже в фельетонах — важную простоту и истинную значительность.

С. В. ЯБЛОНОВСКИЙ

Известный в свое время публицист и критик Сергей Викторович Потресов (1870 – 1953) начал печататься с середины 1890-х годов в Ростове-на-Дону в газете «Приазовский край», в 1897 году перешел в харьковский «Южный край», а с 1901 по 1918 год работал в Москве в газете «Русское слово», где был одним из ее редакторов. Во всех этих изданиях С. В. Потресов выступал с фельетонами на темы дня и театральными рецензиями, изредка публикуя также рассказы и стихи. Некоторые рецензии он помещал в журналах «Театр и искусство», «Рампа и жизнь», «Кулисы». В 1909 году вышел сборник его критических статей «О театре».

У С. В. Потресова было несколько псевдонимов. Основной, более известный, чем настоящая фамилия, — Сергей Яблоновский (по девичьей фамилии матери) или Потресов-Яблоновский. Ими подписывались публицистические статьи, проблемные выступления о театре и развернутые рецензии. По первым публикациям в южных изданиях известен его псевдоним П. О. Тресов. Ежедневные рецензии в «Южном крае» и «Русском слове» подписаны: С. П., С. Потресов, а популярные фельетоны под названием «Свет и тени» — Сергей Яблоновский.

Общественная позиция С. Яблоновского достаточно канонична для русского интеллигента того времени: он демократ, либерал, противостоящий неприемлемой для него действительности царской России. Не будучи ни революционером, ни социалистом, он верил в преобразующую силу общественного мнения, в необходимость воспитания оппозиционной интеллигенции.

Яблоновский был профессиональным театральным критиком, он писал о театре регулярно, в течение многих лет. Однако театр, как литература и искусство вообще, не стоял в центре его жизненных интересов. Он был журналистом широкого плана. Его фельетоны посвящены разным проблемам: социальным, политическим и в особенности — этическим. Театральные рецензии С. Яблоновского обычно соотносят какое-то театральное явление с жизнью, возвращают жизни взятое из нее же. Публицистика и театральная критика в творчестве Яблоновского органически связаны, переплетены.

Так, говоря о типе женщины, созданном Комиссаржевской, критик обращается к женскому вопросу. В современной действительности, рассуждает Яблоновский, героиня — это эмансипированная женщина, которая борется за свои права, место в обществе, независимость и человеческое достоинство. Но в борьбе неизбежны трагические издержки: героиня-суфражистка отказалась от привилегии женской слабости, она стремится во всем стать рядом с мужчиной, уподобиться ему и утрачивает женственность. А Комиссаржевская, по мнению Яблоновского, передавала страдание, боль женщины, ее несогласие со своим положением в границах женственности. Для критика все творчество Комиссаржевской — «песня о женщине, женщине — чудесной возлюбленной, которая пришла для того, чтобы быть счастливой и сделать счастливыми нас и которую мы оскорбили»³²⁰.

В рецензии на постановку «Бранда» Ибсена в Московском Художественном театре (1907) Яблоновский винил театр в том, что он не дал современной трактовки пьесы. Режиссер поставил в центр спектакля сильную личность, проповедующую уход к вершинам духа от земной человечности. Такое толкование ибсеновской драмы показалось критику несвоевременным, его уже отвергла русская действительность. Исторический опыт — опыт поражения революции 1905 – 1907 годов подсказывал прямо противоположную расстановку акцентов. Яблоновский так и говорил: «Театр запоздал»³²¹.

Когда в 1900-х годах по России прошла волна юношеских самоубийств, Сергей Яблоновский с романтическим пылом вступил в борьбу с этим страшным злом. Он ездил по стране, беседовал с молодежью, читал лекции, внушал веру в жизнь, бодрость духа. Антидекадентские рецензии Яблоновского стали важнейшей частью его борьбы за нравственную стойкость современного общества, за социальный оптимизм.

Особенно вредным в этом плане представлялось критику усиленное эмоциональное воздействие театрального искусства. Вот как писал он о спектакле «Мелкий бес» по одноименному роману Сологуба (Москва, театр Незлобина, 1910): «Все то болезненное, уродливое, кошмарное и извращенное, чем переполнен роман, из которого сделана пьеса, на сцене выступает с еще более отталкивающей реальностью»³²². На сцене бредово страшная и в то же время натуралистически подробная картина жизни русской провинции. «Какое все вывернутое, пакостное, оскверняющее лик

человеческий», — пишет критик ³²³. «Пакостное» показано как нормальное, как естественное проявление животного начала в человеке.

Яблоновский намеренно упростил, огрубил оценки. Автора он полностью отождествил с его героем Передоновым, театр с автором. Яблоновскому важнее всего пробудить в зрителе отвращение к тому, что спектакль выдает за жизненную норму. Для него спектакль «Мелкий бес» — показатель того, до каких глубин болезни «дошло современное искусство» и до какого «нравственного безразличия» — воспринимающее его общество ³²⁴.

Протест против «нравственного безразличия», защита истинных, необманных ценностей — таков пафос антидекадентских статей Яблоновского. «Все есть в человеческих душах: самое великое и самое ничтожное, самое благородное и самое подлое, скотское, низменное [...] Вопрос только в том, что захотим принять мы и от чего отвернуться. Что сочтем доблестным и что — постыдным» ³²⁵. С такой трезвой смелостью провозглашал критик прописные истины, рискуя прослыть банальным и консервативным. Путь к спасению человечества Яблоновский видел в возвращении к извечной естественной простоте.

Таковы этические принципы критики Яблоновского.

Эстетическая программа критика широка и даже расплывчата. Неизменной любовью Яблоновского был театр психологического реализма. Критик — поклонник традиций и мерой традиционности измеряет подчас ценность театрального явления. Однако и традиционалистом его можно считать лишь со многими оговорками. По существу, он не вошел ни в одну из театральных группировок, не стал сторонником ни одного направления. Каждый факт он рассматривал конкретно в его единственности и неповторимости. Такой подход обеспечивал точность суждений, но он же приводил к рецензентскому уклону его творчества. Анализируя отдельное явление, Яблоновский не определяет его место в историческом процессе, видит только звено в цепи и не видит системы в целом.

Яблоновский рассматривает спектакль как сумму актерских работ. Взгляды критика на актерское искусство за годы его рецензентской практики ощутимо менялись. Поначалу он требовал прямого и скрупулезного соответствия сценического характера литературному. Актер для Яблоновского в это время всего лишь покорный исполнитель воли автора, живое воплощение мысли драматурга.

Поэтому классику в традиционной интерпретации Яблоновский тогда считал единственно достойным поприщем для актера. В 1897 году Яблоновский восхищался известным провинциальным артистом И. М. Шуваловым, предлагавшим в свои бенефисы харьковской публике «Короля Лира», «Макбета», «Царя Эдипа», «Смерть Иоанна Грозного». Публику больше устроили бы новинки, и бенефицианты, как правило, их и выбирали. Тем более подкупало Яблоновского бескорыстие Шувалова и его безупречный литературный вкус. Однако именно пиетет перед классическим репертуаром и общие просветительские склонности помешали критику верно понять и оценить творчество Шувалова. Как раз в классической трагедии Шувалов не был самостоятельным художником, был лишь способным подражателем. И напротив, его индивидуальность наиболее полно раскрылась в современной драме, в трагедии будней. Более всего Шувалову удавались характеры современных русских интеллигентов. Особенно он прославился как исполнитель роли чеховского Иванова в провинции. Вскоре и сам Яблоновский признает это, хотя пока, в 1897 году, он свяжет глубину исполнения Шуваловым роли Иванова лишь с литературными достоинствами драмы Чехова.

Актер, как считал в это время критик, должен «раствориться» в герое, быть каждый раз иным, неузнаваемым. Он упрекал мастеров Александринского театра: «Вы не видите образов, созданных драматургом, а видите гг. Давыдова, Сазонова, Дальского, г-жу Савину, Стрельскую, Потоцкую, одних и тех же с небольшими изменениями и дополнениями. Сегодня г. Давыдов в бороде, завтра он в бакенбардах, послезавтра в усах, но это все тот же г. Давыдов, подаваемый под различными соусами. У всех изображаемых им лиц темперамент г. Давыдова, манеры г. Давыдова. Из-за полупрозрачной маски выглядывает знакомое и изученное лицо г. Давыдова»³²⁶. Приведенное высказывание об актерам Александринского театра, относящееся к 1896 году, можно сравнить с мнением критика о творчестве В. Ф. Комиссаржевской, высказанном в 1908 году. «Некоторые находят, — писал Яблоновский, — что это однообразная песня». И отвечал на этот упрек: «Однообразная, как однообразно небо — всегда одно и всегда различное, однообразная, как однообразны восход и закат, всегда только солнце, только облака, только небо...»³²⁷ Как видим, взгляды Яблоновского на актерское искусство претерпели серьезные изменения.

Теоретически новый взгляд на задачу актера был сформулирован в

статье 1904 года «Индивидуальность в сценическом искусстве»: «Уметь представить свою душу и иметь такую душу, которую бы стоило представить, — вот то, что требуется от актера»³²⁸.

В статье о гастрольях Комиссаржевской 1909 года Яблоновский снова замечает: «Всякое крупное дарование пользуется ролью только для того, чтобы в ней проявить себя»³²⁹. Суть таланта Комиссаржевской он видит в выражении душевного надрыва, столь характерного для современного человека. И потому в ролях Магды («Родина» Зудермана), Норы, Ларисы актриса поражала той высокой мерой искренности, которую критик называет «обнажением души». Любовью к актеру и исповедническому типу дарования можно объяснить страстные выступления Яблоновского в защиту таланта актрисы от «роковых», по его мнению, влияний Евреинова, Мейерхольда и Комиссаржевского.

Самораскрытие актера связано для Яблоновского с тем, что сейчас принято называть «сопереживанием». Критику важны не масштабы популярности, не слава, а характер взаимоотношений актера с публикой. Анализируя творчество провинциальных артистов И. М. Шувалова и П. В. Самойлова, критик объясняет различие зрительского восприятия этих мастеров.

Шувалов, бесспорно, ближе Яблоновскому человечески и актерски. Своих героев, при всей их сложности, тонкости, часто беззащитности, актер наделял стремлением к действительному утверждению идеалов, душевным здоровьем. Успех его у публики выражался «не в шумных хлопках и криках, а во внимательном, сосредоточенном настроении театрального зала»³³⁰.

Самойлов — актер, по мнению Яблоновского, искренний, хотя и неглубокого дарования. Многие объясняет сделанное критиком сравнение Самойлова с Надсоном, родство их задушевности и надрыва. Зритель заражается нервозностью героев Самойлова, он потрясен совпадением ощущений, а не пониманием их. Актер живет уже готовыми идеями, не ищет внутреннего смысла жизненных явлений.

Выше отмечалось, что Яблоновский ограничил себя рецензентской практикой. Не будучи ни теоретиком, ни историком театра, он зато глубоко проникал в суть каждого конкретного явления, подмечал многоговорящие детали. Возможно, поэтому самым цепным в критическом наследии Яблоновского стали характеристики актеров. Творчество актера в

интерпретации Яблоновского не распадается на отдельные роли, критик давал обобщенный портрет. «Вглядитесь [...] в любого, очень крупного артиста, — писал Яблоновский, — он весь совершенно особенный [...] И чувства его выражаются особенным, ему одному свойственным образом, и персонажи драматургов он представит такими, какими они вовсе не представлялись вам, и такими, какими они не представлялись автору»³³¹.

Характеристики Яблоновского обычно итоговые. Под его пером оказывается содержательным даже такой обычно печально-дифирамбический жанр, как некролог.

Вот два примера посмертных характеристик больших русских актеров. «Сущность творческой личности Далматова, — писал критик, — можно охарактеризовать как необычное соединение властного и пленительного мужского начала, имеющего в себе несомненный хищный оттенок, с исключительной непосредственностью, наивностью и беспомощностью в практическом отношении, какие встречаются только у очень хороших юношей [...] Самые бессердечные хищники, вроде Кречинского, проходя через далматовскую душу, появлялись, зараженные его устремлением ввысь, овеванные его поэтичностью»³³². Яблоновский подробно и точно расшифровал бытовавшее в театральной критике того времени определение Савиной как прокурора воплощаемых ею образов. Вот какова последняя обобщающая оценка, данная критиком актрисе: «Она гениально воплощала подчас самую маленькую крошечную женщину с птичьим мозгом, с птичьей душой, живущую одним подсознательным. И эта крошечная, ничтожнейшая женщина в ее воплощении выростала в огромное [...] перерастала конкретный образ, становилась [...] воплощением всей мелочности и ничтожества целой категории женщин», которые «состоят супругами, уничтожая семью, и состоят матерями, растя уродов, и влияют на жизнь во множестве ее проявлений»³³³.

Отношение Яблоновского к Московскому Художественному театру предопределено его симпатиями в искусстве. Театр и критик шли навстречу, и в какой-то точке пути они были уже близки. Однако и на этот театр, как и на все другие, Яблоновский всегда смотрел извне, со стороны. Даже будучи участником внутренней жизни МХТ — устройтеlem его «литературных вторников», он не стал присяжным критиком театра, не вошел в когорту его бесспорных сторонников.

С МХТ Яблоновского роднил прежде всего нравственный пафос. Для

критика МХТ явился образцом театра-просветителя, который будит зрительскую мысль, учит, воспитывает. Идеи человечности, внутренней близости людей, в противовес всему их разъединяющему, — вот что ценил Яблоновский в тех работах мхатовцев, которые считал лучшими. В статье о спектакле «На дне», многозначительно названной «На вершине», обращаясь к читателям, рецензент писал: «Вы боитесь узкой маленькой земной правды. Но эта боязнь исчезает скоро [...] Все ближе и ближе к нам становятся эти люди; они гораздо ближе, чем тысячи героев и героинь сцены, живущих в тех же гостиных и кабинетах, в которых живем мы»³³⁴.

Большое значение для Яблоновского, прямого и верного поклонника классического реализма, имела связь новаторского театра с традицией русского реалистического искусства. Критик много пишет о мере оригинальности и традиционности в творчестве «буйных сектантов» — мхатовцев.

Однако понимание реализма критиком и МХТ неоднозначно. В первые годы существования МХТ видел главную свою задачу в воспроизведении «кусков жизни». В отличие от такого правдоподобия, Яблоновский жаждет утвердить в театре иную правду — «правду духа». Это касалось и актерской игры, и оформления спектаклей. Критик констатировал период психологического натурализма в развитии МХТ. Он не понял, однако, необходимости этого этапа, не понял, что фазу копирования жизни театр должен был пройти, чтобы сложился реализм нового, мхатовского качества. Актеры-художественники стремились, как считал Яблоновский, перенести на сцену непосредственно подсмотренное в жизни, творчески не переработанные наблюдения (то, что В. Э. Мейерхольд называл «актер глаза»).

Эту проблему, проблему психологического натурализма критик рассматривал в рецензии на постановку чеховского «Иванова» в МХТ.

Яблоновский писал об «Иванове» не раз, впервые в Харькове, в 1897 году. И тогда еще заявил: «Иванов нас интересует не как клинический случай, а как явление общественное, которое несомненно играет в нашей жизни немаловажную роль»³³⁵.

Как «явление общественное» образ Иванова занимал критика многие годы. «С одной стороны, близкое, родное, чуть не мы сами, а с другой — попробуй, пойми, раскуси. С одной стороны, обаятельны и двумя головами выше толпы, а с другой — нытики и кисляки. А в общем, огромный

вопросительный знак, перед которым русское общество стоит почти целое столетие», — писал критик³³⁶. Анализ этого явления, его исторические и психологические корни, искал Яблоновский в решении образа Иванова в мхатовском спектакле 1904 года. «И вот Качалов [...] — пишет критик, — пришел, исполнил... разъяснил. Неврастения, — сказал г. Качалов, — понимаете, neurasthenia [...] Батюшки, а мы-то над чем все это время голову ломали! Отыскивали социальные, этические и бог знает еще какие причины, предлагали те или иные способы лечения общества», — иронизирует Яблоновский³³⁷. Далее следует рассказ о том, как рьяно аплодировал актеру известный невропатолог.

Фельетонные интонации рецензии объясняются тем, что театр и критик по-разному видели проблему. Психологический натурализм — воспроизведение подлинных ощущений — в МХТ был программным, как способ приблизить сценического героя к зрителю. Яблоновский же считал, что так эта цель не достигается. «Г. Качалов не приблизил ко мне Иванова, а отдалил, потому что я уже любил его, любил и таким, каким он смотрел на меня из книги Чехова, любил и таким, каким нарисовал мне его другой артист, г. Шувалов. Там я видел, что погибает большой человек, здесь я видел гибель маленького человека»³³⁸. Превращение Иванова в «просто неврастеника» лишало, по мнению Яблоновского, этот драматический характер сложности, разрывало исторические связи героя с предшественниками и потомками. Яблоновский любил Иванова, русского Гамлета конца XIX века, каким его играл Шувалов. Однако сейчас, в преддверии революции 1905 – 1907 годов, новые силы, новые бодрые настроения русского общества повелевали увидеть в Иванове лишь досадную помеху на пути прогресса. Отсюда снижение образа у Качалова. Неоднозначность Иванова и сложность всей пьесы Чехова выразились в общем строе спектакля МХТ, то есть в том целом, что Яблоновский не воспринимал.

Задача воссоздания жизни на сцене во всех подробностях выдвигала, как считал Яблоновский, на первый план декорацию спектакля. И лишь на втором оказывался актер. Эти две силы Художественного театра: художника — выразителя формы, и актера — выразителя духа Яблоновский противопоставляет. «Я подписываюсь под протестом против такого сценического воплощения, при котором форма торжествует над духом, при котором декоративные горы, хотя и чудеснейшие, изумительные

горы, заслоняют своими великолепными хребтами душу героев, идею пьесы», — писал он в 1907 году о постановке «Бранда» Г. Ибсена в МХТ³³⁹.

На сцену потоком хлынули вещи, звуки, чудеса техники, живописные красоты. Все это должно заставить публику забыть, что она в театре, «обмануть» ее, как пишет Яблоновский. Зритель слышит, например, крик совы в «Иванове»: вслушивается, старается понять, что за птица кричит, понимает — сова! — вспоминает, так ли она кричит в действительности. В пьесе же крик совы существует только в воображении больной Сарры. На сцене снова возникает, по мнению Яблоновского, правда мелкая, незначащая в обмен на правду большую.

Множество едких насмешек разбросал рецензент по поводу увлечения мхатовских актеров внешней характерностью: о любви к портретным гримам, часто необъяснимого происхождения (например, В. В. Лужский в «Росмерсхольме» загримирован под Бьернстерне Бьернсона), всяческим акцентам, заиканиям, пришепетыванию.

Едва ли не главную сторону поэтики МХТ — ансамбль Яблоновский принимает пассивно. Ему неважно, составят ли актерские индивидуальности единое целое или останутся каждая сама по себе. Лишь бы были они яркие. Театр же, напротив, шел на то, чтобы в какой-то мере нивелировать личные особенности актеров во имя достижения общей гармонии.

Многие спектакли МХТ («Росмерсхольм», «Бранд», «Власть тьмы», «Столпы общества») критик сравнивал с оперой, где хороши оркестр, хор, ансамбли, плохи только солисты. Главная тема рецензии на «Бранда» Ибсена — в спектакле нет героя: «Бранда у художественников в “Бранде” не было. Как бы ни понимать идею пьесы, она имеет значение только при наличии центральной фигуры исключительной, сверхчеловеческой силы. Этого нет — ничего нет»³⁴⁰.

Сильнее всего сближение Яблоновского с МХТ чувствуется в рецензиях на спектакли Достоевского. Эти статьи неожиданны в творчестве критика-публициста. Обычно Яблоновский тесно увязывает проблематику спектакля с живой жизнью; в этих же статьях критик сосредоточен только на чисто театральных вопросах, прежде всего актерском исполнении. Он не принял участия в бурной полемике вокруг этих спектаклей. Лишь мельком в рецензии на «Николая Ставрогина» Яблоновский заметил, что театр

поступил неосторожно, поставив инсценировку «Бесов» в «мучительный период реакции», обвинил театр в «самодовлеющем эстетизме».

Инсценированный роман «Братья Карамазовы», по мнению Яблоновского, распался на отдельные драматические эпизоды. Но они — эти отдельные эпизоды — стали великими победами театра: сцена в Мокром, кошмар Ивана Карамазова, встреча Ивана со Смердяковым. «Хороши были все исполнители — гениален Митя — Леонидов, на такой высоте, на какой невозможно было его себе и представить, великолепен Смердяков — Воронов, со “скопческим лицом, с глубокомысленною пошлостью или пошлым глубокомыслием, с гнилым телом, гнилою душою и гнилым голосом”»³⁴¹.

В «Николае Ставрогине», который также не стал целостным произведением, по мнению Яблоновского, внимание критика больше всего занимает Хромоножка — Лилина. «Когда она заковыляла, сильно хромая, с комочком волос на затылке, ярко набеленная и нарумяненная, когда она стала озираться взглядом, в котором и испуг, и застенчивость, и детское лукавое озорство, и доподлинное безумие, сразу стало ясно, что Марья Тимофеевна — новая победа г-жи Лилиной!»³⁴² Подробно пишет критик о каждой актерской индивидуальности, которая получила новую свободу проявления, потому что режиссура перестала стеснять актера во имя ансамбля.

Вообще же к 1910 году состоялось сближение театра и критика, максимально возможное для обоих. Уже в сборнике статей Яблоновского «О театре» 1909 года более всего написано о Художественном театре. Много, что казалось поначалу дерзким в программе МХТ, стусевалось, отошло, от многого театр отказался, к чему-то просто привык критик, который ведь и сам менялся. Рядом с МХТ возникли другие театры, с другими творческими программами, куда более далекими от Яблоновского. Появилась возможность оценивать в сравнении, сопоставлять. Так новаторский МХТ стал любимым театром «традиционалиста» Яблоновского. Столь любимым, что многие годы спустя, в эмиграции, он напишет театральные воспоминания о мхатовских актерах — Москвине и Качалове. А начиналось все с откровенного неприятия «господ провозвестников новых путей».

Рядом с МХТ возникали новые театральные течения. В них Яблоновский, как позднее многие историки и теоретики, заметил две

основные ветви: символистский театр и условный театр. Собственно символизм от классического искусства он наглухо не отделял, по мнению критика, у них было много общего. «Символизм в литературе имеет свое законное место [...] Он вовсе не является продуктом творчества литераторов вчерашнего дня, притупившиеся нервы которых не умеют довольствоваться реальным изображением реально существующего», — писал критик ³⁴³. В цитируемой статье он устанавливает родство «Потонувшего колокола» Гауптмана со второй частью «Фауста».

В центре статей Яблоновского о символистском театре стоит не актер, как обычно у этого критика, а пьеса. Актер символистского театра подчинен авторской манере, его удача зависит только от умения ощутить и воплотить драматургический стиль или пойти за режиссером, который стилизовал спектакль.

Анализ «Сестры Беатрисы» Метерлинка в театре Комиссаржевской построен по схеме: каждой сцене критик нашел соответствие в картинах старых итальянских мастеров, поскольку весь спектакль представлял собою «ряд оживших картин». Индивидуальность Комиссаржевской не вырывается из этого ряда, рисунок роли Беатрисы строго стилизован в соответствии с замыслом Мейерхольда. Вот как описывает критик последнюю сцену — возвращение Беатрисы в монастырь: «Г-жа Комиссаржевская страдает в стиле всего воплощения пьесы: красиво, мягко, в тонах, какими написана вся картина. Не реальное, а красивая сказка о реальном, не настоящие крики оскорбленного и замученного человека, а мелодичная песня об этих криках» ³⁴⁴. Яблоновский словно временно возвращается на позиции своей молодости: актер-исполнитель, а не самостоятельный художник. Но теперь он делает это с сожалением, с сознанием тех потерь, которые несет искусство, когда «искренний, благородный талант» скован извне навязанной схемой. Многие современники считали, что Беатриса — единственная роль, в которой Мейерхольд не мешал Комиссаржевской, а, напротив, помог выразить себя. Яблоновский не соглашался: «Большая артистка ушла в манерность, в условность», — писал он ³⁴⁵. Самая тонкая символика не могла заменить Яблоновскому ощущения душевного трепета и обоснования психологической необходимости: «Как будто так и нужно, как будто в этом и задача, но думалось, а что, если бы вдруг явилась тут Стрепетова? Не поняла бы она стиля, опрокинула бы всю гармонию, насмеялась бы над

этим [...], да открыла бы такие раны, такие муки, что забыли бы мы об эстетике, и мучились бы, и наслаждались бы»³⁴⁶.

Стилизованные постановки А. Я. Таирова в Камерном театре вызывали сходное отношение критика. «“Нарочная” наивность, “нарочное” веселье, “нарочная” пестрота. При этом много вкуса, ума, знания», — писал Яблоновский³⁴⁷. И вновь жалел актера, который должен проникнуться навязанной ему неестественностью. Дарование Коонен, как считал Яблоновский, противоположно характеру ролей, исполняемых ею. Актриса, в которой «так много северной грусти и задушевности», выступает то в «обольстительно умопомрачительном танце»³⁴⁸, то в ролях шаловливых кокеток.

Яблоновский счел вполне удавшейся постановку «Чуда святого Антония» Метерлинка в театре Комиссаржевской. «Порою берет настоящая жуть... Куклы. И души, и чувства — ничего этого нет. Там внутри не душа, а древесные опилки или вата. И когда в заключение пьесы эти призраки, по команде, в ногу, идут к черным решеткам окон и застывают в них, — страшно»³⁴⁹. Поскольку такого эмоционального впечатления добивались драматург и режиссер, очевидно, спектакль выполнил свою задачу.

В «Сестре Беатрисе» и в «Чуде святого Антония» критик приветствовал режиссерские поиски только потому, что они — поиски. Пока еще доброжелательно и терпимо говорит Яблоновский о Мейерхольде. Он даже называет его именем чеховского героя, нарицательным именем искателя — Константина Треплева. «Это делает Треплев. Он не застрелился, он все ищет, и по-прежнему в его исканиях много сумбурного, больного, странного, но все это на потребу, все это движение вперед»³⁵⁰. Нет восторга, нет приятия, снисходительность чувствуется в тоне рецензента, но еще ничто не предвещает резкой отповеди, которая прозвучит очень скоро, после показа в Москве «Балаганчика» Блока в постановке Мейерхольда. Не уловив иронии Блока, не ощутив расхождений автора с режиссером, критик только констатировал их общую неудачу.

Подчеркивая различие между первыми гастрольными спектаклями театра («Чудом святого Антония», «Сестрой Беатрисой», «Вечной сказкой») и постановкой блоковской пьесы, Яблоновский писал: «Все же это было искусство. Им можно было не восторгаться, по поводу него

можно спорить — все же это было искусство. Что же касается “Балаганчика”, то это уже из области посягательства на искусство! Виноват в этом и автор, превозносимый теперь в группе поэтов-новаторов, и еще более г. Мейерхольд, который совершенно вытравил из пьесы даже то немногое, что в ней имеется. Получился “балаганчик”, и больше ничего. Безо всякой аллегории»³⁵¹. В описании спектакля то и дело мелькают слова: сумбур, бессмыслица.

После этой рецензии специально о спектаклях Мейерхольда Яблоновский больше не писал, но всегда выступал против его театра, его искусства, обычно в агрессивном тоне.

Очевидно, корни отношения Яблоновского к Мейерхольду в их разном подходе к традиции. Если между прошлым и настоящим искусства — разрыв, зазор, такое новое столь же нежизнеспособно, как исчерпанное старое. Это основа отношения Яблоновского к модернизму. Критик считал, что формальные поиски внутри реализма приводят к натуралистической мелочной правдивости, и потому он ждал обновления формы только от искусства нереалистического. Но, по мнению Яблоновского (в данном случае оно совпадало с мнением Станиславского), любой новаторский прием условного театра должен служить обогащению, укреплению реализма.

Однако гражданская чуткость Яблоновского не позволила ему счесть модернизм просто очередным капризом манерничающих художников. Критик понимал его как выражение общественного духовного кризиса.

Органичное соединение реалистического и условного метода представляется Яблоновскому единственно верным направлением современного театра. Мысль о возможности союза противоположностей естественно возникла в сознании человека, прошедшего путь от идей восьмидесятников, через этику Чехова и остановившегося в ужасе перед аморализмом декаданса.

Яблоновский полагал, что, соединив реализм с условным методом, театр сможет сохранить роль нравственного проповедника. И может быть, даже эту роль усилить, потому что новизна и зрелищность условного театра больше привлекают массы зрителей.

Взаимопроникновение противоположных театральных течений воплотилось для Яблоновского в спектакле МХТ «Жизнь Человека» Леонида Андреева. МХТ, по словам рецензента, «взял мелодию из “Балаганчика”» и создал на ее основе «великолепную симфонию». «Бал у

Человека — это кульминационная точка спектакля. Это не из жизни, так в жизни не бывает, но когда вы после этой сцены смотрите на живых людей, вы невольно переноситесь к этой сцене. Не жизнь наложила на нее свое клеймо, а она клеймит жизнь. Все гости, музыканты — такие законченные произведения, что вжигаются глубоко в мозг», — писал критик³⁵². Все, что, по мнению Яблоновского, Мейерхольд нашел в виде отдельных приемов, в спектакле Художественного театра получило прочную основу, твердую почву, стало целостным произведением искусства. «Театр [...], — пишет критик, — сделав очень многое для утверждения реализма, теперь ищет новых путей в стороне символизма и схематизации»³⁵³.

В ежедневных рецензиях, в больших обзорах Яблоновский коснулся — именно коснулся — важнейших явлений современного театра. Суждения его ограничены, в них нет масштаба исторической перспективы, нет большой прозорливости. Критическая деятельность Яблоновского имела одну особенность. Сергей Яблоновский, известный театральный критик, не был тем, что называют «человеком театра, человеком кулис». Он писал о театре, как писал о земских больницах, о бытовых неустройствах, о воспитании детей. Правда, театр никогда не был просто одним из многих его интересов, он был сильной и, вероятно, главной любовью всей его жизни. Количество статей о театре почти равно числу статей по всем иным проблемам. И все-таки то была любовь зрительская. Профессионализм критика давал себя знать в тонкости вкуса, широте эрудиции, наблюдательности, в литературности изложения, наконец. А выступал Яблоновский от имени зрительного зала, как передовой зритель. В этом смысле Яблоновский — характерный представитель когорты литераторов конца XIX – начала XX века, для которых театральная критика — ветвь публицистики, где смыкаются вопросы эстетические и социальные.

Э. А. СТАРК

Эдуард Александрович Старк (1874 – 1942) вступил на критическое поприще в самом начале 1900-х годов. Он не вошел в число самых талантливых и прославленных критиков своего времени, но интерес к его творчеству законен. Старк относился к той шедшей следом за глубокими теоретиками и блестящими фельетонистами группе критиков, чей талант был более скромным, но чье воздействие на искусство сцены было в целом плодотворным. В их рецензиях отражен целый период истории русской сцены, фиксирован театральный процесс, прослеженный день за днем в его живой изменчивости, с исканиями, успехами и неудачами. Достояна пристального внимания определенная «серединность» взглядов Старка. Она есть результат обобщения опыта многочисленных сторонников театрального «синтеза», желавших соединить «кафедру» со «зрелищем», реально-бытовую сцену с условной.

Старк быстро приобрел известность и авторитет. Его рецензии были доказательными и серьезными. Основательные познания в балете, музыке, живописи, подкрепленные университетским образованием, выгодно отличали его от многочисленной армии дилетантствующих рецензентов. Присущий его мышлению определенный историзм предохранял его от эфемерных увлечений, от веяний моды. Он не впадал в крайности авангардистов и консерваторов, в произвол «импрессионистских» настроений, был свободен от узости социальных утилитаристов. Трезвый и рассудительный, Старк редко оказывался на передней линии критики, среди «застрельщиков» и ярых полемистов. Критикуя старое, он не казался его врагом, принимая новое, не всегда был его другом. Поэтому известность его никогда не перерастала в славу, а заслуженный авторитет не делал его «властителем дум» театрального мира.

Первые рецензентские опыты Старка относятся к 1901 году. Он начал печататься в бойкой и острой либеральной газете «Россия», где задавали тон своими фельетонами и статьями Дорошевич и Амфитеатров. На страницах «России», завоевавшей громкую известность дерзким фрондерством, находили поддержку прогрессивный репертуар и реалистическое исполнение. Газета — одна из немногих в Петербурге — положительно отнеслась к МХТ во время его первых гастролей в столице.

Оживленная полемика, которую вела «Россия» с «Новым временем» по общественно-политическим вопросам, нередко перекидывалась и на театральные темы.

Такая атмосфера способствовала созреванию молодого критика. После нескольких добросовестных, но пресных отчетов об оперных спектаклях Мариинского театра перо Старка становится острее, мысль масштабнее. Вырисовывается его позиция, во многом связанная с общим духом газеты.

Обязательный для сотрудника «России» либерализм толкал Старка к выпадам против императорских театров. Как «общественник» он осуждал Михайловский и Александринский театры за то, что системой привилегированного распределения билетов и абонементов они отгородились от основной зрительской массы. В художественном отношении критик их не уравнивает, а противопоставляет. «Жертвую» Михайловским театром, он «спасает» Александринский. Его удручает «рутинное состояние» первого, идущие там никому не нужные пьесы, вроде «Сообщников» Р. Бракко, в которых нет ни красоты, ни идей, ни живых чувств. Александринская сцена обнадеживает его обновлением репертуара, рождает надежду «новаторские наклонности» П. П. Гнедича, принявшего управление театром³⁵⁴. Критик сталкивает два театра для того, чтобы хоть как-то связать с общественными интересами выдающееся творчество Давыдова, Варламова, Савиной, Жулевой. Когда же Старку вскоре пришлось признать, что Александринская сцена не отвечает на запросы современности, он оставляет за ней причастность к «вечному искусству». Сохраняя в репертуаре Островского и Гоголя, театр дает людям огромное наслаждение, особенно ценное «после фокусов патологии, невращения современной драматургии»³⁵⁵. Старк ценит полноту перевоплощения, убедительность создаваемых актерами типов, их цельность и жизненность.

После закрытия газеты «Россия» в феврале 1902 года из-за фельетона Амфитеатрова «Господа Обмановы», Старк переходит в «Санкт-Петербургские ведомости», где и остается постоянным сотрудником более двенадцати лет. Он имел в газете свою рубрику «Эскизы», которую заполнял, как правило, театральными рецензиями. Кроме того, Старк печатался в «Обзрении театров», в «Петроградском курьере», в журнале «Театр и искусство», иногда в «Ежегоднике императорских театров».

Едва ли критик мог сетовать на значительные ущемления со стороны

редакции «Санкт-Петербургских ведомостей». Издателей вполне устраивали его либеральные культурнические статьи, слегка прикрывавшие реакционность политической платформы газеты. А Старк, в свою очередь, получал широкие возможности для выражения своих театральных взглядов. Но акт конформизма все же состоялся, и на творчестве критика он не мог не сказаться.

Старк причислял себя к «новому поколению». И он действительно принадлежал к нему не только по возрасту. Его вкусы, сложившиеся на традиционных образцах сценического реализма, несли на себе отпечаток идеальных устремлений к «новой красоте», так характерной для начала века ³⁵⁶.

Сперва выразителем этой красоты явился для него МХТ. Затем, несмотря на критическое отношение к принципам модернистского театра, он с 1907 года начинает многое в нем принимать. Как человек глубоко аполитичный, Старк воспринимал борьбу различных направлений в искусстве по преимуществу в эстетическом плане. Стремление стать «над схваткой», сочетавшееся с эстетическим эклектизмом, придавало даже полемическим его статьям некоторую бесстрастность.

Старку дано было выражать «дух века», но лишь после того, как его улавливали другие, более чуткие критики.

Начало сотрудничества Старка в «Санкт-Петербургских ведомостях» совпало с периодом предреволюционного оживления в России. И это оживление захватило критика. Взор его перестает быть прикованным только к петербургской сцене. У него возникают новые требования к театру, свежие идеи и сопоставления. Критика начинают больше привлекать «простота и трогательность» Комиссаржевской, таланту которой перед этим он отказывал в полноте совершенства из-за отсутствия цельного типа и ясности душевного состояния. Старк вдруг ощутил идейную отсталость Александринского театра. Прошли времена, говорит он, когда зритель веселился на крыловских пьесах. Теперь такой репертуар, как, например, «Пустоцвет» Н. Л. Персияниновой, вызывает скуку. Критик не признает заслугой Савиной ее превосходную игру в ролях притких девиц. На сцене идут пустяки вместо так необходимых пьес Чехова, Ибсена, Гауптмана, которых избалованная актриса не жалуется ³⁵⁷. Для Старка было бесспорной истиной, что актеру мало одного таланта: он должен изучать жизнь, искусство, уметь культурно мыслить.

Мощным источником новых театральных впечатлений и идей стал для критика Художественный театр. На его весенние гастроли 1904 года Старк отозвался серией хвалебных статей.

Секрет обаяния МХТ он видел в том, что театр установил живую связь с мыслящей частью общества, обратившись к современной проблемной драме и найдя соответствующие ей сценические художественные средства. Они кажутся критику настолько естественными, простыми и совершенными, что в рецензии на «Вишневый сад» он отказался разбирать игру актеров³⁵⁸. Не один Старк в то время не умел анализировать игру «художественников». Они казались прочно сросшимися с пьесой, с ее образами. Не видя «игры», некоторые критики были долго убеждены, что в МХТ нет актеров — одни любители.

«Юлий Цезарь» был сначала расценен Старком как «грандиозное художественное событие». Его поразила яркая толпа, жившая на сцене, тонко сделанная роль Брута (Станиславский), Цезарь — Качалов вызывал у критика «восторг и благоговение». Особенно поражали Старка удивительные перевоплощения Качалова. Барон, Юлий Цезарь — они ничем не похожи, даже голосом, один на другого.

Старк вполне искренне признал, что МХТ в своем новаторском порыве опередил состояние критической мысли, которая «презрительно негодовала», когда публика уже «молилась». Кроме того, добавлял он, критика не может теперь руководствоваться только «чутьем». И дело не в том, что оно в известной мере «скомпрометировано», а в том, что одного его недостаточно — критике нужна огромная эрудиция.

Старк и сам старался не замыкаться в любви к драматическому театру. Он со знанием дела писал о балете, о живописи, выступал как профессиональный музыкальный критик, горячо защищал гонимую многими оперу, утверждая, что даже в самом плохом оперном спектакле можно «унестись на небо» на волнах музыки. Высшим достижением сценического искусства он признал творчество Ф. И. Шаляпина, гениально соединившего в себе уникального певца и драматического актера потрясающей силы. Перу Старка принадлежит одна из первых монографий о Шаляпине.

В синтетическом искусстве театра критик отводил важное место художнику. Еще в 1903 году он обратил внимание на А. Я. Головина и с большой похвалой отозвался о его оформлении «Псковитянки».

Исходя из усложняющейся театральной действительности, Старк

требовал от критиков глубоких знаний, выдвигал идею создания курсов рецензентов. Старк выступал не столько против безответственных дилетантов, сколько против многочисленных «импрессионистов», полагавшихся на свое чутье и вкус. В их среде его призывы встречали отпор. В журнале «Театр и искусство» появились статьи с возражениями Старку.

После МХТ «Александринка» показала критику «затхлым подвалом с рухлядью». Ее сцена забита пьесами низкого уровня, отжившими («Жених из долгового отделения», «В старые годы» и т. п.). Такие спектакли, убежден Старк, ничего не дают зрителю. Постановка же публицистической пьесы Филиппи «Благодетели человечества» вызвала похвалу критика.

С началом первой русской революции общественная и эстетическая радикализация Старка приостановилась. Он и прежде никогда не бросался в реку современности без оглядки. Всегда где-то рядом было убежище классики. «Честно поставленного» «Гамлета», например, в исполнении Р. Л. Адельгейма, не обладавшего большой трагической силой, он все же предпочитал многим «современным плодам»³⁵⁹.

Теперь же Старк убежденно старается занять «олимпийскую» позицию, проповедует служение «великому искусству». Знаньевские пьесы на сцене МХТ кажутся ему изменой идеалам искусства. Он предлагает изгнать «Блудного сына», «Ивана Мироныча» и иже с ними и заменить их, если нет достойных современных пьес, старыми шедеврами Шекспира, Кальдерона, Шиллера, Ибсена³⁶⁰. Этот абстрактный совет, не учитывавший ни интересов зрителя, ни творческих возможностей театра, говорил о внутренней сумятице критика, не желавшего признать действительность «разумной», но и не обладавшего в тот период жизненными положительными идеалами.

Старк подчеркнуто расхваливает постановку пьесы П. П. Гнедича «Зима» в Александринском театре. Игру актеров он находит прекрасной. Пусть никакой современной проблематики в спектакле нет. Но есть правда человеческой психологии и переживаний, а это важнее всего³⁶¹.

К злободневным спектаклям, к торопливому обличению («Река идет» С. Л. Рафаловича в Передвижном театре) Старк относится неодобрительно. Меняется его отношение к М. Горькому — автору «Варваров» и «Врагов». Первая названная пьеса «разочаровала» критика своей

«посредственностью»³⁶². Вторая — вызвала рассуждение на тему «За что не люблю Максима Горького?». Старк признается, что очень любил его как художника. Но теперь восторг прошел: М. Горький хочет использовать театр для зажигательных речей, в которых изображает интеллигенцию черной краской, а рабочих — розовой³⁶³. В подобных суждениях Старк не был самостоятелен. Он обнаружил свою зависимость от либеральной критики, начавшей к тому времени широкую ревизию М. Горького.

В изменившемся с 1905 года репертуаре МХТ Старк усматривает стремление к «чистому искусству», к эстетическому аристократизму. Он превозносит метерлинковский спектакль как «театр для немногих». Критик восхищен тем, что в сезон 1906/07 года МХТ дал пятьдесят представлений «Горя от ума» и ни одной «аграрной» пьесы. Постановка комедии Грибоедова, по его убеждению, открывает новые горизонты для современного театра. В ней все новое: планировка действия, тип исполнения, трактовка персонажей. С комедии снят условный тон, действие ведется натуральным образом. Это приближает ее к нашему времени. Детализация и правда быта только подчеркивают трагизм Чацкого. Опыт МХТ, говорит Старк, «как бы вопиет против утверждения, будто реальный театр умер и его место должен занять другой театр, мистический»³⁶⁴. Они могут быть рядом, полагал критик. Этот компромисс предсказывал его эстетическое «двоеверие» недалекого будущего.

Самым «виртуозным» спектаклем МХТ Старк называет «Три сестры», где искусство «доведено до высшей точки» и становится самой жизнью. В спектакле, существующем без главных героев, актеры образуют «дивный слаженный оркестр». Все разговоры о «послушных марионетках» режиссера (постоянная тема Кугеля) критик называет «глупостью». Яркая талантливость актеров и режиссеров МХТ, их высокое зрелое мастерство для него бесспорны³⁶⁵.

В «Борисе Годунове» Старк видит прежде всего верность театра заветам «чистого искусства». Другое дело, что трагедии, по его мнению, не даются МХТ. Как в «Юлии Цезаре» был Рим, но не хватало Шекспира, так и в «Борисе Годунове» была Москва, но нет духа трагедии. Вместо бушующих страстей — «изломы», «настроения» почти обычных личностей. Все старания актеров, удавшиеся лирические сцены, полагает Старк, только выявляют просчет режиссера, поставившего трагедию как

психологическую драму³⁶⁶. Точно указав на слабости спектакля, критик обошел его общественную сторону. А было очевидно, что постановкой трагедии Пушкина театр продолжал тот анализ принципа самодержавной власти, который, начавшись еще в «Царе Федоре Иоанновиче», развертывался в «Смерти Иоанна Грозного» и в «Юлии Цезаре».

Поскольку общественное значение театра Старк хотел видеть только в служении прекрасному, то у него не оказывалось серьезных причин противопоставлять МХТ императорской сцене. Ее академизм он берет под защиту от «зоилов». Критик, правда, не находит в себе сил порицать постановки современной «проблемной» драмы («Хорошенькая» С. А. Найденова в Александринском театре, «Дельцы» И. И. Кольшко в Малом), но советует чаще обращаться к классике, особенно русской. Все рассуждения о «новом» искусстве и о смерти «старого» искусства Старк называет «вздором». Наоборот, призывает он, нужно почаще оглядываться на старину, так как современная драма дает мало достойного в художественном смысле. Большой успех таких спектаклей Малого театра, как «Много шума из ничего» и «Доходное место», является для Старка доказательством торжества идеи служения «вечному искусству». Ему кажутся несерьезными разговоры о «гнилости» казенной сцены, о «смерти быта»: виртуозная игра заслуженных мастеров и огромный эффект ее воздействия на зрителей говорят сами за себя³⁶⁷.

Не раз оценивая деятельность императорских театров, Старк преодолевал «местный патриотизм», свойственный многим критикам Петербурга и Москвы, а отдавал предпочтение Малому театру: «В “Доме Щепкина” более строго блюлись традиции возвышенного и прекрасного, искусство охранялось от привнесения в него элементов пошлости в той или иной степени, что далеко не всегда наблюдалось в Александринском театре»³⁶⁸. Критик редко писал о Малом театре, но всегда о самом значительном в его жизни: приветствовал назначение Ленского главным режиссером как начало «ренессанса» театра³⁶⁹, в юбилейной статье о Южине хвалил его за поддержание в театре духа трагедии, за противостояние декадентству³⁷⁰.

К театральному модернизму Старк поначалу относился весьма осуждающе. Особенно к тем его «крайностям», которые обнаруживал в постановках Мейерхольда в театре Комиссаржевской. Из первых четырех

спектаклей театра на Офицерской Старк делает широкие выводы. Ценным результатом «исканий» Мейерхольда, полагает критик, является то, что теперь стало ясно, «каким театр не должен быть», в чем его сущность, по каким законам он живет. «Обескровленный» в «Гедде Габлер» Ибсен убеждает Старка, что главенство в театре принадлежит автору. Режиссер — только помощник актера, этого посредника между автором и публикой. Мейерхольд же подгонял разные пьесы под свои театральные идеи. «Сестра Беатриса», объяснял Старк, пострадала менее всего, так как Мейерхольд по своим взглядам близок Метерлинку, Ибсен же, чьи символы растут на реальной почве, остался невыраженным.

Другой ошибкой режиссера Старк считает его принципы сценического воплощения. Критик допускает символизацию цветом, но возражает против суженной и плоской, лишенной глубины сцены, принимает стилизацию движений, барельефность поз, но отвергает неподвижную пластику, отсутствие живых интонаций и мимики у актеров. В тусклой, невыразительной актрисе Старк с трудом узнает Комиссаржевскую. В постановках Мейерхольда, заключает он, есть утонченная красота, игра ума, пресыщенность — словом, все признаки декадентства, уводящего от заветов ясности и простоты³⁷¹. В статье, написанной в связи с вынужденным уходом Мейерхольда из театра Комиссаржевской, Старк обвинял режиссера в том, что тот ставил себя над актером и автором и разрывал связи с прошлым, отменяя прочь огромное наследие русского театра.

Но Старк вовсе не отрицал модернизма во всех его проявлениях. Узкоэстетический подход критика к искусству уже сам по себе для этого времени был симптоматичным. Не случайно Старк ценил пьесы Метерлинка и Сологуба, ему нравился Гамсун в МХТ и работа Станиславского над «Жизнью Человека» Андреева. И осуждение Мейерхольда за «утонченную роскошь» в его устах звучало не очень убеждающе.

Граница уступок, сделанных Старком модернизму, пожалуй, отчетливее всего выявилась в его отношении к Старинному театру, ставшему для него заповедной областью компромисса между реалистической и условной сценой.

Созданный Н. Н. Евреиновым и Н. В. Дризенем, Старинный театр возник в 1907 году и имел целью восстановить примитивные условные формы европейского театра средневековья, испанской и итальянской сцены

XVI – XVII веков. В стремлении к этнографической и исторической точности, в самой идее реставрировать в рамках спектакля тот или иной театр прошлого целиком, вместе с его «зрителями» (актеры и статисты, их изображающие, образовывали типичную «массовую сцену»), со всей очевидностью сказывалась зависимость от МХТ. Но следование «правде» в данном случае вело не к привычному реализму, а к различным формам стилизованной и условной игры, то есть к тому, что так настойчиво и упорно разрабатывалось модернистским театром. Эта двойственная природа Старинного театра идеально воплощала для критика его личные представления и вкусы в области сценического искусства. Старинный театр нашел в нем искреннего пропагандиста и защитника. Старк был убежден, что в то время, когда «одни уходят в политику, другие роются в гнилом болоте современности», Старинный театр, воскрешающий красоту прошлого, являет собой «храм искусства», что дело, которым он занят, есть «чисто культурное»³⁷².

Старк создал монографию о Старинном театре, повествующую о его истории и всех его спектаклях (сезоны 1907/08 и 1911/12 гг.)³⁷³. Основной заслугой этого недолговечного театра он считал обращение к сокровищам прошлого среди современной скудости, воскрешение забытой красоты примитива, выработку целостного стиля — в сценическом искусстве впервые. Понятие «стиля», «стильности» означало для критика не только специфику художественного единства, но и результат «стилизации» — нарочитой условной имитации характерных признаков изображаемой на сцене эпохи, нации или среды.

Если отдельные критики в реставраторских усилиях Старинного театра видели своеобразный натурализм, Старк обращал внимание на антинатуралистические позиции Евреинова и Дризена и поддерживал их. Эфемерный Старинный театр с его «музейными» устремлениями все же многое подсказал Старку в его раздумьях о взаимоотношении реалистической и условной сцены.

Но реальной и «повседневной» опорой взглядов Старка все дальнейшие годы продолжает оставаться МХТ. Он называет его единственным театром в России, в котором «процветает искусство». Он ценил «Живой труп», тургеневский и пушкинский спектакли, «Хозяйку гостиницы» и «Смерть Пазухина». В лучших постановках МХТ Старк находил «максимум художественной выразительности».

В МХТ критик одобрял только то, что, на его взгляд, было «здоровым», «трезвым», «честным» реализмом. Под эти определения чаще подходила классика. Современный же репертуар вызывал большие сомнения Старка. Он не принял драматургии Андреева от «Жизни Человека» до «Екатерины Ивановны». Исключение составила постановка «Профессора Сторицына» в Александринском театре. Старк не счел возможным анализировать спектакль «Miserere». «Игра? — Бог с ней», — писал критик, недоумеая, как мог театр поставить «преступную вещь», в которой заключена апология самоубийства, особенно в то время, когда Россия «стонет от кошмара самоубийства». В этой пьесе С. С. Юшкевич, казалось Старку, нарушил высокие заповеди добра, правды, гражданственности, которыми жила русская литература³⁷⁴. «Скачком в болото» назвал он постановку «Осенних скрипок». «Чеховские тона» пьесы И. Д. Сургучева, позволившие развернуться мастерству Книппер, в данном случае, справедливо считал критик, всего лишь пустое эпигонство³⁷⁵.

Несколько статей посвятил Старк «Гамлету» в трактовке Г. Крэга. Он понял всю принципиальную важность этого спектакля для МХТ и всей русской сцены. «Гамлет» позволил критику прояснить также и свои взгляды на проблему условности.

Постановку «Гамлета» Старк называет «беспримерной». Чистота побуждений театра вызывают у него глубокое уважение. Однако отмеченные критиком победы Качалова и Книппер, одержанные в рамках стиля, заданного режиссером, отдельные удачные сцены не вызвали в нем подлинного сочувствия к этой «блестящей» работе театра. Причиной тому — принципы и приемы постановки, которые Старк считает ложными и нежизненными. Пусть Крэг последователен в своей идее «смерть реализму!». Отказавшись от какого бы то ни было внешнего правдоподобия в обстановке и в костюмах, он старался выразить внутреннюю сущность предметов. Так же и в игре. В неподвижном Гамлете на первый план выходит мысль, рефлексия. Но Крэг, позвав в «чудесную страну», не смог доказать, что в театре можно обойтись без реализма. Основой искусства, считает Старк, является реальное воспроизведение форм жизни. Отрицать природу особенно неуместно при постановке Шекспира, который устами Гамлета утверждал ее основой театра. Сам Гамлет, этот живой человек, «квинтэссенция человечества», созданная Шекспиром, совсем не тот образ, который подвластен методу Крэга. Да и МХТ, привыкший к простому

жизненному тону, по убеждению Старка, не тот театр, который мог бы следовать за Крэгом. Впрочем, его реформа не может серьезно повлиять на сцену, увлечь многих, так как он лишает театральное искусство опоры, отрывая его от жизни, изгоняя из него актера — живого человека³⁷⁶.

В статьях о «Гамлете» Старк предстает не как гонитель условного театра, а как противник превращения сценического зрелища в чисто духовное и интеллектуальное (у Крэга — спиритуалистическое) действо. Независимо от идей Крэга, в России в это время существовали теоретические и частично практические варианты духовно-интеллектуального театра, создававшиеся Брюсовым, Леонидом Андреевым, Комиссаржевским и др. Старк же разделял мнение, что чисто психологические и философские пьесы не годятся для сцены. Происходящее на подмостках, заявляет критик, должно быть прежде всего зрелищем с элементами театральности, с фабулой, с движением. И обязательно в жизнеподобных формах³⁷⁷.

В своей «терпимости» Старк даже заявлял: «Мне неважен метод постановки: реальный или условный. Надо только, чтобы все развивалось до той грани художественного совершенства, где я забываю, что передо мной сцена»³⁷⁸. Стремясь к синтезу, он не избежал эклектики.

Старк очень симпатизировал творчеству П. П. Гайдебурова, хоть и оставался равнодушным к этическому пафосу его постановок. Критик также смог высоко оценить не только такие, имевшие большой успех, спектакли Мейерхольда, как «Дон Жуан», «Заложники жизни», «Гроза», но и значительно более спорные авангардистские его опыты в Студии. Он хвалил «Принцессу Турандот» Комиссаржевского. Порицая Суворинский театр за угождение вкусам толпы, он все же считал нужным написать рецензию на понравившийся ему спектакль «Что иногда нужно женщине», поставленный Б. С. Глаголиным. Старк одновременно восхищался и тонкой, слегка в духе «модерн» психологической игрой Е. Н. Рощиной-Инсаровой, и сочным реализмом ветеранов Александринской сцены.

В период реакции эстетизм Старка усилился. Критик хотел быть «вне политики». Важно, однако, что он не поддавался упадочничеству и в целом остался верен гуманистическим идеалам и заветам высокого искусства.

Старк многое поощрял и хвалил. Но, не «прилепляясь» к одному театру, он не был связан и в своих критических суждениях. Так, например, он не принял «Фауста», поставленного Комиссаржевским, «Двух братьев»

Мейерхольда, много писал о недостатках и неурядицах Александринского театра. Итоги его сезона 1913/14 года критик объявил равными нулю. Источником всех бед театра он считал отсутствие единого художественного принципа, невозможного в условиях сменных режиссеров — «семи нянек». «От Мейерхольда до Дарского — дистанция огромного размера. Это — две полярности, и между ними, как маятник, качается театр, описывая громадную дугу»³⁷⁹ .

Призывая «разлитературить» сцену, критик отказывался от мысли о главенствующем положении автора в театре. Этому способствовала ограниченность эстетики Старка, чуждавшегося любой проповеди со сцены. Основой и смыслом театра для него стал актер. Шаляпин и Варламов, на его взгляд, опровергли тезис, что времена талантов прошли, что наступил период ансамбля. Но Старк, в отличие от Кугеля, на опыте современного театра, прежде всего МХТ, убедился, что система амплуа устарела. Блестящая игра Варламова и Комиссаржевской давала возможность Старку проанализировать суть понятия «перевоплощение» и определить его не как перемену внешнего облика, но как внутренний психологический процесс, не препятствующий, а способствующий выражению личности актера, его неповторимой индивидуальности.

При всем том Старк прекращает свои нападки на режиссера-«узурпатора». Он видит, что перед театром стоят задачи зрелищности, стиля, ансамбля, которые не решить без сильного режиссера. Показательно в этом смысле его расхождение с А. Р. Кугелем и А. Н. Бенуа в оценке режиссуры «Грозы», поставленной в Александринском театре. Кугель и Бенуа воспринимали трактовку Мейерхольда как произвол, искажение Островского. Старк же одобрял режиссера за то, что тот выкинул «весь хлам», то есть традиционную сценическую интерпретацию.

В рецензиях и статьях Старка иногда пробивалась еще одна тема, которая отчетливо прозвучала лишь в его книгах о Шаляпине и Варламове да в очерке «Горе русского театра». Тема эта — национальные традиции русского театра. Поначалу критик апеллировал к заветам А. А. Григорьева, М. С. Щепкина, возмущаясь ничтожеством современного репертуара и отсутствием художественной программы в казенных театрах. В дальнейшем Старк пытался согласовать свои эстетические взгляды с такими традиционными качествами русской сцены, как жизненная правда, простота, ясность, но из этого ничего законченного не получилось. Идеология театра все теснее связывалась с процессами социального и

интернационального масштаба. К тому же с началом мировой войны проблема русского национального искусства была, в глазах интеллигенции, скомпрометирована атмосферой ура-патриотического ажиотажа и шовинизма. Критик старался разобраться в закономерностях театрального развития. Он был уверен, что, «подчиняясь духу времени», реалистический театр уступит место условному. Но ему хотелось верить, что уступит лишь на какой-то период, чтобы потом возродиться вновь. Более того, он сам, как зритель и критик, с 1907 года перестал чураться условных форм и подчас наслаждался ими. В пределах же национальной темы, которая связывалась им с современностью только через репертуар (Гоголь, Островский, Пушкин) и через творчество маститых актеров казенной сцены и которая с такими областями его интересов, как Старинный театр, совершенно не соприкасалась, он приходил к антимодернистским выводам.

Старк встретил Февральскую революцию с большим энтузиазмом. Он ожидал могучего и свободного развития искусства ³⁸⁰. Однако вскоре он был обескуражен тем, что свобода открыла доступ в театр «клубничке», спекулятивным темам, привела сцену к моральному падению.

После Октября критик, не готовый к таким резким поворотам истории, на время поддался упадочным настроениям. Наивно считая пролеткультовские и лэфовские декларации гласом самой революции, он писал о разрушении русского театра. Но уже в начале 1920-х годов Старк проникается величием идей и целей Октябрьской революции и прилагает серьезные усилия к пересмотру своих театральных воззрений. Испытывая воздействие разнонаправленных тенденций развития советского театра, он не обрел последовательности и единства в своих взглядах. С одной стороны, критик признал создание новой формы, ее искания задачей первостепенной, истинно революционной. С другой стороны, он сознавал, что идейное воздействие театра находится в прямой связи с репертуаром.

³⁸¹ «Великая литература порождает великих актеров», — напоминал он. Определенный эклектизм Старка предохранял его от сектантской узости. Он все же руководствовался больше своим развитым эстетическим чувством, нежели «установками», на деле поддерживал талант и мастерство, боролся за высокую культуру молодого советского сценического искусства. Как и многие его коллеги дореволюционной формации, Старк не был готов к острым идеологическим схваткам, к полемикам с социологическими заострениями. Его критическая

деятельность затухала. В 1930-е годы он вообще переключился на более спокойные занятия историей музыкального театра ³⁸². Они ему были вовсе не чужды: ведь Старк был также и музыкальным критиком.

Н. Е. ЭФРОС

Николай Ефимович Эфрос (1867 – 1923) в 1889 году окончил юридический факультет Московского университета, но с первых самостоятельных шагов посвятил себя журналистике.

Статьи Эфроса появляются в 1891 году. Круг тем молодого журналиста поначалу весьма широк: театральные рецензии чередуются с корреспонденциями о Нижегородской ярмарке, о заседаниях Государственной думы, о зарубежных впечатлениях и т. д. Но вскоре профессиональные интересы Эфроса сосредоточились на театральной критике. Эфрос выступал под разными псевдонимами ³⁸³, сотрудничал в газетах «Новости дня», «Русские ведомости», «Театр», «Речь», в журналах «Русская мысль», «Артист», «Театр и искусство», «Рампа и жизнь», «Ежегодник императорских театров».

Эфрос начинал в пору надвигающихся театральных преобразований. Он чутко улавливал и выражал насущную потребность русского театра в реформе. В 1890-е годы театральные статьи Эфроса создавали предпосылки для возникновения театра на новых художественных началах. В дальнейшем почти вся деятельность Эфроса явилась своеобразным критическим обоснованием практики Московского Художественного театра, чье искусство было для него постоянным источником вдохновения, почвой, на которой произрастало мастерство, рождался индивидуальный стиль. Эфрос не был критиком-публицистом, но, стремясь раскрыть новаторскую сущность МХТ, отстаивая свои убеждения, он нередко проявлял качества бойца. Эфрос запечатлел духовный сдвиг в русском театре, смену художественных эпох, обозначенную рождением МХТ.

Разумеется, любой театральный критик в своей работе зависит от непосредственной сценической практики. Выступления Эфроса середины 1890-х годов, при всей их добросовестности, оставались, естественно, в пределах того круга вопросов, которые позволяла ставить театральная жизнь. Эфрос не писал проблемных и теоретических статей, он рецензировал очередные московские премьеры, гастрольные спектакли; его неизменно волновали такие темы, как культура театра и его репертуар, соотношение личности актера и сценического образа. Не всегда эти вопросы формулировались впрямую, но они составляли подспудную,

сквозную тему театрально-критических выступлений Эфроса начала и середины 1890-х годов. Именно поэтому в его статьях сильно ощутима личная, авторская неудовлетворенность состоянием сцены и озабоченность судьбами русского театра.

Малый театр — один из главных объектов внимания Эфроса на протяжении всей его жизни. Особенно много рассуждает он о Малом театре в статьях и рецензиях 1890-х годов. Не было для Эфроса большей радости, чем писать об актерах, углубляться в их биографии, в анализ творческой темы. Именно Малый театр научил его понимать и любить «актерскую душу»³⁸⁴. Из корифеев труппы Эфроса особенно привлекало творчество М. П. Садовского, который умел «как никто, сочетать комическую, подчас шутовскую и простоватую оболочку с золотым, чутким сердцем и показать всю глубину душевного страдания при помощи самых нехитрых сценических средств»³⁸⁵.

Ермолова была дорога критику своей внутренней силой, стремлением к героически возвышенному. Стесненная мелким репертуаром 1890-х годов, актриса возвышала схематично написанные роли, усиливала ноты протеста у своих героинь. Эфрос запечатлел богатство психологических деталей, которыми Ермолова оттеняла такие сами по себе неглубокие образы, как, например, образ Гладимовой («Непогрешимый» П. М. Невежина): «Свет в глазах еле теплится, гаснет от поднимающихся сомнений, опять загорается, разгорается; какая-то робкая улыбка начинает играть на углах скорбно сложенного рта, делается все смелее, и понемногу все лицо озаряется, в голосе, до того глухом, звучат новые ноты, глаза лучатся восторгом, счастьем»³⁸⁶. Когда же Ермолова сыграла фру Альвинг в «Привидениях» Ибсена, Эфрос, не ограничиваясь передачей сиюминутных впечатлений, делает решительный вывод, что в этой роли актриса «была во всем своем величии на той высоте трагических переживаний и потрясений зрителя, какая сейчас лишь одной Ермоловой доступна»³⁸⁷.

Эфрос глубоко чтит актеров Малого театра. Но в целом деятельность «дома Островского» все меньше и меньше удовлетворяла критика. Он мог в полемическом задоре, отвечая на злобные выпады против театра, заявить, что «труппа, в которой Ермолова, Федотова, Садовская, Лешковская, Садовский, Ленский, Южин, Рыбаков [...] постоит за себя, далека не то что от падения — упадка»³⁸⁸. Тем не менее большинство статей Эфроса

свидетельствуют о его тревоге по поводу состояния Малого театра. На протяжении многих лет он отвергает современную русскую драматургию — основу репертуара Малого театра, изобилующую «прописными истинами» и «беспощадными обличениями, которые каждый раз заставляют вспоминать знаменитые пародии добролюбовского “Свистка”»³⁸⁹. «Как прикажете играть пьесу, — рецензировал Эфрос очередную комедию “Путем слова”, — в которой правда, художественность и не ночевали, а вместо лиц — лишь общее место да вешалка от платья? [...] Актеры играли неважно, много хуже обыкновенного, и право, не хочется их винить за это»³⁹⁰. Отмечая общий упадок драматургии, Эфрос писал, что своим отказом от ряда значительных русских и западных пьес Малый театр усугубляет отрыв от жизни, от потребностей зрителя. «Старые формы, старые приемы, старые темы и отношение к ним — не удовлетворяют», — и критик призывал обратиться к Ибсену, Гауптману, Стриндбергу, в пьесах которых ощущается «трепетание жизни и таланта»³⁹¹. Не изменил положения и созданный в 1901 году репертуарный совет из актеров и режиссеров. Эфрос указывал, что в состав совета вошли только корифеи труппы, многие из которых были лишены «ощущения современных запросов, новых тенденций в искусстве»³⁹².

В поле зрения Эфроса не только Малый театр и театр Корша, не только гастроли русских и зарубежных актеров, но и спектакли любительского Общества искусства и литературы. Этим спектаклям («Уриэль Акоста», «Отелло») он придает большое, едва ли не программное значение, видит в них ростки художественного новаторства³⁹³.

О возможном создании в Москве Художественно-Общедоступного театра он писал еще до организации МХТ, всячески поддерживая эту идею, приветствуя ее³⁹⁴. С появлением МХТ критические выступления Эфроса наполняются новым творческим содержанием. Разительно непохожи его статьи о спектаклях, скажем театра Корша осени 1898 года, на статьи о первых спектаклях МХТ. «Когда пьеса такого характера, не хочется говорить об исполнении. Немножко лучше, немножко хуже — не все ли равно?»³⁹⁵ Это почти горестное восклицание касается спектакля «Невольники рубля» у Корша.

И вот, менее чем через месяц после открытия МХТ Эфрос пишет о

спектакле «Царь Федор Иоаннович»: «Первое представление нового театра, еще до своего возникновения возбуждившего оживленную полемику; пьеса исключительного интереса и достоинства, зря пролежавшая тридцать лет под спудом; чрезвычайно сложная и на редкость добросовестная постановка [...], в которой столько новшеств и по декоративной, и по собственно режиссерской части, и удачных, и неудачных; первый дебют новой труппы, в которой почти все — иксы для Москвы; главная, колоссальной трудности роль — в руках актера-юноши, которого в предыдущем сезоне мы видели на другой сцене, чуть что не на выходах, и который с великой честью вышел из тяжелого испытания... Попробуйте-ка полно отразить в тесных рамках театрального отчета все впечатления и соображения, каких не мог не вызвать такого рода спектакль, поистине “экстраординарный”... Нечего и мечтать об этом...»³⁹⁶

Открытие МХТ — событие в профессиональной жизни критика. Первому же спектаклю МХТ Эфрос посвящает две большие газетные рецензии. И зачастую, анализируя мхатовские премьеры, критик будет нуждаться в нескольких обширных статьях.

В рецензиях о «Царе Федоре Иоанновиче» Эфрос скрупулезно следует за спектаклем, как бы боясь упустить что-то из своих впечатлений. Но он далек от протокольных описаний. Чуткий к духовному содержанию спектакля, он передает свое потрясение Москвиным — Федором, трагическим бессилием этого «“царя-отрока”, несмотря на возраст мужа»³⁹⁷. Последовательно анализируя режиссуру спектакля, актерское исполнение, массовые сцены, декоративный образ, критик приходит к выводу о выдающемся художественном значении спектакля «Царь Федор Иоаннович».

Однако, принимая с восторгом открытие нового театра, разделяя радость его успеха, Эфрос все же замечает чрезмерное увлечение исторической точностью, перегруженность натуралистическими деталями. Он вспоминает слова Гете: «Все искусство — в самоограничении» — и настаивает на том, что в театре нужна не правда, а иллюзия правды³⁹⁸.

Но «постановка» и актеры существуют в его театральных отчетах параллельно, почти независимо друг от друга. «У первых спектаклей Художественно-Общедоступного театра два героя: *mise-en-scène* и г. Москвин», — пишет Эфрос в статье, посвященной «Царю Федору

Иоанновичу»³⁹⁹. Понимание режиссуры складывается у Эфроса постепенно, по мере развития самого режиссерского искусства.

Наступает момент, когда Эфрос уже не хочет и не может расчленять целостность произведения на отдельные части; театр властно увлек его бесконечной жизненной сложностью и поэтичностью — словом, всем тем, что представляли собой для современника чеховские спектакли МХТ.

До тех пор Эфрос в своих статьях выдвигал частные вопросы театральной практики. Теперь, переполненный впечатлениями, он не может, по собственному выражению, заниматься «обычной рецензентской бухгалтерией». Чеховские спектакли с неожиданной стороны обнаружили правду современной жизни, и статьи Эфроса отстаивали эту правду. Это статьи, в которых тесно переплелись взгляды на жизнь и на искусство. Каждое положение пьесы Эфрос проверял жизнью. Разговор об искусстве становился большим разговором о жизни. И уже затем Эфрос вновь возвращался к анализу работы театра. Это новое свойство, которое появилось в статьях критика: говоря о чеховских спектаклях, он должен был выйти за пределы сугубо профессионального рецензентского разговора. Но именно обращаясь к широким жизненным ассоциациям, Эфрос приходил и к серьезным мыслям общеэстетического характера. Впервые, по мнению Эфроса, была доказана сценичность пьес Чехова, сценичность, которая роднит автора «Чайки» с классиками мировой драматургии: «Да, это не совсем та сценичность, что во “Второй молодости” или “Madame Sans-Gêne”, — писал Эфрос, — но та, в которой не отказывают драме Шекспира и комедии Бомарше или нашего Островского»⁴⁰⁰.

Критик полностью солидарен с чеховским суровым и горьким взглядом на жизнь, хотя признается, что радости от этого мало: «Куда приятнее признать бы Чехова лжецом на жизнь, чем жизнь — обманувшею наши лучшие упования»⁴⁰¹. Эфрос считал Чехова писателем очень мягким по манере, но жестоким по существу: «Он вскрывает всю тяготу, но не несет примирения, может быть потому, что сам не знает, в чем оно, где оно и какими путями уйти от этих “сцен жизни”»⁴⁰².

Примирения с жизнью не было и в спектаклях МХТ. Они не успокаивали зрителя, а пробуждали его ум и совесть. Эфрос причисляет чеховские спектакли МХТ к тем явлениям высокого искусства, когда

уместно вспомнить теорию катарсиса. Если «тяжело смотреть “Чайку”, — писал Эфрос, — то только потому, что тяжело жить. Должен оговориться. Тяжело смотреть — и все-таки большое наслаждение. В этом — столько раз разрешавшаяся и все-таки неразрешенная тайна искусства, с которой еще так мучительно бился Аристотель и сочинял хитрую историю катарсиса»⁴⁰³. Эта мысль так или иначе проходит через все статьи Эфроса, посвященные чеховским спектаклям МХТ.

Эфрос еще не раз будет возвращаться к этой теме. Он внимательно следил за жизнью чеховских спектаклей, каждое их возобновление было для него существенным фактом искусства. Эфрос понимал, что на Чехове не кончается развитие театра, что реализм чеховских спектаклей МХТ «не есть какой-то крайний, непереступаемый предел для русского театра»⁴⁰⁴. Он понимал, что каждому историческому этапу соответствуют свои художественные вершины. «Чехов и “чеховское” в театре останутся одними из самых очаровательных моментов в нашей театральной эволюции, моментом не только очаровательным, но и многозначительным, с семенами громадного развития впереди»⁴⁰⁵.

Эфрос горячо поддержал Горького.

Как и в статьях о чеховских спектаклях, в статье о спектакле «На дне»⁴⁰⁶ критик утверждал право писателя и театра на остроту постановки жизненных и художественных проблем. Жалобы на то, что «литература провоняла лохмотьями босяка», Эфрос ставит в связь с аналогичными, бытовавшими несколько десятилетий назад, жалобами на то, что из-за Островского «сцена провоняла тулупом». В статье о «На дне» Эфрос выступал против безразличного эстетства, с одной стороны, и против восприятия «На дне» как экзотического зрелища, угождавшего «прискучившему любопытству», — с другой. В отличие от этих обеих неприемлемых для критика точек зрения, Эфрос видел в «На дне» произведение социально-критическое и гуманистическое. «Титулованных, безымянных, сильных, слабых, молодых, старых, мужчин, женщин — всех смела метла жизни в одну сорную кучу и равнодушно выбросила вон, за борт общества. И они зажили по-своему, на уцелевшие крохи живучей души; вне общества, они сложились в свое общество, потому что человек никогда не может утратить своей общественной природы и всегда в нем все те же “образ и подобие”, какие бы непроглядно густые краски ни

накладывала на него жизнь. Она гримирует скотом, но человек остается человеком»⁴⁰⁷. Такую картину жизни, полную жестокой горечи и высокой человечности, увидел Эфрос в спектакле МХТ.

В чеховских и горьковских спектаклях театра Эфрос увидел новый тип реализма, который затрагивал коренные вопросы русской действительности. На глазах критика рождалась иная, чем прежде, театральная эстетика. Эфрос стал единомышленником МХТ, его другом, его летописцем. В рецензиях и статьях Эфроса читается история МХТ с его победами, сложностями, исканиями.

Новые искания МХТ были связаны с символистской драматургией, которая потребовала новых выразительных средств. Еще в 1901 году Эфрос, размышляя о судьбах символизма, спрашивал себя: «Мирится ли это течение со сценой?» По мнению критика, ничто не может «отрешить сцену от конкретности». И отвечал: «Сцена [...] не хочет знать слишком широких отвлечений, не хочет тех безграничных обобщений, где тает в символ, утрачивая реальное содержание»⁴⁰⁸. Театр не в силах раскрыть произведение символизма, «потому что всякая реалистическая оболочка губит его, делает ограниченным, узким, а весь его смысл — в безграничной шире»⁴⁰⁹.

В спектакле «Драма жизни» Гамсуна (1907) он увидит самое категорическое отрицание былых принципов и утверждение новых: «художественный намек, барельеф, плоский профиль — словом, разрыв с натурою, даже попытки выпрыгнуть из трех измерений»⁴¹⁰.

Пока эти новшества касаются декорационной стороны спектакля, Эфрос готов признать их интересными. Но применение новых принципов в работе с актерами вызывает решительное возражение критика. «Ах, господа, “ирреальным” актер никогда не будет»⁴¹¹. Правда, потом выясняется, что и применительно к актеру «в этих приемах есть возможность красоты». Такая красота была в мизансценах спектакля, в пластичной игре Книппер. Однако Станиславский, более других верный «новому курсу», более всех от него пострадал: его Карено «перестал быть живым и интересным». Зато Москвин, который с самого начала безнадежно махнул на все новшества рукой, «был выше всех, развернув в неожиданной глубине и силе всю трагедию скупости»⁴¹².

Любопытны расхождения Эфроса с другими, близкими ему по духу,

критиками в оценке этого спектакля. Л. Я. Гуревич, например, считала недостатком отступление некоторых актеров (в первую очередь, Москвина) от принципа стилизации в решении сценических образов. Эфросу же наиболее дороги именно эти отступления.

При всем том Эфрос оставлял за театром право на искания. В исканиях сцены он видел органическую необходимость, ощущал в них неудовлетворенность русской интеллигенции, напряженность ее духовной жизни, жажду социальных перемен. Критик обращает внимание на общественный резонанс вокруг чуждых ему лично, но по-своему значительных спектаклей Мейерхольда. «Из-за какого-нибудь наивного новшества Мейерхольда или из-за таинственной нелепости блоковского “Балаганчика” раскалываются на враждующие партии»⁴¹³. Все это побуждает Эфроса еще и еще раз задуматься над судьбой символизма. Теперь Эфрос высказывает надежду, что в будущем символизм, «растеряв очень многое из своих мишурных украшений, обогатит прекрасным, ценным содержанием все тот же реализм». Эфрос мечтает о синтезе «двух еще вчера непримиримых начал»⁴¹⁴. Характерно в этом смысле его отношение к спектаклю «Жизнь Человека» (1907) в МХТ. Критик считает этот спектакль первым истинным опытом сценического осуществления обобщенной драмы. Он видит в нем соединение символистских приемов и реалистических. Но, в отличие от вождя символизма Брюсова, ценившего спектакль лишь как постановочный эксперимент⁴¹⁵, Эфроса не отталкивает это соединение. Его не смущает сочетание условных декораций и реалистической игры актеров. Наоборот, именно потому, что игра основных исполнителей была глубоко реалистичной, Эфрос и принимает «Жизнь Человека». Для него было необыкновенно важно, что «Художественный театр в этой новой постановке, где все соблазняло в сторону новизны, утвердил торжество актера, его непосредственного вдохновения, его свободного темперамента»⁴¹⁶.

Но МХТ в решении образов спектакля придерживался двух разных принципов. «Для одних персонажей он признавал, что высшая искренность и живая простота дадут высшее обобщение»⁴¹⁷. И здесь Эфрос был полностью солидарен с театром. Но там, где режиссер, по выражению критика, обратился к «стилизованной карикатуре», в этой части Эфрос не принимал спектакля МХТ, как он не принял «Жизнь Человека» и

«Балаганчик»⁴¹⁸, поставленных Мейерхольдом. В мхатовском спектакле ему было чуждо таинственное и жуткое окружение, которому человек бросал свой гордый, но безнадежный вызов. Оговорки критика зачеркивали то существенное, чего удалось добиться Станиславскому с помощью новых выразительных средств.

Никакие художественные эксперименты, никакие пластические решения не могли увлечь критика, если режиссер ограничивал актера в его исконном праве потрясать зрителя силой душевных переживаний.

В конфликте Комиссаржевской и Мейерхольда сочувствие Эфроса было на стороне актрисы. В 1906 году, когда Мейерхольд пришел в театр на Офицерской, Комиссаржевская уже прошла большой путь в искусстве. Эфрос знал цену ее неповторимому таланту, он не раз писал о великой страстности и скорбности ее творчества. Он был убежден, что при всех поисках «игру актера надо оставить в ее старой неприкосновенности, то есть как раз обратно тому, что делается господами стилизаторами, бредящими неподвижностью, барельефностью, двумя измерениями и кующими тяжелые цепи на темперамент, и значит — на святая святых актерского таланта»⁴¹⁹. Под «господами стилизаторами» Эфрос в первую очередь разумел Мейерхольда. «Не станем здесь заводить спор о том, какова роль актера и его таланта в театре грядущего, о котором так запутанно проповедует Андрей Белый и который так торопливо, так бестолково осуществляет г. Мейерхольд», — писал Эфрос в 1907 году, отталкиваясь от практики Мейерхольда в театре на Офицерской⁴²⁰. Резкость тона свидетельствует о категорическом несогласии с Мейерхольдом во всем, что затрагивало интересы актера. Комиссаржевская, по мнению Эфроса, «покорно согнула свой большой талант под ярмо модной теории, забила его в колодки “неподвижности”, “напевности”, “барельефности”, будто бы открывавших сценическому искусству новые светлые горизонты»⁴²¹. И уже после разрыва Комиссаржевской с Мейерхольдом критик продолжал поминать недобрым словом те роли актрисы, в наследство от которых «осталась некоторая искусственность, игра только голосом, в которой не участвует душа»⁴²².

По мнению Эфроса, всякие театральные искания должны привести к расширению сферы внутреннего, душевного реализма. И там, где поиски новых выразительных средств смыкаются с этой задачей, критик готов

признать любые новации. «Правда жизни, правда человеческого чувства всегда останется первым и непреходящим законом искусства сцены», — писал критик⁴²³. С его точки зрения, любые художественные искания должны привести «к раскрытию, глубокому и правдивому, тайн души»⁴²⁴.

Характерно отношение Эфроса к спектаклю «Гамлет» в Художественном театре (1911). Значение этого спектакля определяется для критика исполнением центральной роли. В Качалове — Гамлете Эфрос видит воплощение высшей духовности. Качалов передал истинно «гамлетовскую скорбь, скорбь не от незадач и несчастий личной жизни, а от несовершенства жизни вообще»⁴²⁵. А коль скоро так, то, «сколько бы ни было кругом неудовлетворенных, сколько бы укоров, насмешек ни направлялось по адресу Художественного театра за “Гамлета”, за Гордона Крэга, за эти “ширмы” и т. д., и т. д., всему этому не изменить основного факта: “Гамлет был торжеством Художественного театра”»⁴²⁶.

Не пытаясь углубиться в эстетику Крэга, теоретика условного театра, Эфрос, однако, встает грудью за этот спектакль, ибо в качаловском Гамлете он видел огромное гуманистическое содержание. Гамлет — Качалов с его вселенской скорбью и обостренным чувством жизненного драматизма был для Эфроса современным трагическим героем, который «властно обаятелен красотой духа, красотой великого страдания»⁴²⁷, Эфрос верно определил значение «Гамлета» и масштаб исполнения Качаловым главной роли — это подтверждает современный исследователь⁴²⁸.

Эфрос не анализирует постановку Крэга, не вникает во внутренние противоречия спектакля, в котором столкнулись совершенно различные художественные принципы. В отношении к этому спектаклю были серьезные расхождения между Эфросом и Гуревич, расхождения, которые помогают выявить особенность критической позиции Эфроса. Гуревич, высоко оценивая работу Качалова, считала ее незавершенной и видела дисгармонию в замыслах режиссера и исполнителя⁴²⁹. Гуревич анализирует игру Качалова в связи с общим решением спектакля. Эфрос полностью изолирует актера от режиссера, чьи постановочные и идейные принципы вряд ли ему импонировали.

Поборник сценического реализма, Эфрос видел, однако, что реализм МХТ не остается неизменным, что метод театра углубляется и

совершенствуется. Это вносит заметные изменения во взгляды Эфроса. Критик считал своим профессиональным долгом защищать искусство МХТ от нападков «Нового времени», от упреков Кугеля, не видевшего в театре крупных актерских дарований. Эфрос обращает внимание на огромную энергию, внутреннюю сосредоточенность актерских созданий Станиславского, Качалова, Леонидова, Москвина. Спектакли русской классики в МХТ являются для Эфроса свидетельством творческой зрелости коллектива, новым этапом в истории не только МХТ, но и всего русского театра. Стремясь постичь трагические противоречия времени, МХТ, по мнению Эфроса, создает спектакли глубочайшего психологического содержания, огромной нравственной силы. Всегда ратовавший за раскрытие «тайн души», Эфрос не мог не увидеть, что в этих спектаклях сложнейшие жизненные конфликты выражаются через внутренний мир человека. Именно поэтому актеры МХТ достигают здесь своих высот.

Спектакль «Братья Карамазовы» (1910) Эфрос считал совершенным по актерскому исполнению. На все упреки в угнетении актера, в стирании его индивидуальности МХТ, по мнению Эфроса, ответил спектаклем Достоевского. Этот спектакль «из истории сложных душ» был сыгран «во всей трепетности жизни, во всей выпуклости и непосредственности театра, во всем озарении актерских талантов и актерских темпераментов»⁴³⁰. В этом «самом актерском» спектакле МХТ Эфрос не мог не выделить исполнение Леонидовым роли Дмитрия Карамазова.

«Такую степень нервного возбуждения, такой хаос чувств мне еще не приходилось видеть в театре, — пишет Эфрос об игре Леонидова в сцене “Мокрое”. — Да, то была воистину душа, сорвавшаяся со всех петель, выбитая из всякой колеи, налитая до последних краев смертельным ужасом, каждую минуту умирающая в исступленном отчаянии, пьяная всеми хмелями, отравленная всеми ядами, какие скопил “дьяволов водевиль”, жизнь человеческая»⁴³¹. Тон этих строк необычен даже для такого убежденного сторонника МХТ, каким был Эфрос. Это исповедь современника, потрясенного образом необыкновенной трагической мощи.

Однако достижения актеров Эфрос рассматривал в связи с общей эволюцией театра, углублением его реалистического метода. Психологическая насыщенность образов, трагедийный накал страстей сочетаются в спектаклях МХТ с обобщенностью и строгим лаконизмом постановочного решения. Эфрос считал, что МХТ «переболел» всеми

увлечениями и теперь вступает в полосу «работы трезвой и строгой, работы, которой закон — благородная простота»⁴³². Эта мысль Эфроса сродни известному положению Станиславского о развитии МХТ, которое шло по кругу.

Говоря об основном тоне спектакля «Живой труп» (1911), Эфрос пишет: «Я не могу его определить лучше, как строгое благородство, как художественно богатая простота»⁴³³. Вот это искусство благородной простоты Эфрос утверждает как результат зрелости театра, как его художественную программу.

Глубина этического содержания спектакля «Николай Ставрогин» позволила Эфросу высоко оценить эту спорную работу МХТ (1913). Критик видел серьезные недостатки инсценировки: в ней отсутствует «вся та атмосфера, в которой кружат “бесы”, в которой разыгрываются страшные и загадочные действия страшных и загадочных героев романа». Но если иметь в виду, что из взбаламученного моря, которым, по словам Эфроса, является роман Достоевского, театр «зачерпнул лишь немного»⁴³⁴, если исходить не из романа «Бесы», а из спектакля «Николай Ставрогин», то при всех своих недочетах — это спектакль, в котором «много врезалось надолго в память»⁴³⁵. Эфрос не вступает в публицистический спор, возникший вокруг спектакля и выходявший далеко за пределы театрально-критических дебатов.

Художественный театр был постоянным, основным, но не единственным объектом критических размышлений Эфроса. Театральная эпоха предреволюционного десятилетия рождала все новые театральные начинания, новые театральные идеи. Эфрос далеко не все эти идеи принимал, но реагировал на них со свойственной ему чуткостью.

Заслуживают внимания высказывания Эфроса о Старинном театре, который в течение двух сезонов (1907/08, 1911/12) работал в Петербурге. В спектаклях Старинного театра критик находил любопытные художественные частности, но не видел возможности извлечь полезный опыт из попыток реставрации театрального прошлого. Более того, по справедливому убеждению Эфроса, эта реставрация в действительности невозможна. Можно воссоздать зрелищный образ старого площадного испанского театра, но можно ли реставрировать стиль актерской игры? Этот вопрос Эфрос ставит в связи со спектаклем «Чистилище св. Патрика»

(1912). Он допускает, что формально, например, по приемам декламации актеры Старинного театра, быть может, и походили на кальдероновских актеров, «но не подлежит сомнению, что у последних был и настоящий экстаз; они сами были проникнуты тою же верой, какой дышал автор и его “Патрик”. Теперь этот экстаз — только подделка»⁴³⁶. Эфрос весьма критически относился к актерам Старинного театра, находя их малоодаренными, но он понимал, что дело не в отсутствии ярких индивидуальностей, а главным образом в том, что современные люди ни в зале, ни на сцене не могут проникнуться религиозным экстазом средневековья. Идею Старинного театра Эфрос считал несостоятельной в ее главном, исходном принципе.

Южин сетовал, что Эфрос изменил Малому театру, но критик продолжал с горячей заинтересованностью относиться к творчеству его мастеров. Искусство Ермоловой, Южина, Ленского убеждало в жизненности подлинно реалистических традиций: «У реализма, у старого искусства есть еще недопетые песни»⁴³⁷. Эфрос противопоставлял истинно художественную простоту лучших спектаклей Малого театра надуманности «режиссерских ухищрений»⁴³⁸ и излишне «шумному торжеству новых форм»⁴³⁹. Однако, считал критик, театр немислим без движения вперед. Малый же театр, «точно цепкий плющ, опутала рутина, канцелярщина, мелкое тщеславие, какое-то чиновничество, самовлюбленная бездарность. Они все глушат, задерживают всякий ход вперед, искажают всякое благое начинание [...] Выход — в перестройке всего здания, в перекладке фундамента. Выход — в совершенно новой организации театра»⁴⁴⁰.

С 1909 по 1913 год в «Ежегоднике императорских театров» появляются обзоры, в которых критик давал подробный анализ деятельности Малого театра. С большим тактом и осторожностью касался он репертуарных просчетов, ошибок руководства и режиссуры, потому что «не только справедливость, но в значительной мере и будущие судьбы Малого театра заинтересованы в том, чтобы оценка, учет заслуг и ошибок были сделаны вполне верно»⁴⁴¹. Первый же сезон, прошедший под руководством Южина, принес, как считал Эфрос, зримые плоды: «Старый щепкинский дом, пережив тяжелое лихолетье, сдвигался с мертвой точки и в чрезвычайном напряжении энергии и художественных сил возвращал себе внимание и

симпатии московского общества»⁴⁴² .

В 1913 году отмечался двадцатипятилетний юбилей сценической деятельности Лешковской. Эфрос, анализируя громадный репертуар актрисы, разбил ее роли на две группы: роли склада Лизы в «Дворянском гнезде» и роли склада Глафиры в «Волках и овцах». Он приходит к выводу, что громадная слава актрисы заработана ролями второй группы, «где “вечно женственное” покрылось пестрой накипью жизни, где ярче проступает изнанка женской природы, чары кокетства сильнее чар любви, лукавство сильнее страсти»⁴⁴³ .

Анализируя репертуар Малого театра в сезоне 1913/14 года, Эфрос пишет, что даже удачному исполнению не удавалось искупить или заслонить слабость драматургического материала. Констатируя отсутствие новых интересных пьес, он призывает Малый театр обратиться к классике и «претерпеть временную разлуку с новой драматургией в ожидании, когда она воскреснет духом и наполнится значительностью»⁴⁴⁴ .

Пройдет несколько месяцев, начнется первая мировая война, и вопрос о классическом репертуаре приобретет особую остроту...

На события войны многие русские театры откликнулись постановкой торопливо скроенных шовинистических пьес. В глазах Эфроса это было тяжким грехом против искусства. О пьесе «Король, закон и свобода» он писал, что автор ее, Леонид Андреев, держал перед собой газетный лист и тут же молниеносно превращал факты в пьесу. «Поистине никто еще не проявлял такой творческой быстроты и натиска! Поставлен последний рекорд творчества на курьерских»⁴⁴⁵ . Пьеса Андреева явилась не очень достойной игрой на чувствах зрителя: «Она действует на нервы, но оставляет равнодушной душу». «Но в творчестве на курьерских — не до художественной щепетильности. Главное достигнуто — пьеса победоносно шествует по всем русским сценам»⁴⁴⁶ . В этом случае оказались глубоко задеты и художественная совесть критика, и чувства гражданина. В сложное для театра время, когда нередко предприимчивость заменяла подлинное творчество, Эфрос оставался глашатаем и ревнителем высокой нравственной чистоты искусства.

И так естественно, что в пестроте и сумятице театральной жизни его мысль вновь обращается к коллективу, в творчестве которого он видел полное сознание своей художественной ответственности. Эфрос разделяет

позицию МХТ, который в тяжкие годы войны решил работать только над неоспоримо крупными созданиями драматургии. Поддерживая МХТ в стремлении ставить пьесы Грибоедова, Пушкина, Щедрина, Эфрос считает, что «так лишь может коллективный художник исполнить свой долг гражданина»⁴⁴⁷.

Однако предреволюционные годы для театра были очень трудными. МХТ в значительной степени теряет своего зрителя. Его связь с передовым русским обществом слабеет. Эфрос не преувеличивал достоинств отдельных постановок театра, но снижения общественной значимости искусства МХТ он не замечал. Критик оказывался как бы внутри тех сложных процессов, которые в эти годы происходили в Художественном театре.

Пушкинские «Маленькие трагедии» не встретили полного одобрения Эфроса. Он говорит об ограниченности метода работы, который не позволил театру раскрыть величие и пафос пушкинских драм. Стойкий защитник искусства переживания, он считает, однако, что этот принцип не может «не претерпевать многих преломлений, проходя через различные драматургические сферы [...] есть опаснейшая узость в слишком ригористическом, как бы буквальном его применении к пушкинской драме»⁴⁴⁸. По характеристике Эфроса, в пушкинском спектакле «переживание» оказалось «элементарным» и «будничным»⁴⁴⁹. Критик говорит о несовершенном владении стихом, спорит с трактовкой отдельных образов. Объясняя неуспех «Маленьких трагедий», Эфрос затрагивает коренные вопросы художественной практики театра. Непосредственное эстетическое чувство не обманывало критика. Характерно, что его самые горячие симпатии в предреволюционные годы принадлежат спектаклям не МХТ, а его Первой студии.

Эфрос видел, что Студия связана с МХТ общностью творческого метода, содержательностью идейной программы. Он настаивал на этой кровной связи, споря с теми, кто утверждал, что «Студия — то “восходящее светило”, в новом блеске которого меркнет “заходящее светило” — Художественный театр»⁴⁵⁰. Эфрос был принципиальным противником подобных торопливых предсказаний. Он не противопоставлял Студию Художественному театру, но вместе с тем спектакль «Сверчок на печи» (1914) стал для Эфроса самым большим событием театрального года. В

спектакле, который «светился диккенсовским юмором и диккенсовской трогательностью»⁴⁵¹, Эфроса особенно привлекала высота поэтического идеала, нравственное человеческое содержание. И этого же содержания Эфросу остро недоставало в другом театральном начинании тех дней — в спектакле молодого Камерного театра «Сакунтала» (1914). Как всегда, Эфрос добросовестен и внимателен к замыслу театра. Он замечает, что в Камерном театре «не просто ставят спектакль, а в некотором роде священнодействуют, служат литургию красоты. Но во славу какому богу искусства?»⁴⁵² Этот вопрос был для Эфроса главным. Эфрос отмечает изысканность декораций П. В. Кузнецова и постановки А. Я. Таирова, но в этом изощренном по форме спектакле критику явно недоставало ясности, определенности содержания, жизненных соответствий. По выражению Эфроса, «Сакунтала» — спектакль, «говорящий художественному любопытству больше, чем душе»⁴⁵³. Еще менее приемлемыми были для Эфроса пантомимные спектакли Камерного театра. То, что для Таирова являлось программным, критик оценивал как «некоторые пристрастия и причуды», доставшиеся Камерному театру в наследство от Свободного театра. Судя по отзыву о постановке пантомимы М. А. Кузмина «Духов день в Толедо» (1915), Эфрос не склонен придавать жанру пантомимы серьезное художественное значение. «Пускай — заблуждение, что пантомима — только драма, недоразвившаяся до слова, и потому ее онемение — движение попятное, а не художественно прогрессивное», — пишет Эфрос. Но «лишь при условии, если немой спектакль будет говорить убедительно и увлекательно, если неизреченные чувства будут ясны и полны в своем выражении, — зритель не пожалеет о выброшенном за борт слове». Иначе «немой спектакль сразу обнаружит свою художественную нецелесообразность — и будет раздражающим ухищрением»⁴⁵⁴. Таким, по мнению Эфроса, и был «Духов день в Толедо». Насколько запальчиво Таиров утверждал эстетическую ценность пантомимы, настолько последовательно Эфрос критиковал жанр, ибо видел в нем лишь принципиальное отрицание слова в театре. Разойдясь со многими критиками, он не увидел в спектакле даже частных достоинств, ни яркой зрелищности, ни пластической выразительности, ни актерских достижений Асланова или Коонен. По мнению Эфроса, в игре Коонен особенно резко ощущался искусственный разрыв со словом. «И все время казалось, что

томит и терзает артистку эта навязанная ложною идеей немота» .

Более сочувственно отнесся Эфрос к другому опыту Камерного театра — к постановке трагедии И. Ф. Анненского «Фамира Кифаред» (1916). Эфрос оценил художественную гармонию этого спектакля.

Высказывания Эфроса о Камерном театре лаконичны, немногочисленны и относятся лишь к его первым сезонам. Но они интересны для характеристики взглядов Эфроса уже в конце его пути. Искусство Камерного театра оставалось чуждым Эфросу. Критерии, которые сложились под влиянием искусства МХТ, во многом определяли отношение критика к иным театральным идеям. И закономерно, что в последние годы своей жизни, отойдя от каждодневной театральной критики, Эфрос создаст монографии, книги, в большинстве своем посвященные творчеству МХТ и его ведущим представителям. Эфрос как бы подводил итог собственной творческой деятельности, обобщал свой критический опыт. Изданные в период с 1918 по 1923 год труды Эфроса о Качалове, Станиславском, о спектаклях «Три сестры», «Вишневый сад», «На дне», капитальная монография «Московский Художественный театр (1898 – 1923)», а также книги о Щепкине, Ермоловой, Прове Садовском, о спектакле Первой студии «Сверчок на печи», о театре «Летучая мышь» оставили заметный след в советском театроведении.

Л. Я. ГУРЕВИЧ

Среди дореволюционных критиков, чья деятельность была связана с МХТ, Любовь Яковлевна Гуревич (1866 – 1940) занимает совершенно особое место. Прежде всего благодаря творческой дружбе со Станиславским и причастности к его идейно-эстетическим исканиям, к этическим и гражданственным устремлениям. Но и театрально-критическая ее деятельность достойна самого пристального внимания. Не случайно именно ей было адресовано известное письмо Немировича-Данченко (1915) о том, что красота — «палка о двух концах» и если она «лишена того революционного духа, без которого не может быть никакого великого произведения, то она преимущественно только ласкает бессовестных»⁴⁵⁶. Для Станиславского же Гуревич являла редкостный «пример того, чем должен быть истинный художественный критик для театра и его руководителей и артистов»⁴⁵⁷.

Театральные рецензии и статьи Гуревич начали появляться еще в 1890-е годы на страницах журнала «Северный вестник» (1891 – 1899), редактором-издателем которого она была. Затем она стала писать в социал-демократической и либеральной прессе Петербурга — в газетах «Товарищ», «Слово», «Русские ведомости», журналах «Образование», «Жизнь», «Запросы жизни» и др. Имя Гуревич — переводчица, автора прогрессивных критико-публицистических статей, сборника рассказов, романа «Плоскогорье» и книги «9 января 1905 года» было хорошо известно интеллигентному читателю. Гуревич становится постоянным ревностным защитником, толкователем и пропагандистом искусства МХТ. Незаурядный ум и широкая образованность сочетались у нее с темпераментом бойца. Была в ней и «миссионерская» жажда обращения «иноверцев», терпеливость и беззлобие человека, уверенного в нравственной правоте и победе своего дела. Гуревич умела живо передать содержание спектакля. Но, не принимая описательной «репродукционной» рецензии и субъективизма импрессионистской критики, она всегда старалась выявить духовное содержание спектакля и дать ему общую оценку. Критическое творчество Гуревич было не только талантливым отображением жизни русского театра межреволюционной эпохи, но и актом его самосознания.

Первую статью о МХТ — «Возрождение театра» — Гуревич написала в 1904 году, в связи с гастролями театра в столице⁴⁵⁸. Рассматривая пройденный театром путь, она проводит мысль о закономерном возникновении и развитии МХТ, чьи художественные принципы и репертуар отвечают потребностям сцены и зрителя. Анализ спектаклей «Юлий Цезарь» и «Вишневый сад» приводил критика к выводу о выдающихся достижениях театра. Постановка трагедии Шекспира в духе «исторического натурализма» не вызывала у Гуревич возражения, поскольку способствовала желанной для нее полноте актерского перевоплощения. «Игры как будто бы и не было, — писала она про “Вишневый сад”, — была жизнь и смерть старой русской усадьбы, подсмотренная зрителями»⁴⁵⁹. Однако внутренний образ спектакля, позволивший критику говорить о сценическом возрождении, виделся ему в свете благородного идеализма («тоска духа» и «жажда обновления»).

Ранние статьи Гуревич о сценическом искусстве убеждают в том, что МХТ явился воплощением ее представлений о театре. Так, в первой своей рецензии, посвященной гастролям Дузе⁴⁶⁰, Гуревич, не скрывая восхищения, тщательно анализирует способность актрисы к перевоплощению, отмечает законченность и неповторимость образов во всех тринадцати ролях, сыгранных в Петербурге. В то же время в отзыве на спектакль Русского музыкально-артистического кружка «Ганнеле» она, не находя ни в самой пьесе, ни тем более в исполнении «ничего выдающегося», говорила о «сценической сказке» как о желанной новизне. «Педантичной реальности», царящей на подмостках, она была готова предпочесть действие, одухотворенное большой идеей, высокой мечтой⁴⁶¹.

С 1907 года у Гуревич стала складываться театральная эстетическая концепция, основанная на практике МХТ. Чеховские спектакли — вот сердцевина Художественного театра, считает критик. В то время как сотни театров России и Европы пребывают в «дореалистической эпохе», МХТ, преодолев старый бытовой реализм Островского, создал сценическую разновидность нового, чеховского реализма, тяготеющего к философскому и психологическому синтезу⁴⁶². И позднее Гуревич не раз писала о чеховских спектаклях, наполненных трепетной атмосферой тонких, неуловимых настроений и отношений, «теплой связью людей», о безупречной и непринужденной игре актеров МХТ в чеховских ролях.

Постоянно находился в поле зрения критика ибсеновский репертуар. Безоговорочное предпочтение Гуревич отдавала «Доктору Штокману». Публицистичность и «угловатость» обличительной пьесы смягчена, по ее мнению, театром, насыщена человеческим содержанием и талантливо «дописана» Станиславским. Полнота сценического реализма, выдержанного в едином стиле, не мешает в этом спектакле жизни ибсеновских идей⁴⁶³. Этого Гуревич не могла сказать о всех других постановках Ибсена в МХТ. Она умела видеть недостатки любимого театра. «Прискорбной» назвала она постановку «Бранда». Прежде всего, сама пьеса неблагоприятна для сцены, так как жизнь «чистого разума» не имеет пластических выражений. К тому же Бранд — Качалов и Агнес — Германова не обладали цельностью и законченностью героев Ибсена. У Бранда, «очеловеченного» Качаловым, появилась половинчатость, чуждая этому герою. Красочный талант актера препятствовал созданию образа сухого, жгучего фанатика. А Германовой оказалось мало одних внешних данных, чтобы превратить Агнес в «сердце драмы», во второй ее полюс⁴⁶⁴. Из всех ибсеновских постановок МХТ эта, по мнению Гуревич, наименее удачна, хотя успех ее больше, чем у «Дикой утки» и «Росмерсхольма».

Позднее Гуревич не смогла признать художественной победой МХТ постановку «Пер Гюнта». Главной причиной неудачи она называла «непреодолимые препятствия» для сценического исполнения, которые есть в этой глубокой драме. Бытовой тон прозаизировал постановку, а декламацию и условный жест, нужные здесь, — это понимает Гуревич — она не приемлет, как нечто фальшивое для современного эстетического сознания⁴⁶⁵.

Живой, развивающийся вместе с русской действительностью, театр, считала Гуревич, естественно обращается в новой драме, отражающей мятущуюся стихию души современного человека, ищет новые пути в своем искусстве. Поэтому постановка пьес в условной манере на сцене МХТ не вызвала принципиальных возражений критика. В спектакле «Драма жизни» Гуревич увидела «новое и манящее»: необычные позы и жесты, гармонические движения, ритм. Главные роли драмы Гамсуна были сыграны, по ее оценке, великолепно. В фантасте Карено (Станиславский) горел экстаз идеи, в «искательнице любви» Терезите была мощь темперамента. В этой роли раскрылись новые стороны таланта Книппер. Гуревич сожалеет, что прямолинейно аллегорические образы, угловато

очерченные фигуры драмы Гамсуна не всегда получали на сцене соответствующее по стилю воплощение. Например, реалистически сыгранный Москвиным старик требовал, по ее мнению, почти гротескного исполнения⁴⁶⁶.

Иначе отнеслась Гуревич к «Жизни Человека». В этой рассудочной пьесе, считает она, вообще играть нечего: психологическая и художественная обрисовка персонажей ничтожна. Хотя Станиславский добился в постановке единства стиля и проявил чудеса фантазии, в театре было скучно⁴⁶⁷. Попрекать обобщенно-символическую пьесу убогой психологией было несправедливо. И не эта особенность пьесы вызывала неприязнь Гуревич. Как выяснилось в ее статьях последующих лет, ее возмущал «плоский позитивизм» Леонида Андреева, его бескрылый пессимизм, «безыдейность».

В условных постановках МХТ Гуревич, как и руководители театра, видела не симптом отрыва его от реализма, а лишь «прогулку» за его пределы. Надежным залогом верности реализму Гуревич признавала русский классический репертуар театра. Постановку «Горя от ума» она назвала «революцией над пьесой», настолько она казалась ей свободной от традиций, поразительно новой, волнующей. Упреки в излишнем «быте» постановки она объясняет торопливостью и предвзятостью рецензентов, не умеющих увидеть «идеальные горизонты» спектакля, его поэзию. «Горе от ума» в МХТ — это, по определению Гуревич, «интимный Грибоедов». Вместо пафосного Чацкого Качалов сыграл юного и пылкого романтика, чей конфликт с обществом получался психологически оправданным. Недочеты исполнения Германовой — Софьи, Леонидова — Скалозуба, Адашева — Молчалина были искусно прикрыты режиссером. Очень интересным получился Фамусов (Станиславский), удались и второстепенные роли⁴⁶⁸.

Ряд итоговых статей о МХТ Гуревич опубликовала в связи с десятилетним юбилеем театра. Его творчество представляется ей целой эпохой. Критик видит особое качество его ансамбля, построенного на самоограничении актеров и на соподчинении их единому замыслу. Кто признает коллективное творчество в жизни, заявляет критик, тот ощущает прелесть «хорового начала» в искусстве. Новаторская сущность театра обуславливалась тем, полагает Гуревич, что он дышал воздухом новой литературы, был близок к идейным центрам современного искусства.

Споря с теми, кто не видел в труппе МХТ талантливых артистов, она утверждала, что высокие художественные задачи, которые театр себе ставил, могли быть решены только усилиями великолепных актеров⁴⁶⁹.

Успешно противоборствуя предубеждению чиновной петербургской публики к «купеческому» московскому театру, умело защищая МХТ от нападок ретроградов (к их числу она относила не только нововременцев, но и Кугеля), Гуревич сочетала оборону с нападением. В точном и объективном анализе спектаклей казенных и многих частных театров она вскрывала их «дореалистическую» суть, отдавая должное любому проявлению таланта.

Александринский театр являлся для нее оплотом устаревших театральных принципов. Гуревич не уставала доказывать, что дух живого искусства отлетел от этого театра, что театр не связан с духовными проблемами века. Она считала, что на Александринской сцене устарел принцип актерской игры, при котором весь спектакль строился на двух-трех знаменитостях, устарел репертуар, пополняемый редко и не очень удачно.

Самыми «разоблачительными» для театра она считала не постановки таких банальных пьес, как «Первые шаги» В. А. Рышкова или «Сестры Кедровы» Н. А. Григорьева-Истомина, а постановки пьес значительных, требующих творческого к себе отношения. Так, по мнению критика, «Живой труп» вскрывает, как некогда «Чайка», все недуги театра. Игра Аполлонского, Юрьева, Савиной могла быть умной и живой, но тонкая психология драмы осталась невоплощенной, стиль автора — неуловленным, а весь спектакль — лишенным цельности. Для театра, не имеющего своего пути, Гуревич считает показательной постановку «Снегурочки» с такими приемами создания «настроения», от которых МХТ давно уже отказался.

Тщетной находит Гуревич попытку театра обновиться за счет модернистского репертуара. «Хитроумные», «обманчивые» соблазны эффектов Мейерхольда, сочетаясь со всем старым, что живет в Александринском театре, только увеличивают эстетическую эклектику спектаклей. Ей кажется парадоксальным, что первый настоящий успех Мейерхольда в этом театре — «Шут Тантрис» — был достигнут при помощи казенной «классической» игры Ведринской, «холодного» Юрьева, «эмоциональной разнузданности» Ходотова — и все это во славу нового

искусства⁴⁷⁰. Но Гуревич была критиком внутренне свободным, и никакие принципиальные соображения не могли помешать ей любоваться игрой Давыдова, Варламова, Савиной во многих ролях. Высших проявлений талант Савиной достигает, по мнению критика, в русской классике. Ее обычная холодноватость исчезает, наступает полное перевоплощение, игра блещет юмором, темпераментом, чеканной отделкой (Акулина — «Власть тьмы», Наталья Петровна — «Месяц в деревне»)⁴⁷¹.

Не менее критическим, чем к Александринскому, было отношение Гуревич к Малому театру, от которого «дух жизни» также, по ее словам, отлетел давно. Она пишет о нем, как правило, в связи с гастролями его ведущих актеров. Практика гастролей с небрежным подбором труппы, с мало продуманными мизансценами — для нее явление антихудожественное и устаревшее. Четкая грань, отделявшая Малый театр, как и все другие «старые» театры, от МХТ, это система амплуа.

Отношение Гуревич к театральному модернизму было динамичным и непростым. Во времена «Северного вестника» она была сторонницей «нового искусства». Оно привлекало ее антибуржуазным духом, враждой к натурализму, устремленностью к большим проблемам, к духовной сфере бытия. Но после первой русской революции у Гуревич стало все более нарастать критическое отношение к декадентству и символизму, которые она различала. В декадентстве она обнаруживала этический релятивизм, ницшеанство, а также формалистический уклон. Сценическое декадентство противостоит, по ее мнению, высокому просветительскому содержанию искусства и стремится к яркому чувственному зрелищу. Декадентство Гуревич связывала с именами Фукса, Рейнгардта, а в России — с именами Евреинова, частично Мейерхольда.

В статье «Передовой театр западной Европы» она от анализа спектакля «Царь Эдип» в режиссуре Рейнгардта подымается до широких обобщений. Отдавая должное колоссальной фантазии режиссера и игре актеров (П. Вегенер, А. Моисси), которая потрясает зрителей, критик отказывает этому театру в «живом духе». Это не путь возрождения, предупреждала она русских режиссеров, а пышный декаданс⁴⁷². Предупреждения эти не были отвлеченным назиданием. Редкий театр Петербурга и Москвы удержался от моды на «дерзания». «Рыночный» модернизм казался слабым театрам подлинным спасением. Условная, стилизованная игра как-то прикрывала отсутствие таланта и мастерства у актеров, а «пряные» декадентские пьесы

нередко имели успех у зрителей.

Не раз Гуревич подвергала критике постановки Евреинова и его театральные идеи. Да, в ряде спектаклей, таких, как «Франческа да Римини», режиссер создал броское, чувственное зрелище. Но на сцене не было и не могло быть трагедии. Эстетский театр, по мнению Гуревич, не в состоянии выразить духовную сущность произведений⁴⁷³. В своем творчестве Евреинов ищет опьянения внешних чувств. Во взглядах Евреинова, представляющих «хаос неразграниченных понятий», она выделяет уклон в сторону «отживающего» и «удешевленного» ницшеанства⁴⁷⁴.

Что касается практики Старинного театра, то его первые спектакли, проникнутые реконструкционными идеями, соприкасались с «историческими» постановками МХТ, и Гуревич обнаруживала в них вкус и талант, одобряла идею создания наглядной истории театра. Но когда в 1911 году стало ясно, что реставраторские усилия Старинного театра идут в русле модернистских исканий, Гуревич пришла к убеждению, что все «подделки» обречены, ибо современного зрителя не превратить в зрителя средневекового или испанского театра XVI века. Вся классика может быть воспринята только через призму современности⁴⁷⁵.

Из-под пера Гуревич вышло немало критических страниц о театральном символизме. Она не отказывала ему в большой культуре, в значительности содержания, а его лучшим представителям — в таланте. Но Гуревич считает основную театральную концепцию символизма (В. И. Иванов, Г. И. Чулков, Ф. К. Сологуб) глубоко ошибочной. Она указывает на научную несостоятельность теории Ницше о возникновении трагедии и театра, из которой символисты исходили, на искусственный и далекий от жизни характер их мечты о возрождении религиозного театра. Символизм, по мнению Гуревич, первоначально оказал на искусство благотворное воздействие. Он признавал содержанием искусства не внешний мир, требующий изображения, а мир духовный. С символизмом кончилось засилье натурализма. От быта искусство вновь повернулось к бытию. Однако в символизме скоро обнаружились свои органические слабости. Стремление выразить внутренний мир приводило к индивидуалистическому уклону искусства, к художественному анархизму. В творчестве символистов она видит смешение чистой умственности, доходящей до тенденциозности, с самой грубой эмпирикой —

непреодоленным натурализмом. Большую ответственность возлагает Гуревич на символизм за распространение претенциозного и крикливого «модернизма», чья «художественная беспринципность» не случайно, по убеждению критика, совпадала с господством «аморалистических тенденций».

Со времен театра на Офицерской у Гуревич сложилось негативное отношение к направлению поисков Мейерхольда. Подчас она говорила об отдельных его удачах («Жизнь Человека»), о его «благородной интеллигентности» актера («У царских врат»). Но чаще она не принимала постановок Мейерхольда.

Наиболее отчетливо и итогово характеристика Мейерхольда прозвучала в статье Гуревич «Первый вечер Студии Мейерхольда»⁴⁷⁶.

Мейерхольдовский театр «представления» не был пригоден и не хотел, по ее мнению, выражать гражданственные и нравственные идеи. Зависимость между художественным методом и общественной позицией в данном случае устанавливалась критиком не менее определенно, чем в статьях о МХТ, чей новый реализм порожден передовыми проблемами общества и продолжает жить ими.

Разговор о Комиссаржевской и ее театре возникал у Гуревич также в связи с размышлениями о судьбах символизма. Модернистские увлечения Комиссаржевской вызывали не осуждение, а сожаление критика. Союз с Мейерхольдом Гуревич считала «губительным для актрисы». Пагубно влиял на нее и Евреинов, в чьей постановке она «холодно и с каким-то надрывом» декламировала⁴⁷⁷. Отдельные удачи Комиссаржевской в новом репертуаре («Сестра Беатриса», «У врат царства») не поколебали мнения Гуревич о кризисном состоянии творчества актрисы. Гуревич живо чувствовала обаяние актрисы, знала меру ее высокого дарования. Но по типу этого дарования и по пафосу, полагала она, Комиссаржевская является актрисой субъективно-лирического плана. Актриса была «одна из первых, принесших на подмостки театра тонко вибрирующую современную душу». Еще недавно она была на гребне волны, но волна перестала катиться вперед. Комиссаржевская осталась «одиноким сценическим талантом»⁴⁷⁸. Последующие искания актрисы, очерчивая границы ее изумительного искусства «психологической светотени», в то же время были ярким свидетельством того, что к кризису старого театра присоединился кризис

модернистских опытов «новаторствующих» театров⁴⁷⁹. Комиссаржевской не дано было найти выход из этого кризиса. Но ее судьбу критик находит в высшей степени поучительной. Вернувшись к старому немудреному репертуару, Комиссаржевская вновь обрела благодарного и взволнованного зрителя. Стало быть, заключает Гуревич, сцена должна показывать не условные фигуры, а живых людей. Актер волнует лишь тогда, когда он переживает свои роли «во всей полноте и во всех тонкостях их психологического содержания»⁴⁸⁰. Такой игре способствует национальный репертуар, в котором актер «не отрывается от родных корней своей собственной природы». В «Дикарке», пьесе, по словам Гуревич, «старой», «почти плоской», не только Комиссаржевская показала вновь «великолепный темперамент», «богатство свежих оттенков», но ожили и другие артисты, в переводных пьесах «ходульные и тусклые».

Общий вывод, который делает Гуревич, — «свежим воздухом для сценических талантов является прежде всего родная литература»⁴⁸¹ — возник, разумеется, не только из ее частных наблюдений над несколькими спектаклями. Европейская «новая драма» к 1910-м годам начинает меньше интересовать русскую театральную общественность и со стороны идей, и со стороны сценических возможностей. Пьесы Гауптмана, Метерлинка и Ибсена ставились на русской сцене все реже и все с меньшим успехом.

Однако, ратуя за национальный репертуар, Гуревич не возлагала надежд на современных русских драматургов. Они не возродят театра, ибо в их творениях сказывается «хилая воля, атрофия широких и стойких человеческих чувств, болезненная дробность острых ощущений, субъективность восприятия и рассудочность мышления, потеря духовного самообладания»⁴⁸². А между тем театр и зритель, убежденно заявляет Гуревич, жаждут драматических героев с цельными и яркими человеческими чувствами. Она отвергала взгляд на классику как на нечто застывшее и стабильное и полагала необходимым современное осмысление образов и идей прошлого на сцене: только в этом случае может быть удовлетворена огромная общественная потребность в театре, который всех бы соединил в духовном потрясении.

С классикой связывала Гуревич чаяния демократизации театра. Образцом в этом отношении она признавала Общедоступный театр П. П. Гайдебурова. Это, по мнению критика, единственный интеллигентный,

одухотворенный театр в Петербурге, который делает большое настоящее дело, оказывая на зрителей благотворное нравственное воздействие. Ориентация на свою постоянную аудиторию — на рабочих и студентов — помогла театру создать такие глубокие и вполне самостоятельные спектакли, как «Гроза» и «Вишневый сад». Конкретный демократизм театра, «идеальность» устремлений, этическая бескомпромиссность были для Гуревич важной частью того идеального театра, художественной основой которого являлся МХТ.

Хотя несколько абстрактные социально-этические воззрения Гуревич коренным образом не менялись, ее театральная позиция эволюционировала вместе с МХТ. Обозначившийся к 1909 году переход МХТ от западноевропейского репертуара к русской классике Гуревич именуется «новой полосой» его существования. В постановке «Ревизора», как считает критик, театр сохранил «бессмертную душу» комедии, поднял ее до символического смысла, о котором говорил Гоголь в «Развязке “Ревизора”». Из реалистических деталей, по мнению Гуревич, театр слагает глубокомысленную поэтическую фантасмагорию, создает трагический шарж.

Большим достижением Художественного театра Гуревич признает постановку «На всякого мудреца довольно простоты». Театру удалось обновить Островского, по-иному показать функцию быта в его пьесах. Островский с его бытом и жанром ранее казался Гуревич немасштабным. Теперь же, благодаря МХТ, Островский открывается по-новому в свете больших духовных ценностей. Станиславский в образе Крутицкого создал жуткое воплощение всего косного ⁴⁸³ .

«Чеховское утро», которым начались гастроли МХТ 1910 года в Петербурге, Гуревич назвала программным явлением. Играя без грима, костюмов и декораций, актеры показали высокий уровень достигнутой ими простоты сценической выразительности ⁴⁸⁴ .

Эта же утонченная простота игры помогла актерам МХТ постигнуть и передать жизненную правду толстовских героев. В то время как петербургская театральная критика в связи с неуспехом «Живого трупа» на Александринской сцене рассуждала о незаконченности и недостатках драмы, когда М. А. Кузмин снисходительно бросал в «Аполлоне»: «Местами — неглупо, но некстати — отрывки толстовских проповедей», МХТ оказался единственным театром, которому было доступно

сценическое воплощение пьесы Толстого, требующей изображения человека во всей сложности его поведения и внутреннего мира. Своеобразие внутренней красоты Маши (Коонен), искренность Москвина (Федя Протасов), цельность игры, богатой переливами психологических тонов у Станиславского (князь Абрезков) и Лилиной (мать Каренина), а также прекрасное исполнение всех прочих ролей дает основание критику говорить о «непревзойденном» спектакле ⁴⁸⁵.

С классикой связывает Гуревич качественно новые и важные эстетические завоевания МХТ. Театр, достигший полноты и утонченности постановок, теперь ставит перед собой иную художественную задачу: добиться простоты и экономии выразительных средств, лаконичной стилизации всего второстепенного, создания настроения только через актера. «Прочь сверчков!», как сказал Станиславский. Театр вступает на этот путь, увлеченный желанием передавать жизнь духа. Именно духовность МХТ, вмещающая в себя гуманистическую и интеллектуальную содержательность и нравственное благородство, противопоставляется критиком «зрелищному» направлению Фукса — Рейнгардта — Мейерхольда — Евреинова.

1910-е годы были трудными для МХТ. Уходя от самоповторений, театр неизбежно терял часть постоянного зрителя. Искания не всегда приводили к сценическому успеху. Статьи, критикующие МХТ, стали писать уже не только неизменные его оппоненты, но и вчерашние союзники. Гуревич, полемизируя с А. Н. Бенуа, который корил МХТ за «скучные» спектакли ⁴⁸⁶, указывала на то, что судьба постановки зависит от вкусов публики. А они не только не развиты, но «чудовищно испорчены». Вспоминая Чехова, называвшего театры «сыпью, дурной болезнью городов», она высказывала искренние, заповедные мысли, рожденные требовательной любовью: «Любить театр как искусство — значит ненавидеть обычный театр». Подлинная опасность возникает для МХТ тогда, когда ставят нехудожественную пьесу с мелодраматическими эффектами, когда начинают хвалить актеров, что они умеют играть «по-театральному» ⁴⁸⁷. Гуревич одобряла желание МХТ ставить в сезон хотя бы одну современную русскую пьесу. Она нужна актерам и зрителям для проявления своей интимной связи с действительностью. Так пробует критик объяснить появление на сцене МХТ «бытовых» пьес Леонида Андреева.

Но спектакль «Екатерина Ивановна», в середине которого драматургу был поднесен лавровый венок, а в конце — раздавалось громкое шиканье, Гуревич восприняла как «неожиданное оскорбление со стороны тех, кого любишь». Плоская, психологически фальшивая пьеса, пишет она, не дала возможности театру создать художественно убедительный спектакль. Если Екатерина Ивановна была благородным человеком, ее дальнейшее превращение в холодную распутницу не доказано ни автором, ни актрисой. Если же поверить последним актам, то рушится посылка о первоначальной порядочности героини. Пьеса и ее исполнение, заявляет критик, не поднимают зрителя над «отвратительным явлением» на ту духовную высоту, откуда все видится «взором художественно проясненным и милосердным»⁴⁸⁸ .

Сходное отношение сохраняет Гуревич к пьесе «Мысль». Для нее это «смутный набросок» на огромную тему. Но спектакль, со всеми его «тяжкими несовершенствами», она считает крупным художественным явлением. В нем превосходит Леонидов. Он поднялся над авторским образом, создал нечто живое и творчески прекрасное, взволновал горением страдальческой жизни⁴⁸⁹ .

Содержание пьесы никогда не заслоняло от Гуревич главного предмета театральной критики — содержания и значения спектакля. В рецензии на постановку МХТ «Николай Ставрогин» она не включалась в публицистический спор, начатый Горьким по поводу инсценировки «Бесов». Она только отметила, что в спектакле отпал «бешеный размах идеологии и фантазии» Достоевского. Спектакль «Николай Ставрогин» для нее явление большой важности. Это прокладывание пути «для не существующей еще русской трагедии». Она говорит о выдающихся актерских созданиях (Лилина — Хромоножка, Берсенев — Петр Верховенский), о «великих моментах» (объяснение Шатова со Ставриным)⁴⁹⁰ .

Никогда не забывавшая этического аспекта искусства, Гуревич была привлечена духом мягкой человечности Студии МХТ. В игре студийцев она находила то, что соответствовало ее идеалам: близость к авторскому замыслу, «вчувствование», умение «заражаться» и «заражать» зрителя, артистизм. Недостатки спектакля «Праздник мира» она относила за счет своеобразного натурализма пьесы, который толкал исполнителей к нервической несдержанности. В пьесе много нежности, но нет духовного

света, преображающего страдания.

Понравился ей «Сверчок на печи». Удачно сочетание гибкой естественности с преувеличенной карикатурностью, прекрасна игра Михаила Чехова и Хмары. В жестокое время, считает Гуревич, Студия делает большое дело. Она утверждает идеалы добра и благостной красоты. И делает это талантливо ⁴⁹¹.

Перед Февральской революцией Гуревич выступила со статьей «Театр и события нашего времени». С горечью и гневом говорила она о театре, который суетно занят развлечением бесстыдной публики, когда вокруг столько страданий и бед. Русский театр дал захлестнуть себя волне распутной обывательщины, а он мог бы помочь людям сейчас как источник духовной жизни. Но для этого нужно стать на путь подвижничества, подобно «Передвижному театру», обладать чистотой и благородством стремлений художественников. Русский театр, тревожилась Гуревич, не прислушивается к глубоким процессам, происходящим в обществе, он далек от настоящей жизни и уводит людей от нее. Пропасть эта все увеличивается и приведет театр к полному омертвлению. Но Гуревич верит в новые живые проявления бессмертного сценического искусства ⁴⁹².

Негромкая известность Гуревич как театрального критика далеко не соответствует тому, что сделано ею во славу отечественной сцены. Но этот удел — не результат людского забвения и неблагодарности. Гуревич сама избрала себе скромную позицию, которая давала ей возможность приносить наибольшую пользу самому выдающемуся явлению современной ей художественной культуры, каким она считала МХТ.

П. М. ЯРЦЕВ

Петр Михайлович Ярцев (1871 – 1930) относится к числу тех нечасто встречавшихся профессиональных театральных критиков, которые в своем развитии миновали стадию рецензентства. Самостоятельно мыслящий, склонный к теоретизированию, он и в маленькой заметке о проходном спектакле старался, хоть в общих чертах, определить его место в живом процессе театрального развития, проникнуть в суть явления. При этом критик был застрахован от резонерства своим даром воспринимать спектакль в его чувственной данности и умением анализировать сценическое искусство. В свою очередь, в его теоретических статьях, которые он писал охотно и много, ощутима опора на факт, есть «запах кулис».

Ярцев пришел в критику на самом рубеже XIX – XX веков, и специфические настроения этого времени нашли в нем яркого выразителя. При значительных переменах во взглядах, критика отмечали высокое беспокойство, противостоявшее всяческому застою и мещанству, острое внимание ко всему новаторскому, подлинно творческому, защита народных начал в искусстве.

Вначале Ярцев, подобно многим его современникам, был привлечен новаторским духом Художественного театра. Причем то новое в идейном и художественном отношении, что так сильно бредило зрителей, еще не выделялось критиком из общего понятия «новое искусство». В редакционном примечании к рецензии Ярцева на мхатовские «Три сестры», опубликованной в журнале «Театр и искусство», не без основания замечалось: «П. М. Ярцев — большой поклонник новых начал в искусстве и театре. Не этим ли объясняется восторженность его отношения к пьесе А. П. Чехова и к ее исполнению?»⁴⁹³

Однако, поскольку критик не проявлял склонности к субъективизму и старался постичь художественный объект исходя прежде всего из него самого, в его рецензиях была достоверная конкретность и убедительные суждения. «Возможно, — допускал Ярцев, — что “Три сестры” — не лучшая из чеховских работ для сцены, но что она — наиболее сильная, в этом нет сомнения». Спектакль «камнем» ложится на душу, заставляет зрителя страдать. Но это страдание глубоко человечно, в нем «сокрыт весь

смысл и вся красота [...] жизни». Результат встречи театра с драматургом Ярцев изображает как идеальный: «Здесь большой художник слова растворился в работе равных ему сил». Хотя критик был высокого мнения и о других спектаклях МХТ, но «Три сестры», утверждал он, — «событие в жизни нашего театра за последние годы»⁴⁹⁴ .

В этой рецензии Ярцев высказал мысль, которую вскоре положил в основу концепции искусства МХТ. Драматизм в «Трех сестрах», заметил критик, построен «на тонких движениях жизни: будничной мысли и будничного страдания».

«Искусство будней» — так и называлась статья Ярцева о творчестве МХТ. Такое определение звучало вызовом не только эстетам, но и всем сторонникам «высокого» и «классического» искусства. Но отношение Ярцева к «будням» — не простое. «Будни, — писал он, — составляют содержание всей современной жизни, потому что во главе жизни стала буржуазия... Но с тем большим восторгом и благодарностью устремляются сердца навстречу “искусству будней”, потому что будням, как всему на свете, нужна красота»⁴⁹⁵ .

Ярцев был уверен, что подлинный режиссер — это художник и его самостоятельное искусство обогащает театр. При этом критик трезво размышлял о сложностях актерского существования в режиссерском театре и считал, что актер занимает в нем «подчиненное положение». Ярцев прославлял актеров МХТ, тех, кто «с любовью и верой» принес свою творческую индивидуальность «в жертву новой идее». Возражая Кугелю, который зачислил было художественников в «любителей» и «ремесленников», не обнаруживая у них «героизма», «экстаза, оргии таланта», Ярцев писал: «Но это не значит, что искусство актера умалется: оно только становится очень трудным искусством. Может быть, актеры Художественного театра и не так бездарны, как кажутся, но они должны быть почти гениальны, чтобы проявить себя на его сцене»⁴⁹⁶ .

Пристальное наблюдение за труппой МХТ дало критику основание утверждать, что известное подавление актерской индивидуальности в режиссерском театре носит временный характер. Оно станет ненужным в условиях идейно-эстетического единомыслия режиссера и труппы⁴⁹⁷ .

Ярцев, таким образом, был не только одним из первых критиков, которые видели в режиссерском искусстве надежный залог обновления

театра. Он искал и находил в таком театре достойное место актеру. Делать это было нелегко. Тут требовались новые способы критического анализа, чтобы из общей гармонии спектакля МХТ как-то выделить актерскую игру. Тем более что Ярцев, подобно Леониду Андрееву, Голоушеву и немногим другим критикам, как раз и был пленен тем, что каждый спектакль театра производит цельное художественное впечатление. Наблюдения над особенностями сценического существования актера МХТ критик уточнял годами — по мере роста и развития многоталантливой труппы.

Автору «Московских писем» (1900 – 1902) в еженедельнике «Театр и искусство», Ярцеву приходилось писать и о других театрах Москвы. И надо сказать, увлеченность Художественным театром не мешала ему видеть достоинства спектаклей других сцен. Критик поддержал поставленный Ленским в Малом театре спектакль «Кориолан». Он одобрил сам выбор «строгой», «без причуд» трагедии Шекспира, ему понравились исполнители: Южин — Кориолан и особенно Федотова — Волумния. Выступление уже мало игравшей актрисы в небольшой роли вновь оживило перед критиком решенный им вопрос о том, следует ли отвергать старый театр, в котором есть таланты, подобные Федотовой. «Во всем, что она играет, чувствуется веяние такой прекрасной, строгой, стильной и выразительной школы, — писал Ярцев, — что игра ее всякий раз заставляет призадуматься над тем, что дало нам “новое в искусстве” и чего нас будто бы лишило»⁴⁹⁸.

Судьба критика Ярцева оказалась все же иной и более сложной, нежели судьба тех критиков, которые развивались вместе с любимым театром. Ярцев был предан не Московскому Художественному театру, а общей идее обновления театрального искусства. Уже в начале 1900-х годов искусство МХТ начинает казаться критику словно успокоившимся, недостаточно устремленным в будущее.

Необходимость и неизбежность пересоздания всего сценического искусства выводилась Ярцевым из «новой драмы», куда он зачислял всех выдающихся драматургов современности от Чехова и Горького до Метерлинка. «С новым репертуаром [...], — писал он, — сложились новые формы сценического изображения, в которых — в замену “традиции” — получила преобладающее значение артистическая индивидуальность. Раздвинулись рамки сценической психологии. [...] Актер стал шире, глубже и сознательнее»⁴⁹⁹. Критик, разумеется, изображал не типичную

картину, а лишь тенденции, включая и опыт МХТ.

Ярцев не выказывал пристрастий к мистике, к иррациональному. Но они его и не пугали. Определяющим для него было человеческое содержание произведения, его устремленность к добру, к свободе. «Старый» же театр, сожалеет критик, находится во власти буржуазных вкусов и нравов, в нем распоряжается «улица», «мещанство»⁵⁰⁰. По его наблюдениям, «былой театр ветшает не по дням, а по часам и никого не удовлетворяет», но в целом сцена «переживает время поворота»⁵⁰¹. Критик считал, что новое не заключено в «холодных, извращенных формах сценической игры, которую называют “декадентской”»⁵⁰². Новое находится в брожении, в становлении, лишь отдельными элементами присутствуя в настоящем. У МХТ, признает Ярцев, очень большие заслуги, но в режиссерском творчестве там возобладал натурализм, поэзия мелких подробностей, «характерных бликов». Тогда как будущее сцены — в искусстве «движений души», в индивидуальных, интимных приемах сценического изображения. Вполне последовательно поэтому критик отвергал и французскую школу «ловкого» представления⁵⁰³.

Среди новаторских сценических начинаний Ярцев выделил как самое серьезное и искреннее театр на Офицерской и поверил в него. И прежде всего — в режиссерский талант Мейерхольда. Реформаторская программа театра оказалась критику близка, а все дело представлялось ему настолько важным, что он принял личное участие в нем. Ярцев заведовал литературным бюро театра Комиссаржевской (сезон 1906/07), занимался режиссерской работой: ставил вместе с Мейерхольдом «Вечную сказку» Пшибышевского и пьесу Юшкевича «В городе». В этот период Ярцев более чем союзник Мейерхольда, они почти единомышленники. Но первое же известное нам расхождение во взглядах было симптоматичным. О нем Мейерхольд упоминал в письме к Ф. Ф. Комиссаржевскому от 22 мая 1907 года: «Я и П. М. Ярцев не сошлись в критике на Художественный театр. И хотя этот факт несколько не уменьшил любви моей к Петру Михайловичу, огорчение мое было вызвано тем, что я опять, как часто, преувеличивал степень моей солидарности, казалось — были так солидарны, а так различно судили то, что должно было бы вызвать одинаковость суждений»⁵⁰⁴. Критицизм Ярцева по отношению к МХТ был, несомненно, менее сильным, чем Мейерхольда. Ярцев никогда бы не назвал нападки

Кугеля на «Горе от ума» в МХТ «верной рецензией».

В статьях 1907 года в «Золотом руне» и в газете «Литературно-художественная неделя», посвященных спектаклям театра Комиссаржевской, Ярцев не выступал открытым пропагандистом «условной» сцены и хвалебного тона избегал. Его больше устраивала объективная позиция. Только объективность эта строилась не на мнении зрительного зала, а на мнении, сложившемся внутри театра, на сравнении сценического воплощения с замыслом постановщиков. В этих рецензиях чувствовалась такая осведомленность в «лаборатории творчества» данного театра, в намерениях режиссера и декоратора, что Мейерхольд называл их «рефлексивным разбором»⁵⁰⁵ и обильно вводил их в комментарии к списку режиссерских работ, опубликованному в его сборнике «О театре» (1913).

Подробно описывая важнейшие эпизоды и мизансцены спектакля, его оформление, критик, как опытный гид, объяснял зрителю-читателю, какое смысловое содержание приобретали художественные принципы театра (неподвижность, музыкальность, условность оформления, жеста, интонации). Ярцев вел читателя на «свою территорию», стремясь добиться понимания, показать художественную систему театра в действии и тем самым развеять предубеждение публики.

Хотя автор рецензий смотрел на спектакль как бы из кабинета режиссера, он не замалчивал больших недостатков, которые имелись в спектаклях, указывал на серьезные проблемы, которых «новая сцена» еще не разрешила. Писал о просчетах в декорационном оформлении («Чудо святого Антония»), в выборе пьесы («Вечная сказка»), в применении принципа неподвижности. Но главная проблема, в которую упиралась «новая сцена» и с которой были связаны самые серьезные ее изъяны, была проблема актера. Ярцев пришел к заключению: «В новом театре нет до сих пор — и не может быть — нового актера»⁵⁰⁶. Перед театром Комиссаржевской, считал критик, стоит задача технически выразить на сцене формы, которые театру будущего предстоит наполнить содержанием⁵⁰⁷. Программа студийного творчества, сближавшая Ярцева с Мейерхольдом, расходилась с потребностью Комиссаржевской в духовном «горении».

Статьи Ярцева отражали растущие противоречия во взглядах самого критика. Если «условный» театр был нужен для воплощения духовных откровений и драматизма бытия современного человека, то пути

опрошенного выражения внутренней сущности действующих лиц и стилизационных обобщений не всегда казались плодотворными.

Так закончился первый цикл театральных исканий Ярцева, когда он, стремясь наиболее действенно участвовать в обновлении сценического искусства, оставлял критику ради драматургии⁵⁰⁸ и непосредственного режиссерского творчества.

В киевский период (1908 – 1910) в творчестве Ярцева-критика, особенно в первый год, ощутимы некоторое разочарование в театре, повышенный к нему критицизм⁵⁰⁹. Он почти не видел примеров подлинного сценического творчества, правдивой и глубокой актерской игры. И тем острее воспринял «Братьев Карамазовых» в МХТ. Этот спектакль в полной мере вернул веру критика в «нового актера», побудил выверить свои взгляды принципами искусства МХТ. В выдающейся игре актеров, в которой жила правда человеческой души, реализовывался, наконец, давний идеал критика. Москвина в роли Снегирева — «мочалки» Ярцев признал гениальным: «Г. Москвин играет вообще очень смело, но он все переживает, с начала до конца, и потому все может в роли»⁵¹⁰. В пору сближения с Мейерхольдом критик не предавал своей «первой любви» к МХТ, сохранял к нему лояльность. Однако у художественников он не обнаруживал тогда ни вдохновения, ни активного сценического творчества, признавая лишь, что у них «много мастерства»⁵¹¹. «Возвращение к актеру», о чем руководители МХТ заговорили в 1909 году, сопровождалось большими успехами, которые воодушевили Ярцева. В течение предвоенных лет (1910 – 1914) он осуществляет в рецензиях и развернутых статьях анализ современного состояния актерского и режиссерского искусства, реалистической и «условной» сцены и высказывает концепционные суждения о своеобразии русского театра и о путях его становления и развития.

Главное внимание критик уделял открытиям Станиславского в области актерского творчества, а также другой живой и растущей силе, претендовавшей на гегемонию, — «условному» режиссерскому театру. Повсеместное упрочение режиссуры отнюдь не радует Ярцева. Скорее наоборот. Большинство режиссеров, по его мнению, не является художниками. И поскольку чужое вдохновение не повторить, они перенимают выдумки. «Актеров они не трогают», заставляя их только

менять места и принимать позы⁵¹². Критик делит их на «старых» и «новых» и в иронических тонах определяет их «генеалогию», ставшую широкоизвестной в театральном мире благодаря меткости наблюдения. «Старые» идут от «древлего» Станиславского 1890-х годов. Они «любят клеить макеты», выдумывают «штуки». «Новые» порождены Мейерхольдом первого сезона в театре Комиссаржевской, «но родства не признают». «Они презирают макеты [...] и любят разговаривать о живописи» и о музыке⁵¹³. В театрах у таких режиссеров, «чем больше “постановки”, тем хуже игра». Заявляя, что «спасение» в Станиславском, Ярцев характеризует и Мейерхольда: работа в казенном театре не могла дать ему «возможности затронуть существо сценического творчества. Да и любил он всегда форму पहले всего»⁵¹⁴.

О Мейерхольде Ярцев писал мало, словно не замечая его творчество. По мнению критика, вообще все попытки «показать иносказательную драму на сцене» никогда полностью не удавались⁵¹⁵. Он считал, что работа, за которую взялся режиссер в Александринском театре, «вся из придумывания» и «требовала человека с большим холодом в душе». Ярцев выражал надежду, что русский театр не напрасно «прошел всю эту мертвую умственность»⁵¹⁶. Ту же мысль он варьировал и в статье о Комиссаржевской. Критик оспаривал сравнения актрисы с Чайкой, с Беатрисой, доказывая, что в жизни она скорее была Варей — Дикаркой, с натурой в основе простой и здоровой. А потому и могла передавать сложные чувства и тонкие образы: Когда актриса захотела «играть душу», духовное, она оказалась в «условном» театре, «в безвоздушном пространстве». И ждала, что «в мертвых без крови формах забьется жизнь». После этого ей стал нужен «нетеатральный» театр. Так перед смертью нашла она «тот самый путь, начатый Щепкиным, оборванный надолго и ныне снова найденный, на котором все сойдутся. Все, что выживет в русском театре, придет к этому пути»⁵¹⁷.

Ярцев различал и даже противопоставлял два основных способа игры — «представление» и «переживание». Атрибутами первого, пришедшего в Россию из Франции, были театральность, условность. Репертуар Островского с его «задушевной» бытовой романтикой стал непереходимым рубежом для «трагедиантов» каратыгинского стиля. Однако знакомый всем мир пьес Островского рождал уверенность, что для его передачи учиться не

надо — была бы «натура», «нутро». Началась пора отрицания техники и формы в искусстве⁵¹⁸. Сцену заполнили обычные бесталанные люди. А это привело к еще большей фальши. Правда, одаренные сторонники «вольного художества» волновали зрителей, но лишь «попадая на знакомые чувства». Неблизкое себе — пропускали, комкали. С изжившим себя «вольным художеством» Ярцев не воюет, но напоминает, что именно оно «оттеснило» работу Щепкина и мешало созданию русской школы актерской игры.

Продолжателем дела Щепкина и надеждой русского театра Ярцев признал Станиславского. Один из немногих критиков, он восхвалял Станиславского прежде всего как создателя национальной актерской школы, разъяснял ее суть и ценность. Но Э. М. Бескин, называя Ярцева «слепым бардом» Московского Художественного театра, был неправ. Хотя Ярцев без азарта и не каждый раз писал о промахах МХТ, он не апологетизировал театр. Под впечатлением работы Станиславского в Студии он даже предполагал: «Театр новой актерской игры, который придет на смену Московскому Художественному театру, придет от Станиславского, но он не будет прямым развитием того, что есть Московский Художественный театр. В нем даже предчувствуются вещи, этому театру противоположные»⁵¹⁹.

Самые новые достижения актерского творчества Ярцев обнаруживал в инсценировке романа Достоевского «Бесы» («Николай Ставрогин»). Этому спектаклю критик придавал важное значение как новой ступени (после «Братьев Карамазовых») на путях создания русской трагедии.

Начав критическую деятельность с поддержки режиссерского театра, Ярцев прошел сложный путь исканий и вернулся к правде Московского Художественного театра зрелой поры.

В дореволюционные годы закончилась деятельность Ярцева — театрального критика. После Великой Октябрьской революции он уехал за границу, работал в Болгарии как режиссер и педагог. В 1922 – 1924 годах Ярцев был главным режиссером Пловдивского театра, затем режиссером Народного театра в Софии. Он внес весомый вклад в развитие болгарского сценического искусства.

А. Н. БЕНУА

Проблемные и острые статьи Александра Николаевича Бенуа (1870 – 1960) об изобразительном искусстве, о музыке, балете и драматической сцене, появившиеся главным образом в 1908 – 1916 годах в одной из крупнейших петербургских газет («Речь»), были заметным явлением столичной культурной жизни. Человек богато одаренный (художник, режиссер, музыкант), Бенуа совмещал в себе творческое начало с критическим и исследовательским. Живой практический и теоретический интерес ко всем основным видам искусств, являвшийся индивидуальной особенностью блестящего эрудита и труженика, увлечение идеями Рихарда Вагнера о театральном синтезе искусств подводили его к размышлениям о судьбе русской художественной культуры. Внимание Бенуа к драматической сцене было, таким образом, закономерной и существенной частью его общего внимания к театру. Но подлинное сближение с драматической сценой началось у Бенуа с 1908 года, когда он оформлял спектакль «Праматерь» в театре Комиссаржевской, а еще более — с 1909 года в связи с работой в МХТ в качестве художника и постановщика (Мольер, Гольдони, Пушкин). Тогда и стала конкретизироваться его театральная позиция.

Несмотря на малочисленность печатных выступлений Бенуа о драматическом театре в предшествующие годы, эволюция взглядов мэтра и идеолога отшумевшего движения «Мир искусства» в этой области предстает весьма динамичной, даже неожиданной. В узловых моментах с ней может быть сопоставлена лишь эволюция театральных воззрений Блока. Да и после Октября сходные гражданские и эстетические импульсы привели их в Большой драматический театр — театр революционного пафоса и культурной темы.

В журнале «Мир искусства» (1898 – 1904) Бенуа, являвшийся одним из его учредителей, о театре не писал. Его критическое перо было всецело отдано делу борьбы с академизмом и вырождавшимся передвижничеством, пропаганде современных западноевропейских школ и утверждению «чисто эстетического» понимания искусства. Бенуа не грешил против истины, когда писал: «... у нашего кружка направления не было», «вместо направления у нас царил вкус...»⁵²⁰ Но попытки создания эстетической

платформы в журнале проводились. Несмотря на серьезные противоречия в редакции между «художниками» и «литераторами», между «циниками» и «идеалистами»⁵²¹, журнал с самого начала отрекся от принципов революционно-демократической эстетики. В программных статьях С. П. Дягилев (а потом и Н. М. Минский) отвергал наследие Чернышевского, Добролюбова и Писарева, идеи общественного служения искусства, писал о примате эстетического перед этическим, о превосходстве инстинкта над разумом, о «неувядаемой прелести» субъективной оценки в критике.

Принципиальное значение имела публикация в журнале исследования Г. Лихтенбергера «Взгляды Вагнера на искусство» и статьи Ф. Ницше «Вагнер в Байрейте». Был проявлен интерес к Метерлинку. Нечастые в журнале театральные статьи курировались членами его литературной группы (Д. В. Философов, Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус), которые иногда и сами писали о драматической сцене. Но о театральной программе редакции говорить не приходится. «Триада» критиковала современную сцену в свете раннесимволистских идей. В журнале утвердилось отрицательное отношение к императорским театрам. Порицался их рутинный академизм, угодничество перед «толпой», безвкусице, пошлость⁵²². Вопреки декларированному Дягилевым положению о свободе искусства от религиозных притязаний, Мережковский именно на страницах «Мира искусства» заговорил о создании символистского религиозного театра. Эти идеи развивались им и его соратниками уже в журнале «Новый путь» (1903 – 1904).

Дух новаторства, эстетическое протестантство МХТ какое-то время импонировали редакции «Мира искусства». В статье П. Гнедича «Театр будущего» (1900, № 3 – 4) и рецензии П. Перцова «Три сестры» (1901, № 1) признавалось эпохальное значение МХТ. Но реализм театра, а главное — его сближение с передовыми социальными идеями вызывали неприязненную реакцию «Мира искусства». Философов стал обвинять МХТ в «иллюзионизме», «будничной серости», безыдеальности. А в рецензии на спектакль «Дядя Ваня» заявил об исчерпанности искусства художественников (1901, № 2 – 3). Апогеем антимхатовских настроений редакции «Мира искусства» можно считать появление в нем статьи Брюсова «Ненужная правда. По поводу Московского Художественного театра» (1902, № 4).

Современники отмечали в Бенуа его увлеченность театром. Как писал

И. Э. Грабарь, Бенуа — «самый театральный человек, какого я в жизни встречал, не менее театральный, чем сам Станиславский, чем Мейерхольд, но театральный в широчайшем и глубочайшем значении слова»⁵²³. Только в театр его приводили музыкальные интересы (опера, балет) и собственные художнические.

Первые статьи Бенуа о драматической сцене появились лишь в 1907 году, в пору сотрудничества в «Московском еженедельнике». Бенуа разделял мнение об упадке театра. И не раз указывал на казенную сцену, доведенную бюрократическим управлением до печального состояния, несмотря на наличие больших талантов среди актеров. В то же время Бенуа признавал, что никогда так не ждали от театра «утешения». Неудивительно, что создававшийся Мейерхольдом на новых принципах символистский театр, обещавший «преображение», привлек его внимание. Кроме того, в театре Комиссаржевской чувствовались определенные идейно-эстетические связи с «Миром искусства». Бенуа одобрил принцип стилизации, видя в ней желанное упрощение всего облика сцены и реакцию на детальные до педантизма обстановочные спектакли. Но воплощение этого принципа он нашел «уродливым», а игру «стильных» актеров — «никуда не годной»⁵²⁴. Возможности вести позитивный разговор о театре у Бенуа не оказалось.

Вскоре, когда стало известно о вынужденном уходе Мейерхольда из театра Комиссаржевской, Бенуа высказал сожаление о том, что критиковал режиссера и расхваливал не без преувеличений его последнюю постановку в покидаемом театре («Победа смерти»). Однако, подводя итог закончившемуся периоду творчества Мейерхольда, Бенуа дал ему двойственную оценку. «Вся его деятельность была рядом неудач, не только в смысле успеха, но и по существу», — присоединился критик к мнению большинства. И тут же отделялся от зоилов. «Все-таки несомненно, — подчеркнуто высказывал он свою веру в режиссера, — в этом человеке живет большой дух дерзости и громадная любовь к искусству»⁵²⁵.

Строгий вкус и честность критика позволяли ему сохранять известную отрешенность от эфемерных веяний, моды и спокойно отделять подлинные ценности от мишуры. Так, для него были очевидны «провинциализм» и «декадентство» «Первого стильного вечера» в театре Тенишевского училища, ничтожность «образованной» публики, которая специально пришла глумиться, и значительность поэзии Блока, Кузмина, Сологуба,

которые читали свои стихи среди этой пошлости .

В трудные для общественной жизни и для искусства 1907 – 1908 годы Бенуа, осознавший растлевающее влияние реакции, находит духовную опору против нее в художественной культуре, которая прежде была ему близка и дорога в основном эстетически.

Глубокое ощущение единства национальной художественной культуры вызвало в нем сомнения в жизненности и плодотворности идей Вагнера о слиянии искусств. Эти сомнения прозвучали в статье Бенуа «Беседа о балете», написанной для «Книги о новом театре», большинство авторов которой, отражая умонастроение практиков и теоретиков театра как религиозно-символистской, так и социалистической ориентации, видели театр будущего непременно синтетическим в вагнеровском смысле. Была явно вызывающей и на первый взгляд казалась снобистской мысль Бенуа о том, что обновление всего театра может начаться и пойти от балета. Надежды многих деятелей театра на репертуарную реформу (трагедия, мелодрама) им не разделялись. Отягченность драмы утилитаризмом, считал Бенуа, не может способствовать эстетическому обновлению театра. Остроумно, изящно и, надо сказать, недоказательно писал он о том, что главную роль в возрождении сцены может сыграть самое далекое от народа («что в нем демократического?») и от общественной борьбы («что в нем социального?») искусство.

Бенуа пытался связать свои предакмеистские настроения с балетом как с искусством радостным и гармоничным, чуждым трагизму, «проклятым вопросам» и «злобе дня». Но Бенуа верно почувствовал потенциальные возможности русского балета, который хоть и не стал ведущим искусством, но, действительно возродившись, обрел способность выражать мир современного человека. Предощутил Бенуа и возрастающую в театре XX века важность пластического и ритмического образа драматического спектакля.

Гимн балету в «Книге о новом театре» был пропет не балетоманом. Бенуа допускал и иные пути возрождения театра. Одну из первых заметок своего цикла «Художественные письма» в газете «Речь» Бенуа, редко писавший о пустяках, посвятил театру «Лукоморье». Он принимал участие в его устройстве, но деятельность его нашел «скучной», а затею создания «русского кабаре» — подражательной и обреченной на неуспех. Отвергая этот сугубо европейский малый жанр, Бенуа напоминал о «своем»: «Пусть возродится и расцветет хороший, смешной, а может быть, и грозный

русский “балаган”»⁵²⁷. Там, по его убеждению, может возникнуть непосредственное творчество и начаться обновление всего театра. Бенуа не противопоставлял «балагана» балету. Ценность обоих для него — в их наивности и оптимистической природе, в приятии мира, в свободном эмоциональном, а не рационалистическом выражении личности.

Именно подобное умонастроение сблизило Бенуа с преакадемическими кругами настолько, что статья, где он высказывал свои выношенные представления о назначении искусства и о должном пафосе его, стала одной из программных статей журнала «Аполлон». В противовес экстатическим («дионисийским») формам преображения, исповедовавшимся символистами, Бенуа выдвигал принцип непрерывности творческого («литургического») ритма в жизни, своего рода постоянного культурного строительства. Нужны, считал он, не только «красивые праздники», но и «красивые будни». Чтобы наступило «новое возрождение», «просветление всей жизни и человека красотой», следует к тому готовиться⁵²⁸. Еще в 1906 году Бенуа выступал против индивидуалистического искусства, грех которого в том, что оно «отвлекает творчество от свободы и от света» и «разобщает» людей⁵²⁹.

Отрекаясь от болезненного искусства ради животворящего, Бенуа теперь призывает также «перерастить иронию». А ведь она была важной мировоззренческой категорией мирискусников и символистов. Показательно, что в это же время Блок, испытывавший подъем гражданских настроений, развенчивает «разъедающую иронию», как болезнь, усугубляющую общественную реакцию (статья «Ирония», декабрь 1908 года).

В 1909 году Бенуа решительно предпочел Художественный театр всем прочим. В Станиславском он оценил «строителя», который, умея предвидеть результат, создал «грандиозное и прочное целое». МХТ, по определению Бенуа, — «единственная русская сцена, обладающая в наши дни способностью импонировать, радовать и убеждать...»⁵³⁰

Как дальнейшее сближение с МХТ, так и усиление критического восприятия творчества Мейерхольда были обусловлены общими изменениями во взглядах Бенуа на искусство, на театр. Давнишнее мирискусническое третирование казенной сцены и открыто пренебрежительное отношение к В. А. Теляковскому, по «ведомству»

которого стал «служить» Мейерхольд, могли лишь обострить тон выступлений Бенуа о мейерхольдовских спектаклях. Да и не резкостью тона привлекала внимание современников рецензия Бенуа «Балет в Александринке» — такие ли статьи бывали о Мейерхольде! — а критикой режиссерского метода. Бенуа признает спектакль «Дон Жуан» «занятым и изящным развлечением», а Мейерхольда — настоящим художником. Но не режиссером, а «балетмейстером», который создал ансамбль «марионеток». Внешних примет режиссерского мастерства (искусство мизансценирования и пр.) Бенуа не касается. Находя поверхностной трактовку наиболее глубокой пьесы Мольера, он обвиняет Мейерхольда в непонимании драматического искусства. Вот почему, считает Бенуа, на Александринской сцене «презирается актерское искусство» и верность авторской идее. Он даже ставит вопрос об антикультурном воздействии казенной сцены на публику. Именно громадный успех «Дон Жуана» указывает, по мысли Бенуа, на то, что даже самые «тонкие и образованные» не видят, что «у них отняли одну из величайших драгоценностей культуры — драму», которая превращена в забаву⁵³¹.

В рецензии Бенуа было мало доказательств. В ней заключались готовые и односторонние выводы о постановке. Но большую весомость и ощущение правды придавала рецензии ее исповедническая, самокритичная часть. В ней были искренность и аналитический взгляд на явление. «Я знаю, я каюсь, — писал Бенуа, — сами мы в этом виноваты. Вся эта “бердслеевщина” и “уайльдовщина” — плоть от плоти нашей. Этот “луикаторзный балаганчик”, эти арапы, вся эта “скурильщина” — наша, сомовская, моя, бакстовская, дягилевская. Но довольны же этого, ведь это становится назойливым... несносным, кощунственным...»⁵³² Искания и мечты «кружка поэтов» не нужны публике, народу, убежден Бенуа. «Дон Жуан», подводил он итог, не обновление сцены, а ее агония. Ибо нельзя строить новую театральную систему, «забыв о человеческой мысли, о человеческих чувствах, о человеке вообще».

Бенуа стал одним из самых серьезных оппонентов Мейерхольда. Составив мнение о недостатках его творчества, критик обнаруживал изъяны и в других постановках режиссера. Так, не выказывая энтузиазма к пьесе Ф. К. Сологуба «Заложники жизни», Бенуа отмечал с осуждением, что постановщик проявляет неуважение к драматургу. «Исправляя» автора, он форсирует и обнажает символизм пьесы. В спектакле, полагал Бенуа,

«нет Сологуба и его чувства жизни. Оставлено все, что в Сологубе есть наносного, и мало того, — это наносное возведено в высшую степень»⁵³³. Наиболее искаженным находил критик образ Лилит (Н. К. Тхоржевская). Хотя он видел, что от Лилит «веет леденящим холодом аллегии» и на сцене ее воплотить невозможно, он без снисхождения писал, что в спектакле она «получила вся в целом облик истерической модернистки, комнатной декадентской барышни и совсем лишилась очарования своей дикости, запаха полей и леса»⁵³⁴.

Александринская сцена — «молодящаяся, растерянная, кадящая решительно всем богам, но забывшая окончательно пути к простой настоящей правде» — так определял Бенуа ситуацию в театре⁵³⁵.

Поскольку Бенуа в статьях тяготел к проблемному разговору, к синтетической оценке данного театра, то рецензионная часть была в них обычно невелика и отрывочна. Это приводило порой к серьезным просчетам. Требуя от Александринского театра спектаклей большого общественного, культурного значения, Бенуа крайне редко вспоминал о его замечательных актерах, которые эту тему несли в своем творчестве.

Такое интересное явление, как Старинный театр, который занимался реконструкцией театральных систем разных эпох и который стал своего рода лабораторией стилей и манер игры, Бенуа определял, исходя из ответа на вопрос: это дело или затея? Несмотря на большие художественные силы и мужество руководителей, пока это — роскошь, игра в театр, считал Бенуа. Старинный театр способен покорять публику, потрясать ее, то есть быть «настоящим» театром. «Не музеи старинного театра нужны, — заявлял критик, — а храмы живого искусства»⁵³⁶.

Напоминание Бенуа о том, что театрам следует переходить от «затей» к «делу», не было резонерским, так как он к началу 1910-х годов признавал во многих отношениях МХТ если не образцом, то высоким примером. Русское общество имеет в МХТ, утверждал Бенуа, «величайшую драгоценность культуры: живое искусство». Этот театр — «наше зеркало, наша совесть, явление такого же порядка, как Лев Толстой, Римский (Римский-Корсаков. — Ю. Г.), Репин»⁵³⁷. Указывая на МХТ, Бенуа отводил распространенные сетования на «упадок театра» как «вздор»⁵³⁸.

В отличие от многих критиков-эмпириков, которые удовлетворялись ходячим мнением о том, что искусство Станиславского и искусство

Мейерхольда полярны, Бенуа пытался определить их реальное место в русской театральной культуре. Бенуа и Гуревич, которая с 1908 года постоянно печаталась в «Речи», близко сходились в понимании этико-эстетических особенностей русского театра и составляли не во всем согласованный, но авторитетный дуэт.

Несомненно, что благодаря искусству МХТ Бенуа живо ощутил узость, недостаточность эстетической критики, приводящей к ошибочному взгляду на театральный процесс, и далеко продвинулся в понимании общественных его опосредований.

Показательно, что первая статья Бенуа о МХТ возникла из чувства неудовлетворенности нынешним его состоянием. «Мы жили этим театром, — писал Бенуа, — и потому наша обязанность теперь [...] поднять тревогу, сознаться, что все, чем нас нынче угостили, и невкусно, и нерадостно, и неценно, а главное, что все убийственно, в буквальном смысле скучно»⁵³⁹. Бенуа имеет в виду гастрольный репертуар МХТ: тургеневский спектакль, «Живой труп» и «Гамлет».

Бенуа не мог не увидеть нового качества и возросшего мастерства актерской игры, особенно в тургеневском и толстовском спектаклях, но прошел мимо этого важного для МХТ достижения, неудовлетворенный целым. Он считал, обнаруживая достаточно традиционное понимание сценичности, что театр ошибся с Тургеневым и Толстым, взяв пьесы, непригодные для сцены.

По иным причинам не принял Бенуа «Гамлета». Идея Крэга о создании «вневременного» с «абстрактными» декорациями спектакля допускает даже гениальное воплощение, но ей, по мнению критика, противится «натура» этого театра. Нельзя служить сразу абстрактной красоте и красоте жизненной правды. Постановка вышла «неудачно претенциозной», «жалко безвкусной», фальшивой. На сцене было царство картонных коробок, сусального золота и феерических прожекторов. Поучение Бенуа простое: надо быть самим собой.

С тем большим воодушевлением встретил Бенуа «Братьев Карамазовых». Противник инсценировок, он, осудив отсутствие Зосимы («какой позор!»), не приняв упрощенно-аскетического оформления сцены и чтеца, все же признал спектакль выдающимся, призванным «очистить воздух русской сцены»⁵⁴⁰.

Напряженная духовность, этическая ясность и очищающая сила

«Братьев Карамазовых», заставившие критику говорить о рождении «русской трагедии», вызывали у Бенуа потребность в самых высоких определениях. Находясь под известным воздействием религиозно-философских интерпретаторов Достоевского, Бенуа усматривал в спектакле «мистерию», «действие подлинного религиозного порядка». Спектакль побудил Бенуа противопоставить художественников, которые «не умеют лгать», Рейнгардту и Мейерхольду.

В этот ряд Бенуа поставил и Евреинова, который в книге «Театр как таковой» утверждал, что «весь театр обман, только обман». В отклике на эту книгу Бенуа отмечал искренность и талантливость автора, признавал верной мысль о первичности театрального чувства⁵⁴¹. В целом же «проповедь Арлекина» — Евреинова Бенуа не принял. И прежде всего из-за того, что тайна надличной правды, которой обладает театр, Евреинову неведома. В искусстве он занят только формой, игрой и собой.

Бенуа, сблизившийся с МХТ при постановке Мольеровского спектакля настолько, что был введен в состав дирекции и режиссерского совета, поддержал и другой спектакль по Достоевскому — «Николая Ставрогина». Он был автором «Открытого письма» — ответа МХТ на статью Горького «О карамазовщине». Бенуа высказал и собственное мнение о протесте Горького: «некультурная» позиция писателя порождена его длительным пребыванием в Европе, где царит дух мещанства или фанатическое стремление «вперед», принимающее ужасные формы футуризма⁵⁴². Перу Бенуа принадлежат также авторецензии на Мольеровский и Пушкинский спектакли, поставленные им в МХТ. Вторая авторецензия, занявшая три подвала в газете, была особенно содержательной: и своеобразной трактовкой «Маленьких трагедий» («трилогия смерти»), и суждениями об исполнителях, и новыми мыслями о МХТ, которые возникли у Бенуа в результате почти четырехлетнего творческого содружества с театром. Соблазн полной творческой свободы, не ограниченной верностью автору, испытанный Бенуа-режиссером, и чувство протеста, возникшее против запретительных нотаций «пушкинианцев», значительно изменили его взгляд на проблему сценической интерпретации классики. «Пусть комментатор, — допускал Бенуа, — окажется совершенно далеким от вдохновившего его произведения, главное в искусстве вообще не в том, чтобы снова и снова подносить утвержденно-прекрасное, а чтобы рождалось новое живое»⁵⁴³. Однако в дальнейшем из статьи следовало, что

постановщик и исполнители стремились не уйти от автора, а подойти к нему «просто, искренно и честно», «оживить Пушкина» и проникнуть в его мир, оставаясь при этом собой. Последнее уточнение очень существенно для Бенуа. Разговор о художественных особенностях постановки доминирует у него над выявлением ее достоинств и недостатков. Указывая на мхатовскую и собственную эстетическую суверенность, он хотел снять с себя долю ответственности за спектакль, не принеся радости ни зрителям, ни его создателям.

Бенуа допускает, что в словах скептиков о МХТ как о театре «чересчур вещественных материальных исканий, почти что обывательской психологии», которому общечеловеческая поэзия (Шекспир, Гете, Пушкин) «не по плечу», есть доля истины. И в последних постановках есть «пресловутая затяжеленность» и «громоздкость», не исчезающие моменты «рабской имитации жизни».

Бенуа признавался, что у него есть иные представления об «идеальном» воплощении Мольера, Гольдони и Пушкина (легкость, «музыка», импровизационный блеск, чувство меры), отличные от того, что было на сцене МХТ. Но взамен у театра было подлинное чувство жизни, искренность, правда. А это, не устают повторять Бенуа, «дороже всего».

Критический крен первой части статьи о Пушкинском спектакле, тотчас же использованный Мейерхольдом, чтобы расширить трещину между МХТ и Бенуа⁵⁴⁴, последний в продолжениях статьи выровнял. Защищая избранный театром подход к Пушкину, Бенуа писал: «“Реализм” как учение о правде, всеобъемлющей, внутренней и внешней, останется всегда в силе и всегда в своей неустанной борьбе с ложью он останется, как до сих пор оставался, победителем»⁵⁴⁵. Возникшее же в полемике вокруг спектакля мнение, что «Маленькие трагедии» требуют не «переживания», а «представления», он решительно отвергает: «К представлению взывают все, кому осточертел косный до абсурда, до лжи реализм, и “представлением” клянутся все, кто просто по личным нравственным качествам склонен к выверту, к щегольству, к “жеманству”». Актер, который вместо поисков жизненной правды занят «фокусами представления», — «пошлый гаер — хоть в фарсе, хоть в трагедии».

В мхатовский период Бенуа далеко ушел от своих взглядов времен расцвета «Мира искусства». Первейшим критерием оценки спектакля для него стала правда, прямая и искренняя связь с действительностью,

созидательный вклад в культуру. «Все еще царство кривды в искусстве, во всей нашей духовной жизни продолжается, — приходил он к обобщениям в статье о Пушкинском спектакле, — и, мало того, только теперь всякая лживая бурда, возникшая на Западе еще в 80-х годах, захватила широкие круги русского общества и в значительной мере отравила их, наслав мрак не только на малых сих, глупых и наивных людей, но и на самые наши блестящие и острые умы»⁵⁴⁶.

Не прошло и года, как в статье «Марионеточный театр» Бенуа, расставшийся с МХТ, попытался отвлечься от круга идей, с ним связанных. Поощряя создание кукольного театра, критик чисто умозрительно размышлял о том, что подобный театр может стать народным, что для синтетического действия марионетка предпочтительнее актера, который не хочет расставаться с личной темой. Бенуа без пояснений высказывал мысль, к которой обращались все сторонники деидеологизации театра: «Пора изгнать со сцены все, что не ее настоящие элементы»⁵⁴⁷. На языке мирискуснических понятий пятнадцатилетней давности Бенуа писал: «Менее важно, чтобы на сцене была правда или неправда, чтобы играли “хорошо” или “дурно”, а главное, чтобы на сцене жила стихия творчества»⁵⁴⁸. А через два месяца мейерхольдовская «Гроза» заставила Бенуа ощутить двусмысленность «третьей» позиции и вернула его на «культурнические» позиции, к взглядам мхатовской поры.

Статья о «Грозе» явилась итогом выступлений Бенуа о Мейерхольде, в том числе и о его оперных постановках («Тристан и Изольда», «Электра»)⁵⁴⁹. Итогом, содержащим тяжкие обвинения и беспощадную характеристику режиссера. Конечно, такие выражения, как «удушливая чепуха», «гнусный маскарад», «чудовищная подделка под искусство», следует отнести за счет полемических страстей, достигших в статье Мейерхольда о Бенуа такого же накала. Но пристрастная концепция Бенуа основывалась все же не только на субъективных домыслах; ее питали действительно уязвимые тенденции режиссерского искусства Мейерхольда.

Бенуа далек от требований рассматривать спектакль только как самодовлеющее произведение. Он воспринимает его в контексте культурных и театральных традиций и обвиняет Мейерхольда в разрыве с ними. Трактровка пьесы, ролей, их исполнение, оформление — все воспринимается Бенуа как «издевательство» над самой глубокой и

пленительной русской драмой. Нежелание считаться с литературой для Бенуа — следствие ложно понятой театральности, культа зрелища. «Гуляют какие-то скоморохи и марионетки среди бесцветного тряпья, — описывал критик спектакль, — что-то бормочут и поют, все это без намека на какую-либо правду, без проблеска жизни»⁵⁵⁰.

Едва ли не впервые Бенуа вспомнил о былых заслугах Александринского театра, которые делают его «национальной гордостью». Да и ныне, признает критик, в нем есть художники. Но Теляковский и Мейерхольд довели театр до полной «разрухи». Внешний успех у деморализованной публики и «оробевшей» критики лишь закрепляет падение театра. Бенуа возмущается тем, что Мейерхольду, таланта которого он не отрицает, дали для опытов две образцовые русские сцены⁵⁵¹, задающие тон «всей Руси». Эксперимент с «Грозой», считает Бенуа, «входил в ту же “зрелищную” программу, по которой мольеровский Дон Жуан превращен в придворного шута, в современной мрачной пьесе Гамсуна разведен уют Biedermeierzeit, а возобновленный блоковский “Балаганчик” превращен в цирковую интермедию»⁵⁵².

Февральская революция возбудила гражданскую активность Бенуа. Он сотрудничает в газете Горького «Новая жизнь», проявляя твердые антимилитаристские убеждения, с большой энергией занимается делом защиты памятников культуры и искусства. Демократическая настроенность Бенуа приводит его к проблеме народного театра. Он выступает за самую широкую общественность и государственную помощь народному театру и за полную автономию каждого коллектива. Бенуа — сторонник полноценного художественного репертуара. Но допускает и пьесы «попроще, наивнее», а также мелодраму — жанр театральный и захватывающий. Он считал необходимым оградить народную сцену от «грубо тенденциозной литературы», от «лозунгов момента»⁵⁵³. В план Бенуа входила и реорганизация государственных театров в таком направлении, чтобы они могли оказывать действенную творческую помощь народным театрам: гастрольями, лучшими артистическими и режиссерскими силами.

Эволюция театральных взглядов Бенуа была отмечена серьезными противоречиями. Но в целом она характеризовалась вытеснением элитарных и эстетских привязанностей Бенуа идеями общественно

передового, демократического искусства.

В. Я. БРЮСОВ

Валерий Яковлевич Брюсов (1873 – 1924), по его собственным словам, лишь в 1916 году, впервые за двадцать шесть лет литературной деятельности, «согласился выступить как театральный критик»⁵⁵⁴. Он стал вести театральный отдел в московской газете «Утро России». Однако рецензии этого периода — едва ли не наименее интересное из того, что сказал Брюсов об искусстве сцены. Самые же значительные, получившие широкую известность статьи Брюсова появились раньше — в 1902 – 1908 годах. Связанные с конкретными явлениями сценической жизни, они имели характер теоретических рассуждений о важнейших проблемах театральной эстетики, о художественном методе. Это были боевые выступления самого деятельного из вождей русского символизма. Как теоретик театра Брюсов вырос на почве символистского движения. Изменения в его театральной концепции отражали периоды становления, расцвета и кризиса символизма. Закономерно поэтому, что с распадом символизма театральная позиция Брюсова теряла четкость, становилась эклектичной, голос критика слабел.

Связывая театральную критику Брюсова преимущественно с символизмом, следует отметить, что уже с 1905 года многие идеи критика перерастали рамки эстетики символизма и далеко не исчерпывались ею. Такими, к примеру, были идеи демократизации театра, его общественной роли. Но и в тех случаях, когда Брюсов оставался в зоне интересов символизма, ему удавалось сказать о театре такие значительные слова, которые привлекают внимание и поныне.

Театральные статьи «самого культурного писателя на Руси», как назвал Брюсова Горький, не являются порождением импрессионистической критики. Они держатся на строгой арматуре логических суждений и облечены в разнообразные и отточенные формы трактата, рецензии, критического диалога, эссе. В плане полного собрания сочинений (1913) Брюсов отводил статьям о театре отдельный том — «Перед сценой. (Заметки и соображения зрителя)».

В «Предисловии» к тому статей о сцене (издание не осуществилось) Брюсов писал, что в них «не должно искать одной определенной точки зрения, развития одной вполне утвержденной автором идеи. Они отражают

“искания” автора»⁵⁵⁵. Но в своих основных исканиях Брюсов был целеустремлен. Более десяти лет его занимали вопросы условного театра.

Что привело поэта Валерия Брюсова к театральной критике? Известно, что в юношеские годы он играл (по собственному признанию, «очень плохо») в любительских спектаклях. Но в 1892 году он бросил свою «театроманию, вернее, актероманию»⁵⁵⁶. Отныне Брюсов ощущает себя прежде всего поэтом.

Мало приближало Брюсова к театру и его драматическое творчество. Из задуманных пьес большинство — свыше тридцати — он или не закончил, или даже не начал. Завершил десять, но опубликовал лишь три, да и те не предназначались для сцены.

Правда, в 1914 – 1915 годах Брюсов написал для Малого театра пьесы «Двадцать тысяч» и «Пироэнт», которые готовились к постановке. Но к этому времени театрально-критическая деятельность Брюсова была в основном позади. Лишь переводы репертуарных пьес вовлекали иногда Брюсова в творческий контакт со сценой.

Неизбежно сталкивался с театром Брюсов только как вождь и теоретик символизма. Вопрос репертуара для символистского театра на первых порах не стоял остро. В пьесах Метерлинка виделся убедительный опыт «новой» драматургии. Брюсов даже находил в них «вевание новой эры человечества». В сравнении с ними трагедии Шекспира казались ему «далекими и чуждыми». К тому же в драматургии и в отдельных статьях Метерлинка намечались контуры «театра будущего». Требовалось лишь обосновать его эстетику и разработать его теоретические основы. Этим и занялся Брюсов.

В 1902 году внимание театрального мира привлекла статья Брюсова «Ненужная правда (По поводу Московского Художественного театра)», опубликованная в журнале «Мир искусства».

Еще в 1900 году Брюсов холодно анализировал деятельность МХТ: «Заслуга его — отсутствие кое-чего из рутины, его величайший недостаток — пошлый реализм»⁵⁵⁷. Брюсов, можно сказать, принципиально не поддавался увлечению Художественным театром. «Наши “молодые”, — писал Брюсов П. П. Перцову 7 декабря 1900 года, — прельщены Художественным театром, а я признаю в нем восстающую на хвосте своем змею. Это враг всего истинно нового, тем более опасный, что он берет личину защитника нового и действительно пользуется из него кое-чем...

что старому не противоречит»⁵⁵⁸ .

Брюсов чуждался не только реалистической эстетики и стихийно-материалистического мироощущения МХТ, но и его этических устремлений. На премьере «Власти тьмы» все ему было «чуждо», игра казалась «плохой»⁵⁵⁹ . Не принял Брюсов и такой важнейшей части репертуара, как пьесы Чехова. Он намеревался выступить с отрицательными рецензиями на спектакли МХТ «Власть тьмы» и «Вишневый сад»⁵⁶⁰ . С внутренним согласием писал он в дневнике о том, как Мережковский «ужасался на пошлость пьесы»⁵⁶¹ «Дядя Ваня», и откровенно признавался Перцову в декабре 1901 года: «Что до меня, я этот Художеств[енный] театр возненавидел вместе с Чеховым»⁵⁶² .

«Ненужная правда» начинается с общеэстетических рассуждений о цели и назначении искусства, о его отношении к действительности. Повторяя положения своей брошюры «О искусстве» (1899), выдержанной в рамках интуитивной эстетики, автор называет предметом искусства и его содержанием — душу художника. В театре единственным творцом-художником Брюсов считает актера. Им, а не пьесой, по мнению автора, наслаждается зритель. Брюсов предлагает формулу театра, согласно которой единственным его назначением оказывается «помочь актеру раскрыть свою душу перед зрителями»⁵⁶³ . Весь внешний мир может быть использован актером, уясняющим смутный мир чувствований своей души, лишь как вспомогательное средство выразительности. По мнению Брюсова, МХТ, не дав ничего нового, не продвинулся по пути одухотворения искусства. Успех же его объясняется лишь более совершенным воплощением исканий других театров. Нет, это не сцена будущего, решительно утверждает автор. «Вместе со всем европейским театром, за ничтожнейшими исключениями, он стоит на ложном пути»⁵⁶⁴ . Этот вывод Брюсов подкрепляет анализом постановочных приемов МХТ. Он критикует стремление театра воспроизвести жизнь «как она есть» («четвертая стена», имитация дождя, ветра, различных звуков и т. п.). Но «удвоение жизни» не только бесцельно, оно, как говорил Брюсов, и недостижимо до конца. Так, изображая ночь, невозможно погрузить сцену в полную темноту, обычный разговор персонажей должен быть слышен целому залу. Сцена, как и всякое искусство, напоминал Брюсов, условна по своей природе. Зритель никогда

не примет декорацию за подлинный лес, актера — за принца Датского. На подмостках возможно лишь заменять одну систему условностей другой.

Для символистского театра, писал Брюсов, равно неприемлема и «дурная» условность, порожденная неумением создать на сцене жизнеподобную картину, и искусная подделка действительности. Символистский театр может быть только сознательно, принципиально условным. Все внешнее, мешающее выявлению внутреннего, следует свести на сцене (как и в драматургии) до минимума. Брюсов предлагал отказаться от всех сложностей современной машинерии и от ухищрений художников и вернуть театру его первоначальную простоту и вместе с тем — высокую степень условности, которая была в античном театре и встречается на народной сцене.

И все же объективный смысл выступления критика не во всем совпадал с его замыслом — «развенчать» реалистический театр и обосновать символистский условный театр. «Перуны» Брюсова не поражали основ реализма МХТ. Убедительной была лишь критика мейнингенского «иллюзионизма», натуралистических тенденций на сцене МХТ. Что касается утверждения символистского театра, то Брюсов существенно менял метерлинковскую схему. Чтобы добиться раскрытия души актера, он был готов считать драматургию поставщиком форм для этой «творящей души». Лирическая структура театра Брюсовым признавалась, но ее носителем объявлялся актер, а не автор. Духовно щедрый актер, живущий на подмостках напряженной внутренней жизнью, — что стал бы он делать в метерлинковском «неподвижном» театре с его скованной пластикой и монотонной речью марионетки, послушный воле драматурга?

Брюсов считал возможным изображать на сцене таинственный мир глубинных чувствований и интуиции. Но, в отличие от Метерлинка и его русских толкователей, Брюсов в иррациональном видел скорее непознанное, чем мистическое.

Ни слова не сказал Брюсов о мистериальном назначении театра, о его общественно-религиозной функции, хотя в символистских кругах эти идеи уже существовали. Развивая их, В. И. Иванов и А. Белый через два-три года создали основную театральную концепцию символизма.

Брюсову был известен опыт устройства мистериального зрелища по образцу античного. Мережковский пытался придать такой характер постановке «Ипполита» в Александринском театре (1902). Вся эта затея показалась Брюсову нелогичной и нереальной. «В театре, где есть буфет, —

писал он Перцову, — не создашь храма». И, не веря в необходимость и возможность приобщения современного зрителя к религиозным переживаниям зрителя древнегреческого театра, саркастически замечал: «Если уж на то пошло, надо было дать не Еврипида, а мистерию [...] божницу с лампадами»⁵⁶⁵. Молчание Брюсова о мистериальном театре в статье «Ненужная правда» вызывалось лишь нежеланием открывать огонь «по своим». Особая позиция Брюсова в этом вопросе привела его к полемике со сторонниками «теургического искусства», начавшейся в 1904 году и оказавшейся фатальной для символизма.

«Ненужная правда» прозвучала как манифест театрального модернизма. Воспринята она была по-разному. Горький, например, нашел, что статья написана «преглупо и ужасно претенциозно»⁵⁶⁶. Для Мейерхольда же она имела исключительно важное значение. Совпадая по времени с началом его режиссерской деятельности, статья укрепляла его оппозицию к МХТ и открывала новые сценические возможности. Это и было началом единения теории и практики модернистского театра в России. Мейерхольд, говоря о больших заслугах Брюсова перед «условным театром», подчеркивал, что критик первый в России призвал «от ненужной правды современных сцен к сознательной условности» и первый «указал иные пути драматического воплощения»⁵⁶⁷.

В предреволюционную полосу Брюсов вступает как редактор символистского журнала «Весы», который в области искусства занял воинствующую антиреалистическую позицию. Особенно резкими были выступления против писателей-«знаньевцев»⁵⁶⁸.

Одновременно с литературной полемикой Брюсов продолжает критику реалистического театра, главным образом на примере МХТ⁵⁶⁹. Он внимательно следит за постановками пьес Метерлинка. Они кажутся ему тем пробным камнем, на котором терпит крушение корабль «старого» театра. Такой театр, полагает Брюсов, не в силах воплотить символистскую драму на сцене.

Так, Брюсов отмечает неудачу артистов и режиссера театра Комиссаржевской, которые оказались не в состоянии постичь даже написанную «по-театральному» «Монну Ванну»⁵⁷⁰. Говоря о том, что «все проблески дарования Комиссаржевской» не могли спасти постановки, Брюсов настаивает на принципиальном отличии условного театра от

реалистического. У Шекспира, считает он, «все просто, все логично, у Метерлинка все сложно, все сверхрассудочно». Поэтому актеры, которые «гениально» играют Шекспира, могут оказаться бессильными перед Метерлинком. Эта задача по силам только актеру с «новым строем души», то есть с символистским мироощущением.

Тот же упрек Брюсов сделал и Художественному театру⁵⁷¹. Неудачная постановка «Слепых», «Непрощеной», «Там, внутри» кажется критику закономерной. Эти пьесы могут жить лишь в мире условностей, а не на «прокрустовом ложе реализма». Брюсов не дает никакого анализа игры актеров. У них, говорит он, психология чеховских героев, и мир переживаний Метерлинка им чужд. Пусть театр «ставит Горького да Чирикова» — пренебрежительно заканчивает Брюсов свою заметку. Его интересовало в игре не актерское мастерство как таковое, а то, что могло быть усвоено символистским театром.

Показательна в этом отношении хвалебная статья Брюсова о Ж. Леблан-Метерлинк⁵⁷². Пресса прохладно отзывалась об этой второстепенной актрисе, гастролировавшей с репертуаром из пьес Метерлинка. Брюсов же особо отмечает ее пластику и ритм. Он считает, что благодаря декламации, лишенной разговорного тона, актриса «возносит голос до высот идеального». Брюсов и в 1903 году, когда писал в «Русский листок» о парижских театрах, считал, что «французская современная сцена по своим заветам особенно близко стоит к античности»⁵⁷³. Но тогда традиционный жест и декламация ужаснули его. Теперь же, в ином репертуаре, они нравятся ему, так как оказались вполне совместимыми с текстом символистской драмы и помогли ее сценическому воплощению.

Так, непосредственное чувство зрителя подсказало Брюсову, что для условного театра решающим будет не «новый строй души» актера, а характер его сценической техники.

Поражение России в войне с Японией и первая русская революция заставили Брюсова пересмотреть свои социально-политические взгляды и поставили перед ним вопрос демократизации искусства. В его решении Брюсов не был радикальным и последовательным. Но в творчестве поэта усилились гражданственные мотивы, а в его эстетических воззрениях — прогрессивные элементы.

У вчерашнего кумира, Метерлинка, Брюсов обнаруживает дух

мещанского примирения с действительностью, реакционные тенденции⁵⁷⁴. А в рецензии на книгу Н. Вашкевича «Дионисово действо современности» заявлял: «Проповедовать теперь уход в “странные” формы, убивание ясности, образование особого, замкнутого театра для меньшинства — [...] значит воскрешать худшие стороны покойного декадентства»⁵⁷⁵. Брюсов противопоставляет изыскам Вашкевича «мечту» В. И. Иванова, в которой «намечен путь от нашего современного, келейного, “малого” искусства — к искусству “великому” всенародному»⁵⁷⁶, то есть подчеркивает общественную, а не религиозную сторону идей Иванова.

Под прямым воздействием революционных событий в стране Брюсов, Мейерхольд и С. Кречетов собирались в конце 1905 года открыть театр «Маяк» с репертуаром из социальных пьес (например, «Ткачи» Гауптмана). «Осколки труппы театра “Студия” в единении со мной, — сообщал Брюсов в конце 1905 года Чулкову, — затевают “политический театр”. Можно сделать нечто стоящее внимания»⁵⁷⁷. Брюсов был связан и с другими проявлениями революционных веяний в символистской среде — с попыткой создания театра «Факелы».

Впрочем, новые настроения Брюсова сосуществовали с его прежними воззрениями на искусство. В ответе на анкету «Революция и искусство» он заявлял: «Талант писателя ни в каком отношении к его политическим убеждениям не стоит»⁵⁷⁸.

Направление руководимого Брюсовым журнала существенно не изменилось. Воинствующий антиреализм и пропаганда западноевропейского модернизма оставались характерными для «Весов».

Эстетический релятивизм был у Брюсова осознанным явлением и вытекал из особенностей его гносеологии. Единой истины нет — истин много, говорил Брюсов в 1901 году. И повторял эту мысль не раз. «Ценная истина, — считал он, — непременно имеет прямо противоположную, соответствующую ей истину»⁵⁷⁹. В статье 1906 года «Карл V. Диалог о реализме в искусстве» Брюсов наделяет участников диспута аргументами равной силы как в пользу символизма, так и реализма. Их противоречия могут быть сняты — так следует из статьи, — если художники обратятся к важному и единому завету — «быть правдивыми в своем творчестве»⁵⁸⁰.

Не приходится удивляться поэтому, что Брюсов продолжает развивать

идею условного театра. В мае 1905 года Станиславский, полагавший в это время, что символизм может открыть новые пути для сцены, пригласил Брюсова заведовать литературным бюро создаваемой Студии на Поварской. Опыт Студии — первой попытки «создания Условного театра по плану, подсказанному М. Метерлинком и Вал. Брюсовым»⁵⁸¹, — был обобщен критиком в статье «Искания новой сцены»⁵⁸².

Брюсов одобряет стремление Мейерхольтда к принципиальной условности, его новые постановочные приемы (условная пластика движения, музыкальное решение диалога и др.). Но в «интереснейшем», по оценке автора, спектакле «Смерть Тентажиля» он находит много реалистических элементов — «сказался Художественный театр». Нужны же не нововведения, заявляет он, а коренные преобразования: «Или надо продолжить здание Антуан-Станиславского театра, или начинать с основания». Брюсов уверяет, что лишь символизм — «единственный принцип всех искусств» — открывает пути к новому в театре. Он призывает режиссеров к театральному «прерафаэлитству» — совету отбросить все традиции от Шекспира до Ибсена и «искать указаний только в дошекспировских временах».

После закрытия Студии на Поварской Станиславский, вздумав возродить ее «функции» в МХТ, хотел прибегнуть к советам Брюсова. Тот ответил согласием помогать «начинаниям в духе бывшей Студии»⁵⁸³. В своих попытках пойти «дальше Чехова», овладеть модернистской драмой, чтобы «обогатить реализм», Станиславский искал помощи мэтра символизма.

Но практических возможностей «прививать» модернизм в МХТ для Брюсова почти не возникало. Приходилось вновь корить театр за «натурализм» в «Горе от ума». В рецензии на спектакль Брюсов писал, что характеры Чацкого, Фамусова и Софьи задуманы интересно, ему понравилась игра М. Н. Германовой — Софьи. Но в целом исполнение показалось ему слабым. Постановочные приемы театра настолько выяснились, утверждал Брюсов, что «теперь чуть ли не каждый зритель сможет поставить любую пьесу “по-Станиславскому”»⁵⁸⁴.

Однако поэт продолжал внимательно и ревниво наблюдать в течение ряда лет за творческими исканиями театра, за совершенствованием его реалистического искусства. Думая о проблемах сцены, Брюсов неизменно

обращался к МХТ. Мимо Брюсова не прошел одобренный символистами опыт условной постановки «Драмы жизни» Гамсуна в МХТ. «Позвольте поздравить Вас, — писал он Станиславскому 9 февраля 1907 года, — с ярким успехом, ибо что желаннее для художника, как не шумный спор о его творчестве! Свистки среди рукоплесканий — этого Художественный театр уже давно не слышал в своих стенах. Я вижу, что Вы что-то сделали новое, ⁵⁸⁵ нужное, интересное» .

Близкое участие стал принимать Брюсов в делах обновленного театра Комиссаржевской, на который символисты возлагали большие надежды. С осени 1906 года Брюсов не раз выступал на «субботах» театра со своими стихами, он переводит по просьбе Комиссаржевской «Пеллеаса и Мелизанду» Метерлинка и «Франческу да Римини» Д'Аннунцио. Помогая в составлении репертуарного плана на сезон 1908/09 года, он ориентирует театр на западноевропейскую модернистскую драму: «Госпожа Смерть» Рашильд, «Балаганный Прометей» Мортъе, «Электра» Гофмансталя. Известно также, что Комиссаржевская советовалась с Брюсовым о постановке пьес («Пробуждение весны» Ведекинда, «Франческа да Римини» Д'Аннунцио) ⁵⁸⁶ . Вполне вероятно, что актриса хотела видеть в Брюсове идейного руководителя театра ⁵⁸⁷ .

Но, зорко следившей за кризисными явлениями в символизме, Брюсов начинает с 1907 года внутренне отходить от него. «“Декадентство”, и “символизм”, и “новая поэзия” — все эти школы умерли (ибо нормальная истина живет, ну, лет 17, 18, самое большее 20)», — писал он Чулкову ⁵⁸⁸ .

Задумываясь о возможностях реалистического искусства сцены, Брюсов все более проникался недоверием к символистскому театру, в практике которого уже вырисовывался предел его возможностей. Наиболее чуткие художники начинали понимать, что находящийся в кризисном состоянии символистский театр не может спастись от своих противоречий бегством в какую-либо «театральную» эпоху. И эти противоречия не были антиномией духа и материи, как ранее полагал Брюсов. Литературная субъективно-лирическая основа символистского театра требовала превращения актера (вслед за образом) в персонификацию идей и чувств драматурга, в марионетку.

В это время (2 марта 1907 года) Мейерхольд пишет Брюсову письмо, в котором слышится просьба о помощи. Он уговаривает Брюсова «отдать

частичку себя театру», ибо русский театр ныне «без кормчего»⁵⁸⁹. Ответом Брюсова была лекция «Театр будущего», трижды и весьма успешно читанная им в больших аудиториях Москвы весной 1907 года и отраженная (в главных ее положениях) в прессе⁵⁹⁰. Она говорила о больших изменениях в его взглядах.

Брюсов начинал лекцию с доказательства несостоятельности теорий и утилитарного, и «чистого» искусства. Красота, полагает он, ведет к познанию человека и мира. Все, что не способствует этому познанию, должно быть отвергнуто. И в первую очередь — основной репертуар современного театра. Узореалистическая бытовая драма и драма настроений — потому, что они оставляют зрителя с тем же хаосом, который изображают. Драма тенденциозная совсем не принадлежит к искусству. Она переносит в театр приемы ученого диспута или суда. Брюсов отвергает и «символическую драму», которую сближает с тенденциозной. Символизм в искусстве, утверждает он, всегда оказывается аллегорией; его образы не слиты с идеями. А содержание символа неизменно оказывается избитым. Например, в художественной драме «Смерть Тентажиля» внутреннее содержание убого: «Мы все умрем».

Единственно приемлемой, считает Брюсов, является реалистическая драма. Но не такая, как у Горького, а как у Шекспира, Кальдерона, Гете. «Драма будущего, — пояснял Брюсов, — будет реалистична в том смысле, что будет верна нашим понятиям о возможном, мыслимом, в том смысле, что она ничем не будет противоречить нашим представлениям о реальности»⁵⁹¹. Драма эта должна быть объективной и основанной на действии.

Актеру Брюсов отводит важное место, но он в новой схеме все же «вторичен», подчинен действию драмы, автору.

Основным содержанием современной театральной жизни Брюсов считает борьбу реализма и условности. Он повторяет свои доводы из «Ненужной правды» о слабостях последовательного реализма. Но и победа условности на сцене рассматривается им теперь как гибель театра. Не видя выхода, Брюсов предлагает компромиссное решение: синтез реализма и условности. Под внешностью «модного» синтеза он отказывался и от современного реалистического театра, и от символистского (в обеих его формах — лирико-интимной и общественно-религиозной). От первого оставался «реализм» актерского бытия на сцене, от второго — принцип

условности. Крайне существенно, что теперь Брюсов говорит об «условности» не как о синониме символизма, а как о сумме чисто формальных постановочных средств, непосредственно не связанных с поэтикой символизма и порождаемых, по его мнению, самой природой театра. Ориентация на действие, а не на лирику, на классическую, а не на модернистскую драму говорила о том, что Брюсов искал незыблемые основы искусства сцены.

После подобного выступления Брюсова его отрицательная рецензия на спектакль театра Комиссаржевской «Пеллеас и Мелизанда» уже не казалась случайной. Он использовал неудачную постановку для наглядной демонстрации недостатков и пороков условного символистского театра. «Нарочитая условность», та самая, за которую Брюсов еще недавно ратовал как теоретик, выведенная на подмостки, «все время отвлекала внимание от драмы, развлекала, иногда смешила, сердила», искажала замысел драматурга ⁵⁹². Но созданный Комиссаржевской образ Мелизанды он характеризует как «один из самых удивительных и незабываемых». Актриса добилась этого, полемически, заявляет критик, играя вопреки плану режиссера и художника.

Рецензия Брюсова, появившаяся сразу же после заседания художественного совета театра, на котором разногласия Комиссаржевской и Мейерхольда приняли открытую и острую форму, явилась сильной поддержкой для актрисы. Не случайно она советовалась с Брюсовым на дальнейших стадиях своего конфликта с Мейерхольдом.

То, что осталось малоубедительным и непроясненным в лекции «Театр будущего» — ее позитивная часть, — Брюсов вскоре развивает и обосновывает в статье «Реализм и условность на сцене» ⁵⁹³. Брюсов включает ее в число трех основных своих выступлений о театре — вслед за «Ненужной правдой» и «Театром будущего». Он берет из лекции доводы о недостижимости реализма на сцене и о самоубийственной тенденции условного театра. Последнюю мысль автор подкрепляет свежими примерами из опыта таких театров, как «Oeuvre» в Париже, Рейнгардта в Берлине, Комиссаржевской (постановки Мейерхольда) и из последних постановок МХТ.

Какое содержание вкладывает теперь Брюсов в слова «реализм» и «условность» и в каком сочетании представляет их на сцене? Их смысл и соотношение, полагает Брюсов, вытекают из самой сущности театра,

которая была с предельной ясностью выражена Аристотелем. Его определение: «Трагедия есть подражание единому, важному, в себе замкнутому действию» — подтверждается всей мировой драматургией, от греческих трагиков до Метерлинка. Главной же фигурой театра действия Брюсов называет актера. А так как актер и все его первичные средства выразительности (тело, голос, движения) реальны, то реалистичной должна быть и его игра. Брюсов не имел при этом в виду определенного художественного метода. Понятие было достаточно широким: «Игра артистов должна быть реалистичной в том смысле, что должна являть нам действия возможные, хотя бы и преувеличенные в ту или иную сторону: в комедии — в сторону пошлости, в сторону величия — в трагедии»⁵⁹⁴. Критерий соответствия интонаций, жестов, мимики актера жизненной правде и призыв «решительно обратиться» к приемам театра античного и шекспировского был направлен только против символистского и натуралистического театров.

Вопрос о сценической обстановке Брюсов решает также логическим путем. Он не считается со всей театральной и зрительской традицией и равно отрицает как реалистические, так и модернистские декорации; естественная фигура актера «может сочетаться только с вещами подлинными», как это было известно театру античному (игра на фоне подлинных зданий) и шекспировскому (на фоне ковров). Брюсов допускает на сцене также «скамьи, покрытые материей или мехами», «ряд колонн», «ввысь уходящие ступени и т. д.». Условность же такой сцены, по Брюсову, состоит в том, что на ней не конкретизируется место действия (страна, интерьер) и связанное с ним внешнее действие. На сцене, например, стоит одна скамейка, а условно считается, что действие происходит в скалах Скифии.

Попутно Брюсов дает свой ответ на острую проблему режиссера: в театре, достигшем простоты постановок и декораций, роль режиссера станет весьма скромной, вроде редактора в журнале.

Освобождая сцену от полярных крайностей натурализма и символистской условности, Брюсов делал ставку на классику мировой драматургии, от античности до реализма.

В мыслях и определениях Брюсова были уязвимые места. Некоторые из них точно отмечены Луначарским. Он говорил, что правда художественного произведения шире того «аналитического реализма», который предлагал Брюсов. Но Луначарский увидел в идеях Брюсова противоречие «самому

принципу буржуазно-декадентского театра», «убийственную» критику «всей мейерхольдовщины»⁵⁹⁵.

Старавшийся укрепить «новую сцену» жизнеспособной теорией, Брюсов неуклонно двигался к осознанию того, что будущее русского театра — не в модернизме. В полном соответствии с идеями своей последней статьи, Брюсов отверг спектакль МХТ «Жизнь Человека», в котором было соединение символистских приемов с реалистическими. Правда, в резкой рецензии критик прежде всего бранит пьесу, ее «плоскости и пошлости». Его стойкая нелюбовь к Леониду Андрееву отразилась на характере статьи⁵⁹⁶. Ставить такую пьесу на сцене — «задача неблагоприятная», по словам Брюсова. Естественно, что и актеры играют хуже, чем обычно. Но и в постановке Брюсов видит несоответствие стилизованных декораций реалистической игре актеров, картин «по Бердслею» — бытовым. С точки зрения рецензента, заслуживает внимания лишь опыт постановки «в новом стиле»⁵⁹⁷.

По мере распада символизма вопросы театра теряли для Брюсова свою остроту. На спектакли он откликается крайне редко. И то лишь на постановки классиков. В поле зрения Брюсова по-прежнему остается в основном МХТ⁵⁹⁸. Но уже не как предмет пристрастной критики, а как наиболее значительное надвое явление русского театрального искусства. МХТ поддерживает у Брюсова интерес к проблеме условности — одной из немногих, занимавших его театральную мысль в то время.

В 1912 году Брюсов публикует статью о постановке «Гамлета» в МХТ⁵⁹⁹. Этот спектакль Брюсов воспринял как выдающееся явление в художественной жизни Европы. Что же именно побудило критика прервать четырехлетнее молчание? Свежая и убедительная трактовка Шекспира? Нет. Брюсов говорит о безжалостных сокращениях текста, о снижении трагедии до уровня драмы. Высокое мастерство актеров? Но Гамлет — Качалов в облике современного заурядного человека кажется Брюсову хотя и цельным, но спорным. А остальные роли — просто слабо сыгранными. Хотя Брюсов и говорит про «истинное художественное творчество» и хвалит МХТ, но не за результат, а за «благородный опыт» на пути исканий.

Новые принципы и идеи Гордона Крэга, ставившего спектакль, — вот что привлекало внимание Брюсова. Автору статьи «Реализм и условность на сцене» импонировала установка Крэга на замену в театре живописи

архитектурой. Впрочем, на этом общем признаке единство кончалось. Архитектура у Крэга была не подлинная, а условная — объемные ширмы. А «условная постановка требует условной игры», — признает Брюсов⁶⁰⁰. В спектакле же обстановка была «сама по себе», игра — «сама по себе». Артисты не поняли замысла режиссера⁶⁰¹.

Очевидно, что Брюсов вновь изменил свою концепцию, которую обосновывал, как он полагал, предельно объективными ссылками на незыблемые, «естественные» начала театра, на его многовековую практику. Он не вспоминает о своих требованиях реалистической игры и подлинной обстановки для нее.

«Торжество условности», которого добивался Крэг, Брюсова теперь не смущало. То обнаруживаемое им противоречие между условной обстановкой и «реальной» игрой живого актера, которое всегда казалось ему неразрешимым, представляется теперь легко преодолимым. Стоит только учесть опыт условной игры в античном театре: котурны, маски, рупор, традиционные жесты.

Поиски компромиссного статуса театра в 1908 году («Реализм и условность на сцене») более всего были вызваны несогласием Брюсова с тем направлением, которое придавал условному театру Мейерхольд. Живописность, зрелищность, подчеркнутая театральность не устраивали Брюсова. Мечтая о театре идей, он тяготел к сценическому лаконизму. Еще в 1906 году, одобряя намерение Александринского театра поставить «Антигону», он говорил о возможности разыгрывать пьесы, не только воспроизводя эпоху или обстановку, для которой их писал автор, но и как современные⁶⁰². А это означало выявление в пьесе «вечных» идей, не ограниченных определенным временем и ситуацией. Вот почему, когда в конце 1911 года обозначился второй путь условного театра — «через Крэга в сторону архитектурного “вневременного” и “внеэпохального” спектакля»⁶⁰³, Брюсов с энтузиазмом принял его. Он усмотрел в «Гамлете» развитие тех начал, которые были найдены театром в спектаклях «Жизнь Человека» и «Братья Карамазовы», и воспринял это как признак превращения МХТ в «условный театр».

По мере того как «новая драма» повсеместно сходила с подмостков, передовое художественное сознание пыталось создать заслон натурализму в виде классической драмы. При постановке классики ой нередко

придавалось символическое толкование. Так, Мейерхольд в Александринском театре задумывает и частично осуществляет поворот к классическому репертуару, причем символическая трактовка сказалась и на «Грозе» (1916), и на «Маскараде» (1917).

В этом плане оказываются очень единными все разрозненные высказывания Брюсова о классической драме. «Антигона» Софокла, «Горе от ума», «Гамлет», «Ревизор» — для Брюсова произведения символические, не переложимые на язык реалистической сцены. Такими же считает он и «Маленькие трагедии» Пушкина. Перед их постановкой в МХТ Брюсов выступил со статьей, в которой говорил о сложностях и особенностях их сценической интерпретации.

Брюсова-пушкиниста беспокоит, как бы ходячее представление о реализме Пушкина, о его «ясности» и «простоте» не привело театр к созданию неглубокого, «приземленного» спектакля. Раскрыть богатство Пушкина, уверяет Брюсов, возможно не в зрелище, где все сказано, а в таком спектакле, в котором зритель будет думать с поэтом. А для того, чтобы заставить зрителя творчески восполнять спектакль, нужна условная постановка. К ней естественно приводит и «сжатость» «Маленьких трагедий». «Впрочем, — замечает Брюсов, — и в теории Пушкин был за условность театра»⁶⁰⁴.

Такие рассуждения Брюсова об условности уже не находили прямого отклика в модернистских кругах. Мало того, что в интеллектуальном театре неизбежно возросло бы значение текста, «литературы». Установка на спектакль, восполняемый зрителем, была противоположна тем поискам яркой театральности и зрелищности, которые велись Мейерхольдом и по-своему — Таировым.

Особняком стоят рецензии Брюсова 1916 года в газете «Утро России», где он заведовал театральным отделом. По информационному тону бесстрастного свидетеля они напоминают те обзоры, которые Брюсов писал для журнала «The Athenaeum» в 1900 – 1906 годах. Опытный имитатор, он выступает как рядовой безликий рецензент. В специфической эмоционально повышенной театральной атмосфере военной Москвы теоретизировать было не очень уместно. К тому же Брюсов терял связь с живыми процессами в искусстве и, расставшись со многими прежними взглядами, определенной конкретной театральной позицией не обладал.

Эти шесть газетных рецензий Брюсова написаны по одному плану. Сначала идет разбор пьесы, затем излагается интрига и участие в ней

действующих лиц, оценка игры актеров и, наконец, общее впечатление о спектакле. Первую рецензию Брюсов посвятил спектаклю МХТ «Будет радость». Он говорит о серьезных недостатках пьесы Мережковского: о схематизме сюжета, о недостаточной мотивировке действия и об оторванности его от идеи произведения. Сама же давняя идея Мережковского, его мечта о слиянии общественного движения с обновленным христианством кажется критику «неубедительной». Но он отмечает, что художник в авторе временами пересиливает проповедника, в драме есть живые люди, интересные психологические движения. Оценку спектакля Брюсов ведет по критериям самого театра. Он даже не одобряет небольшого анахронизма в костюмах. «В конце концов, все пьесы, — замечает Брюсов, — всегда — *исторические*», и реалистично ставить их можно только «в обстановке и в костюмах *своего времени*»⁶⁰⁵. Брюсов положительно отозвался о типичности образов, созданных актерами, и отметил, что весь спектакль был сыгран «с обычным мастерством».

Перед премьерой Станиславский просил Брюсова «приглядеться» к той «трудной душевной работе», которой захвачен театр⁶⁰⁶. И по сравнению с последующими рецензия эта самая серьезная. Но очевидно, что Брюсов не воспользовался теми возможностями для проблемного разговора, которые имелись и в пьесе, и в спектакле.

Менее понравились Брюсову спектакли в театре Незлобина («Ложь» В. К. Винниченко), у Корша («Кровь» С. Шиманского) и в Малом театре («Счастье» К. Брамсон)⁶⁰⁷. Главной причиной тому была слабость пьес. Все же спектакль «Ложь», замечал критик, смотрелся с интересом. В нем есть движение, острота и прекрасная игра М. Ф. Андреевой, обогатившей образ героини. А вот театр Корша, по мнению Брюсова, не смог «дописать» пьесу. Даже того, что в ней было, не выразила очень плохая постановка. Неудачу спектакля Малого театра Брюсов объясняет тем, что в пьесе характеры неестественны, положения — натянуты. Критик оправдывает актеров, игравших слабее обычного, тем, что фальшивый и риторичный текст не позволял им достичь жизненного правдоподобия.

В поле зрения Брюсова оказался также готовившийся в театре Солодовникова спектакль «Царь Иудейский». Критик пространно рассуждал о сложностях драмы на евангельскую тему, а о самом исполнении лишь заметил, что в театральном чтении драма производит

«сильное впечатление» .

В этих рецензиях Брюсова, как и во многих прежних его статьях, театрал был подчинен литератору. В спектакле он видел прежде всего разыгрываемую пьесу, а потом уже все остальное.

Отказ Брюсова от театрального теоретизирования в рецензиях не оказался для него путем к эмпиризму. Он много размышлял о судьбе искусства и культуры и упорно думал о театре будущего, отойдя от споров о сегодняшнем театре. Доклад «Реальные задачи театра», прочитанный 8 февраля 1916 года в Московском Камерном театре, Брюсов посвятил проблеме взаимоотношения театра и народа. Еще в статье «Народный театр Р. Роллана» Брюсов, излагая свое понимание и решение проблемы «народного театра», признавал необходимость демократизации

искусства ⁶⁰⁹ . И теперь, в отличие от Ф. К. Сологуба и В. И. Иванова, незадолго до Брюсова выступавших в Камерном театре все с теми же своими устаревшими словами о мистическом преображении жизни на сцене, о «соборном действе», он говорил об очень важных для театра вещах. Он указал на трагическое противоречие искусства с буржуазным обществом. Если театр угождает публике, он, по словам Брюсова, отказывается от «свободной дороги» творчества, от развития. Пойти же «дорогою свободной» актер, в отличие от поэта или живописца, не волен. Ибо в силу особенностей сценического искусства актер лишен возможности творить без зрителя, «для будущих веков».

В чем же Брюсов видит выход для театра? Не в направлениях, методах и стилях, — он ни слова не говорит о них. А в том, чтобы, не делаясь «рабом черни», театр нашел возможность «служить народу». Брюсов утверждает за театром право выбора «среди современных течений и групп»

⁶¹⁰ . Однако ясно, что в его представлении «группа» эта не могла быть любой. Ведь сделать новую художественную истину всенародным достоянием под силу лишь тем, у кого есть подлинная связь с народом, кто служит ему.

Своим докладом Брюсов поддерживал эстетические искания Камерного театра, понятного узкому кругу ценителей и знатоков искусства. Но он считал необходимым, чтобы художественные идеи сочетались с идеями гражданственности и народности.

В этом выступлении Брюсов ничего не говорил об условности на сцене. А для Камерного театра этот вопрос был достаточно острым. В книгах

Таирова, в рассуждениях на эту тему не раз встречаются ссылки на Брюсова.

Театр первых лет революции знал острые формы условности. Но Брюсов, прочно вставший на культурнические позиции, отдававший все силы делу просвещения народа, не мог уже считать проблему условного театра особенно важной. В своем новом отношении к искусству Брюсов во многом оказывался единомышленником Блока, Горького, Луначарского.

А. А. БЛОК

Поэт ярко выраженного лирического склада, Александр Александрович Блок (1880 – 1921) всю жизнь тяготел к искусству театра. Сначала — как актер-любитель, затем как драматург, критик и театральный деятель, всегда — как зритель. Среди его любимых актеров были Далматов и Бравич, Савина и Комиссаржевская, Станиславский и Шаляпин. Как вспоминал Е. И. Замятин, Блок называл себя «очень театральным человеком».

В периоды усиления гражданственных и революционных настроений Блока его интерес к сцене сильно возрастал. Поэтому в критических выступлениях о театре и о драматургии Блоку удалось в большей степени, чем в какой-либо другой сфере своего творчества, преодолеть индивидуалистические влияния и, признав зависимость развития искусства от хода истории, от решения «основного вопроса эры — социального»⁶¹¹, занять действительно передовую, демократическую позицию.

Театрально-критических статей у Блока немного. Но это были принципиальные, а то и программные выступления. Мысли о театре и репертуарной драматургии встречаются также в статьях Блока на иные темы. Письма, дневники, записные книжки поэта говорят об интенсивности его размышлений о театре.

В театральных воззрениях Блока борьба сценического реализма с модернизмом, искусства демократического с элитарным отразилась остро и драматично. Отношение Блока к театру было подвержено большим изменениям: он проделал путь от приверженца символистского «мистериального действия» до руководителя рожденного Октябрем Большого драматического театра.

Любовь к театру, который впоследствии стал для Блока «плотью искусства», появилась у него с отроческих лет. Мечтавший о профессии актера, юноша Блок играл на любительской сцене те произведения, которые оказали на него сильное воздействие в чтении. Это была главным образом классика: Шекспир, Пушкин, Грибоедов. Испытывая сильное увлечение зрелищной стороной спектаклей, Блок, однако, уже тогда воспринял драматический театр — и это прошло через всю его жизнь — как театр авторов.

С окончанием «актерского» периода любовь Блока к театру не

уменьшилась. Впереди были новые формы общения с театром: в Блоке-зрителе рождался театральный критик, в Блоке-поэте — драматург.

Огромное впечатление произвели на Блока весной 1901 года гастрольные спектакли Московского Художественного театра (Чехов, Ибсен, Гауптман). На них Блок в период своего эстетического становления получил реалистическую театральную «закалку», которая сказалась на развитии его театральных взглядов в дальнейшем. В ноябре 1901 года он писал А. А. Кублицкому: «Петербургские театры не нравятся нам после того, как мы видели Московский»⁶¹². Много лет спустя Блок признал, что Художественный театр сыграл для него «большую роль когда-то, в лучшую пору жизни» (VIII, 458).

Сближение Блока с символистской средой в 1902 – 1905 годах сказалось и на его отношении к театру. Блок интересовался театральными идеями Мережковского. Если Вл. Соловьев игнорировал театр, то Мережковский отводил ему важную роль в создании религиозно-общественного искусства. «Оправдание» театра, производимое Мережковским, привлекало Блока. Но требование подчинить искусство целям религии стало вызывать в недалеком будущем его протест.

Были не чужды Блоку также идеи В. И. Иванова, который, выстраивая символистскую «театральную утопию», предусматривал активное участие народа в экстатических «дионисийских» «соборных действиях».

В первой своей рецензии, посвященной гастролям труппы Ж. Леблан-Метерлинк (1903), Блок бранил Метерлинка. Вероятнее всего (рецензия не была принята журналом «Весы» и не сохранилась) за пессимизм, за «декадентство», как сторонник «преображающего» зрителей мистериального театра. Собственные взгляды Блока на сценическое искусство в это время еще не сложились. Тем значительнее предстает последующее стремительное созревание театральной мысли Блока.

Первая, опубликованная в 1906 году театрально-критическая статья Блока называлась «Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской». Новый театр на Офицерской привлекал к себе внимание столичной интеллигенции и учащейся молодежи как именем актрисы, так и своим декларированным стремлением к духовному раскрепощению и обновлению человека, намерением обращаться к коренным вопросам бытия. Театр на Офицерской в своеобразной и мистифицированной форме отражал революционные взгляды в символистской среде. В лирическом зачине статьи Блок высказывает идеи, имевшие хождение в символистских кругах. Объявляя

театральное действие реальнее самой жизни, он явным образом исходил из формулы Иванова «от реального к реальнейшему», утверждавшей высшую истинность религиозного искусства. Блок признает мистериальное назначение театра, когда говорит: «Пусть непрестанно на сцене искусство страстно обручается с тайной» (V, 96) и когда истолковывает причины успеха спектакля «Сестра Беатриса». Признание благотворного воздействия Вагнера и Ибсена на современный театр также было общепринятым у символистов. Блок одобряет новые постановочные принципы Мейерхольда: стилизацию в обстановке, подчеркнутый ритм диалога и действия ⁶¹³.

Выступая в поддержку символистского театра, Блок, при всем том, был далек от апологетики его первых опытов. Он не принимает режиссерской трактовки «Гедды Габлер», но одобряет социально-бытовую тему пьесы «знаньевца» Юшкевича «В городе», ее мелодраматизм, вызывающий у зрителя «слезы сострадания». Неудача спектакля «В городе» Блок объясняет художественной слабостью пьесы, но не говорит о ее несовместимости с антибытовым направлением театра, на что указывали другие критики. Блок уловил тенденцию режиссуры к самовыражению за счет духовно-эмоциональной стороны сценического существования актера и отрицательно к этому отнесся. Он критиковал «деревянную пластику» условных жестов и живописно-плоскостное решение спектакля — принципиально важные для Мейерхольда приемы.

Началом разногласий с Мейерхольдом было сомнение Блока в «надежности» его режиссерского метода. По мнению Блока, актеры, объединяемые лишь общим режиссерским планом, могут успешно раскрыть свои дарования, но могут «впасть в разноголосицу» и «сжечь корабль пьесы». В конце статьи Блок выражал веру в будущее нового театра. Он видел в Комиссаржевской и Мейерхольде больших художников, разделял их критицизм к казенной сцене и к натуралистическому театру. Как и они, Блок мечтал о новаторском и отвечающем современным духовным запросам театре, антибуржуазном и высокохудожественном.

Уже в ближайшие месяцы Блок перестал связывать надежды на возрождение сцены с символизмом. 1906 – 1908 годы для Блока — время преодоления символистской теории театра, «соблазнов» модернистской сцены и создания собственной концепции демократического преобразования театра. Эта концепция находилась в прямой связи с его социальными и эстетическими взглядами, развивавшимися под

воздействием первой русской революции⁶¹⁴.

Создавая лирические драмы в 1906 году, Блок был свободен от ориентации на «громоздкий и нелепый механизм» традиционного театра (V, 96). Их романтическая театральность и лирическая символика подсказывали новые формы условной сцене. Но в символистской драматургии Блока ирония автора подрывала основные принципы «теургического» театра. Мистерия пародировалась: она разыгрывалась не в театре-храме, а в балагане, где жертвенную кровь заменил клюквенный сок («Балаганчик»); чудо не оказывало преобразующего воздействия («Незнакомка»). Никаких «жизнетворческих» целей Блок своими драмами не преследовал. В символистских кругах соловьевской ориентации лирические драмы Блока резко осуждались за «кощунство» и «богохульство».

Цикл статей Блока 1907 года знаменовал демократизацию его общественных и эстетических воззрений, его разрыв с декадентством. В статье «О драме», еще не свободной от символистских пристрастий, Блок выступает за общественное назначение искусства. «Последним великим драматургом» Европы, по его мнению, был Ибсен. После него «лирика» — эта «магия европеизма», плод индивидуалистической культуры — победила драму. Поэтому-то и отмечена печатью упадка драматургия модернистов: Метерлинка, Гауптмана, Гофманшталя, Шницлера, Д'Аннунцио, Пшибышевского. Они, считал Блок, лишили драму героя и действия, понизили «металлический голос трагедии до хриплого шепота жизни». Блок останавливается на критике Метерлинка потому, что «самое это имя — уже догмат». Таланту бельгийского драматурга он отдает должное, но отрицает его театр «мира и красоты без слез» во имя высокой драмы, отражающей борьбу и противоречия жизни.

Если на западе, полагал Блок, кризис драмы наступил «путем культурной эволюции», то в России развитие драмы определялось случайностями: случайна «гениальнейшая русская драма» «Горе от ума», случайно, что драмы Островского, этого «огромного таланта», не так «поразительны», как драмы менее талантливого Сухово-Кобылина, случайна драматическая техника Чехова, который «отнял у русской драмы то, что отнял Метерлинк у европейской»⁶¹⁵. Случайна и символистская драма в России, так как она «не национальна, вспоена чужеродными соками» (V, 169). Такой взгляд приводил Блока к недооценке русской

драматургии. Для нее характерны, по его мнению, отсутствие техники, действия, пафоса, слабость языка⁶¹⁶.

Неточные и малосамостоятельные рассуждения Блока о русской драматургии ослабляли позитивную часть его статьи⁶¹⁷. Все те же «недостатки» он находил и в современной русской драме. В пьесах М. Горького Блок видит потерю пафоса, вырождение сильного героя в отвлеченного «человека». Реальные противоречия, на которых построены драмы Горького, Блок объявляет вообще не относящимися к искусству. Принимая лишь пьесу «На дне» и решительно заявляя: «Горький — не драматург», Блок, однако, не выступал, как буржуазные критики, против его социальных идей. Он только полагал, что голоса героев Горького были бы, вероятно, «очень слышными со страниц боевой публицистической статьи», со сцены же они «едва слышны» (V, 174). Блок критиковал пьесы Горького за несоответствие критериям высокой драмы. Он не обнаруживал в них «вечного противоречия», как у Шекспира, Грибоедова, Ибсена. Еще более далеки от высокой драмы, по мнению Блока, драматурги «Знания». Они плохо владеют техникой драмы, мало отличаются друг от друга в «пафосе», темы их пьес мелки, а персонажи «слабохарактерны и заурядны». Но Блок ясно дал понять, что его «беспоощадность» имеет эстетический, а не социально-политический характер. В пьесе Юшкевича «Король» он отметил в «высокой степени справедливые» мысли о национальном равноправии, о борьбе рабочих против фабрикантов.

Сурово отнесся Блок к драмам «пофасонистее, помодернистее»: «Времена мессии» Шолом Аша, «Долг» и «Слушай, Израиль!» О. И. Дымова, «Отвергнутый Дон Жуан» С. Л. Рафаловича и «Тайга» Г. И. Чулкова.

По мнению Блока, можно «говорить серьезно» лишь о двух очень разных пьесах. Это — «Комедия о Евдокии из Гелиополя» М. А. Кузмина и «Жизнь Человека» Леонида Андреева. «Комедию о Евдокии» Блок определяет как «наиболее совершенное создание в области лирической драмы в России» (V, 184). Сама по себе такая оценка вычурной стилизации была данью Блока прошлому. Но более важен в блоковской «апологии» Кузмина полемический смысл, направленный против А. Белого, В. С. Соловьева, Д. В. Философова и других сторонников религиозного искусства, упрекавших лирических поэтов в «буржуазности, кощунственности, хулиганстве и т. д.»⁶¹⁸

Говоря, что «несытый» и «проклинающий» русский читатель не найдет у Кузмина ни глубоких идей, ни правды о жизни, Блок противопоставляет его комедии пьесу Андреева «Жизнь Человека». Она кажется ему близкой к искомому идеалу высокой драмы, «важной и насущной». Блок рассматривает драму и спектакль в театре Комиссаржевской нераздельно, так как эта, на его взгляд, лучшая постановка Мейерхольда передает замысел автора. Если самым большим достижением спектакля «Сестра Беатриса» Блок считал возникавшее моментами единение зрителей со сценой, то теперь он с не меньшим удовлетворением обращает внимание на глубокую разъединенность сцены и публики. Художественный прием драматурга, отводившего зрителям роль праздного свидетеля большой жизни Человека, Блок воспринял не со стороны театральной формы, объединявшей сцену и зрителя, а со стороны идейно-этического конфликта между трагической личностью и буржуазным обывателем. Хотя Блок переосмыслил пьесу и спектакль и преувеличивал их жизнеутверждающий смысл, сходное толкование встречалось в передовой критике. Символистские же круги отнеслись к «Жизни Человека» недоброжелательно.

Переход Блока на демократические позиции в вопросах искусства обусловил его отрицательный отзыв на спектакль «Пробуждение весны», поставленный в театре Комиссаржевской 15 сентября 1907 года. Трагедию Ведекинда он нашел незначительной («глупые» родители и «порочные» дети), «чужой и ненужной», а игру актеров — посредственной. Блок призывает театр обратиться к идейно содержательному русскому репертуару, который насущно необходим народному зрителю, людям «с волей, с надеждами», с «мечтами», с «идеалами» (V, 195).

Говоря о «Пробуждении весны», Блок едва касался постановки (находил ее замысел «интересным»). В рецензии же «Пеллеас и Мелизанда» (октябрь 1907) он подвергал критике не пьесу Метерлинка, а режиссуру спектакля. Статья создавалась во время обострения конфликта между Комиссаржевской и Мейерхольдом. «Пора нам, — считал Блок, — тащить за фалды наших друзей, упорно лезущих в тупики и болота» (V, 197). По стечению обстоятельств статья не была опубликована ⁶¹⁹, но Блок познакомил режиссера с содержащимися в ней «горькими истинами», и Мейерхольд был «почти во всем согласен с ней» (VIII, 216). Блоку казались манерными и нарочитыми те новшества, которыми тогда увлекался Мейерхольд: узкая сцена, стилизованная угловатая пластика актеров.

Крайне неудачным счел он и оформление спектакля художником В. И. Денисовым: стилизованные декорации, «кубики» и «цилиндры», на которых шло действие. Убежденно повторяя, что лишь простота и верность тексту могли раскрыть трагическое содержание пьесы Метерлинка, Блок говорил о полной несостоятельности постановки. Засилье стиля «модерн» в театре Блок расценивал как «стояние в тупике». «Ясно и то, что, если нового пути еще нет, — лучше, во сто раз лучше — совсем старый путь» (V, 202).

Блок отчетливо понимал, что политическая реакция в стране ведет к упаду искусства. Но это еще усиливает, считал он, ответственность писателя перед «рабочим и мужиком», которые ищут в литературе ответа на важнейшие вопросы жизни ⁶²⁰. Критерием оценки произведений, применимым и к драме, и к спектаклю, становится для Блока их общественная необходимость и полезность. Об этом он прямо говорит в статье «Три вопроса» (1908). В эстетике символизма вопросы театра занимали одно из центральных мест. Поэтому, решив в начале 1908 года «установить свою позицию и свою разлуку с декадентами путем ряда статей», Блок намечает такие темы, как «о театре, о критике, об Ибсене» (VIII, 224). В статье «О театре», на основе которой Блок читал лекцию в Петербургском театральном клубе, он впервые для себя связывал судьбу театра с историей, с общественным развитием. В отличие от многих авторов теоретических статей того времени, он размышлял не о далеком прошлом или отдаленном будущем, а о самом ответственном — о театре ближайшего будущего. Наряду с критикой «интеллигентского» театра и символистских теорий театра, в статье Блока был призыв к созданию нового и перестройке старого театра. Одной из основных посылок статьи «О театре» было признание упадка современного театра. Причем Блок не ограничивается указанием на «одряхление» императорских театров и «ветошь или нелепую беспочвенность» провинциальной сцены. Он имеет в виду и театр Комиссаржевской с его «малоплодотворными исканиями» и даже в «лучшем театре наших дней» — Художественном — считает обманчивой «прелесть “чеховщины”» (V, 242). Блок видит непосредственную причину упадка сцены в том, что она отталкивает от себя литературу, писателя — руками актера-«лицедея», утратившего великую ответственность за русский театр, и руками режиссера, который толкует и искажает пьесы по своему разумению и вкусу. «Режиссерский» театр, полагает Блок, — явление временное и в принципе нежелательное.

Главная же причина упадка, по Блоку, в том, что театр утратил свое высокое общественное назначение и стал местом развлечения. С близящейся гибелью современного строя погибнет и соответствующий ему театр, проводил мысль Блок.

Жизненно необходим театр, считает Блок, рабочим и крестьянам. Они требуют от театра высокого искусства, в котором польза и красота нераздельны. Поэтому театр ближайшего будущего представлялся Блоку как аудитория для самых широких масс. Поэт верил в грядущий расцвет «высокой драмы с большими страстями, с чрезвычайным действием, с глубоким потоком идей» (V, 269).

В настоящее время, призывает Блок, уже пора приступать к перестройке театра. Для этого есть все основания: авторы, несущие ответственность перед народом, актеры нового душевного склада и, наконец, «народный театр» с его благодарными и требовательными зрителями, среди которых уже сейчас немало новой интеллигенции. Для репертуара «народных театров» Блок считает важной мелодраму⁶²¹, в которой могут появиться «подлинные черты искомого героизма» (V, 273).

Утверждая театр как высокую трибуну для проповеди правды и красоты, как силу, способную воспитывать общественную волю народа, Блок вступал в преемственную связь с раздумьями Пушкина, Гоголя, Островского, Аполлона Григорьева о создании народной драмы и подлинно народного театра.

Особого внимания заслуживает отношение Блока к проблеме античного театра, лежавшей в основе символических театральных теорий. Показательно, что в известном сборнике статей «“Театр”. Книга о новом театре» (1908), непосредственным откликом на который и являлась статья Блока «О театре», никто из десяти авторов этой проблемы не обошел. Идеи возврата к формам античного театра, развивавшиеся Р. Вагнером (мифологическая синтетическая драма) и Ф. Ницше («театр Диониса») были переосмыслены многими теоретиками символизма в духе соловьевского «синтеза» и явились основой «теургического» театра. Блок же не верил, что обращением к античности можно оживить «обреченный смерти» современный театр. Античная трагедия привлекала Блока не своим мистериальным происхождением и не идеей рока, а высоким строем человеческих чувств и мыслей, мужественным трагизмом ее героев. Пути развития трагедии Блок видел не в стилизации и модернизации античных образцов, а в выражении трагизма современной переходной «мучительной»

эпохи.

В 1910-е годы размышления Блока о судьбах русской сцены приобретают вполне конкретный характер. Проникнутые сознанием единства судеб литературы и театра в России, суждения Блока об искусстве Станиславского и Мейерхольда явились результатом его тесного общения с этими режиссерами и их театрами. Несмотря на то, что Блок в основном критиковал Мейерхольда, а Станиславским восхищался, вопрос «о двух правдах» (VII, 187) занимает его вплоть до 1915 года⁶²². В несхожих, взаимно пересекавшихся творческих биографиях Блока и Мейерхольда был момент единства — постановка «Балаганчика». Но в дальнейшем Блок, признавая большой талант Мейерхольда и сходясь с ним в отрицании театрального натурализма и рутины, относился к нему все более критически.

По убедительному определению Д. Е. Максимова, «Блок пришел, хотя я не сразу, к выводу о том, что “условный театр” и большинство театральных предприятий Мейерхольда дореволюционного периода порождены оторванной от народа интеллигентской средой и одноприродны с модернистским искусством»⁶²³. Блоку, отводившему главенствующую роль в театре драматургии, отстаивавшему литературно полноценный и идейно «питательный» репертуар, были чужды стремления Мейерхольда, утверждавшего в 1910-х годах «условный театр» на почве чисто театрального традиционализма (комедия дель арте, пантомима, фарс). Многие постановки Мейерхольда, лишённые «влаги» чувств и правды человеческих переживаний, Блок воспринимал как «сухую пестроту» (VII, 234).

Как точно формулирует исследователь, «“карнавальная тенденция” постановок Мейерхольда в условиях того времени, вопреки своей изначальной природе, своему происхождению, была обречена на камерное, элитарное существование — и это также не совпадало с исканиями Блока»⁶²⁴.

Хотя Блоку понравились те спектакли, в которых, как ему казалось, Мейерхольду удалось выразить всю значительность авторского замысла («Жизнь Человека» Андреева, «Виновны — не виновны» Стриндберга, «Поклонение кресту» Кальдерона), обращение режиссера к классике его не «успокаивало». По поводу намерения Мейерхольда поставить «Антигону» и «Маскарад» Блок скептически писал жене 20 февраля 1913 года: «Но на

очереди теперь — Мейерхольдова порча Софокла и Лермонтова. Он погибнет, если не опомнится, не бросит вовсе кукольное и не вернется к человеку» (VIII, 410).

Но Блок боролся не только против Мейерхольда как выразителя театрального модернизма, но и за него как за большого художника. Привлекательность и «ядовитость» модернизма, по Блоку, в том и состояла, что он был «с искусством», в отличие от натурализма, который «вые искусства». По письмам и записным книжкам Блока видно, что он не оставлял попыток отвлечь Мейерхольда от формальных экспериментов. Недаром Мейерхольд, говоря о своих учителях, ставил имя Блока рядом с именами Станиславского и Комиссаржевской⁶²⁵.

В 1910-х годах происходит сближение Блока с Художественным театром. К одухотворенному реализму МХТ Блока приближала эволюция его эстетических взглядов. Новаторское искусство и передовая общественная позиция МХТ давали возможность Блоку более четко определить свое отрицательное отношение к театральному модернизму, к консерватизму императорских театров и к идейной и эстетической беспринципности большинства театров частной антрепризы.

В 1911 году, когда Блок почувствовал, что от него «последняя тень “декадентства” отошла» (VIII, 331), он признал долг художника в том, чтобы возвращать правду, «исчезнувшую из русской жизни» (VII, 103). А для этого нужно обратиться к реальности, к жизни простых людей. Только там можно услышать голос будущего. Углублением демократических настроений Блока и вызывалась его потребность вернуться «назад к душе, не только к “человеку”, но и ко “всему человеку” — с духом, душой и телом, с житейским — трижды так» (VII, 79). В этом призыве уже было предопределено последующее (1914) признание Блока: «Мне неудержимо нравится “здоровый реализм”, Станиславский и Музыкальная драма. Все, что получаю от театра, я получаю оттуда, а в Мейерхольдии — тужусь и вяну»⁶²⁶.

Первая попытка сближения с МХТ была предпринята Блоком в 1908 году. Он хотел видеть свою «Песню судьбы» только на сцене МХТ. Но пьеса не соответствовала исканиям Станиславского того периода. К тому же у нее имелись серьезные недостатки: публицистическая обнаженность наряду с идейной нечеткостью, аллегоричность персонажей, ослабленность действия. Блок ощущал благотворность своих встреч с режиссерами МХТ.

«Прочел ее (“Песню Судьбы”. — Ю. Г.) Станиславскому и Немировичу-Данченко, — сообщал он Ф. Ф. Комиссаржевскому, — и оба они в один голос наговорили мне столько важных для меня вещей, сколько в жизни мне никто не говорил»⁶²⁷ .

Ставя МХТ выше всех существующих театров, Блок не во всем и не всегда был его апологетом. Если Чехов в МХТ был воспринят Блоком в 1909 году как «предвестие великого искусства» (VIII, 283), то к «Гамлету» в условной постановке Крэга, к Метерлинку («Синяя птица») и к Гамсуну («У врат царства») он отнесся отрицательно. Блок не любил режиссерских работ Бенуа (Мольер, Гольдони, Пушкин), отмеченных эстетизацией быта прошедших эпох и иллюстративностью. «Не помню, — говорил Станиславский, — чтоб он в глаза хвалил меня или театр. Скорее помню его критику, строгую, но любовную, доброжелательную»⁶²⁸ .

«Роза и Крест» знаменовала дальнейшее сближение Блока с Художественным театром. Сознательно ориентируясь на МХТ в период работы над пьесой, Блок старался изобразить характеры в их естественной сути и в жизненно правдоподобном драматическом сцеплении. Он желал написать пьесу «честно», «так, чтобы все можно было объяснить психологически, “просто”»⁶²⁹ . Поэтому форма поздних драм Ибсена с их загадочной символикой и внелогической мотивировкой событий, которая отозвалась в «Песне Судьбы», перестала его удовлетворять. В пору усиления гражданских настроений Блока Ибсен являлся для него образцом писателя, сознающего свой долг перед народом («Генрик Ибсен», 1908). Но для новых настроений Блока, определяющихся (несмотря на временный отход от публицистических тем) изучением действительности, углублением демократизма, ростом внимания к «простому» человеку, абстрактный максимализм Ибсена оказался малопривлекательным. Блок сомневается в том, что у Ибсена можно найти совет, как «строить дом» (V, 461).

Воздействие, которое оказало искусство МХТ на эстетические и театральные взгляды Блока, на его пьесу «Роза и Крест», было очень значительным. В свою очередь, большой и напряженный, хотя и незавершенный, труд над постановкой «Розы и Креста» (189 трехчасовых репетиций) не прошел бесследно и для МХТ. В работе над «Розой и Крестом» сказывалось настойчивое желание театра расширить свой диапазон в сторону романтической драмы. Пьеса Блока утверждала на сцене МХТ поэзию и принцип «музыкального» построения спектакля.

После статьи «О театре» Блок не возвращался в своих дореволюционных выступлениях к проблеме народного театра. Но интересоваться ею она не переставала. Как бы высоко ни оценивал Блок практику Московского Художественного театра, прямых путей к решению проблемы народного театра она не открывала. Что касается различных «народных театров», то в них в годы войны наблюдалось значительное снижение уровня репертуара. Тем большее внимание уделял Блок новым начинаниям в этой области. Он очень доброжелательно отнесся к «Нашему театру» А. П. Зонова. Театр, открывшийся в начале 1913 года, был задуман как широко демократический. Зонов советовался с Блоком о репертуаре, в который вошли Шекспир, Пушкин, Ибсен, Гольдони. Существенным представляется и тот факт, что после многолетних споров со своей женой, Л. Д. Блок, увлекавшейся театральными «исканиями», Блоку удалось убедить ее начать играть в «народных театрах» — в пьесах Островского и в классических комедиях.

Театральная мысль Блока, рожденная первой русской революцией, была проверена и уточнена Октябрем. Блок был в числе первых деятелей культуры, которые откликнулись на призыв Советской власти к интеллигенции сотрудничать с нею. Работа в Репертуарной секции Театрального отдела Наркомпроса ⁶³⁰, а затем в Большом драматическом театре открывала перед Блоком возможности претворения его театральных взглядов в жизнь. Он подверг пересмотру свои представления о театре и привел их в соответствие с требованиями революционного времени. Так, он преодолевает известный максимализм своих взглядов периода статьи «О театре», когда он отрицал ценность «интеллигентского» театра, считая его исторически обреченным. Теперь он видит обязанность интеллигенции в том, чтобы сохранить сокровища культуры и сделать их достоянием народа. Исходя из этой мысли, Блок выступил с планом решительной реформы театрального дела. Он предложил заставить государственные театры (б. императорские) действительно служить обществу: продиктовать им образцовый классический репертуар и закрыть дорогу на их сцену модернизму, современной бытовой и психологической драме и различным театральным «исканиям». Эти жесткие меры Блок считал нужными до тех пор, пока интересы общества требуют от театра быть школой «духовной собранности и выдержки, без которых сейчас немислимо ни работать, ни жить» (VI, 358), и пока не будет создано искусство нового общества. Что касается театров «коммунальных», то Блок советовал улучшать их

репертуар тактично, чтобы «не отвадить» народ от привычных зрелищ.

Последовательное внедрение классического репертуара Блок называл революционным путем. Почти при полном отсутствии художественно значительных революционных пьес героика, свободолобивый и гуманистический пафос мировой классики находили горячий отклик у революционного зрителя. Театр с классическим репертуаром в значительной мере отвечал тем требованиям, которые Советское государство ставило перед ним.

Выступление Блока против современной бытовой и психологической драмы имело объективные предпосылки. В обостренном социологическом восприятии нового зрителя (и критиков) такая драматургия казалась асоциальной, аполитичной и пессимистической. В этом вопросе сходились представители различных взглядов на театр: Луначарский и теоретики Пролеткульта, Горький и Мейерхольд.

Борьба Блока с театральным модернизмом приобрела последовательный характер, когда он стал председателем Репертуарной секции Театрального отдела в Петрограде⁶³¹. Он препятствовал изданию модернистских пьес и выступал против модернизма на сцене⁶³².

Блок был непримирим к проявлению враждебных и чуждых делу революции взглядов. Низкопробную антисоветскую поделку «Сон буржуя» Блок советовал «предать уничтожению». Он сообщил Луначарскому об отрицательном отношении секции к постановке «вредного» и «псевдореволюционного произведения» — пьесы Т. Майской «С улицы»⁶³³. Блок стремился обогатить городскую и деревенскую сцену революционными пьесами и призывал составителей репертуарных списков обращать особое внимание на социальную драму, на «классовую литературу»⁶³⁴. Поддерживая мысль Луначарского, он организовал работу по переделке социальных романов для сцены. Блок помогал красноармейскому театру и пытался установить связь с театрами Пролеткульта, который его тогда интересовал⁶³⁵.

К этому периоду относится сближение Блока с Горьким. Блок сотрудничает в руководимом Горьким издательстве «Всемирная литература», участвует в разработке задуманных Горьким «Исторических картин», а последние два с половиной года жизни отдает Большому драматическому театру, возникшему при ближайшем участии Горького. По

сути дела, Блок стал идейным и художественным руководителем этого театра. Он поддерживал и обосновывал направление БДТ, созданного как театр героико-романтической драмы, трагедии и высокой комедии.

Блок обнаруживал единство с Горьким в вопросе о волевом и нравственном воздействии театра на зрителей, во взгляде на романтическое искусство как на хранилище революционного огня, как на силу, служащую «удесятеренному чувству жизни» (VI, 367 – 368). Но если Горький был убежден, что для народа необходим лишь героико-романтический театр, изображающий человека «поэтически-раскрашенным»⁶³⁶, то Блок терпимее относился к разнообразию театральных форм и репертуара. Более того, Блок считал необходимым показывать в БДТ величие человека не только в его «взлетах», но и в его «падениях». В произведениях такого рода («Король Лир», например) Блок подчеркивал «предостерегающий» поучительный смысл.

Уже в первых спектаклях БДТ появились синтетические стремления (музыка, танцы, живописность декораций), и Блоку это нравилось. Однако синтетизм театра означал для него не только «хоровод муз», но и одновременное эстетическое, этическое, социальное воздействие на зрителя.

Блок успешно применял новые, соответствовавшие революционным нуждам, формы художественно-воспитательной работы с актерами и зрителями. Так, перед спектаклями «Дон Карлос» и «Разбойники» он говорил уходящим на фронт красноармейцам про обреченность мира зла и насилия, про величие и благородство тех, кто гибнет за идеалы добра и правды. Не вульгаризируя классику, Блок выявлял ее мощные агитационные возможности. БДТ оказался пионером в этой работе и стал одним из действенных центров художественно-воспитательной мысли того времени⁶³⁷.

В грандиозных задачах, которые Блок ставил перед театром, — воспитывать народные массы — не было ничего утопического. Эти задачи были поставлены самой жизнью и успешно реализовывались советским театром в дальнейшем.

В решении главных вопросов театрального искусства Блок оказался ближе к жизни, чем деятели «левого искусства». Его устремления стихийно совпадали с основным направлением политики Советской власти в области культурного строительства.

Л. Н. АНДРЕЕВ

Выдающийся писатель начала XX века Леонид Николаевич Андреев (1871 – 1919) впервые получил признание публики как фельетонист под псевдонимом Джемс Линч. Начало его критической деятельности связано с московской газетой «Курьер», в которой он сотрудничал с 1898 по 1902 год. Он писал для нее судебные отчеты, вел две рубрики: «Впечатления» и «Москва. Мелочи жизни». Поскольку в газете был отдел театра, которым ведал сам издатель «Курьера» Я. А. Фейгин, то Андреев в своих обзорах и фельетонах (их насчитывается более двухсот) касался вначале театра от случая к случаю. Описывая простонародные увеселения на Девичьем поле — балаганы, театрик, где разыгрываются «воинственно-нелепые» сценки по мотивам англо-бурской войны, — он был не прочь порезонерствовать об устройстве «целесообразных и достойных» развлечений для народа⁶³⁸. В отклике на смерть М. Т. Иванова-Козельского, которого Андреев знал по его орловским гастролям, он с искренним чувством говорил о тяжелой участи «всякого русского таланта-самородка». Но от жизни театра Андреев все же был далек. В деятельности Второго собрания членов Российского театрального общества (РТО) его заинтересовали лишь процедурные казусы⁶³⁹.

Только сильные впечатления от «Доктора Штокмана» и других спектаклей МХТ побудили Андреева к созданию театральных фельетонов и рецензий. Самые значительные из них вскоре вошли в состав получившей известность книги «Под впечатлением Художественного театра» — одной из первых книг о МХТ⁶⁴⁰.

Можно сказать, что как критик Андреев формировался под прямым воздействием МХТ. «Высокое положение сумел занять этот маленький театрик, такой молодой, но такой уже умный, такой привлекательный», — были первые слова Андреева о МХТ. «Я влюблен в его настоящее, а еще больше в его будущее», — признавался он⁶⁴¹. В театральных взглядах и оценках Андреева происходит резкая перемена. Спектакли Малого театра, к которому он пристрастился с 1895 года, казались ему в ту пору содержательными (например, «Власть тьмы», «Король Лир»), игра

Ермоловой в пьесе Зудермана «Родина» вызывала у него чувство «злости» к общественному правопорядку⁶⁴². Теперь же он считает Малый театр просто плохим, безнадежно устаревшим. Стремясь к «идейному» репертуару, театр ставит слабые, «нелепые» пьесы: «Заместительниц» Брие, «Современную молодежь» Эрнста, «кроткую и мирную чепуху» — «Нефтяной фонтан» В. Л. Величко и М. Г. Маро. Актеры играют скучно⁶⁴³. Даже удачная постановка «Снегурочки» не получает одобрения Андреева, хотя в прессе ее подчас оценивали выше «Снегурочки» в МХТ. «Пусть бирючи лучше изображены у Ленского, а Садовская 2-я выше Лилиной, — допускал он, — об этом ведать надлежит театральным критикам». И переключал спор из сферы профессиональной и эстетической в область современной действительности. И тут для него было очевидным: существование МХТ «безусловно необходимо», потому что в нем есть правда жизни, которой нет в Малом театре⁶⁴⁴.

Столь же категоричными были суждения Андреева о Новом драматическом театре и о театре Корша. «Все очень плохо», — так отзывался он о шедших не без успеха у Корша спектаклях «Казнь» с Соколовским и Шателен в главных ролях и «Без вины виноватые» с приглашенным дебютантом Муравлевым-Свирским (Незнамов). Время, когда ходили к Коршу и считали Малый недостижимым образцом, далеко отодвинулось, заявлял Андреев в статье, посвященной двухлетию МХТ. «Домхатовский» театр в полемически заостренном изображении фельетониста предстает заведением, в котором «чиновники» «переписывали набело» «Гамлетов» и «Первых мух», «чиновники» на это смотрели и «чиновники» же писали отчеты⁶⁴⁵.

Проводимая Андреевым апология Художественного театра не расходилась с направлением «Курьера». Несмотря на то что газета в своей «идейности», как не без иронии вспоминал работавший в ней П. С. Коган, равнялась по «Русским ведомостям»⁶⁴⁶, она была по своему времени передовым изданием. Г. И. Чулков вспоминал о ней даже как о «марксистской»⁶⁴⁷. В ее сотрудниках значились Чехов, Горький, Вересаев, Серафимович, Луначарский, Фриче. Издатель «Курьера» Я. А. Фейгин писал благожелательные статьи о новом театре.

Толкование спектаклей было у Андреева своеобразным. В очерках и фельетонах той поры, отмеченных духом общественности, он выступал с

энергичными призывами «к свету», «к жизни», высмеивал бездеятельных, тоскующих интеллигентов, которых называл «мертвой водой». Только на путях служения обществу, утверждал Андреев, искусство может воскреснуть, обрести великую силу «строителя жизни». Бодрое жизнеощущение, охватившее в начале века передовые демократические круги, оказалось связанным для Андреева с именем Горького. В первые годы общения с ним (они познакомились в 1899 году) Андреев, по собственному признанию, испытывал особенно сильное и благотворное воздействие «буреглашатая»⁶⁴⁸. «Наступают времена Максима Горького, бодрейшего из бодрых, и вместе с ними замечается неудержимое падение курса на хандру и представителей оной», — возвещал Андреев в «Курьере»⁶⁴⁹. Для него Горький и МХТ — соратники в битве за новую жизнь. Видимо, к влиянию Горького следует отнести и тот непродолжительный, но показательный эстетический «синкретизм», благодаря которому у Андреева коршевский «Сирано де Бержерак» уживался рядом с постановками МХТ. Его не смущает пафосная, условно романтическая игра Соколовского. За внешним неправдоподобием действия и героя Андреев усматривает единственную правду жизни и демонстративно заявляет, что неестественная смерть гасконца для него «убедительнее всех физиологических трактатов»⁶⁵⁰.

Фельетоны Андреева, созданные под впечатлением Художественного театра, проникнуты жизнеутверждающим тоном. Смысл и значение спектаклей выявляются в них в сопоставлении с фактами и тенденциями жизни. Как убеждает уже первая вещь этого цикла, такое сопоставление могло быть весьма сложным. В собственно театральной, рецензионной части статьи — рассказ о премьере спектакля «Доктор Штокман». С первой же минуты, говорит Андреев, зритель был покорен, увидев квартиру Штокмана «со всей ее поразительно переданной интимностью», а затем и ее добродушного, немного смешного хозяина. В гениальном истолковании Станиславского образ Штокмана приобретает необычайную силу воздействия, высшую правдивость. В кульминационных сценах перед зрителем предстает уже не главный доктор купален, а «страждущий дух самого человечества, изнывающего в частых сетях пошлости, глупости и грошовой злобы». И на какое-то мгновение, чувствует Андреев, зрители, в своей будничной жизни родственные той толпе, что гнала Штокмана, становились его единомышленниками, готовы были защищать

справедливость. Они испытывали высокое духовное очищение, общественная значимость которого, по мнению критика, велика.

Но если внутри театра царил «гармония», то за его стенами автор сталкивался с «диссонансом». Последний зримо представал в виде извозчиков: один из них привез автора в театр, другой — доставил из театра домой. Оба они бесконечно далеки от того, что происходит в Художественно-Общедоступном театре. Целую пропасть, трагическое разобщение чувствует Андреев между этими представителями народа, коснеющими в тупых и грубых чувствах, и интеллигенцией, стремящейся «к истине и свободе»⁶⁵¹. «Греху интеллигенции», не заботящейся о культурном развитии народа, Андреев вскоре посвятил особый фельетон⁶⁵². А в связи со Вторым съездом сценических деятелей писал о том, что современный театр имеет ничтожное отношение к общественной жизни. Им пользуется избранное меньшинство, «но для массы, для народа театра нет»⁶⁵³.

В последующих статьях о МХТ контрастные сопоставления спектаклей с жизнью проводились Андреевым с целью их переосмысления. Если восприятие мажорно сыгранного спектакля «Доктор Штокман» как общественно боевого было обычным, то такие ибсеновские постановки, как «Дикая утка» и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», чаще рождали тяжелое настроение у зрителя. Чтобы выявить в них «призыв к жизни», Андрееву приходилось прибегать подчас к парадоксальной диалектике. Рассуждая о символике образа Ирены («Когда мы, мертвые, пробуждаемся»), он придает ему значение некоего нравственного императива. Этот «идеал вне нас» напоминает людям, что они должны стремиться от мертвенного существования к подлинной жизни⁶⁵⁴.

«Оптимистическая заданность» есть и в статье о спектакле «Михаэль Крамер». Процесс восприятия драмы Гауптмана представляется Андрееву сугубо индивидуальным: каждый зритель «плачет о своем». Но то, что люди «плачут одновременно», заставляет критика доискиваться объективного смысла трагического произведения, подводящего зрителя «к самым тайникам жизни». Казалось бы, самоубийство Арнольда, избавляющее его от бесконечных унижений и страданий, хвала смерти, провозглашаемая его отцом, могут привести лишь к безотрадному выводу. И Андреев его делает: «Плохи дела жизни, когда приходится хвалить

смерть». Но тут же извлекает из него и противоположный смысл: «Но разве иногда не действуют они заодно: и жизнь, и смерть?»⁶⁵⁵

В своей уверенности, что пессимистические в философском, а не будничном смысле произведения могут вызвать тягу к жизни не менее оптимистических, Андреев более «жизнерадостно», чем Горький, оценивал стихийные процессы действительности. Тем самым он, по сути дела, обнаруживал иное понимание «духа бодрости», который утверждался в искусстве Горьким⁶⁵⁶. Выводы Андреева в его статьях о МХТ скорее помогают понять особенности его мировосприятия и творчества, нежели спектакли, о которых он писал. Однако своеобразный взгляд на пессимизм позволил критику увидеть в пьесах Чехова то, чего не видели многие современники.

По мнению Андреева, постановка драм Чехова на сцене МХТ — событие большой важности. Чехов впервые был правильно попят и объяснен публике. Театр опроверг ходячее представление о писателе — «певце сумерек». Чеховские спектакли звучат как «эпитафия над целой полосой времени и жизни». Но после них Чехов «вырос», а его герои — «уничтожены». По закону контраста зрелище «печальнейших драм» Чехова рождает настроение бодрости⁶⁵⁷.

В статье о спектакле «Три сестры» Андреев признается, что ожидал увидеть на сцене обычных «чеховских героев» — покорных, вялых, без «аппетита к жизни». Но все оказалось иным. Он, как и все зрители, был властно захвачен театром и брошен «лицом к лицу к чужим человеческим страданиям». Уже с середины первого акта исчезло представление о сцене, о делении на актеров и зрителей. История трех сестер, поведенная со сцены М. Г. Савицкой, О. Л. Книппер и М. Ф. Андреевой, становилась фактом общественной жизни. «Никогда ни один театр, — писал Андреев, — не поднимался до такой высоты, настолько переставал быть театром, как этот». Искусство сливалось с жизнью. Страдание и жалость, испытываемые зрителями, были глубокими, подлинными. И опять Андреев не соглашался с критикой, признавшей пьесу «глубоко пессимистической»: «Шить хочется, смертельно, до истомы, до боли жить хочется!» — вот основная трагическая мелодия «Трех сестер». Тоска о жизни здесь не слезливое страдание, а «воплъ ограбленного и умирающего человека, который взывает о справедливости и возмездии». Гибнущие сестры для Андреева уже причастны новой жизни. Он говорит о «загадочных силах»

Маши, о ее непокорности, о могучем очаровании Ирины. Спектакль, по ощущению критика, побуждал зрителей подхватить и продолжить клич сестер: «В Москву! К свету! К жизни, свободе и счастью!»⁶⁵⁸

Андреев полагал, что последний удар по «российским настроенникам» театр нанос спектаклем «Доктор Штокман». Критик с удовлетворением отмечает, что общество теряет интерес к печальным «настроениям». Так, в Петербурге был ошикан спектакль по драме А. М. Федорова «Старый дом». А в ней, говорит Андреев, было все, что еще недавно действовало на зрителя: странные шорохи, мыши, сумасшедшие персонажи, крюк для повешения и пр.⁶⁵⁹ По той же причине Андреев отказывал в жизненной правде постановке пьесы Немировича-Данченко «В мечтах». Драматург, по убеждению критика, опоздал со своим героем Костромским. Проповедник «жизненненавистнической» философии ныне «оказался попросту уволенным вчистую инвалидом»⁶⁶⁰.

Андреев спорил с теми, кто отрицал талант артистов МХТ и весь успех театра объяснял постановочными новшествами. Кто же, спрашивал он, в сотый раз создает спектакль «Царь Федор Иоаннович», в сороковой — «Чайку», если не таланты? В МХТ возникает новый тип артиста: вместо самовлюбленного жреца — слуга искусства. Для Гамлетов, признавал он, нужны Мочаловы, по считал, что и лакея нужно играть так, как играл Мочалов⁶⁶¹.

Андрееву была ясна реформаторская роль театра, который открыл двери «в область нового искусства»: «смелый, добрый и яркий, он встал грозным *memento mori* [...] перед омертвевшей рутинной всех иных драматических (и даже оперных; даже балета коснулось его влияние) театров»⁶⁶². Но ныне МХТ, говорит Андреев, славен не только своими постановками, он теперь уже символ, хоругвь, принцип.

Андреев горячо принял первые горьковские спектакли в МХТ. «Мещанам» он посвятил обстоятельную рецензию. Особенностью пьесы критик счел отсутствие в ней традиционного драматического действия и второстепенных лиц. Хотя персонажи заняты будничными делами, в пьесе ощущается могучий поток жизни, который несет их вперед. «Эта художественная *историчность* жизни, впервые введенная в русскую драму А. П. Чеховым, доведена, — утверждал Андреев, — до полного развития в “Мещанах”». Его поразило правдоподобие постановки: «То ли это актеры

играют, то ли ты в щелочку подсматриваешь, как живут и страдают люди»⁶⁶³. Однако, уточнял он, правдивость пьесы не фотографическая, а художественная, и театр передал ее дух. Актеры успешно преодолели опасность наполнить «Мещан» атмосферой чеховских пьес, «физиономия борца с мещанством осталась незатемненной». Андреев указал на ошибку рецензентов, считавших Петра и Татьяну чуть ли не жертвами мещанства. Они сами мещане, лишь не такие прямолинейные, как их отец. Исполнение роли Петра Мейерхольдом не кажется Андрееву особо удачным. «Это все тот же мающийся интеллигент без особых примет, каким является названный артист и в “Одиноких”, и в чеховских пьесах». Яркими и убедительными он находит образы Бессеменова и Елены, созданные Лужским и Книппер. Но на первое место в пьесе, «вопреки, может быть, замыслу автора», Андреев ставит Тетерева. Этот образ он называет «одним из лучших созданий огромного таланта М. Горького». Тетерев для него — «орудие крупного калибра». В рецензии была фраза, не пропущенная цензурой, из которой видно, что Андреев считал возможным разрушителем мещанства именно Тетерева. В жизнерадостности Нила и Елены он не находил «философско-общественного смысла»⁶⁶⁴. Симпатии Андреева к носителю анархистско-нигилистических взглядов и его равнодушие к рациональной правде Нила были обозначены достаточно ясно. Игравший Тетерева Баранов произвел на Андреева огромное впечатление. Его мощный голос, фигура, все поведение являли собой «цельное, живое и чуждое понятию театра представление»⁶⁶⁵.

Неизмеримо выше «Мещан» ставил Андреев «На дне». «Драма его (М. Горького. — Ю. Г.) лежит на широчайших социальных основах», — писал он Н. К. Михайловскому в 1902 году и убежденно заявлял, что «Мещане» «в подметки не годятся» новой пьесе⁶⁶⁶. Вместе с Горьким он присутствовал на премьере и, по собственному признанию, «ревел»⁶⁶⁷. Отзыва о спектакле «На дне» Андреев не написал. Как раз в это время он оставляет журналистскую деятельность ради писательской. «Теперь я занимаюсь одной беллетристикой, — сообщал он в декабре 1902 года В. С. Миролубову, — и лишь изредка пишу статейки на общественные темы»⁶⁶⁸. Но в период работы театра над постановкой он защищал МХТ от грубых выпадов прессы. Андреев с большой уважительностью говорил о трудностях театра, столкнувшегося с «новой и неисследованной областью

жизни», о том, что Горький придает бытовой стороне постановки большое значение. Фотографии нижегородской «Миллионки», выполненные М. П. Дмитриевым по просьбе Горького, он расценивал как «важное и необходимое подспорье» для театра ⁶⁶⁹.

Тематический диапазон театральных фельетонов Андреева был достаточно широким. Он высмеивал поведение интеллигента-обывателя в театре, его суетные интересы и равнодушие к искусству ⁶⁷⁰. Откликнулся на юбилей Федора Волкова статьей о жизни и творчестве основателя русского театра ⁶⁷¹. Осудил «крайний натурализм» на сцене Нового театра, поставившего «Напасть» И. С. Платона. В этой пьесе в пасквильном виде под именем А. М. Безродного был выведен М. Горький ⁶⁷². Однако и в выборе тем, и в их освещении преобладал публицистический подход к искусству сцены. Более всего журналиста Андреева занимал общественный смысл театральных явлений. Поэтому он неодобрительно отнесся к шуточным выступлениям известнейших артистов на «Широкой масленице» в Петербурге, когда в жанровых сценках Давыдов и Варламов изображали спящих, а Савина показывалась в костюме прачки ⁶⁷³. Поэтому Андреев с тревогой воспринимал «засилье» балета, который выдвинулся, по его мнению, «среди искусств на первое место», и видел в этом симптом общественного упадка ⁶⁷⁴.

Главенство литературы в театре было для Андреева бесспорным. Актер — лишь «слуга автора». Достоинство актера состоит в том, чтобы верно понять замысел драматурга, воплотиться в созданные им образы. Именно «писательской» позицией объясняются упорные выступления Андреева против инсценировок прозаических произведений. После гастрольного спектакля «Преступление и наказание» (театр Литературно-художественного общества) ему было стыдно за артистов, «топчущих в грязь родную литературу, которую они призваны оберегать и возвеличивать; стыдно за публику, которая дает возможность таким произведениям ставиться по тридцать, по сорок раз!» ⁶⁷⁵ Сама переделка, как отмечалось в печати, действительно была несовершенной и искажавшей идеи романа. Но игра Орленева (Раскольников) и Яковлева (Порфирий Петрович) производила неизгладимое впечатление.

Андреев упрекал за участие в «позорных переделках» также Савину

(«Воскресение»), Яворскую («Фома Гордеев») ⁶⁷⁶.

Ранняя театральная критика Андреева стоит особняком. С его драматургией она заметным образом не связана. У фельетониста Джемса Линча и у автора «Жизни Человека» были разные требования к театру.

С 1907 года имя Леонида Андреева начинает громко звучать в театральном мире. Вокруг его творчества и выступлений в прессе не раз поднималась шумная полемика. Переписка драматурга свидетельствует о его живом интересе к практике и теории театральных исканий. В это время он поначалу воздерживался от публичных выступлений, его театральные суждения если изредка и попадали на страницы печати, то в пересказе интервьюеров. Все же они представляют значительный интерес.

Осенью 1907 года в газете «Сегодня» (№ 328) появилась статья «Л. Андреев и Мейерхольд». В беседе с журналистом Андреев говорил о том, что, хотя постановка плохой пьесы Ведекинда «Пробуждение весны» в театре Комиссаржевской показалась ему также плохой и весьма скучной, его начинает интересовать искусство Мейерхольда. Но в соответствии со своей промежуточной позицией между реалистами и символистами Андреев высказывал мысль о необходимости театра «трех родов»: стилизованной драмы, символической и реалистической — «быть может, даже в старом стиле Островского».

Вскоре после этого в интервью для «Русского слова» Андреев развивал положение о «стилизованной драме». «Бытовая драма безусловно устарела и более не нужна», — заявил он. «Настало время широких обобщений», синтеза. Даже Чехов, ограниченный формой своих драм, не достиг больших обобщений. Для этого требуется новая, стилизованная драма. Она должна быть не мистико-символической, полагает Андреев, а реалистической, предназначенной не для избранных, как драмы Метерлинка, а для всех — общепонятной, «демократической» ⁶⁷⁷.

С начала 1910-х годов драматическое творчество Андреева устремляется по новому пути. Все так же волнуясь «проклятыми» вопросами бытия, вечными проблемами человеческого существования, он пробует теперь облечь их плотью реальных персонажей и житейских отношений — в форме бытовой психологической драмы. Одновременно менялись театральные оценки и взгляды драматурга. В 1912 и 1914 годах он выступает с «Письмами о театре» ⁶⁷⁸. Эти две статьи имели для их автора значение программных. Но оказались и итоговыми.

Плачевное состояние современного театра, и русского и европейского, Андреев объясняет тем, что драма и сцена не отражают новых качеств человеческого бытия. Театр действия, изображающий человека в его поступках и движениях, прежде соответствовал характеру жизни. Ныне же «сама жизнь, в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний», — декларирует автор ⁶⁷⁹. На подмостках все еще «действуют» герои авантюрного склада с их бутафорскими шпагами. Истинного героя современности, переживающего в тиши кабинета, подобно Ницше или Толстому, трагические коллизии ума и духа, сцена не знает. От автора требуют «сценичности», зрелищности, пресловутых единств и пр. Поэтому писатель предпочитает свободную форму романа, поэтому драма отстает от прозы. Весь мировой репертуар, делает радикальный вывод Андреев, от Софокла до Метерлинка и Толстого, включая современную драму, нужно «бросать за борт нашего корабля» ⁶⁸⁰.

Критикуя психологическую драму, Андреев утверждал, что в ней все процессы психики (любовь, ревность, гнев и пр.) даются в сокращенном, ускоренном развитии. Если подходить с требованием правды душевной, то будет прав Толстой в отрицании Шекспира, Чехов — в нелюбви к Ибсену.

На какой же основе возможно появление нового театра и его развитие? Новый театр, объявляет Андреев, родился во время чеховских спектаклей МХТ. Но подлинное обновление театру принесет истинно психологическая драма ⁶⁸¹. В определении ее сущности автор «Писем» исходил из умозрительных посылок о том, что «жизнь ушла в психологию», и из данных анализа пятнадцатилетнего опыта МХТ. Художественный базис МХТ до сих пор не осмыслен ни критикой, ни самими руководителями театра, считал Андреев. Уже в спектакле «Царь Федор Иоаннович» была «психологичность» не только в игре. В бытовой насыщенности спектакля нужно видеть не «верность эпохе», не натурализм. В ней была «живая одушевленность», психологичность, правда. Но подлинно психологическим театр стал, по мнению Андреева, обратившись к «панпсихологу» Чехову. То новое, что возникло в чеховских спектаклях МХТ, он предлагает называть не «настроением», а «панпсихизмом». Чехов одушевлял и природу, и вещи, окружающие человека, и даже время. И МХТ, в котором играют не только люди, но «и стаканы, и стулья, и военные

сюртуки, и обручальные кольца», где паузы стали мыслями и ощущениями, оказался способным подняться на уровень чеховской драматургии.

Дальнейшая история МХТ изображалась Андреевым в следующем виде. Думая, что все дело в «настроении», МХТ начал ставить «по-новому» и те пьесы, в которых не было цельного психологического содержания. Получилась «чеховщина в горьковщине», начались ошибки и разочарования, скучные победы. Пытались найти психологию в «Бранде». Но для постановки этой драмы «психологии нужно было не больше, чем на смазку сапог у Бранда: образа чисто идейного, логического»⁶⁸². При постановке «Горя от ума», «Ревизора», отчасти Островского театр впадал в ошибку, стараясь изображать «общественные» типы психологически правдиво. Потускнел декламационный пафос Чацкого. Его «нарочитая» любовь к Софье и ее «нарочитая» любовь к Молчалину не выдержали проверки психологией. Талантливейший Уралов, стремясь «жить», а не играть на сцене, исказил Городничего до неузнаваемости.

Те же ошибки были повторены и при постановке Мольера. Введение психологической мотивировки действия в комедию «Мнимый больной», построенную на «веселом притворстве, на полнейшем и очаровательном пренебрежении к психологии», Андреев называет «трагической попыткой». Чем более гениальный Станиславский доказывал, что мнимый больной — вполне реальная личность, тем более выявлялось нарочитое неправдоподобие действия комедии. «Правда вещей», введенная Бенуа в спектакль, также противоречила Мольеру. Даже «бесспорный психолог» Шекспир был, по мнению Андреева, «убит» Художественным театром в «Гамлете». От него нельзя требовать душевной правды и простоты. «Шекспир — это поза, актер — *игра* *вовсю*, пышность театральная»⁶⁸³.

Своими ошибками, считал Андреев, МХТ доказал, что он «театр силы невероятной и театр новый и что новой драмы еще нет»⁶⁸⁴.

Событием огромной важности, подъемом на новую после Чехова, высочайшую вершину объявлял Андреев обращение МХТ к романам Достоевского. Встреча психологического театра и «гения психизма» Достоевского — великое, еще не оцененное современниками событие.

Андреев подвергал анализу также «условные» постановки МХТ и опыт модернистской сцены. Символизм в театре представляется Андрееву компромиссом. Образы и переживания современной души драматурги пытались выразить в прежних рамках «действия и зрелища». Метерлинк

«мысли свои одел в штаны, а сомнения заставил бегать по сцене». На примере «Смерти Тентажиля» Андреев показывал, что в символистской драме нет основы и монтировки душевных движений, нет доказательства эмоций⁶⁸⁵. Зритель принимает их на веру. Наивный маскарад стилизованных фигур, персонажей без имени, слепых, глухих и немых, чертей и прочей «нечисти» был агонией души и мысли на сцене. Символистская условность не смогла «освоить» живого, «плотского» актера. Компромисс порождает фальшь и был обречен на гибель⁶⁸⁶.

Все мечтающие о новой драме — драматурги, критики, зрители, театры — ошибочно, убежден Андреев, возлагают надежды на новую ее форму. Несостоятельными находит он и попытки возрождения греческой трагедии, время которой прошло. Иронически относится он и к режиссерским экспериментам над освещением сцены, к техническим попыткам «слияния» сцены и зала, к превращению актера в манекен.

В критике неодоухотворенного натуралистического театра, идейного схематизма и «марионеточности» модернистского театра Андреев приближался к положениям материалистической эстетики о правдивом отражении жизни (пусть внутренней) в искусстве, опирался на мхатовский реализм. Вполне последовательно Андреев признал высшей сценической правдой не «игру», а «перевоплощение», вживание в образ. Однако в его суждениях встречались серьезные противоречия. Реализм и символизм он расценивал как «форму», как способ выражения содержания. А последнее сводилось им к драматическому течению внутренних психологических процессов. Андреева интересовали «чистые» переживания, а не их источники (голод, любовь, социальное неравенство). «Не тот момент драматичен, когда по требованию фабриканта уже прибыли солдаты и готовят ружья, — полемизировал он с автором “Врагов”, — а тот, когда в тиши ночных бессонных размышлений фабрикант борется с двумя правдами и ни одной из них не может принять ни совестью, ни издерганным умом своим»⁶⁸⁷. В представлении Андреева психологический театр общезначим, внационален. Он понятен и доступен всем. А глубина его содержания и сила выразительности помогут уничтожить деление театра на зрителей и исполнителей. Их единение будет духовным.

Истинно психологический театр является, по Андрееву, результатом всеобщего закономерного процесса. Но, как бы не уверенный, что такой обескровленный, сугубо духовный театр, долженствующий в перспективе

стать чистым «театром слова», сможет удовлетворить все потребности индивидуума и общества, Андреев делает оговорки и о других возможностях. «Развитие социальной жизни» создаст условия для появления подлинной социальной драмы, где «героем был бы народ, масса, а не личность на фоне двух десятков статистов»⁶⁸⁸. Новую жизнь обретет «театр игры», который выйдет на улицы и площади.

В «Письмах о театре» прочитывается желание автора «приспособить» МХТ к нуждам своей драматургии. Очевидно было и движение самого Андреева к МХТ. В его пьесах чувствуется влияние мхатовского сценизма, его критико-теоретическая мысль питалась опытом передового театра. Но в теоретическом плане трактат Андреева являлся обоснованием особой разновидности «Условного театра» — философско-литературного, совмещавшего в себе внимание к реальной психологии с интересом к метафизике и спиритуализму.

В развитии театрально-критических взглядов Андреева обнаруживается три стадии: апологии МХТ, «стилизованного» и «панпсихического» театров. Три указанные стадии в логическом аспекте могут быть рассмотрены как теза, антитеза и синтез. Такой характер развития театральных идей Андреева соответствовал общему перемещению интересов писателя от реальной жизни сцены к размышлениям о ее скрытых закономерностях.

М. ГОРЬКИЙ

Театрально-критическая мысль М. Горького (1868 – 1936) направлялась его общественными побуждениями, зависела от его писательской позиции. Уже в ранней публицистике Горький начинает разговор о такой важнейшей для него функции искусства, как социальная педагогика. В дальнейшем принципиальных перемен в этом вопросе у него не произошло, только обогащалось представление о программе и методе воспитания масс. Многочисленные газетные заметки Горького о театре 1895 – 1896 годов находятся в общем потоке его очерков, набросков, фельетонных обзоров, связаны с ними единым замыслом — нарисовать панораму российской действительности, в которой бы раскрывались и античеловечность буржуазно-дворянского строя, и потенциальные духовные силы народа.

В последующие годы высказывания Горького о театре появлялись в печати значительно реже. Но они привлекали внимание своей остротой и весомостью.

Слов Горького о том, что он не является критиком, его отношения к критике, разумеется, нельзя обходить. «Никогда и ничему “критика” меня не научила и никогда не была интересна для меня», — заявлял он ⁶⁸⁹. Едва ли при этом Горький верил, что только он может чему-то научить других. В прямом смысле он и не был профессиональным критиком. Но даже те из частных письменных и устных суждений писателя о событиях театральной жизни, которые не подхватывались и не обсуждались прессой, зачастую вызывали в театральной среде живой отклик и приобретали таким образом значение акта критики.

Ко времени появления в печати первых театральных заметок Горького (1895) его зрительский стаж был не так уж мал. В городах Поволжья играли сильные провинциальные труппы. На всю жизнь осталось для Горького памятным потрясение от игры В. Н. Андреева-Бурлака, гастролировавшего в 1883 году с труппой московских актеров в Нижнем Новгороде. Там же в 1890 году проходили с шумным успехом гастроли Ермоловой, а в 1894-м — труппы Малого театра.

Однако статьи Горького о театре в «Самарской газете» с трудом могут быть названы рецензиями. Публицистические интересы их автора явно возобладали над театрально-эстетическими. Светом фельетонной иронии

освещались лишь самые уязвимые места спектаклей. Цельного представления о них у читателя не возникало. Неустановившееся мировоззрение Горького, его оторванность от большой культурной и театральной жизни, скромный художественный уровень большинства рассматриваемых спектаклей — все это ограничивало значимость его рецензий. При всем том трудно согласиться с мнением, что в его высказываниях о театре в эту пору «мы еще не находим того своеобразного, своего, индивидуально горьковского отношения к искусству, которое уже в эти годы определилось в его прозе и публицистике»⁶⁹⁰. Напряженные поиски Горьким путей переустройства общества сильно влияли на его эстетические суждения и на его конкретные оценки явлений искусства. И направление этих поисков было не только демократическим, но и потенциально революционным.

В согласии с традицией передовой русской эстетической мысли Горький рассматривал театр как трибуну для проповеди высоких идей, как школу народа. «Сцена, — писал он, — должна проводить в жизнь идеи вечной правды, идеи благородства, идеи, возвышающие человеческий дух, воспитывающие его»⁶⁹¹. Состояние же современного русского театра представлялось Горькому безрадостным. Еще недавно сцена отвечала лучшим запросам общества, а ныне — «в один из самых чистых и святых уголков нашей бедной прекрасной жизни вливается волна грязи и пачкает и затопляет его»⁶⁹².

Тревога Горького за судьбу русского театра делалась тем глубже, чем яснее ему становилось, что «хозяева жизни» в России в своем духовном вырождении закономерно повторяют путь своих европейских собратьев. Вслед за буржуазией Лондона и Парижа они требуют низменных зрелищ. К тому же тянется и мещанин-обыватель.

Проблема зрителя неизбежно вставала перед Горьким, признавшим общественную роль театра первоочередной. Поэтому спектакли и актеры-исполнители обычно воспринимались им в обоюдной связи со зрительным залом. Первые же его фельетоны в рубрике «Очерки и наброски» в «Самарской газете» берут «в фокус» публику, жадную до зрелищ. Он не жалеет красок, живописуя дикость, глупость и жестокость обывателей, предпочитающих театру балаган с клоунами, борцами и лилипутами. В театре же обыватель принимает лишь фарс, примитивные водевили и мелодрамы, развращая тем актеров. Вскоре в расплывчатом образе публики

Горький стал выделять черты буржуазного интеллигента и возлагать на него вину за упадок театра. «Чем живет теперь культурный, вполне обеспеченный человек? — задавался вопросом Горький. — Атлет Моор, Аделина Патти. Бой быков. Дуровская свинья, проповедь буддизма... И так без конца [...] Все перемешалось в каком-то хаосе»⁶⁹³. Такой зритель на спектакле «Коварство и любовь» был способен «смеяться в той сцене, где секретарь Вурм диктует письмо Луизе», и зевать, не трогаясь «огненными словами о чести, правде и прочих мифах»⁶⁹⁴.

Нижегородская выставка дала Горькому новые свидетельства о разложении не только «чумазого», но и буржуазной интеллигенции. Она ломилась в оперетку, в кабаре на «этуалей». А в это время Малый театр, приехавший на выставку, не делал полных сборов. Горький ставит диагноз такой публике: низкий моральный уровень, ничтожный кругозор, дряхлый, истощенный организм. «С тем запасом сил и способностей, какой у нас имеется, — продолжает он свое обобщение, — далеко мы не уедем. Нам всегда понадобится что-нибудь наркотическое»⁶⁹⁵. В конце апреля 1895 года Горький признавался Короленко: «Не люблю я публики». И хотя Короленко советовал молодому писателю находить в людях и хорошее, объяснял, что «обвинять среду — [...] значит кидать слова на ветер»⁶⁹⁶, Горький пока настоящего зрителя не обнаруживал. Правда, он с большим уважением говорил о той деревне, которая была недовольна серой, грубой жизнью, мечтала «о лучшей доле» и пыталась «внести побольше содержания в свою жизнь». Горький поведал читателям о создании в Саратовском уезде деревенского театра под руководством учителя. И о том, как исправник запретил первый же спектакль «Недоросль» и «всю затею»⁶⁹⁷. «Мужицким судом», ссылаясь на письмо крестьянина, судит он «культурную публику», наслаждающуюся фарсом, а не драмой»⁶⁹⁸. Однако единичность подобных высказываний Горького говорит о том, что возрождение театра он не связывал прямо с крестьянством, как это делал в отношении поэзии в очерке «Вопленица». Крестьянство мнилось ему лишь благодатным объектом воздействия театра.

В прямой связи с проблемой зрителя Горький решал проблему театральных жанров и репертуара. Он не признает «низовых» и «легких» жанров. Даже древнее искусство цирка он подвергает решительному осуждению. Лилипуты у него — изуродованные на потеху публике дети.

Борцы, клоуны — это тоже «человеческие жертвоприношения “толпе”»⁶⁹⁹. В ярмарочных балаганах он видит прямой вред. «Дело ясно, — заключал он, — мы любим грязь, мы развращаемся и грубеем»⁷⁰⁰. Действительность, бесспорно, изобиловала примерами торжества примитивных и грубых вкусов. Но в инвективах Горького слышны также ноты народнической критики, воспринимавшей буржуазную цивилизацию как регресс.

Более обстоятельный разговор Горький ведет о Самарском драматическом театре, которому, собственно, и адресовал свои высокие требования. Главное внимание он уделяет репертуару и идейной стороне спектакля.

О постановках ничтожных пьес Горький отзывается саркастически. Таковы его отзывы о пошлом «скерцо» Д. И. Дохтурова «Редко, но бывает», о пустяковой комедии В. П. Буренина «Забава Путятишна», о грубых фарсах И. И. Мясницкого. Не принимает он и такой «несерьезный» жанр как водевиль, находя в нем вместо содержания и смысла лишь «голые руки и плечи госпожи Стрешневой»⁷⁰¹.

Основным пороком современной натуралистической драмы Горький считает ее безыдейность — то общее, что объединяет пошловатые пьески Мансфельда, «трескучие» — Шпажинского, «скучные» — Дьяченко, «ловкие» — В. Крылова и изделия других «драмоделов». Даже определенные литературные достоинства и сценичность пьес Немировича-Данченко, Сумбатова-Южина, Невежина не искупали в глазах критика греха мелкопроблемности. Составляя ироническую родословную плохих драматургов, он называет Сумбатова, Немировича-Данченко, Шпажинского, В. Крылова, Стебницкого, Кукольника, Озерова. Осуждая спектакль по пьесе Стебницкого (Н. С. Лескова) «Расточитель», Горький приводит такие причины: «мораль» пьесы банальна («ягненку с волком не тягаться»), и вся она сплошное подражание Островскому, лишенное жизненной правды и цельных характеров⁷⁰². Давая столь суровую оценку чуть ли не обличительной драме, с главным героем которой, кстати, может быть сопоставлен Фома Гордеев, Горький руководствовался, скорее всего, неприязненным отношением демократического лагеря к автору антинигилистических романов. Не могла быть приемлемой для критика и атмосфера безысходности в драме, усугублявшаяся гибелью положительных героев. С презрением отзывался Горький о казенно-

патриотических представлениях театра Черепанова в Нижнем Новгороде («Минин», «Юрий Милославский») ⁷⁰³.

Делая эстетические обобщения на материале художественного отдела Нижегородской выставки, Горький приходил к заключению, что современное искусство склонно изображать жизнь в самых мрачных тонах. Пессимизм, эксплуатация темы смерти становится характерной чертой многих произведений, авторы которых лишены активного настроения, вдохновения и чувства красоты. Тот же процесс происходит и на сцене. Современная драма усиленно включает в себя «мелодраматические мотивы и эффекты». Горький приводит примеры: «Вторая молодость» Неvejeина, «Соколы и вороны» Немировича-Данченко и Сумбатова. Хитрые «драмостроители», по его мнению, знают, что, изображая страдания и смерть «густыми красками», они смогут потрясти зрителя, выжать из него слезу. В таком состоянии зритель и не заметит, что у автора нет ни таланта, ни мастерства, ни «знания пути жизни и души человека», что содержание драмы лишено «всякого социального значения». Последнего, однако, нельзя сказать о характере воздействия подобных драм на зрителя. Оно двойко, в представлении Горького. Во-первых, такая драма убивает активное отношение к жизни, рисуя действительность мрачно искаженной. «Жизнь вообще, а русская жизнь в особенности не богата красками — это так, но она, — убежден Горький, — и не до такой степени сера и бедна, на какую сводит ее наше современное искусство, в котором так мало красоты и вдохновения и так много претенциозной грубости, выступающей в нем под старым смелым и благородным девизом реализма» ⁷⁰⁴. Во-вторых, подобный репертуар отучает публику, готовую видеть в театре «школу народа», от серьезной драмы и толкает в сторону фарса, буффонады. Ибо публика, в большинстве своем утомленная трудом и скукой быта, начинает предпочитать пустое, но веселое зрелище — тяжелому.

Не привлекает Горького и европейская буржуазная развлекательная драма. К ярким представителям ее он относит Сарду. Автора «Мадам Сан-Жен» Горький неоднократно называет «ловким драмоделом». Он считает Сарду и Пальерона создателями современного буржуазного театра Франции — духовно бедного, нравственно низкого.

Как видно, молодой критик сосредоточивал свое внимание по преимуществу на негативных явлениях театральной жизни. А самарская и особенно нижегородская сцена могла бы дать достаточно поводов для

позитивного разговора (классика в репертуаре, например). В подходе к театру у Горького сказался народнический «аскетизм», суженное понимание общественной пользы. Он словно на время подавил в себе способность испытывать то радостное, праздничное чувство, которое познал еще в юношеские годы, когда после представления он «жил в тумане великих восторгов и волнений»⁷⁰⁵. Иногда он даже утрачивал интерес к театру. Так, он писал из Нижнего Новгорода Е. П. Волжиной: «В театры и разные места в этом роде не хожу — некогда и денег нет. И не хочется!»⁷⁰⁶

Какую же репертуарную опору предлагает Горький, какие «благородные идеи» советует проповедовать со сцены, чтобы театр не сдавал своих важных общественных позиций ни мрачному натурализму, ни развлекательному зрелищу? Прежде всего это «родная драма», противопоставленная им «пустой французской пьесе»: Островский, Писемский, Потехин. Кроме того, он положительно отзывался о «Недоросле», «Ревизоре» и «Борисе Годунове». Критик подкреплял свою точку зрения с двух сторон: ссылкой на авторитет одной «из первых и крупнейших величин русской сцены Стрепетовой, которая отказывается играть современные пьесы»⁷⁰⁷, и на «мнение народа». В очерке «Мужицкий суд» Горький излагал письмо крестьянина, который сетовал, что вместо Островского и Потехина народу показывают фарсы⁷⁰⁸.

Разделяя положение Ж. Гюйо о том, что «всякое искусство есть средство социального согласия», которое заставляет «нас одинаковым образом чувствовать»⁷⁰⁹, Горький видел в русской классике искусство, которое «облагораживает людей», развивает эстетическое чувство, воспитывает гражданственность, выступает как «защитник угнетенных». Но едва ли он считал, что классика может указать людям «способ распутывания разных гордиевых узлов нашего быта»⁷¹⁰. Даже основа русского репертуара, предлагаемого Горьким, — Островский, оказывается, не во всем его удовлетворяет. Да, в пьесах Островского «сила и искренность», «глубокая жизненная правда», которая не стареет. Но «его типы уже далеки от наших дней» и «факты, сырой материал его драм, уже [...] утратили свою свежесть»⁷¹¹. Недооценка русского искусства, и в частности драмы, находилась в прямой связи с сомнениями Горького в

самобытности и общечеловеческой значимости духовных ценностей России. Он признавался тогда Короленко, что не может постичь законов русской жизни. «Меня мучает вопрос, — писал он, — есть ли она что-нибудь самостоятельное, оригинальное по сущности своей, а не по форме, или же это некоторая историческая уродливость, которую в будущем ждет судьба Китая и Индии? — духовное банкротство»⁷¹²? Кроме того, полагая, вслед за Дж. Рёскиным, что «всякое великое творение представляет собою акт восхваления»⁷¹³, Горький не мог ощутить в русской драматургии критического реализма полноты идеалов. Особенно, когда он начал настойчиво искать в литературе и ждать от нее образцов деятельного отношения к жизни, призыва к бодрости, воспевания романтики героизма.

Вот почему Горький дополнял русский реалистический репертуар европейской романтической драмой. Его привлекал юношеский романтизм, чувства пылкие и благородные. В отзыве на спектакль «Коварство и любовь» он прямо сталкивает шиллеровский пафос с обывательским равнодушием. Шиллер, говорит Горький, «веровал в человеческое благородство. И думал тронуть сердца своими огненными словами о чести, правде и прочих мифах. И трогал раньше... А ныне вызывает смех и зевоту»⁷¹⁴. На том же противопоставлении построена рецензия на спектакль «Дон Сезар де Базан». Горький видит, что герой пьесы дворянин-бродяга, живущий высокими понятиями чести, просто смешон «в наше серенькое, меркантильное время». Но это для Горького — лишь свидетельство ничтожества времени и людей, которые «так мало ценят свое человеческое достоинство»⁷¹⁵.

Разбирая популярную пьесу Ростана «Принцесса Греза», Горький находил, что «в наше скучное, нищее духом время она является призывом к возрождению, симптомом новых запросов духа [...] Эта пьеса — иллюстрация силы идей и картина стремления к идеалу. Именно этим объясняется ее большой успех у нас и не особенно крупный в буржуазной и меркантильной Франции»⁷¹⁶.

В обращении Горького к романтике сказались общественные побуждения, вызванные оптимизмом и героикой восходящего класса пролетариата, новым подъемом революционно-освободительного движения.

Но явно преувеличенные оценки таких пьес, как «Испанский

дворянин» и «Принцесса Греза» (а в 1900 году «Сирано де Бержерак»), наряду с чрезмерной строгостью к отдельным шедеврам русской драматургии, свидетельствовали о некоторой незрелости вкусов Горького в этот период.

Восприятие актерской игры проходило у Горького нередко в прямой связи с идейным содержанием спектакля: нравилась пьеса — хорошая игра, не нравилась исполняемая пьеса — казалась плохой игра. В «Злобе дня» Потехина Горький похвалил не только актрису А. А. Лодину в главной роли, но и всех исполнителей. Чрезвычайно понравился ему Г. Ф. Сарматов — Дон Сезар де Базан. В раскритикованной же им мелодраме «Соколы и вороны» Горький нашел игру всех актеров очень плохой. Говоря о «Расточителе», он сравнивает актеров с «неуклюжей кучей старых заигранных кукол»⁷¹⁷ и т. д.

Разумеется, Горький видел, что слабая труппа может испортить высокохудожественную пьесу. «Борис Годунов», например, и «Власть тьмы» были поставлены и сыграны, по его мнению, из рук вон плохо. Но не было такого случая в этот период, чтобы рецензент нашел что-то хорошее в игре актеров, занятых в неприемлемой им пьесе.

В соответствии со взглядами на репертуар у Горького складывалось мнение о методах актерского исполнения. В реалистических пьесах его привлекает жизнеподобие игры, правдивость и искренность переживаний актера. Первый положительный отзыв он написал об актрисе Лодиной («Злоба дня»). В ее изображении «фигура Лены, несчастной жертвы золотого тельца, вышла вполне живой, всем понятной и возбуждавшей к себе горячее сочувствие [...] Артистка плакала настоящими человеческими слезами, а не слезами ремесленницы, и это было понятно, отмечено и

произвело свое действие»⁷¹⁸. Критик пытается понять и определить не просто жизненную правдивость игры, а художественную правду создаваемого образа. Сценические приемы типизации, законы театральной выразительности и условности пока еще более ощущаются им, чем осознаются. В отзыве о спектакле «Бешеные деньги», которым начинались выступления Малого театра на Нижегородской выставке, Горький писал: «Картина жизни, которую вчера тщательно, тонко и горячо нарисовала труппа публике, обеспечивает за московскими артистами солидный

успех...»⁷¹⁹ У лучших исполнителей (Лешковская, Южин, Рыбаков) он подчеркивает художественное чутье и такт, дисциплину чувств,

продуманную и тщательно отрепетированную игру, то есть качества, противопоставленные игре по наитию, школе «нутра». С Малым театром он связывал высшие достижения сценического искусства. Признав, что актеры этого театра являются «самыми лучшими и самыми художественными экспонентами» выставки, Горький тем самым противопоставил ее официозному духу прогрессивное искусство.

Можно предполагать, что героико-романтические образы Ермоловой обострили внимание Горького к романтическому репертуару и соответственно к эмоционально повышенной игре с широким жестом, с декламационной читкой. Так проводил Сарматов главную роль в «Испанском дворянине»: «С искренним чувством и с таким огнем, какого до сей поры нам не приходилось замечать в его игре»⁷²⁰.

Но «универсальная» театральщина провинциальных трупп, совмещавших взвинченность и наигрыш с натуралистическими приемами, не удовлетворяла Горького ни в реалистическом, ни в романтическом репертуаре. В первом случае выявлялись ходульность и фальшь исполнения, во втором — спектакль выходил приземленным и тоже фальшивым. Характерны упреки Горького оперному певцу Дементьеву, который изображал Мефистофеля грубым и безобразным, снимал «весь ореол романтизма и фантазии»⁷²¹.

Горький последовательно требовал соответствия исполнения смыслу пьесы. А нарушения авторского текста воспринимал как проявление низкой актерской культуры. Так, он высмеял актрису М. Н. Нинину-Петипа, которая допускала «отсебятину» во «Власти тьмы», и не принял спектакля «Борис Годунов», обнаружив, что текст скомкан и урезан⁷²².

Иногда Горький обращал внимание на плохой грим, неудачные декорации, нарушавшие «цельность художественного впечатления». В спектакле «Испанский дворянин» его раздражали бутафорские часы, которые показывали не то время, которое называл герой. В этом отношении Горький был тем типичным зрителем своего времени, которому предстояло восторгаться шедеврами правдоподобия обстановки в МХТ. Вполне современным, «предмхатовским» было внимание Горького к ансамблю. Критик с удовлетворением обнаруживал его в редких спектаклях саратовской труппы и как постоянное завоевание — в Малом театре.

Переход Горького от журналистики преимущественно к литературному творчеству отдалил его от театральной критики. Он почти перестает писать

рецензии. В то же время происходит встреча Горького с МХТ. Она открывает новый период в развитии его театральных взглядов.

Известно, что к МХТ Горького привела его влюбленность в пьесы Чехова. Он воспринял их как «совершенно новый вид драматического искусства» (XXVIII, 46), в котором реализм возвышается до «символизма», до философских обобщений. В этом смысле он рассматривал Чехова не в ряду «могучей русской литературы», в которой не обнаруживал «стремления трактовать вопросы коренные, вопросы духа», а сближал его с такими писателями, как Байрон, Шелли, Шекспир, Ибсен, Гауптман. Он пробует истолковать творчество Чехова по своим критериям: оно усиливает «ноту бодрости и любви к жизни» (XXIII, 317). Но все чаще и сильнее после «ударов» Чехова «по душе» у Горького возникало сомнение, «воскреснет ли человек от этого», становилось «страшно и тоскливо»⁷²³. И Горький пишет Чехову про общественную потребность в героическом искусстве, о своем восхищении спектаклем «Сирано де Бержерак». «Вот как надо жить — как Сирано, — осторожно полемизирует он с Чеховым. — И не надо — как “Дядя Ваня” и все другие, иже с ним»⁷²⁴. По справедливому мнению В. В. Михайловского, здесь «формально упрек относится к герою, но за всем этим ощутима неудовлетворенность Горького ограниченностью сферы жизни, изображенной Чеховым»⁷²⁵. Спектакль «Сирано де Бержерак» в Нижегородском театре побудил Горького написать хвалебную рецензию на пьесу Ростана. Ее достоинство он видит в том, что она «опьяняет жаждой жизни» и учит людей благородству, которое «необходимо нам [...] во дни холопства, раствления духовного» (XXIII, 310 – 312). В этом и состоит задача искусства: запечатлеть «то, что есть в человеке наилучшего, красивого, честного, благородного».

С творчеством художественников Горький впервые знакомится не позже января 1900 года. В апреле того же года в Ялте «Горький был чрезвычайно захвачен и спектаклями и духом молодой труппы»⁷²⁶. Он смотрит спектакли «Дядя Ваня». «Чайка». «Одинокие», «Гедда Габлер», а в сентябре — «Снегурочку». Ему открылся мир новых эстетических переживаний. Он столкнулся с такими театральными проблемами современности, которые существовали в его сознании пока лишь в самом общем виде. В своих письмах он восхищается актерами, но не анализирует их игры, ничего не говорит о художественном методе театра. «Я, впрочем,

не знаток игры, — писал он Чехову, — и всегда, когда мне нравится пьеса, — ее играют дивно хорошо»⁷²⁷. Горький не мог не заметить, что на спектаклях МХТ присутствует не равнодушная «сытая» публика, а восторженный и благородный зритель, живущий одними идеями и чувствами со сценой. В решении Горького писать пьесы для МХТ это должно было иметь очень большое значение. Общее впечатление Горького о МХТ было вполне определенным. Немирович-Данченко и Станиславский создают «новый, действительно художественный театр», и это имеет «огромное значение»⁷²⁸. «Художественный театр — это так же хорошо и значительно, как Третьяковская галерея, Василий Блаженный и все самое лучшее в Москве. Не любить его — невозможно, не работать для него — преступление, ей богу!» (XXVIII, 131).

Однако взгляды Горького на цели и средства искусства пока не меняются. «Мало на свете хорошего! — писал он в альбоме МХТ. — Самое хорошее — искусство, а в искусстве самое хорошее и самое благородное — искусство выдумывать хорошее». И характерно, что, еще только берясь за первую пьесу, он намеревался внести в МХТ ноты оптимизма. «Вам всем, Вашему театру — мало даже радости, — писал он Станиславскому. — Мне хочется солнышка пустить на сцену, веселого солнышка, русского, этакое — не очень яркого, но любящего все, все обнимающего»⁷²⁹. В «Мещанах» он заставляет кружок Нила ставить «Рюи Блаза». А Станиславскому при создании роли Сатина советует ориентироваться на образ Сезара де Базана. Однако Станиславский пошел не за Горьким-теоретиком, а за Горьким-драматургом, который сумел облечь романтическое начало своих пьес в новую и эстетически убедительную форму. «Мещане» и «На дне» внесли в театр «бодрость», сделали его социально активным. Станиславский называл Горького «главным начинателем и создателем общественно-политической линии» в МХТ.

Начавшееся вскоре расхождение Горького с МХТ хотя и проходило в эстетической сфере, имело, по верному замечанию Г. Зориной, «глубокие идеологические причины»⁷³⁰. По мере сближения Горького с пролетарским революционным движением в его творчестве стала проявляться и нарастать социально-политическая тенденция. Критерий общественной пользы искусства приобретает более конкретное содержание.

Горький и раньше не все принимал в МХТ. В 1901 году ему не

нравился «Возчик Геншель». Через два года его требовательность к театру повышается. Он не удовлетворен спектаклем «Юлий Цезарь». Сама «историко-бытовая» постановка с обилием археологических деталей кажется ему «изумительной», игра Качалова — Цезаря, колоритная римская толпа — великолепными. А в общем — «длинно и тяжело»⁷³¹. Даже исполнение «На дне» кажется теперь ему «небрежным». Растет критическое отношение к драмам Чехова. О пьесе «Вишневый сад» он говорит, что «в чтении она не производит впечатления крупной вещи. Нового — ни слова. Все — настроения, идеи — если можно говорить о них — лица, — все это уже было в его пьесах [...] со сцены повеет на публику зеленой тоской. А — о чем тоска — не знаю» (XXVIII, 291). В словах Горького слышится не только протест против постановки этой пьесы, но и охлаждение к чеховским спектаклям вообще.

После критического отзыва Немировича-Данченко о пьесе «Дачники» Горький отказался предоставить ее театру. В обстановке нараставшего революционного подъема он не удовлетворялся направлением МХТ. У него возник замысел создать новый театр в Петербурге (пайщики: С. Т. Морозов, В. Ф. Комиссаржевская, М. Ф. Андреева, К. Н. Незлобии, М. Горький) путем слияния трупп театра Комиссаржевской, Незлобина и части МХТ.

Критицизм Горького к МХТ не подрывал его симпатий к труппе театра. На этой почве произошло неожиданное для Горького новое сближение. Качалов, Москвин, Муратова и Станиславский уговорили его передать в МХТ для постановки «Дети солнца». Но Горький, по сути дела, не принял спектакля. С генеральной репетиции он вынес впечатление, что «поставлено отвратительно. Игруют — пакостно». Ближе к истине, хотя и с преувеличением, была фраза о том, что «пьеса вся искажена»⁷³². По крайней мере важная для Горького тема вины интеллигенции перед народом не нашла в спектакле отчетливого выражения.

Постановкой же этой пьесы в театре Комиссаржевской Горький был очень доволен. Н. Н. Арбатов ставил «Дети солнца», руководствуясь указаниями автора. Погром, которым завершалось «посрамление» Протасова и других интеллигентов, лишенных чувства ответственности перед народом, приобретал значение исторического возмездия.

В период быстрого нарастания революции для Горького важнее всего была действенная суть театра: его способность разить врагов и воодушевлять друзей. Поэтому при оценке спектакля он учитывал силу

звучания социальных идей со сцены, их воздействие на зрителя. День премьеры «Дачников» в театре Комиссаржевской, когда часть публики кричала «браво», а другая — свистевшая — покинула зал, Горький назвал лучшим днем своей жизни. И это несмотря на то, что пьеса была, по его мнению, исполнителями не понята и что, кроме Комиссаржевской и Бравича, все играли плохо!

Горький при этом не терял способности искренне восхищаться новым и талантливым на сцене, если даже оно и не было прямо связано с передовой социальной тенденцией. Таким было отношение Горького к постановкам Мейерхольда в Театре-студии в 1905 году. После спектакля «Шлюк и Яу» Горький, по словам Станиславского, был «в ударе» и говорил «обаятельно»⁷³³, после «Смерти Тентажиля» был «глубоко взволнован». А ведь это было рождением символистского театра в России, первой реализацией идей «условного театра», которых Горький не разделял. Так, статья Брюсова «Ненужная правда», ставившая проблему «условного театра», казалась Горькому написанной «преглупо и ужасно претенциозно» (XXVIII, 262).

Подобные отдельные факты вовсе не свидетельствовали об изменении театральных взглядов Горького. Со времен статьи «Поль Верлен и декаденты» (1896) он не прекращал своей борьбы с «общественно вредным» направлением. Не противоречит этому положению и проявленный Горьким интерес к устройству театра «Факелы».

Так называемое «факельное движение» было своеобразным проявлением революционных веяний в символистской среде. Театральный альянс символистов и сотрудников передовых сатирических журналов «Жупел» и «Адская почта» привлекал видных писателей, художников, деятелей сцены. Горький не мог остаться равнодушным к тому, какое направление получит это большое и, казалось, живое дело. 3 января 1906 года он присутствовал на «литературном утре» у В. И. Иванова, где решался вопрос, каким быть новому театру.

Горький не полемизировал прямо. Но его соображения о театре, революционизирующем массы, не совпадали с идеями театра надклассового единения и «мистического анархизма». «В скудной России, — говорил Горький, — и существует только искусство, мы здесь ее “правительство”, мы слишком преуменьшаем свое значение, мы должны властно господствовать и наш театр должен быть осуществлен в огромном масштабе. Это должен быть театр-клуб, который мог бы объединить все

литературные фракции»⁷³⁴. Горький допускал, что в основу театра могут лечь самые широкие принципы, но он должен быть демократическим и иметь пафосный, мятежный характер. Тем самым Горький не одобрял узкого полемического представления о формах нового театра, которые, как намечал Г. И. Чулков, «будут созданы совершенно на новых принципах, не имеющих непосредственной связи с утонченным “реализмом” Художественного Московского театра»⁷³⁵.

В период длительного пребывания Горького за рубежом его связи с театральной жизнью России ослабли. Но его интерес к театру не угас. Он продолжает писать пьесы, внимательно следит за деятельностью МХТ. У него возникают новые театральные идеи и замыслы.

Пока еще громко звучало эхо первой русской революции, Горький хотел ввести в театр острую социально-политическую проблематику. В интервью о влиянии революции на русскую литературу (апрель 1906 года) он выразил уверенность, что последняя будет «сильнее, жизнерадостнее и материалистичнее. Драматургия от сентиментальных, любовных интриг обратится к социальным проблемам»⁷³⁶. В своих новых пьесах Горький прояснял эти проблемы до прямой сшибки враждующих классов, претворял общественный конфликт в конфликт драматический («Враги», отчасти «Последние»).

Как бы ответом на призыв Горького к созданию острой социальной драмы явились такие пьесы «знаньевцев», как «Мужики» Е. Н. Чирикова, «В городе» и «Король» С. С. Юшкевича. Особенное впечатление произвела на Горького драма Д. Я. Айзмана «Терновый куст». «Айзман написал превосходную пьесу из быта евреев-революционеров, — сообщал он И. П. Ладыжникову в ноябре 1906 года. — Работа — яркая, движения — сколько угодно, четвертый акт — вооруженное восстание, так что в смысле сценичности — поскольку я понимаю — все в порядке!»⁷³⁷

Но надежды Горького на общественную активизацию театра не оправдались. Дело шло к спаду революционной волны. И на театре это проявилось очень быстро. «Дети солнца» были последней горьковской премьерой в МХТ. В театре Комиссаржевской на Офицерской улице пьесы Горького вообще исчезают из репертуара. Один за другим отходят от горьковского направления драматурги «Знания».

В условиях наступившей реакции Горькому предстояло завоевывать

театр вновь. Он продолжает думать и говорить о жизнеутверждающем и революционном искусстве. Но цензурные запреты «Врагов» и «Последних», упорное мнение русской и зарубежной критики о тенденциозности и несценичности его пьес 1904 – 1908 годов, поиски новых форм театральности на ведущих сценах России, изменившаяся общественно-политическая ситуация, наконец, — все это не могло не сказаться на отношении Горького к драме и театру.

В пору усилившихся разговоров о «кризисе театра» и дискуссии о «театре будущего» у Горького складывается концепция народного театра. Понимая, что сцена, превращенная в трибуну публицистической проповеди социальных идей, рискует растерять значительную часть зрителей, он приглядывается в Италии к таким устойчивым и популярным жанрам народного театра, как мелодрама, фарс, комедия дель арте. Идея мелодрамы была «в воздухе». Передовая русская театральная мысль проявляла к ней заинтересованное внимание. Достоинства мелодрамы были признаны в том, что она хорошо принималась народным зрителем и была способна в эмоциональной и яркой форме выражать большие идеи. Луначарский, общавшийся с Горьким в конце 1907 года, также связывал развитие народного театра с мелодрамой.

В неаполитанском диалектном театре, который Горький любил посещать, он оценил жанр фарса, высокое искусство актера и драматурга Э. Скарпетта. Не разрывая с традициями народного театра, Скарпетта реформировал театр масок. Он добивался прочной связи театра со зрителем. Известно, что после премьеры спектакля «Нищета и благородство» Горький послал Скарпетта лавровый венок из бронзы. Эдуардо Де Филиппо, видевший Горького на этом представлении, вспоминает, что, когда зрители неистово хохотали в сцене драки двух нищих семей из-за блюда макарон, Горький оставался серьезен⁷³⁸. Осуждавшийся им прежде фарс открывался теперь как идеологически емкое, подлинно театральное и глубоко народное зрелище.

В том же плане воспринимал Горький комедию дель арте, театр импровизации. Они обладали широкими возможностями сиюминутного сатирического отклика на жизнь, привлекали демократизмом, атмосферой веселого темпераментного зрелища, выразительностью и лаконизмом сценических средств.

Внимательно следивший за МХТ, Горький знал, что там идут напряженные поиски нового репертуара и новых сценических идей. У него

возникает замысел увлечь Станиславского, Сулержицкого идеей мелодрамы, фарса, комедии дель арте. Это был план «опрощения» МХТ, открывавший Горькому один из путей его возвращения в театр.

Во время встречи со Станиславским на Капри (1911) Горький развивал свою мысль о создании новой мелодрамы, о театре импровизации, обещал написать мимодраму. А позже продолжал писать Станиславскому о задачах театра импровизации, вновь звал его, а также Качалова, Москвина и других актеров МХТ к себе, чтобы поставить мелодраму нового типа, коллективно создать бытовую комедию.

Станиславского заинтересовала мысль о русской мелодраме. Он также намеревался ставить «фарс» Горького «Встреча». Сулержицкому было поручено подготовить пробы сценической импровизации. Комедия дель арте в интерпретации Горького не означала разрыва с литературой и современностью, не была поводом для стилизации «театральной эпохи», как это происходило с ней на модернистской сцене.

Однако «линия» МХТ из всего этого не возникла. Работа над системой не могла сблизить Станиславского и МХТ с новыми театральными увлечениями Горького. Система Станиславского была нужна для выражения сложного духовного и психического мира современного человека. Мелодрама же и фарс означали для МХТ в этом смысле определенную примитивизацию.

Хотя Горький хотел видеть свои новые пьесы («Чудаки», «Зыковы») в первую очередь на сцене МХТ, его отношения с театром были совсем не идиллическими. Многие в репертуаре театра не устраивало Горького. И не только пьесы Леонида Андреева и «Живой труп» Толстого, о которых он был нелестного мнения. Он не принимал и тургеневские спектакли по той причине, что они не «бодрят», а «развращают»⁷³⁹. У Островского он не находил иронии, злости в изображении купечества.

Прямо связаны с МХТ также известные выступления Горького «О “карамазовщине”» и «Еще о “карамазовщине”». Они явились крупным явлением русской общественной мысли. Но они стали и фактом театральной критики⁷⁴⁰. Их обсуждение в театральных кругах по масштабности поднятых вопросов, по размаху и накалу полемики не уступало спорам вокруг молодого МХТ.

Горький не откликнулся на постановку «Братьев Карамазовых», осуществленную Немировичем-Данченко в 1910 году. Тогда у него была

надежда на укрепление идейной и творческой связи с МХТ. Но летом 1913 года, узнав о работе театра над «Бесами», он пытается отговорить Немировича-Данченко от его замысла. Режиссер же считал целесообразным спорить лишь о готовом спектакле. После этого Горький решает возбудить протест в обществе против инсценировки произведений Достоевского⁷⁴¹. У него складывается неблагоприятное мнение о деятельности театра: «Сердце мое не лежит к этому мрачному учреждению, где показывают голого Достоевского и где законодателем является Немирович, “заказывающий” такие штуки, какова “Катерина Ивановна”»⁷⁴².

22 сентября 1913 года в «Русском слове» Горький опубликовал письмо в редакцию «О “карамазовщине”». Оно было перепечатано многими газетами. Вскоре в том же органе появилась вторая статья Горького — «Еще о “карамазовщине”». Он предлагал «всем духовно здоровым людям [...] протестовать против постановки произведений Достоевского на подмостках театров» (XXIV, 150). Он был уверен в их вредном влиянии на общество. «Кто знает, — спрашивает Горький, — не влияла ли инсценировка Карамазовых на рост самоубийств в Москве?» (XXIV, 148). В «Идиоте», которого ставит театр Незлобина, «тоже есть чем полюбоваться, например: агонией туберкулезного Ипполита, эпилепсией князя Мышкина, жестокостью Рогожина, истерией Настасьи Филипповны». Но особенно возмущает Горького инсценировка «Бесов», произведения «пасквильного» и «еще более садического и болезненного». К тому же сцена, по мнению Горького, способна лишь усилить вред, идущий от романов Достоевского.

Горький, понимавший, что в России предстоит «огромная работа внутренней реорганизации не только в социально-политическом смысле, но и в психологическом» (XXIV, 149), видел в Достоевском враждебную силу, служащую опорой современной реакции и декадентству. Борьба Горького с «достоевщиной» была борьбой с реакцией, мистикой, индивидуализмом. Но современные исследователи отметили и слабую сторону некоторых суждений писателя⁷⁴³, односторонность горьковской характеристики личности Достоевского, которого будто бы легче всего «представить в роли средневекового инквизитора»⁷⁴⁴.

Неустанно воюя с «толстовством» и «достоевщиной», Горький не обрел возможности в полной мере оценить силу этического пафоса Толстого и

Достоевского, их мечту о пересоздании мира, величие гуманистических идеалов, глубину и искренность демократических устремлений.

При всей определенности обвинений Художественному театру, статьи Горького о «карамазовщине» стояли в ряду его размышлений о роли русской литературы в судьбах России. Несколько позже Горький постарался смягчить свой удар по театру. В ряде высказываний он давал очень высокие оценки Художественному театру и объяснял, что вопрос об инсценировке «Бесов» он связывает с коренными вопросами русской жизни. Сейчас, говорил он, главное решить, с кем жить: с Гоголем и Достоевским или с Пушкиным и Чаадаевым, «в восточных ли, азиатских формах сложится завтрашний день или в здоровых демократических перспективах будущего?»⁷⁴⁵

Художественный театр, вознамерившийся беречь совесть общества, был потрясен обвинением в том, что, ставя Достоевского, он «поможет дремлющей совести общества заснуть крепче». В открытом письме Горькому МХТ отводил этот его упрек ссылкой на свой пятнадцатилетний репертуар, говорил о стремлении подымать «высшие запросы духа». Но в письмо, составленное А. Н. Бенуа, проник богоискательский мотив. И мистико-идеалистические толкователи Достоевского не замедлили взять МХТ под свою защиту. Это, в свою очередь, усилило критику театра со стороны демократии. Истинный же голос театра, то, что он говорил постановкой «Николая Ставрогина», с трудом пробивался сквозь шум полемики. Размеры ее были огромны. Она всколыхнула общество и лишней раз обозначила линию его идеологического разлома.

Для большинства литераторов-общественников ретроградность «Бесов» была априорной. Но при этом обычно делались оговорки, что реакционность Достоевского «снята» временем, и вообще неопасна, поскольку гений не может быть вредным. Выбор МХТ мало кем одобрялся, но его право ставить «Бесов» было признано большинством.

Но «в прогрессивных слоях русского общества, — издавна, традиционно враждебных политической идеологии Достоевского, — как отмечала Е. Кускова, — поход против “злого гения нашего” пользуется большим сочувствием и успехом, чем в литературных кругах»⁷⁴⁶. На публичных лекциях и диспутах, например в Педагогическом собрании, в Политехническом музее, сторонники Горького оказывались в большинстве. Немало статей, одобрявших позицию Горького, появилось в

провинциальной прессе. Так, М. С. Шагинян, «кланяясь Достоевскому», всецело стояла за Горького, с его «верным инстинктом самосохранения»⁷⁴⁷. Впрочем, «поклоны» Достоевскому чаще отсутствовали. Решительную поддержку оказала Горькому большевистская печать. Газета «За правду» публиковала статьи, письма и другие материалы, говорившие о солидарности ее читателей с Горьким. В социал-демократической прессе была вскрыта антинародная позиция декадентского лагеря в полемике о «Бесах». Однако передовая революционная мысль не всегда подходила к Достоевскому диалектически и не использовала метода, разработанного В. И. Лениным в статьях о Л. Н. Толстом⁷⁴⁸. Демократия отдавала Достоевского своим противникам, не ища возможности начать за него борьбу. Обскурантизм позднего Достоевского казался бесспорным. Своеобразие же его творческого метода и выражения собственных идеалов не было по-настоящему осмыслено. Демократическая критика, полагает современный исследователь Достоевского, «слишком буквально поняла “антигуманизм” Достоевского, в силу чего во многом утратила истинную меру оценки его гения»⁷⁴⁹.

Не являясь иллюстрацией к роману, спектакль «Николай Ставрогин» требовал особого разговора. Но получилось так, что общественность, высказавшись еще до премьеры по важным идеологическим вопросам в месячной дискуссии, не проявила особого интереса к самому спектаклю. Теперь слово взяла театральная критика.

Социал-демократия, акцентируя политические моменты «Бесов», не изменила существенно своего мнения о «затее» МХТ. Надо сказать, что политическая сторона «Бесов», всегда раздражавшая даже умеренных либералов, совсем не была главным аргументом протеста Горького. Он ясно представлял, что «клевету и злые карикатуры сотрет история», и в этом отношении видел лишь бестактность в обращении МХТ к «Бесам», которые еще недавно «считались пасквилем». Известие о том, что в инсценировке «революционная часть совсем отсутствует»⁷⁵⁰, не успокоило Горького. Позже, побывав на представлении, он заявил в интервью, что «на полотно “Ставрогина” попали самые мрачные краски Достоевского»⁷⁵¹.

Охранительная пресса, много ожидавшая от постановки, была разочарована ею и лишней раз свела давние счеты с МХТ. «Новое время» было раздражено отсутствием политики в инсценировке. Надо было

показать «бесов», поучала газета, а не Ставрогина. Игра объявлялась «серой» и «скучной». В «Петербургском листке» утверждалось, что «Бесы» в театре Суворина ближе к роману, а исполнение — типичнее, интереснее⁷⁵².

В специальных изданиях («Театр», «Новости сезона» и др.) позитивные отклики на постановку преобладали. Подробный анализ «Николая Ставрогина» был произведен опытными и авторитетными критиками. Среди них были как близкие к МХТ Л. Я. Гуревич, Ю. В. Соболев и Н. Е. Эфрос, так и вполне от него независимые С. С. Голоушев и П. М. Ярцев. Все они находили, что, несмотря на идейно-художественную незавершенность инсценировки, спектакль в целом — важное явление театральной жизни России.

«Николай Ставрогин» был осознанным продвижением театра по пути к русскому трагедийному репертуару углубленно психологического плана. Никто более Достоевского, заявлял Немирович-Данченко, не помог театру освободиться от всего манерного и декламационного. В спектакле обнаруживалось созвучие с важными философски-этическими проблемами современности. В нем утверждалась неодолимость добра, победа нравственных начал. Самоубийство Ставрогина, получившего в исполнении Качалова черты ницшеанца-«сверхчеловека», представало поражением этического релятивизма. Сценический образ Петра Верховенского не был пародией на революционера. В нем исследовались психологические предпосылки ренегатства, чудовищных провокаций Азефа. Развивая опыт Достоевского, МХТ осуждал «Николаем Ставрогиным» наследников бакунинско-нечаевского экстремизма, нарождающийся левацкий авантюризм. В этической гражданственности МХТ проявилось мощное воздействие социалистических идеалов, не лишенных утопической окраски. Это обстоятельство помогало театру открывать в Достоевском великого гуманиста и демократа.

Суть спора Горького с МХТ снята самой историей. Во-первых, и сам предмет их спора — Достоевский с течением времени, как точно заметил исследователь, ««сходится» с революционной и социалистической Россией в своей “конечной цели”, в своей вере в неизбежность торжества социальной гармонии»⁷⁵³. Во-вторых, очевидно, что даже в пределах дооктябрьского периода Горький и МХТ находились в одном стане демократической культуры.

Вскоре отношение Горького к МХТ смягчилось. Отмечая большие творческие силы и авторитет Художественного театра, он даже связывал с ним надежды на обновление русской сцены и драматургии⁷⁵⁴. Особенно же сильное впечатление произвели на Горького спектакли Студии МХТ «Праздник мира» и «Гибель “Надежды”». Способ игры, тесное общение актеров с залом были высоко оценены Горьким. «Студия, — сказал он, — самый интересный из всех существующих театров»⁷⁵⁵.

Придя к пониманию необходимости театров разного назначения и жанра, Горький и в предоктябрьские годы вынашивал идею народного театра и старался ее воплотить. «Нет в текущей жизни России более назревшей в настоящее время потребности, — заявлял он в 1914 году, — чем создание большого общедоступного театра»⁷⁵⁶. Эти идеи в обновленном и уточненном виде легли в основу программы Большого драматического театра в Петрограде — первого театра, рожденного Октябрем.

Неравномерно протекавшая театрально-критическая деятельность Горького включалась в контекст его публицистики, мыслей об искусстве и вообще всего его творчества. И это неизменно придавало ей практическую значимость, глубину, авторитетность.

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

Первые театральные рецензии Анатолия Васильевича Луначарского (1875 – 1933) появились в ярославской газете «Северный край», которая имела своих корреспондентов в Вологде, Архангельске, Костроме. С ноября 1902 по февраль 1903 года Луначарский, находившийся в это время в вологодской ссылке, знакомил читателей газеты с событиями культурной жизни Вологды.

Репертуар Вологодского городского театра, по признанию Луначарского, был «как две капли воды похож на обычный, не особенно высокий репертуар провинциальных театров»⁷⁵⁷. Сегодня — «Не так страшен черт, как его малюют», завтра — «Съехались, перепутались и разъехались». И все-таки, как отмечает критик, вологодский зритель мог посмотреть в своем театре и «Гамлета», и «Горе от ума», и такие современные пьесы, как «Дети Ванюшина» и «Мещане». Оживлялась театральная жизнь города и приездом столичных гастролеров. Луначарский дает весьма высокую оценку гастрольным спектаклям в Вологде Ф. П. Горева, особенно отмечая исполнение им роли короля Лира⁷⁵⁸.

В мае 1904 года после северной ссылки Луначарский переезжает в Киев и по приглашению редактора газеты «Киевские отклики» В. В. Водовозова становится во главе ее театрального отдела. За август — сентябрь 1904 года он публикует в «Киевских откликах» десять рецензий на спектакли театра «Соловцов» и Театра Общества грамотности⁷⁵⁹.

В рецензиях Луначарский в основном анализирует пьесы. Однако отдельные замечания, касающиеся сценического воплощения, представляют несомненный интерес. Так, например, критик с одобрением отмечает, что, использовав мхатовский принцип постановки «Снегурочки», Театр Общества грамотности дал не просто копию оригинала. В Киеве пьеса не была задавлена «разными дорогими манекенами и прочими трюками», «автоматами птиц и зверей», и от этого, а также от замены «диковинной» музыки Гречанинова (МХТ) музыкой Чайковского, поэтичность сказки несомненно выиграла⁷⁶⁰.

Характерно замечание критика о функциях режиссера в современном

театре. Провал «Потонувшего колокола», решенного в бытовых тонах, без ощущения сказочной обобщенности пьесы, Луначарский объясняет так: «Режиссер повинен и я промахах отдельных артистов. Конечно, артист волен вложить свое толкование в ту или другую роль, но ошибки при этом бывают двух родов: артист может увлечься оригинальной идеей, слишком своеобразно понять роль, слишком уклониться от мысли автора; не деспотический режиссер имеет полное право предоставить такому артисту полную свободу. Но артист может также банализировать роль, явно не понять оригинальности автора, стащить его замысел с высот поэзии до уровня тривиальности; за такую вещь ответствен перед публикой и критикой режиссер»⁷⁶¹.

Заметка, открывающая цикл статей в «Киевских откликах», названа программно — «Задачи театральной критики». «Идеал театральной критики, — пишет Луначарский, — установлен уже со времен “Гамбургской драматургии” Лессинга. Театральный критик должен стремиться стать руководителем вкусов публики и вместе с тем представителем ее интересов, благотворно влияющим на дирекции театров и на артистов»⁷⁶². Но этот идеал, замечает Луначарский, при современном положении провинциального театра остается «розовой иллюзией». И не потому, что среди критиков весьма немного «даже самых маленьких Лессингов», просто — буржуазная публика ждет от театра чистого развлечения. Оздоровление театра, по Луначарскому, возможно только путем изменения социального состава зрительного зала.

Отдавая должное просветительскому демократизму этих суждений, следует заметить, что театральные циклы в «Северном крае» и «Киевских откликах» значительно беднее по содержанию, чем написанные Луначарским в это же время статьи по общим вопросам искусства. За период северной ссылки Луначарский вполне сложился как профессиональный литератор, его критические этюды появлялись в таких журналах, как «Образование» и «Русская мысль». Уже тогда Луначарский рассматривал свои критические выступления как орудие борьбы за революционное переустройство жизни.

С такими программными работами Луначарского, как «Русский Фауст» (1902), «Трагизм жизни и белая магия» (1902), «О художнике вообще и некоторых художниках в частности» (1903), «Основы позитивной эстетики» (1904), невозможно поставить рядом его первые театральные

рецензии. И объясняется это, вероятно, не только жесткими условиями газеты, где трудно высказаться обстоятельно, но и тем, что Луначарский этого периода — человек еще недостаточно театральный. Надолго оторванный от жизни современного столичного театра, о многих значительных событиях в его практике знающий понаслышке, Луначарский не имеет настоящего масштаба и критерия оценки.

Формирование эстетических взглядов Луначарского (1895 – 1904) проходит под знаком активного увлечения философией позитивизма. В творческой судьбе Луначарского позитивизм сыграл большую роль, чем это обычно принято считать. Нет никаких оснований отрицать положительное воздействие позитивизма на раннего Луначарского. На рубеже веков русские позитивисты принимали участие в социал-демократическом движении, пропагандировали новейшие данные современной науки. Значительны были и их заслуги в борьбе с метафизикой и мистикой в искусстве, в защите и пропаганде реализма. Обрушиваясь на ренегатство и пессимизм, они прославляли бодрость, знание, веру в человеческие идеалы.

В то же время и отрицательное влияние позитивистских концепций на Луначарского не было случайным и поверхностным, легко преодолимым, а длительным и устойчивым. Позитивизм глубоко «сидел» в Луначарском, освобождение от его пут происходило в мучительной и многолетней борьбе.

Противоречивостью этого влияния отмечены две большие работы Луначарского-критика — «Морис Метерлинк» (1902) и «Перед лицом рока. К философии трагедии» (1903). Не являясь театроведческими этюдами в собственном смысле слова, они тем не менее обращены к одной из важнейших проблем театра начала века — к современной модификации трагического.

Выступая против социального пессимизма ранних драм Метерлинка, Луначарский категорически не приемлет теорию «повседневного трагизма», которую бельгийский драматург провозгласил фундаментом нового искусства. В проповеди повседневной трагедии, вечной и неизменной, где человек в постоянном ужасе стоит перед пропастью непознаваемого, Луначарский видел не просто ломку драматических канонов, но и отход от общественного значения искусства. «Трагедия во все времена была изображением страстного подъема человеческого духа, исключительных, высоких, страшных и трогательных моментов жизни», —

писал он ⁷⁶³. И далее: «Величие и ценность человеческого духа проявляются в деятельности: звезды остаются звездами, а статическая трагедия все-таки невозможна; в лучшем случае она будет элегией в форме диалогов» ⁷⁶⁴.

Отрицая теорию «повседневного трагизма», а следовательно, отказывая ранним пьесам Метерлинка в праве называться трагедиями, Луначарский следует классической теории трагического. Исходя из нее, и вправду нельзя назвать трагедией произведение, где судьба героя зависит не от трагических обстоятельств, масштаба его личности, а определяется обычной повседневной жизнью, первооснова которой ему чаще всего неведома. И все же Блок, например, не без основания утверждал, что пьеса «Пеллеас и Мелизанда» «по стройности и строгости очертаний параллельна трагическому» ⁷⁶⁵.

Луначарский отрицает не только теорию «повседневного трагизма», но и его наличие в реальной жизни. Между тем мировое искусство на сломе веков впервые обнаружило трагические последствия «отчуждения» человека в условиях буржуазной цивилизации. Классический комплекс трагедии — человек и рок — по-своему преломился даже в таком далеком от аристотелевских канонов направлении, как натурализм. Золя выдвинул термин «*homme machinal*» (автоматичность человека), то есть фатальную зависимость человека от наследственности и среды. Символизм осмыслял эту автоматичность метафизики, как некий порочный круг человеческой жизни, разомкнуть который можно лишь свободным индивидуальным самосознанием, той мудростью, что скрыта в «безмолвии души».

Луначарскому кажется, что никакого повседневного трагизма вообще нет, а есть лишь бессильное нытье, жалкий пессимизм, которые талантливые писатели-декаденты хотят красиво обставить, придать им ложную философскую наполненность. «Ну и что же? — пишет критик о пьесе “Непрошенная”. — Метерлинк хочет сказать, что такова жизнь. Но она вовсе не такова: моменты такого мистического страха, к счастью, крайне редки. Ужасно подумать, что могут быть люди, постоянно живущие такими чувствами. “Лучше уж смерть”, — как говорит дядя о слепом дедушке» ⁷⁶⁶.

Конечно, Метерлинк передает трагические отношения современного человека с действительностью сгущенно, сводя их к одному страху перед непознаваемым. Но справедливо ли на этом основании совсем отрицать

трагизм этих отношений? Вот перед нами другой драматург — современник Метерлинка — Чехов. Пьесы его рисуют картины действительности, образы вполне реальны. Но отношение чеховских героев к жизни, к миру полно того же трагизма. Действительность и для них вырастает в своего рода фатум. Луначарский был последователен в своей позиции — не принимал и чеховских пьес. Через год, в статье «К вопросу об искусстве» (1903) он пишет: «Все персонажи “Трех сестер”, на наш взгляд, достойны осмеяния, и пошлая свояченица героинь мало чем пошлее самих пресловутых трех сестер»⁷⁶⁷. Восхищаясь новизной драматической техники писателя, Луначарский посмеивается над «ноющими» героями, которые, по его мнению, могли бы утолить свою тоску самым обычным способом — сесть в поезд и поехать в Москву.

Складывающаяся театральная эстетика Луначарского в значительной степени игнорировала противоречивость многих явлений искусства переломной эпохи. Пессимизм, болезненность составляли, конечно, важную часть декадентской эстетики. Но декадент Д'Аннунцио, например, был оптимистом, романтиком, ненавидел слабость и хилость и постоянно проповедовал культ здоровой силы. Нельзя было строить новую театральную эстетику на нерасшифрованном противопоставлении «оптимизма» и «пессимизма».

Это обнаружилось в оценке Луначарским пьесы Метерлинка «Монна Ванна» (1902). Отличая ее от других пьес драматурга, критик полагает, что «поворот Метерлинка к активной жизненной позиции вызван тем, что он становится строгим позитивистом»⁷⁶⁸.

Для Луначарского «Монна Ванна» была пьесой, построенной на истинно трагическом конфликте, в отличие от надуманного, с его точки зрения, «повседневного трагизма» прежних драм. Повышенный интерес к ней объясняется, по крайней мере, двумя причинами. Не употребляя, разумеется, слова «традиционность», он ценит пьесу прежде всего за ее жанровую стабильность, что объясняется вкусовыми пристрастиями Луначарского-критика и будущего драматурга. Но кроме того, в высокой оценке «Монны Ванны» дают себя знать позитивистские призывы к активности «вообще», борьбе «вообще».

Статья «Морис Метерлинк» — начало театрально-критической деятельности Луначарского. Впоследствии многое в его театральных взглядах изменится или уточнится, но определенный комплекс идей

пройдет через все творчество критика. Это прежде всего — борьба за активный театр, «полноту жизни», духовное здоровье. Такая позиция в преддверии первой русской революции была исторически прогрессивна, но и противоречива, в силу известной подмены социальных категорий биологическими (влияние позитивизма).

Трагический герой для Луначарского — человек непременно борющийся, активный. Он должен проявить свою волю в напряженной борьбе с обстоятельствами, отчетливо обозначенными в бурных драматических коллизиях сюжета. Однако трагедия, может быть, потому и считается эталоном драматического искусства, что в ней, как ни в каком другом жанре, обстоятельства существуют не вне героя, а внутри его. Исключение в известном смысле составляет романтическая трагедия; к ней, видимо, и склоняется Луначарский, пользуясь ее особенностями для анализа трагедии вообще.

Недооценка духовного фактора в историческом процессе, в искусстве, свойственная позитивизму, здесь очевидна. Не случайно, конечно, Луначарский отказывается видеть новое преломление трагического в современной драме, а Гамлету предпочитает Фортинбраса⁷⁶⁹, подменяя анализ исторических противоречий внутренней жизни человека рассуждениями о биологической полезности внешней борьбы.

В то же время ранние работы Луначарского по теории драмы содержат четкие суждения об искусстве с классовых позиций, утверждают борьбу за социалистический идеал, пропагандируют искусство, учащее мужеству и героизму. Последовательно Луначарский приходит к выводу: искусство отрицающее становится невыносимым без революционной перспективы.

Период 1904 – 1907 годов в творческой деятельности Луначарского проходит под непосредственным руководством В. И. Ленина. Разработанное Лениным в период революции учение о партийности искусства оказало серьезное воздействие на Луначарского. В ряде статей этого периода, и прежде всего в широкоизвестных «Диалоге об искусстве» (1905) и «Задачах социал-демократического художественного творчества» (1907), Луначарский говорит об искусстве, открыто связанном с интересами пролетариата, о необходимости борьбы за него, о его величайших перспективах. «Я действительно утверждаю, — пишет он, — что социал-демократическое художественное творчество должно существовать и будет существовать, и что оно уже имеет свои задачи»⁷⁷⁰.

Это новое искусство Луначарский называет «пролетарским реализмом».

В характеристике нового метода критик широко использует свою идею здорового, жизнеутверждающего, романтического искусства. Луначарский никак не ограничивает тематику нового искусства. Дело «не в объекте, а в понимании его». Он считает, что важны не темы, «а радостная, победная трактовка их, точка зрения члена класса завтрашнего дня»⁷⁷¹.

Здесь у Луначарского получает классовое воплощение идеал полноты жизни, оптимизма искусства. В статье «Задачи социал-демократического художественного творчества» Луначарский говорит о «Врагах» Горького как образце пролетарского искусства. Роль Луначарского в пропаганде драматургии Горького весьма значительна. Прежде всего критик стремится, чтобы читатель ощутил социальную направленность пьес, определяет их революционную сущность. В центре анализа — классовая позиция драматурга, и не случайно две статьи о драматургии Горького⁷⁷², включенные в 1906 году в сборник Луначарского «Отклики жизни», имеют открыто публицистический характер и лишь косвенно задевают художественную ткань пьес.

Особенности стиля статей о Горьком и позиция критика отчетливо видны в его разговоре о пьесе «Дачники»: «Помогите себе, рвущиеся к свету Власы и Варвары, ищите смысла в жизни, вы уже близки к нему в ваших поисках, — но проведите границу между собою и Рюминым, не позволяйте этим тряпичным людям висеть у вас на руках»⁷⁷³.

Соглашаясь с высокой оценкой общественного содержания пьесы, которую дает Луначарский, нельзя не отметить, что критик упростил содержание «Дачников». Пьеса Горького, написанная на злобу дня, и без того в известной степени прямолинейнее других его драм. Подчиняя трактовку пьесы «проблеме жалости, проблеме о жестокой правде и ласкающем обмане»⁷⁷⁴, Луначарский с прежней своей позиции («уважать можно только за силу») обрушивается не только на Басова и Суслова, Шалимова и Калерию, но даже на Варвару Михайловну («протестуя против жалоб, она сама очень не прочь от жалобных тирад»)⁷⁷⁵. Односторонность «активного оптимизма» мешает Луначарскому понять реальную судьбу героини, от конкретной человеческой судьбы он спешит к абстракции и заявляет, что в «невыносимом долготерпении Варвары Михайловны»

Горький верно подметил «интеллигентско-гамлетовскую черту».

Вообще позиция «силы», которой остается верен Луначарский, весьма вредит ему. Статья заканчивается тирадой: «Побольше, побольше жестокости нужно людям завтрашнего дня»⁷⁷⁶. Думается, слово «жестокость» употреблено здесь не совсем точно. И все-таки такое заключение вполне логично вытекает из концепции статьи и из общей позиции критика. В начале статьи Луначарский кратко говорит о «Мещанах» и приводит в связи с ними любопытный факт: даже «передовая интеллигенция, живые Шишкины» были шокированы «холодной жестокостью к слабым и стонущим» со стороны Нила. «Но жестокость, — заявляет Луначарский, — гордое, здоровое равнодушие к безнадежно больному, унылому и хилому не случайно и не помимо воли автора заняло свое место»⁷⁷⁷. Конечно, можно не сочувствовать беспомощной Татьяне, но вряд ли стоит ее причислять «к вялым и тряпичным отбросам процесса общественной ломки». И никакая оговорка относительно того, что эта «презрительная жестокость ни на минуту не может помешать самой глубокой нежности и состраданию к скорбям существ здоровых»⁷⁷⁸, не в состоянии оправдать этической узости подобного «здорового оптимизма».

Как видим, Луначарскому и в этот период не удается до конца преодолеть односторонность, связанную с позитивистскими концепциями. Еще в 1903 году он обронил фразу, которую можно было бы взять эпиграфом ко всей его театрально-критической деятельности: «Нам не интересны страдальцы, нам интересны протестанты»⁷⁷⁹. В анализе произведений искусства, в характеристике литературных и театральных «страдальцев» и «протестантов» Луначарский всегда стремился обнаружить социально-исторический смысл их страдания и протеста. И все-таки он редко щадил самого стойкого страдальца, всегда отдавал свои симпатии любому протестанту.

В период революции 1905 – 1907 годов Луначарский пишет две статьи, непосредственно посвященные театру. Это — «Театральные впечатления» (1905) и «Еще об искусстве и революции» (1906).

Первая статья посвящена итальянскому театру. В поле зрения критика, впервые посетившего Италию, попали режиссеры Скарнео и Фумагалли и знаменитый сицилийский актер Джованни Грассо. Луначарского интересовал общий процесс становления искусства XX века. Отсюда —

постоянные сравнения с отечественным театром и прежде всего с Московским Художественным, с режиссурой Станиславского. Главную заслугу Скарнео и Фумагалли Луначарский видел в том, что они стремились отойти от системы звезд-гастролеров и дать ансамблевое решение спектакля. На примере спектакля «Отелло», поставленного Фумагалли, Луначарский делает выводы, принципиальные для своих театральных взглядов. Он одобрительно относится к законченности, отделанности спектакля Фумагалли, к тому, что режиссер использовал текст Шекспира полностью, что декорации и мизансцены созданы под влиянием полотен классиков венецианской школы. Восхищаются Луначарского и массовые сцены, гармонирующие с общей атмосферой ренессансной Венеции. И тут критик неожиданно восклицает: «Если бы в этой обстановке да выпустить в качестве Отелло — Джованни Грассо!»⁷⁸⁰

Грассо для Луначарского здесь «знак» большого актера, который, по его мнению, должен войти в режиссерский спектакль. Однако проблема эта была далеко не так проста, как казалось Луначарскому, и вряд ли, хотя и заманчиво, ее можно было решить путем сложения. Такие большие актеры, как Сальвини и Росси, например, не говоря уже о диалектальном актере Грассо, не могли сотрудничать с режиссерским театром. Они были воспитаны в другой театральной традиции. Их гастролерство вытекало из особенностей единичного, самодовлеющего творчества актера, из специфики театра XIX века, помноженной на национальные особенности. Даже заразившись режиссерскими влияниями, они использовали их лишь для себя. И, вероятно, не просто из актерского эгоизма, так как и последний во многом являлся следствием особенностей индивидуального актерского творчества.

Статья «Еще об искусстве и революции» переносит нас из Италии в Петербург, в драматический театр Комиссаржевской на Офицерской. В ней рассказывается о совсем иных театральных поисках — о постановках Мейерхольда. Но в центре статьи тот же вопрос — режиссерский театр и большой актер.

В заметках о театре Комиссаржевской полно раскрывается обусловленность взглядов Луначарского революционным идеалом. В представлении критика сами понятия — драма и революция — родственны. Продолжая критику статического театра, Луначарский считает борьбу душой драмы. «Классы революционные жаждут драмы во всем ее блеске

бурного действия, резких противоположностей, стремительных катастроф и величавых побед духа; классы и группы консервативные принижают драму до степени почти идиллии»⁷⁸¹. В искусстве, отказывающемся от изображения «резких противоположностей», Луначарский видел свидетельство наступавшей реакции. «Именно навстречу подобной реакции идет театр г. Мейерхольда», — утверждал он⁷⁸².

Луначарский, позднее справедливо замечавший опасность прямолинейно социологических оценок, здесь такие оценки расставляет сам.

Критик прав, когда говорит, что стилизация не есть цель настоящего театра, а «может быть лишь одним из средств». Он прав также, утверждая, что для выработки новых театральных средств должны «существовать театры-студии в собственном значении этого слова». Но беда Мейерхольда, которую режиссер, кстати, прекрасно сознавал, в том и заключалась, что у него не было своего театра-студии. Ему приходилось вести экспериментальную работу в сложившихся театральных коллективах. Это с самого начала закладывало основы конфликта режиссера и труппы. Позднее, когда Мейерхольд параллельно с работой в Александринском театре получил возможность эксперимента в студии на Бородинской, противоречие заметно сгладилось. Если прибавить к этому особенности режиссерской личности Мейерхольда — мощный талант постановщика и особенности программы «неподвижного театра», станет ясно, что конфликт с Комиссаржевской был последовательным исходом их союза.

И все-таки театр Комиссаржевской никогда не был на такой художественной высоте, как в период работы в нем Мейерхольда. Увидев три спектакля 1906 года — «Гедду Габлер», «В городе», «Сестру Беатрису», которые, естественно, могли ему не понравиться, Луначарский утверждал бесплодность «затей» Мейерхольда, говорил о надругательстве, которому якобы подвергается талант великой актрисы в руках «заблудившегося искателя». Успех Комиссаржевской в «Сестре Беатрисе» (единственный ее успех у Мейерхольда) Луначарский рассматривал только как ее личную заслугу, считая, что здесь актрисе удалось вырваться из пут автора-декадента и режиссера-формалиста. Но успех Комиссаржевской был и успехом Мейерхольда, ибо на этот раз он вполне разгадал ее «несовместимость» с режиссерским театром и дал ей возможность солировать на фоне режиссерского спектакля.

Позиция Луначарского обнаруживает свою уязвимость в полной мере, когда он противопоставляет работам Мейерхольда Новый Василеостровский театр Н. А. Попова. Разумеется, просветительские цели театра Попова, его работа за народный театр были достойны всяческого уважения, но постановочные принципы Попова в пересказе самого Луначарского выглядят ученическим слепком с Художественного театра.

После поражения первой русской революции театральная-эстетическая платформа Луначарского продолжает оставаться революционной. Сложившееся в критической литературе мнение, наиболее категорично выраженное А. Кривошеевой, — «в годы реакции проблема искусство и революция сводятся в эстетике Луначарского на нет»⁷⁸³ — не подтверждается анализом театрально-критических работ Луначарского этого периода. Не случайно, конечно, В. И. Ленин видел возможность отделить Луначарского от А. А. Богданова именно «на эстетике», возвратив его тем самым к большевистской платформе в политике и философии.

В эти годы Луначарский по-прежнему отрицает декадентский театр и зовет к здоровому, жизнеутверждающему романтизму. Он по-прежнему не приемлет буржуазный театр развлечений и театр жалкого морализма. Он вновь говорит о необходимости создания пролетарского театра, видя его начало в драматургии Горького.

Идеальный театр в представлении Луначарского — театр «быстрого действия, больших страстей, резких контрастов, цельных характеров, могучих страданий, высоких экстазов»⁷⁸⁴. Такая программа в эпоху реакции была противовесом тенденциям упадка и разложения на театре. В эти годы многие прогрессивные деятели мирового театра в поисках искусства, способного противостоять современной «келейности» и «переутонченности», идут путем, близким Луначарскому.

Одной из интереснейших сторон театрально-критической деятельности Луначарского этого периода являются «Парижские письма» (1911 – 1915). В журнале «Театр и искусство», а также в киевских газетах «День» и «Киевская мысль» из номера в номер появлялись театральные корреспонденции Луначарского из Парижа. «Парижские письма» представляют собой своеобразную летопись театрального Парижа. Это — непосредственные живые впечатления от пьес, спектаклей, книг о театре. Разнообразие тематики предопределило самый жанр театральной корреспонденции. Сегодня Луначарский знакомит русского читателя с

новой пьесой Жюля Ромена, подробно и красочно рассказывает ее содержание⁷⁸⁵, а через несколько дней пишет о триумфе трагической актрисы Мадлены Рош, потрясшей своим темпераментом крепкие стены «аристократического монастыря» — старейшего театра «Французской комедии»⁷⁸⁶. Сегодня он сообщает об интервью, полученных журналом «Comedia» у крупнейших французских писателей П. Адама и О. Мирбо о состоянии современного театра⁷⁸⁷, а через несколько недель рассказывает о наивной попытке Раймонда Дункана, брата знаменитой балерины, эллинизировать все современное искусство⁷⁸⁸. Но за видимой пестротой тематики писем встает весьма определенная система театральных взглядов. В том, что одобряет Луначарский, что кажется ему достойным внимания и изучения, и в том, что он отрицает, легко просматривается принципиальное неприятие буржуазного театра, защита демократических тенденций искусства.

Луначарский разоблачает развлекательный и мнимо проблемный характер большинства современных французских театров. «Я отнюдь по хочу оскорбить Париж, — пишет он. — Быть может, ни в одной столице Европы нет столько людей искренних, даровитых и ищущих своего пути с трагической серьезностью [...] Но такие люди в Париже в большинстве случаев принадлежат к малозаметным, сравнительно культурным кругам [...] А верхний Париж, все собою нагло заслонивший, Париж газет “Матэн” и “Фигаро” и всего, чему они служат, выражает свой “эспри”, ставший предметом вызова на потребу богатой черни других столиц»⁷⁸⁹.

Картина жизни парижских театров, нарисованная Луначарским, поистине удручающая. «В нижнем этаже» гнездятся бесконечные «revues», где «Кора Лаперсери, давно уже ставшая чемпионом своеобразной “смелости”, потчует публику порнографическими откровениями. Чуть повыше — бездумные развлекатели, типа де Флерса и Кайяве, безотказные поставщики очередных пошлостей. Наверху — “проблемные” драматурги, вроде господина Лаведана». Старейший театр «Французской комедии» переживает тяжелый творческий кризис. «Спевшийся кружок стариков» не дает работать молодежи. Получая громадные субсидии от государства, театр, вместо того чтобы быть школой сценической традиции, опускается до соперничества с бульварными театрами, ставя пьесы типа «Подснежника» де Флерса и Кайяве. «Быть может, — пишет Луначарский,

— нет явления более печального, чем это погружение высокочтимого всеми друзьями культуры театра в тину бульварной погони за потворством страшно павшим вкусам среднего парижского мещанства»⁷⁹⁰.

И все-таки в театральной жизни Парижа есть немало значительных явлений, достойных, с точки зрения Луначарского, самого пристального внимания.

Это, прежде всего, творчество А. Антуана. Критик высоко оценивает просветительные черты искусства выдающегося режиссера. «Антуан открыл в “Одеоне” серию своих классических и новейших четвергов. Две эти серии утренних спектаклей, благодаря изысканному репертуару, остроумной постановке, прекрасной игре и чрезвычайно дешевым ценам — много мест по пятидесяти сантимов — пользуются огромным успехом: колоссальный “Одеон” почти всегда полон»⁷⁹¹. Многим спектаклям в «Одеоне» предшествуют лекции Антуана — так, ставя впервые комедию Дидро «Добр он или зол», Антуан рассказывал публике о творчестве великого энциклопедиста, основательно позабытого современными французами, о его театральной теории, о его драматургии. Пропагандист классики и лучших произведений современной драматургии, режиссер, обладающий большим художественным вкусом, стремящийся к законченности и цельности спектакля, А. Антуан вызывает у Луначарского самое глубокое уважение»⁷⁹².

Луначарский приветствует открывшийся в 1913 году театр «Старой голубятни» под руководством Ж. Копо. Поначалу критик отнесся к новому театру с некоторым недоверием — его программа, выраженная манифестом Копо, показалась Луначарскому достаточно туманной. Но первый же спектакль, объединивший пьесу Т. Гейвуда «Женщина, убитая кротостью» и фарс Мольера «Любовь-врач», рассеял сомнения критика. «Он уже сделал ясным, — пишет Луначарский, — что перед нами предприятие очень серьезное, которое, несомненно, сумеет подарить нам много вечеров высокого духовного наслаждения и не останется без влияния на общий уровень французского театра»⁷⁹³. Высоко оценивает Луначарский постановку Ж. Копо «Братьев Карамазовых», переделанных им для сцены совместно с Круэ. С точки зрения критика, Копо преодолел трудности инсценирования романа, во многом сохранив его художественный дух. Он создал «новое произведение из тех же элементов»⁷⁹⁴.

Итогом мировоззренческой эволюции Луначарского до Октября были «Письма о пролетарской культуре» (1914). В основном это повторение и развитие идей «Диалога об искусстве» и «Задач социал-демократического художественного творчества». По последовательное возвращение Луначарского к центральным идеям своего творчества, пропаганда пролетарского искусства подготавливают позицию будущего наркома просвещения.

Главное здесь — определение задач и особенностей пролетарского искусства. Понятие «пролетарской культуры», как и самый термин, принадлежит А. А. Богданову, другу и наставнику Луначарского. Их пути после революции резко разошлись, и главным пунктом этого расхождения было разное понимание сущности пролетарской культуры. Идеолог Пролеткульта Богданов считал пролетарским искусство о пролетариате, созданное пролетариатом. Луначарский еще в 1914 году начинает свою статью с опровержения этого тезиса: «Что может быть названо пролетарской культурой?

Литература о пролетариях?

Литература, писанная пролетариями?

Я думаю, что оба эти определения не являются соответствующими предмету»⁷⁹⁵.

Луначарский справедливо полагает, что описание рабочей жизни может быть не только бездарным, но и граничить с пасквилем. Еще более далек он от мысли, что «всякое писание рабочего человека есть тем самым пролетарская литература».

Луначарский предлагает такую формулу пролетарской литературы: «Когда мы говорим пролетарская, то мы этим самым говорим классовая. Эта литература должна носить классовый характер, выражать или вырабатывать классовое мирозерцание»⁷⁹⁶. По существу, традиционный термин «пролетарская» тут легко и логично может быть заменен термином «социалистическая».

Художник нового класса может быть «кто угодно по происхождению», он может не формулировать в творчестве своей классовой приверженности и быть при этом классовым художником, если он талантлив, правдив, человечен. Доказывая, что искусство не «роскошь», а оружие жизни и борьбы, Луначарский защищает многообразие будущего революционного искусства, закладывая тем самым фундамент театральной политики после

Великой Октябрьской социалистической революции.

КРИТИКА В ПРОВИНЦИИ

Театральная жизнь в провинции сохраняла свои особенности. Но перед ее сценой и ее театральной критикой вставали общероссийские социальные, нравственные и эстетические проблемы — отношение к освободительному движению на новом его этапе, к передовой идеологии, к реформе сценического искусства, возглавлявшейся МХТ, а с 1907 – 1908 годов — к театральному модернизму. Отставание от столичной художественной жизни, которое прежде было обычным, теперь сокращается.

Конечно, провинция не была однородной. Наряду с традиционно театральными городами — Харьковом, Киевом, Казанью, Одессой, Саратовом, Самарой, — с новыми растущими промышленными и культурными центрами — Ростовом-на-Дону, Ригой, Иркутском, — оставалась уездная глушь, сотни заштатных городов, не знавших театров. Да и губернская сцена и ее «зеркало» — местная критика сплошь да рядом влачили неприглядное существование. Но в лучших своих достижениях и стремлениях провинция не отличалась в принципе от «метрополии». Их постоянный творческий обмен делал границы между ними относительными. В самом деле, как отделить от провинции В. Ф. Комиссаржевскую, П. В. Самойлова, В. Л. Юрневу? В свою очередь имена видных провинциальных критиков, таких, как Н. И. Николаев, Н. Ф. Юшков, Д. Л. Тальников, были хорошо известны не только местным театрам, но и столичным. А постоянное сотрудничество в провинциальной прессе критиков Петербурга и Москвы было нередким явлением (С. С. Голоушев, С. В. Яблоновский и др.).

К концу века принципиальный спор о судьбе провинции, который в конце 1870-х годов вспыхнул между Д. Л. Мордовцевым и А. С. Гациским, а затем долго занимал умы, уже был решен историей. По прогнозу Мордовцева «печать вместе с человеком будет тяготеть к центрам, городам», а «провинции должны остаться вдовствующими во всех отношениях». Гациский же по-народнически возвышал «область» над столицами, изображая это как превосходство «земли» над «канцелярией». Петербургских литераторов он называл департаментскими чиновниками, провинциальных писателей — «волжскими бурлаками».

Жизнь оказалась богаче и сложнее логических построений. Конечно, притягательная сила большого города росла. Поэты слагали ему гимны: «Ты — чарователь неустанный, ты — неслабеющий магнит» (Брюсов). Большой город брал из провинции лучшие умы и таланты. Но и провинция не хирела. Столицы щедро делились с лею, она и сама многое брала, усваивала. Образцовые сцены влияли на провинцию своим репертуаром, школами актерской игры, постановочной культурой. Из драматических училищ, с частных и императорских сцен из года в год шли в провинцию квалифицированные актеры и режиссеры. Даже «малая» провинция получала какие-то возможности творческого соучастия в едином процессе театрального развития.

Для всего русского театра провинция оставалась его «биомассой». Но ее доля поставщика талантов на столичные сцены уменьшилась. Причин тому было несколько. Одна из главных состояла в том, что развитие буржуазных отношений пагубно влияло на личность, суживало и дробило ее. О дезинтеграции личности с тревогой писали мыслители и общественники. Среди актеров наблюдалась убыль больших талантов, стихийной мощи, утрата цельности. К тому же режиссерский театр делал ставку не на самородков. Он утверждался на актере, прошедшем профессиональную школу или выучку у режиссера. С другой стороны, одаренный и волевой актер мог утверждать себя в провинции и иметь не меньше славы и денег, нежели служа на казенной сцене.

Провинциальная сцена вовсе не была сколком столичной. Хотя на ней были широко представлены копии и подражания, она имела и присущие только ей достижения. Она не охладевала к Островскому, сохраняя его как живую ценность русского театра, не отворачивалась от Чехова после провала «Чайки» в Петербурге, а, наоборот, с любовью приняла его, дала большую жизнь героям пьес и прозаических вещей М. Горького и первая начала восстанавливать союз с русской литературой, обратиться к инсценированию романов классиков. В динамическом единстве русского театра его мощное творческое начало концентрировалось в столицах. Провинция, тоже участвуя в его создании (сценические новации Н. Н. Синельникова, например, предвосхищали некоторые открытия МХТ), затем проверяла все новое на себе, сохраняя ценное и отбрасывая случайное, наносное или не соответствующее российской действительности.

В связи с бурным развитием провинциальной прессы театральная критика повсеместно получает «права гражданства». Театральная жизнь

провинции находит в ней достаточно полное отражение. Авторитетная критика перемещалась из казенных приютов губернских ведомостей в частные либеральные издания. В крупных городах обычно насчитывалось от пяти до десяти газет, имевших театральный отдел. Еще больше, чем от возможностей прессы, состояние критики зависело от состояния театра. Как правило, лучшие театральные города имели лучшую критику. Однако в ней развивалась новая особенность: постоянная неудовлетворенность сценой. Требования, предъявляемые к последней, превышали ее конкретные возможности. Такой максимализм критики, ориентированной на высокие образцы русского и западного театра, а то и на теоретические критерии, поддерживал стойкое представление о кризисе сценического искусства.

За время с 1895 по 1917 год провинциальный театр претерпел большие изменения. В его жизни отчетливо различаются два периода, границей которых являются 1907 – 1908 годы. Первый период отмечен общественно-политической активностью театра. В художественном отношении это — время победы зрелого реализма над натуралистическими вкусами. Происходит рост театральных городов, который, как подчеркивала печать, был в целом для России проявлением процесса децентрализации. В крупных промышленных и университетских городах возникают относительно стабильные труппы с тяготением к режиму стационарного театра: в Киеве театр Н. Н. Соловцова, приобретший в 1898 году свое здание, в Ростове-на-Дону и в Харькове театр Н. Н. Синельникова, «Саратовско-казанское драматическое товарищество» М. М. Бородая, антрепризы К. Н. Незлобина в Риге и Вильне, Д. И. Басманова и Н. И. Соболецкикова-Самарина в Нижнем Новгороде. В годы общественного подъема и первой русской революции провинциальный театр был школой гражданских чувств, трибуной свободолюбивых идей.

Последующее десятилетие оказалось для театра трудным. Уже сама общественно-историческая обстановка мало способствовала тому, чтобы он успешно осуществлял свое просветительское и эстетическое предназначение. Реакция не только ударила по театру репрессиями, цензурным гнетом, но и поразила его «нерв», внеся упадочные настроения на сцену и в зал. Наметившийся подъем 1912 года едва начал благотворно действовать на сцену, как разразилась мировая война. Война наложила отпечаток на всю театральную жизнь. Репертуар заполнился батально-патриотическими и развлекательными пьесами, поредевшие актерские

кадры разбавились новичками, в худшую сторону изменился состав публики и ее вкусы. Театр стало лихорадить. Февральская революция на первых порах вселила в работников театра большие надежды. Однако желанная репертуарная свобода в условиях идейной неопределенности дала мало полезных плодов.

Критика в провинции имела дело с многообразным кругом явлений, из которых складывалась театральная жизнь. Большие города временами имели по две профессиональные драматические труппы, несколько сцен малых форм, еще увеличивавшихся в количестве на летний сезон, самодеятельность гимназий, клубов, народных домов. Среди последних встречались очень значительные по художественному уровню и по культурному влиянию: Пензенский драматический кружок имени Белинского, Темерницкий театр железнодорожников, народные сцены в Малаховке и Каменке. Своей чередой шли гастроли столичных корифеев и трупп, «вечных странников» — П. Н. Орленева, М. В. Дальского, Н. П. Россова и братьев Адельгейм, украинских и еврейских коллективов.

Количественный рост актерского состава, трупп, сцен расширял область театрального искусства, способствовал приобщению к нему демократических слоев населения. Но этот рост зачастую сопровождался снижением общего художественного уровня театра. Отрицательное понятие «провинциализм» возникло не случайно. Протесты, вроде письма актера Немезидина о недопустимости употреблять слово «провинция» для обозначения отрицательных сторон театра ⁷⁹⁷, тут были бесполезны. Местные корреспонденты театральных столичных изданий, обращавших по примеру еженедельника «Театр и искусство» серьезное внимание на провинциальную сцену («Театрал», «Петербургский дневник театрала», «Рампа и жизнь», «Театральная газета», «Студия», «Маски» и др.), поставляли не только хронику, но и критические обзоры. Они отмечали все заметное в общественном и художественном смысле. Но они же писали и о небрежно поставленных и плохо срепетированных спектаклях, о стилевом разном, об убогости костюмов и декораций, о торопливом копировании столичных постановок, о погоне за сомнительными новинками. Сообщения корреспондентов говорили о неблагополучии в актерской среде. В ней процветали грубое «каботинство», болезненное самомнение, зависть, интриги. Пагубно отражалась на сцене ее зависимость от покровительства и вкусов европеизированного буржуа. «Чумазый» накладывал свой отпечаток даже на облик театра. В Нижнем Новгороде, где обычно были

хорошие актерские силы, театральный занавес был расписан рекламами и объявлениями о преимуществах папиросных гильз Катыка, о наличии в буфете пива Ермолаева, об открывшейся колбасной и пр.

Горький в 1909 году утверждал устами героя повести «Городок Окуров» Якова Тиунова: «Что ж Россия? Государство оно, бесспорно, уездное. Губернских-то городов — считай — десятка четыре, а уездных — тысячи, поди-ка! Тут тебе и Россия»⁷⁹⁸. Омещанивание провинции сказывалось на театре ослаблением национальных традиций, вытеснением гражданственности развлекательностью и иными недостатками и бедами, которые усугубляли кризисное состояние сцены. Если уж образцовые сцены вызвали стойкое представление об упадке и даже «смерти» театра, то провинция добавляла к общему театральному кризису еще и свой «арзамасский ужас».

Рассуждения о кризисе — это не всегда констатация факта, но и позиция и настроение критика, а часто и проявление «кризисного» сознания. Поэтому важно выяснить, хотя бы в самых общих чертах, в чем состоял кризис с точки зрения критики.

За словами об упадке и кризисе стоит обширная и разнообразная творческая жизнь с достижениями и утратами, с поисками нового и возвратом к старому, с приливами и отливами зрителя, с переменой его вкусов и требований. В местной и столичной прессе всего рассматриваемого периода постоянно появлялись статьи о кризисе провинциального театра. Но более частыми и убедительными они были в конце 1890-х годов и затем, начиная с 1907 года, с короткими перерывами до 1917 года.

Причины и суть упадка театрального дела в провинции в конце века были выяснены на Первом Всероссийском съезде сценических деятелей и в статьях, ему предшествовавших и последовавших⁷⁹⁹. Но в эпоху первой русской революции местная критика стала оптимистичнее смотреть на театр. Налицо было улучшение репертуара, укрепилась связь сцены со зрителем. Быстро осваивался постановочный спектакль, дававший возможность точнее выразить дух пьесы и в то же время прикрыть недостатки актерского исполнения. Подъем, однако, длился недолго. Уже к концу 1907 года наступление нового кризиса не вызывало сомнений. В «контрреволюционную эпоху, во время всеобщего ренегатства, отречения, уныния»⁸⁰⁰ этот кризис сказался во всех областях сценического искусства,

на всех элементах театра.

Под «кризисом» подразумевалось разное. Передовая критика возмущалась вытеснением с подмостков пьес общественного содержания пьесами о «вечных проблемах»: о смысле жизни, о «тайне пола» и о «загадках психики». Театр упрекал публику в том, что она требует сенсационных новинок и мелодрамы⁸⁰¹. Зритель же был убежден в обмельчании талантов, хотя бы уже до-тому, что актер в интимной пьесе не мог вызвать у него таких потрясений, как в трагедии или обличительной драме. Устами лучших своих представителей критика сурово осуждала и публику, и театр. Она ставила перед ним высокие цели идейно-творческого развития, сочетая, таким образом, максимальную требовательность к нему с глубокой верой в его грядущий расцвет. И в этом театральная мысль периферии обнаруживала единство с мнением строителей русского театра — Станиславского, Немировича-Данченко, Южина, — которые, критикуя провинцию, уважали и любили ее, верили в ее неиссякаемые силы.

Передовая критика не была застрахована от ошибок. Она подчас проявляла ригоризм и непоследовательность. Теоретически она, например, была за свободную любовь, против буржуазного брака. Но относилась недоброжелательно, а то и враждебно к искони присущей театру развлекательно-эротической теме и к поднятой веком половой проблеме. Кроме полупорнографических спекуляций, здесь был и закономерный естественнонаучный и социологический интерес к проблеме, впервые получившей серьезную разработку, в том числе и средствами искусства. Обвинять, к примеру, такую драму, как «Екатерина Ивановна», в «пряной эротике», а ее автора — в «клубничных» настроениях было несправедливо.

Не всегда объективными были мысли о перерождении репертуара. Точнее подчас было бы говорить о его расширении. В 1912 – 1913 годах число постановок в провинции по добротным художественным произведениям, включая прозу, заметно возросло, доля же их в репертуаре снижалась. Провинция никогда не отрекалась от классики. Помимо всего, последняя шла по сниженным ценам на утренниках, на «понедельниках» — в дни юбилеев, литературных поминок, памятных дат, связанных с именами великих писателей России и Европы. В таких случаях часто делали новую инсценировку или ставили неигранную пьесу. В день столетия со дня рождения Белинского (1911) в русском драматическом театре Риги читали по ролям «Дмитрия Калинина». Общественная и творческая жизнь провинциальной сцены не иссякала. Отдаляясь

временами от высоких идеалов, она не забывала о них, тянулась к ним и в тяжелых условиях хранила верность реалистическим традициям русского театра и его демократическому духу.

Кроме снижения репертуара и вкусов публики, критика насчитывала много других причин кризисного состояния театра. К ним относились: перепроизводство актеров, обилие антреприз, гастролеров, любителей, а также новые развлечения, отнимавшие публику от театра, — кинематографы и театры миниатюр, клубы, скетинг-ринга, французская борьба (даже с участием женщин), спиритизм, лото и карты. Малые сборы, кассовый дефицит, ставивший актеров на грань нищеты, оказывался для них главным показателем кризиса театра⁸⁰².

Обостренная конкуренция в зрелищном искусстве, участившая крахи антрепренеров, вызвала в 1909 году беспокойство за самое существование театра во многих городах⁸⁰³. Одесский критик Ардов в ряде статей писал о безотрадном состоянии театров Юга: «Репертуар слаб и бессистемен», творчество режиссеров, декораторов и даже талантливых актеров — «бесцветно»⁸⁰⁴.

Большинство сходилось на том, что только повышение художественного уровня вернет театру общественный авторитет и наполнит зрительный зал. Но как этого достичь, если приходится разыгрывать новую пьесу чуть не через день? На преодоление этого заколдованного круга и были направлены все усилия деятелей театра и его друзей.

В планах спасения недостатка не было. Станиславский после проекта организации «Акционерного общества провинциальных театров» (1904 – 1905) предлагал устраивать ежегодные съезды провинциальных трупп для выработки и распределения репертуара. Выдвигалась идея организации альянсов, объединявших до десяти трупп. Меняясь местами в течение сезона, труппы получили бы возможность тщательной работы над постановками. И зрители были бы довольны разнообразием репертуара, обновлением актерских сил⁸⁰⁵.

Театральная критика в провинции делилась на два стана, соответствовавших двум основным направлениям прессы: реакционно-монархическому и буржуазно-демократическому. Во время общественного подъема на рубеже веков свой былой авторитет в вопросах театра

охранительные губернские ведомости и другие откровенно реакционные издания потеряли. Даже в тех частных случаях, когда сотрудничавшие в них критики не отвергали нового проблемного репертуара, проникнутого духом протеста и свободы, их профессиональный анализ сосредоточивался на исполнительском мастерстве. Это не удовлетворяло читателя-театрала, живо интересовавшегося идейным смыслом спектакля, трактовкой образов, и он обращался к оппозиционной прессе разного толка. Эти издания привлекали талантливых рецензентов, давали широкие возможности для их деятельности и развития.

Однако деление критики по эстетическим принципам и по ее живому отношению к сценическому искусству все же было весьма зыбким и изменчивым. Провинциальный критик, в отличие от своего столичного собрата, не имел возможности опереться на ту или иную театральную систему в ее конкретном воплощении (Малый театр, МХТ). И главное не потому, что он не всегда был с ней хорошо знаком, а потому, что система критериев столичного происхождения была «не по плечу» провинциальной сцене, и в то же время не улавливала многих ее скромных достоинств. Именно это обстоятельство привело даже такого опытного театрала и вдумчивого критика, каким был П. М. Ярцев, к неизбежному конфликту с сильной труппой театра «Соловцов».

После революции 1905 – 1907 годов, когда реакционный лагерь пополнился вчерашними оппозиционерами, а передовой лагерь стал объединять сторонников идей социализма, общественная позиция критика уже не столь прямо и определенно, как раньше, детерминировала его театральные взгляды. Тенденциозная драма, которая, как клин, делила критиков, ушла со сцены. Осуждение рутины и тяга к новизне уже не обязательно означали прогрессивность. Показательными становились трактовка классики и современного репертуара, отношение к сугубо сценическим проблемам: к методу постановки, к школе игры, к стилю оформления спектакля и т. д.

Критика стала более профессионально освещать театральное искусство, приблизилась к предмету своего изучения. Но при этом она снизила общественные требования к театру, утратила масштаб социального анализа сценического творчества.

Существенно изменилась критика во вчерашней оппозиционной прессе. Отказ от революционно-демократических заветов породил равнодушие к реалистическому искусству, интерес к декадентской

тематике, а затем — и к сценическому модерну. В критике происходит заметный переход к эклектике, которая позволяла принимать разные театральные течения.

В либеральной прессе, в наиболее передовом ее крыле, не запятнавшем себя откровенным отступничеством, заметен был голос критики поздненароднической ориентации. Она больше всех писала о кризисе театрального искусства, оставаясь на позициях просветительства и гуманизма. В анализе недостатков современной провинциальной сцены, в критике модернизма она проявляла проницательность и трезвость. По ее позитивные идеи принадлежали вчерашнему дню. Отрывая театр от «недостойной» действительности, они предлагали ему жить классикой и пьесами «из народной жизни» Е. П. Карпова и ему подобных.

До 1900-х годов театральная периодика появлялась в провинции эпизодически. Ее распространение связано со «днями свободы» 1905 – 1906 годов. Но театральные газеты и листки плохо приживались. В Нижнем Новгороде, Казани, Баку, Ростове-на-Дону, Иркутске они существовали не дольше, чем год-два. Только в Киеве, Одессе и Харькове среди эфемерид возникли сравнительно жизнеспособные издания: «Киевский театральный курьер» (1908 – 1917), «Театральный листок» (Одесса, 1908 – 1911), «Обозрение театра» (Одесса, 1911 – 1917), «Последние новости сезона» (Харьков, 1907 – 1917).

Все подобные газеты, за очень редким исключением, имели справочный и рекламный характер. Встречавшиеся в них отзывы о спектаклях были краткими и малосодержательными.

В «большой провинции» было немало талантливых, знающих и оригинально мыслящих критиков. Однако общая ориентация, к примеру, киевской критики, ее круг идей и даже характер оценок в целом мало отличает ее от критики одесской, харьковской. Критика казанская, нижегородская, саратовская менее ярка, количественно беднее. Но и в ее развитии обнаруживаются те же закономерности, что и в критике выше названных городов. Поэтому общие процессы в провинциальной критике, ее характер и содержание могут быть выяснены на примере нескольких городов, таких, как Киев, Харьков и Казань.

В конце XIX – начале XX века театральная жизнь Киева была насыщенной и разнообразной. Он по праву стяжал славу одного из самых театральных городов России. Он был «избалован знаменитостями», как писал в своих воспоминаниях критик В. А. Чаговец. Киев видел и С.

Бернар, и Дж. ди Грассо, и М. Рейнгардта, показавшего в 1912 году в цирке «Гиппо-Палас» «Царя Эдипа» с А. Моисси.

Главной драматической сценой Киева продолжал оставаться театр «Соловцов». К началу XX века это была лучшая сцена во всей провинции, выдерживавшая сравнение со сценами Москвы и Петербурга. Большая часть репертуара состояла из русской классики: Гоголь, Грибоедов, Островский, трилогия А. К. Толстого, впервые поставленная целиком. Одним из первых в России театр играл «Плоды просвещения» и «Власть тьмы», «Чайку», «Дядю Ваню», «Иванова», «Три сестры». Западная драма была достойно представлена Шекспиром, Мольером, Шиллером, Бомарше и Ибсеном. В труппе были прекрасные актеры. Соловцовский ансамбль славился на всю Россию. И в дальнейшие годы театр «Соловцов», не раз менявший состав актеров и руководителей⁸⁰⁶, знавший и периоды творческого застоя, и острые кассовые дефициты, представлял собой большую культурную и художественную силу. Он был основным предметом внимания киевской критики.

В отдельные сезоны хорошие силы собирались в театре «Бергонье». Но его откровенно предпринимательский дух пагубно отражался на репертуаре, на качестве постановок и в итоге — на исполнении. В период реакции театр, руководимый А. Н. Кручининым, стал привлекать зрителя самыми кричащими и модными пьесами, преимущественно переводными.

Серьезные просветительские цели преследовали театр киевского «Общества грамотности», Лукьяновский народный дом, пригородный театр «Святошино». Там играли как любители, так и смешанные и профессиональные труппы, порой хорошего состава. Театр Общества грамотности ориентировался на необеспеченную интеллигенцию, учащихся, рабочих. Большим успехом у них пользовались постановки «по Московскому Художественному театру».

В начале 1910-х годов в Киеве, как и повсеместно, стали возникать сцены малого жанра: Первый театр миниатюр, Художественный театр миниатюр, который, несмотря на свое название, был рядовым развлекательным заведением, Интимный театр, быстро утративший серьезные эстетические намерения. С наступлением летнего сезона расцветали увеселительные сцены: неизменный «Шато-де-Флер», летний театр купеческого сада, где ставились и драматические представления, городской сад с легкой комедией и фарсом. Специфическую окраску театральной жизни Киева придавали украинские и еврейские труппы,

выступавшие из года в год, и временами — польские.

Театральная жизнь Киева широко освещалась на страницах многочисленных местных газет⁸⁰⁷. Внимательно следила за сценой либеральная «Киевская газета». Сменившая ее в 1908 году «Киевская мысль» буржуазно-демократической ориентации была самой распространенной газетой Киева. Ее ведущим театральным критиком был П. М. Ярцев. Там же часто печатался и В. А. Чаговец, а с 1912 года и И. В. Иванов (Джонсон). В ней сотрудничали и социал-демократы: Л. Н. Войтоловский, Д. И. Заславский, реже — А. В. Луначарский. Сильный театральный отдел был в легальной марксистской газете «Киевские отклики» (1903 – 1907). Одно время для нее писал театральные рецензии Луначарский. Там же, подчас затрагивая театральные темы, выступал со статьями и вел фельетон М. А. Волошин. По давней традиции хорошо был поставлен театральный отдел в монархическом «Киевлянине». Много лет в нем писал опытный театрал Н. И. Николаев. Театр был одной из постоянных тем эстетского журнала «В мире искусств» (1907 – 1910). Театральные статьи и рецензии в нем принадлежали А. И. Рогожину, И. Я. Дриллиху, А. Филиппову.

Киевская критика была представлена в театральной периодике Петербурга и Москвы. В «Петербургском дневнике театрала» печатались «Киевские письма» Доміно и Н. Г. Еремеева. Перу Н. И. Николаева, а в 1910-е годы — М. Б. Рабиновича принадлежали «Киевские письма» и киевский раздел «Провинциальной летописи» в журнале «Театр и искусство». М. Б. Рабинович сотрудничал также в журнале «Рампа и жизнь», где, кроме него, были и другие авторы «Писем из Киева». Отзывы о примечательных спектаклях и обзоры киевской театральной жизни можно было встретить в журналах «Аполлон», «Студия», «Маски».

В Киеве образовалась сильная группа критиков общероссийского масштаба. Они принадлежали к разным общественно-политическим лагерям и придерживались разных театральных взглядов.

Подлинным летописцем киевской драматической сцены был Н. И. Николаев (1865 – 1918). Его более чем двадцатилетнее сотрудничество в реакционном «Киевлянине» не было случайным. Убежденный монархист, он после первой русской революции не скрывал своей вражды к обличительной литературе и старался «обезвредить» ее, развенчать, как, например, было с «Врагами» Горького, «Поединком» Куприна. Уничжительно писал он о Леониде Андрееве. В театральной критике

ретроградность Николаева проявлялась не так открыто. Рецензируя спектакль, он далеко не всегда объявлял передовую пьесу слабой, часто просто избегая говорить о ее проблематике.

Обширные познания в русской и западной литературе, в истории театра, чутье к актерскому таланту, ясность мысли создали критику стойкий авторитет⁸⁰⁸. А. Р. Кугель, в чьем журнале Николаев печатался в 1900 – 1905 годах, был о нем самого высокого мнения. «Мало было людей, которых я так искренно любил, уважал и ценил, как Николая Ильича», — писал Кугель, узнав о кончине Николаева. Их сближал театральный консерватизм. «Мы с ним сходились в вопросах театра почти во всем, — вспоминал Кугель, — в оценке истинной роли и истинного значения Художественного театра, в глубокой антипатии к мейерхольдовской трескотне, в суждении о Комиссаржевской, которую он считал “живым и ярким, но неглубоким явлением театра”»⁸⁰⁹. Между ними были и серьезные расхождения, о чем Кугель, естественно, не упомянул в некрологе. Но бесспорно, что оба занимались «утверждением театра». И в первую очередь — утверждением актера.

Разговор об игре, об исполнении ролей — главное и сильное место рецензий Николаева. В этом сказывался определенный тип театрального сознания, сформировавшегося на спектаклях знаменитых гастролеров, в театрах Петербурга и Парижа, под длительным воздействием провинциальной сцены, блиставшей искусством премьеров.

Восхищение игрой Э. Росси и Т. Сальвини не мешало Николаеву признать в Ж. Муне-Сюлли самую совершенную школу сценического искусства (Париж, 1903). Он тепло отнесся к трагику-романтику Н. П. Россову, наслаждался изяществом и отточенностью формы у Н. М. Радина, «импрессионизмом» А. А. Пасхаловой (хотя и журил ее за «субъективность»). Но критик не был подвержен эклектике. В целом его отношение к русской сцене строилось на решительном предпочтении реалистической игры. Ее самым высоким образцом была и оставалась для Николаева Савина. В плеяде соловцовцев — И. М. Шувалове, Н. Н. Соловцове, Е. Я. Неделине он ценил естественность игры и дар полного перевоплощения. Воспевая актера, Николаев принял и «ансамбль». И не только как слаженность мастеров и единство «тона». Ансамбли мейнингенцев и МХТ привлекли его высокой сценической культурой, способностью передавать дух пьесы.

Долгая дума всей жизни Николаева — русский национальный театр. Причем, в отличие от большинства критиков, интересовавшихся этим вопросом, он не связывал его с прошлым. По его убеждению, русского театра, то есть такого общественного учреждения, в котором все «представители русского общества [...] находили бы свои идеалы, свои личные и общественные стремления воплощенными драматическим гением писателя и актера в яркие конкретные образы и сочетания», еще не было — «это дело будущего»⁸¹⁰. Славные же имена Щепкина, Мартынова, Островского, Аполлона Григорьева — заветы, обещания, истоки русского театра. Такая «пьеса будущего», как «Борис Годунов» Пушкина, единична⁸¹¹.

Убежденный реалист, Николаев боролся со всем тем, что казалось ему отступлением от обычаев русской сцены, от завоеваний русской драматургии от Грибоедова до Чехова. В первую очередь — с натурализмом в его наивно-отражательном обличье, особенно живучим на провинциальной сцене, и в виде эстетически осознанного метода. Критик признавал большие заслуги и достижения МХТ, но в постановках театра (например, «Вишневый сад», 1904) его тревожило засилье деталей, вызывало несогласие одинаково подробное отношение к событиям, действиям и персонажам второго и третьего плана — все то, что, по его мнению, смазывало роли и смысл спектакля, мешало прояснить трагизм пьесы⁸¹². Местные эпигонские постановки вызывали в нем возмущение. Сомнительные для критика новации МХТ представляли в них «удручающими нелепостями». Так, режиссер К. А. Марджанов (сезон 1907/08) пытался внедрить «четвертую стену», в его постановке «Власти тьмы» «по сцене бродили живые лошади, утки и поросята; разговор действующих лиц прерывался поросычьим визгом... Пахло настоящим навозом»⁸¹³.

Марджанов вообще был принят Николаевым враждебно, «в штыки». Режиссер сочетал передовые общественные убеждения, находившие отражение в репертуаре, с устремлениями к натурализму и модернизму. Преувеличивая недостатки Марджанова, критик пронизательно отметил отсутствие у него чувства меры⁸¹⁴.

Воюя с «театральными корсарам» — так называл он режиссеров-модернистов, — Николаев немало стрел выпустил в сторону Мейерхольда.

Труппа последнего показала киевлянам весной 1908 года «Вечер нового театра», состоявший из спектакля «Балаганчик» и «Концерта новой поэзии». В деятельности Мейерхольда, как и во всей новейшей драме от символистов до Леонида Андреева, Николаев видел лишь кривлянье, проповедь анархизма и эротики, «обморачивание» публики. Театральные теории модернизма, нашедшие выражение в «Книге о новом театре», Николаев расценил как «покушение [...] на одно из самых драгоценных завоеваний культуры, на театр»⁸¹⁵. Все декларации и заявления о «смерти быта», считал он, доказывают неспособность деятелей символистского и условного театров решить основную задачу сценического искусства — достичь совершенства представляемых форм жизни⁸¹⁶.

Консерватизм Николаева не перерождался в косность. Он не удалялся от театра с течением времени, поскольку реализм в традиционном виде процветал в провинции. Николаев не ограничивался признанием того, что «театр — это жизнь», «вечно обновляющаяся, текучая», что он должен показывать «переживания современной души». Он писал о большой ценности чеховских драм, понял важность первых пьес Горького и принял их. В «Мещанах» его привлекло настроение «жизнерадостного здорового идеализма». Особенно понравился ему М. Ф. Багров — Нил⁸¹⁷.

В отличие от И. Александрова — коллеги из «Киевлянина» — Николаев не только не отверг Ибсена, но даже высказывал убеждение, что его имя будет «лозунгом свободного театра».

Любовь Николаева к искусству неизбежно приводила его к противоречиям со своим политическим обскурантизмом. Он чтит пантеон русской литературы и театра с позиций «чистого искусства», закрывая глаза на их свободолобие и общественный пафос. Чтобы не потерять связи с театром, чтобы быть услышанным, критику оставалось только одно: не навязывать сцене, читателям своей «тенденции», изливать свои политические эмоции в публицистике.

Большой след в театральной жизни Киева оставил П. М. Ярцев. С 1908 года он регулярно вел в «Киевской мысли» «Театральные заметки», уже будучи критиком со сложившимися взглядами, автором многочисленных рецензий и принципиальных статей в столичной прессе⁸¹⁸. К началу киевского периода Ярцев уже расстался с увлечением «условным» театром и вновь связал надежды на обновление сценического искусства с МХТ.

Критик имел обыкновение начинать рецензию с анализа пьесы, особенно если она была новой или по-новому трактовалась на сцене. В этом сказывалось его пристальное внимание к репертуару. Именно анализ поставленных в театре «Соловцов» пьес, которые Ярцев нашел слабыми («Самсон» А. Бернштейна), безнадежно устаревшими, риторическими и холодными («Невод» и «Вожди» Сумбатова-Южина), авторскими самоповторениями («Король» Юшкевича) и подражаниями («С волной» Шолом Аша), привел критика к мысли о неблагоприятном, а вскоре — и о безнадежном состоянии лучшей сцены Киева. Русская и западная классика, на взгляд Ярцева, ставилась в театре «отвратительно». Знакомые каждому актеру «Ревизор» и «Бесприданница» игрались без подготовки; их сразу превращали в кассовую «затычку». Хотя критику нравились отдельные постановки («Дмитрий Самозванец», «Всех скорбящих», «Ярмо»), талантливые мастера и способная молодежь труппы, первые его выводы были суровыми: «Ничтожна и некрасива русская театральная сцена в этом ⁸¹⁹ большом красивом городе» .

Ярцев руководствовался требованиями искусства, эстетики, а не исходил из возможностей театра. Он не делал никаких скидок и на «провинцию». Его прямота была беспощадна («Как всегда лжива г-жа Дабич»). Не обинуясь, писал он о фаворитах. Расхвалив Е. Я. Неделина за роль портного Эрша в «Короле», критик нашел его в роли Паратова «стыдным» и «смешным».

Театр с большим именем, не привыкший к такому тону, предпринял защитную акцию. На утреннике перед началом «Грозы» 21 сентября 1908 года было объявлено, что актеры отказываются играть, пока Ярцев находится в зале. Вместе с Ярцевым театр покинули и другие представители прессы: Н. И. Николаев из «Киевлянина», И. В. Иванов (Джонсон) из «Киевских вестей», С. М. Померанцев из «Последних новостей», И. Я. Дриллх из журнала «В мире искусств», М. Б. Рабинович — корреспондент «Театра и искусства». Эта скандальная история стала предметом широкого и страстного обсуждения в театральных и журналистских кругах России. Частный инцидент выявил существование небывалой розни между актерами и театральной критикой, указал на кризисное состояние театрального сознания.

Ярцев вскоре получил возможность вновь посещать театр «Соловцов». Но отношение критика к нему существенно не изменилось. Ему не хватало в театре «порывов», живого творчества, а часто и подлинной сценической

культуры. Когда «Много шума из ничего» играли «всерьез», без искристого веселья, когда в «Гамлете» король и королева выступали бытовыми персонажами, Ярцев никак не мог принять этих постановок. Требуя индивидуального стиливого решения, отвечающего пьесе и автору, он утверждал важную и уже бесспорную к тому времени идею. Другое дело, что найти и выдержать верный «стиль» было тогда еще не всегда под силу даже МХТ, не то что театру «Соловцов» с его значительно более скромными возможностями. Так было, к примеру, с «Ревизором». Мысль поставить комедию «по МХТ» Ярцев назвал «почтенной». Но работой «соловцовцев» не был удовлетворен: они повторили ошибки МХТ, дали правду быта, а не стиля, не правду искусства. Тот же недостаток заметил он в игре талантливого С. Л. Кузнецова. Бытовыми подробностями актер создавал живой интересный образ, но это не был Хлестаков Гоголя⁸²⁰.

Борьба Ярцева за стиль была в то же время борьбой со «стилизацией», с модным эстетством. В тот период, когда оно стало проникать в провинцию, критик указывал на театральную ценность бытовой драмы, простых «сочных и круглых» драматургических форм Островского. Среди немногих постановок театра «Соловцов», тепло принятых критиком, — «Чудаки» и «Плоды просвещения» (1910), отмеченные искренностью и простотой тона.

Для театра «Соловцов» Ярцев сыграл роль горького, но полезного лекарства. Он не был обычным провинциальным критиком. Киевская сцена была для него частным случаем в его раздумьях о путях развития русского театрального искусства.

С большим вниманием прислушивались передовые театральные круги Киева к критическим суждениям В. А. Чаговца (1877 – 1950). Отстраненный за свои прогрессивные убеждения от преподавания в университете, который он окончил в 1900 году, молодой приват-доцент с 1904 года становится сотрудником «Киевской мысли». Среди его статей и фельетонов на злобу дня театральные рецензии встречались сначала не так уж часто. Но общественное оживление театра во время первой русской революции приблизило к нему Чаговца. Он читает лекции на утренниках перед спектаклями, увереннее пишет рецензии. Пьесы, отмеченные обличительным тоном и свободолобием, отрицанием норм и законов буржуазного общества, пользуются его поддержкой. Критик был врагом рутины и желал обновления сцены. Характерно, что после «Преступления и наказания» он хвалил Орленева прежде всего за то, что тот много сделал

в борьбе со старым театром. С надеждой встретил Чаговец появление в 1907 году в театре «Соловцов» Марджанова, известного своими новаторскими устремлениями. Беря интервью у режиссера, критик интересовался, какие общественные цели ставит тот перед театром («храм» или «трибуна»), является ли он сторонником «условной стилизации» или «художественников», каковы его репертуарные планы. Подводя итог беседы, Чаговец писал: «На нас повеяло чем-то здоровым, полным жизни, поэзии, полным искания и творчества. Было бы жаль, если бы все эти мечты оказались только “благими порывами”. Возрождению театра настала пора»⁸²¹. Однако оправдались не надежды критика, а его опасения. При самом доброжелательном отношении Чаговец смог похвалить лишь несколько постановок («Джоконда», «Лорензаччо»), отметив в других случаях или явную незавершенность режиссерской работы над спектаклем, или же просто неудачу, особенно ощутимую в «Гамлете», «Дон Карлосе», в «Царе Федоре Иоанновиче». Обещанного синтеза «условности» с «натурализмом» режиссер не достиг, а крайности того и другого вызывали протест критика. В конце сезона Чаговец упрекал театр в идейной неопределенности, а Марджанова называл «тамбурмажором» всей «тарарабумбии». При нем театр не обогатился новыми идеями и не смог оказать сопротивления отрицательным явлениям⁸²².

Атмосфера общественной реакции сказалась на позиции критика. Он не переставал бороться с такими произведениями, как «Иуда Искариот», «Тьма», «Анфиса» Леонида Андреева, в которых видел пессимизм, «хаос плоти и пола». Из-за отрицательного отзыва на пьесу «Профессор Сторицын» Чаговец, вместе с Н. И. Николаевым и Викманом, вызвал неудовольствие автора — открытое письмо⁸²³. Однако спасение театра Чаговец видит в тех опытах символистской сцены, которые накоплены от «Балаганчика» до «Синей птицы». В эстетском журнале «В мире искусств» он мечтает об «экстазе кальдероновских мистерий», одобряет стремление Н. А. Попова к «техно-художественному» мастерству, к «внешней красивости»⁸²⁴. В сценическом реализме критика привлекает лишь «тонкость психологии», способность раскрывать «тайны души». Его радуют постановки произведений Уайльда: «Герцогиня Падуанская», где царит атмосфера «любви и смерти», «Портрет Дориана Грея». Для него оказывается приемлемой и «остренькая вещь» «Маленькое кафе», «без

всяких там нравственных приправ», весело и изящно разыгранная Радиным и Волховским. Среди актеров он больше выделяет тех, кто освоил технику стилизованной игры: Жвирблис, Пасхалову, Радина, Павленкова, Слонова.

В 1909 – 1912 годах Чаговец оказался вместе с той публикой, которая требовала стилизованных постановок с «настроением», пьес Уайльда и Д'Аннунцио, вместе с руководством театра «Соловцов», которое объявило об отказе от идейного репертуара и решило «следовать запросам публики, не выходя, конечно, из художественных рамок»⁸²⁵. Отворачиваясь от социальных задач театра, критик не мог уже дать цельной оценки спектаклю, хотя стал более внимателен к элементам сценического искусства, к актеру и режиссеру. Когда в 1914 году МХТ приехал в Киев на гастроли, Чаговец так и не выразил определенным образом своего отношения к нему⁸²⁶.

В творчестве Чаговца значительное место занимают статьи об украинской сцене. С уважением и любовью писал он о М. К. Заньковецкой, М. К. Садовском. Убедив последнего в необходимости включить в репертуар русскую драму, критик приветствовал постановки «Ревизора» и «Доходного места» на украинской сцене как выход из косных и узких границ замкнутого национального быта⁸²⁷. Он содействовал созданию в Киеве постоянного украинского театра.

Свободный от национальных предубеждений, критик тепло относился к иностранным и иноязычным труппам, например к французским, польским. Он был сторонником «дальнейшего и более прочного насаждения у нас польского искусства, имеющего все права на самую высокую оценку»⁸²⁸. В советское время Чаговец проявил себя как историк и деятель украинского театра.

В Киеве прошла первая половина недолгой творческой деятельности И. В. Иванова (Джонсона) (умер в 1920). Вторая ее половина приходится на Москву, где он в 1913 – 1918 годах приобрел известность как тонкий и конструктивно мыслящий критик. Он начал печататься в передовой газете «Киевские отклики» с 1904 года, публикуя статьи об общественной жизни и о литературе. Многие из них были посвящены А. П. Чехову и затем легли в основу книги «Чехов и его творческий путь» (1910).

В театральной критике он обращает на себя внимание с 1907 года, печатаясь в «Киевских вестях», а позже — и в «Киевской мысли». Для

человека передовых взглядов, почитателя Чехова и МХТ, убежденного реалиста киевские сцены являли безрадостную картину. Главным проявлением кризиса и вырождения театра Иванов считал ничтожный и пошлый репертуар. Он много писал о театре «Бергонье», где все недостатки коммерческого предприятия ярко и отчетливо отражали тенденции нового периода. На примере этого типичного, но далеко не худшего провинциального театра критик доказывал неизбежность падения искусства, вынужденного обслуживать буржуазного зрителя. Идейный уровень театра «Бергонье» настолько ничтожен, полагал Иванов, что такие творения, как «Жар-птица» В. О. Трахтенберга и «этюды» местного автора Д. И. Гликмана, производят неплохое впечатление⁸²⁹. Условия постановки в театре были под стать репертуару.

В условиях наступавшей реакции критик, не обладавший еще большим опытом и стойкими взглядами, не сразу обрел твердую почву для своих суждений. Трудным оказалось не только выразить свое общее отношение к спектаклю, в котором хорошо играли плохую пьесу, но и дифференцировать свои взгляды на «новую драму», на меняющиеся формы сценического искусства. К 1908 году Иванов перестает «преследовать» модернистский репертуар. Он может упрекнуть пьесу в излишней красоте, претенциозности и скуке («Хохот» А. Н. Вознесенского), в надоевшей половой «философии» («Освобождение человека»), но может снисходительно принять «Графиню д'Арманьяк» — драматическую балладу Фольмеллера, где все «изысканно красиво», похвалить «грациозное творчество» А. Шницлера — «Графиню Мицци»⁸³⁰. Критик был очень высокого мнения о творчестве Андреева. Иванов полемизировал и с символистами, объявившими творчество писателя «бескрылым» и «некультурным», и с социал-демократической критикой, которая обвиняла Андреева в проповеди пессимизма и ренегатства. Даже в таких произведениях, как «Тьма», «Елеазар», «Иуда Искариот», не говоря о «Жизни Человека», он обнаруживал семена надежды, прорывы из отчаяния к свету. Право художника на поиски мировоззренческих идей казалось ему бесспорным⁸³¹. Последняя мысль была особенно близка критику. Она оправдывала невнятность его собственной общественной и эстетической позиции.

При всем том внешняя общественная ориентация Иванова осталась неизменной. Когда в театре «Соловцов» поставили драму А. С. Суворина

«Царь Дмитрий Самозванец», критик сердито спрашивал, кому нужна эта шаблонная, ходульная вещь ⁸³² .

Во взглядах на актерское искусство Иванов стремился к широте, к синтезу двух противоборствовавших типов игры — переживания и представления, которые он возводил к Щепкину и Живокини. Не признавал он лишь ложной патетики «декламаторов», отказываясь видеть красоту в «каратыгинском великолепии» А. П. Двинского, развенчивая «любимца публики» Я. В. Орлова-Чужбинина за мелодраматизм.

Критик отдавал предпочтение актерам современного склада, способным к передаче нюансов, полутонов, смутных настроений и лиризма. Он ценил не столько выразительность пластики, сколько ее изысканность.

Переехав в Москву в 1913 году, Иванов попал в орбиту влияния МХТ. Усвоение новых этических и эстетических критериев благотворно сказалось на дальнейшем творчестве критика.

«Театральность» больших городов определялась не только численностью населения. Она зависела от культурных традиций города, сказывавшихся на постоянстве контингента и на вкусах зрителей. На исходе XIX века развитие драматической сцены в Киеве, Одессе, Саратове, Казани и во многих других городах лишило Харьков прежней гегемонии в театральной жизни всего юга России. Но харьковская сцена остается одной из лучших в провинции. В своем поступательном развитии она знала те же общие закономерности, что и столичные сцены, хотя в своем существовании почти целиком зависела от местных и общепроvincиальных условий.

Театральная мысль Харькова, также утратив первенство в провинциальном мире, сохраняла профессиональный уровень. Этому способствовали интенсивная театральная жизнь города и внимание к ней местной печати. Харьков часто имел одновременно две драматические труппы, кроме «миниатюры» и любителей. В 1910 году, например, в городе насчитывалось свыше десяти зрелищных предприятий. В 1911 году там было три профессиональные труппы, два народных театра, театр собрания приказчиков и несколько сцен «малых форм».

Постоянные театральные отделы велись в таких крупных газетах, как «Харьковские губернские ведомости» (1838 – 1915), «Южный край» (1880 – 1917), «Утра» (1906 – 1917). Выходили и специальные издания: «Последние новости сезона» (1907 – 1917), «Театральный листок» (1907),

«Артистический вестник» (1910), «Театральная газета» (1912 – 1913).

«Южный край» была добротной поставленной и влиятельной газетой. Ловко сменив перед 1905 годом свой монархизм на кадетство, она получила признание в среде буржуазной интеллигенции. Н. И. Черняев, в недавнем прошлом ведущий критик газеты, к концу 1890-х годов все меньше пишет о театре. Погруженный в охранительные заботы, он проявляет активность в литературной критике и публицистике, итоговым созданием которой явилась пространная статья «Почему Россия может существовать только под властью монархов-автократов?», занявшая в «Южном крае» (1900) несколько подвалов. Одновременно с нею газета опубликовала проповедь архиепископа Амвросия «О причинах чрезвычайного распространения пороков и преступлений в христианском мире». В ней не забыт был и театр. Доказывая, что сцена не может являться «училищем нравственности», поскольку она стала местом наслаждения, где властвуют страсти, а не разум, автор осуждал устройство народных театров. Он видел в этом суетное «желание либералов поднять народ до себя»⁸³³.

Постоянным рецензентом газеты в это время был В. Иванов. Он вполне подходил к ее направлению. Иванов детально и со знанием дела описывал игру актеров, метко характеризуя Е. П. Кадмину и Л. К. Людвигова, И. М. Шувалова и М. К. Заньковецкую. Но как верный ученик Черняева, он не упускал возможности сделать выпад против своих идейных врагов. В рецензии на спектакль «Братья Карамазовы» (Дмитрий — Е. А. Лепковский) он, имея в виду Н. К. Михайловского, писал о «литературной “моське”», лаявшей на «слона» — Достоевского⁸³⁴.

С переменой ориентации газеты в ней появились новые рецензенты. Изредка появлялись статьи С. В. Яблоновского (Потресова) — о МХТ, о кризисе театра. Новая критика «Южного края» отмежевалась от консерватизма своих предшественников. Она провозгласила, хотя и с запозданием, «святость исканий», в которых усмотрела «русское томление по идеалу», потребность «служить вечному». Эти рассуждения подкреплялись ссылкой на Комиссаржевскую⁸³⁵.

Не только рецензенты «Южного края», но вся театральная критика Харькова почувствовала себя увереннее с 1910 года, когда Н. Н. Синельников начал осуществлять реформу провинциального театра. Несмотря на справедливые упреки в отсутствии единого стиля и идеологии, театр Синельникова был в основном реалистическим и по тому

времени передовым. Хороший репертуар, несменяемый ансамбль, состоявший из популярных актеров и талантливой молодежи, высокая постановочная культура и творческая, сильная режиссура явились теми вескими аргументами, которые помогли и критике, и публике преодолеть мертвую полосу «безвременья», деморализации. Театр Синельникова не был вовсе чужд воздействию модернизма — в репертуаре, в оформлении ряда спектаклей, в утонченности игры отдельных молодых актрис. Но модернизм принимался лишь как элемент стиля и не подрывал реалистических основ театра.

Театральная критика «Южного края» сразу же увидела, что новая труппа играет «живо, стройно, красочно». Почувствовав благодаря ей поворот к реализму, она, в свою очередь, начинает более требовательно анализировать спектакли по его критериям. В «Грозе» постоянный рецензент газеты обнаруживал чрезмерное внимание к «красоте форм» в ущерб содержанию. «Сочная олеография» декораций, красивые костюмы и движения не дали возникнуть атмосфере мрака, ужаса. Тяжесть переживаний Катерины, несмотря на интересную игру Е. А. Полевицкой, не была видна, утверждал критик, ее поступки казались мало мотивированными⁸³⁶.

Очень высокую оценку получил в газете спектакль «Дворянское гнездо» (Лиза — Полевицкая). Удачными постановками были признаны «Горе от ума», «Венецианский купец», «Три сестры», «Ревизор».

Левобуржуазная газета «Утро» одна из первых прониклась сознанием серьезности предпринятого Синельниковым дела. Она публиковала не только положительные рецензии, но и статьи, обосновывавшие гражданственное значение театра Синельникова, особенно общедоступного филиала. Ее рецензенты и в предшествовавшие годы проявляли внимание к просветительскому и демократическому театру (народная сцена, украинские труппы, братья Адельгейм). Не принимая символизма и условной сцены, газета отстаивала реализм. «Русский драматический театр возвращается к Островскому [...] — и слава богу!», — заявлялось в ней еще в 1908 году, в связи с удачной постановкой пьесы «Сердце не камень», где особенно выделялся актер В. А. Бороздин⁸³⁷. Развлекательный же и злободневный кассовый спектакль, без которого существование театра было невозможным, «Утро» неизменно осуждало, как отступничество от высоких идеалов и потакание вкусам буржуа.

«Харьковские губернские ведомости» также отнесли к театру Синельникова благосклонно. Но по иным основаниям, нежели «Утро». В традициях театрального отдела «Харьковских ведомостей» было подробное и аналитическое описание игры выдающихся актеров. Статьи Воскресенского и других рецензентов давали живое представление о чеховских ролях И. М. Шувалова, об Э. Ф. Днепровой — Настасье Филипповне и Е. Ф. Павленкове — Рогожине, о дебюте А. А. Пасхаловой (Марика) на харьковской сцене, о гастрольных выступлениях Комиссаржевской и Самойлова. При внимании критики к исполнительскому искусству она, особенно после 1905 года, была сильно увлечена «развенчанием» пьес передового репертуара. Повторяя аргументы восьмилетней давности из «Гражданина», газета писала о слабости и кощунственности «Ганнеле». Более всего ее устраивала «чистая красота» классики и таких пьес, как «Принцесса Греза»⁸³⁸.

Именно классика и развлекательные спектакли («Наполеон и Жозефина», «Пылкая страсть» и т. п.), которые, по признанию «Харьковских ведомостей», «отвечают вкусам шикарной публики», и давали возможность газете изображать деятельность театра Синельникова в плане «чистого искусства». Рецензенты избегали, как правило, писать про современный смысл постановок Гоголя, Грибоедова и Островского. Последние представители отмирающей дворянской культуры, они погурмански наслаждались отточенной игрой А. А. Сумарокова во французских пьесах, выдержанностью тона у П. Г. Баратова, сочетанием скрытого темперамента и нежности полутонов у Полевицкой.

Университетская Казань издавна славилась своей любовью к театру. На ее сцене выступали лучшие провинциальные актеры. С 1893 по 1901 год в Казани играла труппа М. М. Бородая — «Казанско-саратовское товарищество». Восемь бородаевских сезонов — это время подъема казанского театра, сближение его с демократическим и передовым интеллигентным зрителем. Репертуар театра строился на вдумчиво подобранной классике и на современной проблемной драме. Постановки готовились тщательно, труппа блистала именами П. В. Самойлова, И. М. Шувалова, А. И. Каширина, М. М. Петипа, Е. П. Шебуевой. Такая солидная постановка дела была в провинции редкостью. Недаром Вл. И. Немирович-Данченко обратил внимание театральной общественности на заслуги товарищества.

«Бородаевский период» отмечен повышением уровня критики. Историк

казанского театра имел все основания писать «о пристальном внимании лучших театральных рецензентов Казани к тому, что составляет самую художественную специфику творчества актера, к тончайшим проявлениям его индивидуального своеобразия»⁸³⁹.

Известный казанский критик Н. Ф. Юшков, первый председатель Общества любителей сценического искусства, открывшегося в 1882 году, к этому времени уступает место молодым силам. Он тяготеет к статьям ретроспективного характера и выступает летописцем казанской сцены на страницах журнала «Театр и искусство». Но его авторитет знатока и друга сцены заставляет актеров прислушиваться к его суждениям. По свидетельству О. В. Арди-Светловой, «неподкупный человек и критик» пробуждал в актере чувство неудовлетворенности достигнутым, умение видеть свои слабые стороны⁸⁴⁰.

Редкая из казанских газет не уделяла внимания театру. Большой штат рецензентов содержала оппозиционная пресса: «Волжский вестник» (1883 – 1906), «Камско-Волжский край» (1895 – 1898), «Камско-Волжская речь» (1908 – 1917). Правая пресса в вопросах театра равнялась на «Казанский телеграф» (1893 – 1917).

«Волжский вестник», в котором сотрудничали Короленко и Михайловский, с 1897 года стал обнаруживать крен в сторону легального марксизма. Газета пользовалась большим авторитетом у передового зрителя, у студентов, которые часто решали судьбу спектакля. Рецензии в «Волжском вестнике» принадлежали разным авторам, но заметной разноголосицы при этом не возникало. Газета выступала за полноценный репертуар, за ансамблевую игру, создающую «жизненные картины», за историко-бытовую точность обстановки и костюмов. Когда с конца 1890-х годов на сцене все чаще стали появляться мелодрамы и легкомысленные пьески, газета решительно осудила «бессмысленные, антихудожественные изделия современной драматургии, в изобилии подносимые нашим товариществом, вступившим на скользкий путь постановки сенсационных

пьес»⁸⁴¹, готовность театра идти на поводу у публики, смеющейся «жирным смехом». Ценя разнообразные дарования труппы, рецензенты «Волжского вестника» все же больше выделяют А. И. Каширина и Е. П. Шебуеву в тех ролях отечественного репертуара, которые вызвали сочувствие к обездоленным и угнетенным, к тяжелой крестьянской доле. В

статье «Итоги драматического сезона»⁸⁴² уже нет того восторга перед М. М. Петипа, который был всеобщим несколько лет назад. Его эффектная игра может нравиться, говорится в статье, но может и «наскучить». Внешнему совершенству искусства представления газета предпочла убедительную силу психологических движений, правду типического, предельную подлинность перевоплощения.

Не встретили полного одобрения газеты братья Адельгейм. Их удачи в ролях романтического плана («Уриэль Акоста», «Разбойники») были на виду. Но открылась их неспособность играть русские пьесы, требовавшие простого и задушевного тона, мягкого юмора. Патетика Адельгеймов казалась ложной, комизм — тяжелым и скучным. Не без влияния казанской критики они после сезона 1900/01 года приняли решение об устройстве самостоятельных гастролей со своими выигрышными ролями.

В среде казанских театралов и критиков долгое время имели силу идеи культурного областничества народнического толка. Областничество лелеяло мысль о самобытности провинции и в столичном влиянии видело только вред. П. А. Пономарев, известный своими выступлениями в прессе под псевдонимом «Все тот же», призывал к созданию местной драматургии и местных артистических сил на основе Общества любителей сценического искусства⁸⁴³. «Волжский вестник» не раз выказывал равнодушие к именитым гастролерам из Москвы и Петербурга.

С усилением марксистского крыла редакции газета стала с большим уважением относиться к Чехову. До этого она критиковала его пьесы и лучших исполнителей чеховских ролей (И. М. Шувалов — Иванов).

Либеральный орган «Камско-Волжский край» больше ориентировался на столичную сцену. Отдавая должное постановочной стороне спектакля «Смерть Иоанна Грозного», рецензент писал: «Ни одна сцена, исключая императорские театры, не могла бы сделать большего»⁸⁴⁴. Высшее достижение актерского искусства газета видела в «жизненно правдивой» игре. Особенно отмечала она А. И. Каширина и К. Н. Яковлева. В исполнении последнего, писал рецензент, «ни тени утрировки, ни намека на “игру”»: зритель видит живого человека»⁸⁴⁵.

В истолковании и оценке чеховских пьес и постановок газета уступала «Волжскому вестнику» и смыкалась с «Казанским телеграфом», на страницах которого М. Л. Мандельштам настойчиво доказывал, что «Чехов

погрешил не только против законов драматического творчества, но и еще более против законов психологии, нарисовав чувства без движения и развития»⁸⁴⁶.

Охранительные тенденции «Казанского телеграфа» более всего сказывались на трактовке пьес. В оценке же актерских дарований рецензенты газеты были весьма проницательны. Талант Н. Н. Литовцевой определяли так: «Ей более подходят сцены тихого, “элегичного” тона, чем сильно драматические, — и здесь она хороша»⁸⁴⁷. Газета обратила внимание публики на молодого актера В. И. Качалова, призывала к бережному отношению к его таланту: «Такого способного юношу грешно и стыдно совать всегда и повсюду. Это значит мешать человеку работать и коверкать его»⁸⁴⁸. Несмотря на пристрастие Качалова к «публицистическому резонерству», критики «Казанского телеграфа» хвалили его за исполнение ролей Годунова («Смерть Иоанна Грозного»), Эдгара («Король Лир»), де Гиша («Сирано де Бержерак»), Шпекина («Ревизор»), Досужева («Доходное место»), Мурова («Без вины виноватые»).

Поражение первой русской революции сказалось на сцене и на критике. Театру Казани, как и всей провинциальной сцене, была уготована многотрудная жизнь в условиях затяжного идейного и творческого кризиса, кратких лихорадочных взлетов и последующих спадов. Казанский корреспондент журнала «Театр и искусство» сетовал на то, что публика не хочет смотреть Толстого, Чехова, Ибсена, предпочитая им «Шерлока Холмса» и «Что имеете предъявить». Зажигательные монологи, еще вчера вызывавшие овации, ее совсем не трогают, как, например, речь Студента в «Короле» Юшкевича. Критик справедливо отмечал ухудшение качества рецензий в казанской прессе. Если раньше их писали опытные театралы и даже профессора (Н. П. Загоскин), то ныне их место заняли гимназисты⁸⁴⁹. Действительно, «Казанский телеграф», например, превратившийся в откровенно черносотенное издание, довольствовался описательными рецензиями.

В местной прессе и в специальных столичных изданиях в 1907 – 1917 годы мелькало много имен рецензентов и критиков. Среди них заметно выделялся В. С. Самсонов, многолетний сотрудник оппозиционной «Камско-Волжской речи» и журнала «Театр и искусство». Он умел

подметить сильные и слабые стороны актера, его индивидуальную особенность в исполнении той или иной роли. Им написаны интересные рецензии об игре Огинской, Яблочкиной, Вейман, о «трех китах» казанского театра — А. П. Двинском, Я. С. Тинском и М. Н. Белина-Белиновиче. Критик был внимателен и к режиссуре, ценя в ней активность и оригинальность. Так из двух режиссеров труппы В. В. Образцова-Бережного (главный) и А. И. Канина (очередной) он, не колеблясь, отдал предпочтение последнему. У Канина, объяснял он, меньше бутафории, деталей, «постановки более эскизные» и «эта эскизность приятнее для глаза»⁸⁵⁰.

При всем том распространенная в тот период непоследовательность взглядов снижала действенность выступлений критика. В. С. Самсонов защищал В. А. Рышкова от иронии интеллигентного зрителя, изображая его драмы как «приятное исключение» среди современной «макулатуры». В то же время он не скрывал симпатий к пьесам Андреева, к его «исканиям».

Критик мог восхищаться «артисткой стилия модерн» — Павловой⁸⁵¹, но мог и повторять трюизмы, требуя «простоты» в бытовых ролях, упрекая ценимых им К. О. Шорштейна и Е. В. Чарусскую за несдержанность в жестах, за склонность к эффектам и за другие уклонения от реалистической игры⁸⁵².

Казанская критика не выдвинула больших имен. Хотя она довольно успешно справлялась с анализом актерской игры и с другими элементами сценического искусства, утрата передовых общественных критериев не давала ей возможности произвести развернутую и объективную оценку серьезного спектакля, сезона, деятельности труппы.

В период 1895 – 1917 годов столичная критика и критика провинциальная при всех их различиях образовывали единство, обеспеченное определенным единством русской театральной, а также и художественной культуры, ходом социально-исторического развития России. Взятая в целом, театральная критика, широко утвердившаяся на страницах многих сотен повременных изданий, с большой полнотой запечатлела как выдающиеся достижения сценического искусства, так и его будничные творения. Она сохраняет свое значение театральной летописи, богатейшего и ничем не заменимого источника для историков театра.

Театральная критика посылно выполняла свое назначение, истолковывая и оценивая театральный процесс в его конкретной данности,

способствуя приобщению к театру самых широких слоев населения.

Те успехи, которых добилась театральная критика 1895 – 1917 годов, оказались возможными благодаря различным, подчас противоборствующим факторам. Это — воздействие идей социализма и революционных настроений на русский театр наряду с проходившим «самоопределением» сценического искусства, с отходом от узкоутилитарных задач; это — большая напряженная работа и серьезные завоевания теоретико-эстетической мысли наряду со стремлением к интуитивно-художническому постижению сценической содержательности и образности. Вновь было глубоко осознано, что критика, нуждающаяся в научной основе, движется более всего талантом, что лишь искусство критика способно овладеть живой истиной театра. Критика утверждала себя как в области искусствознания, так и в области художественного творчества. Театральная критика рассматриваемого периода стремилась быть действенной, искала пути к воплощению своих идей. Она упрочила свое заметное место в духовной жизни страны.

В напряженном искании ответов, поставленных перед театром революционной эпохой, критика поднималась над эмпирикой, устремлялась в будущее. Передовая театральная критика, которая рассматривала судьбу театра в неразрывной связи с судьбой народа, с нуждами освободительного движения, развивала концепцию демократической сцены. Эта концепция обеспечивала дальнейшее движение теории сценического реализма, вызывала к жизни новые плодотворные идеи о природе и свойствах, о функциях и формах театрального искусства, о всех его элементах. Идеи эти вошли в плоть и сознание отечественного, а частью и мирового театра. Богатое теоретическое наследие, заключенное в театральной критике, истолкование и освоение которого происходит ныне, продолжает питать театральную культуру социалистического общества.

Указатель имен

[А](#) [Б](#) [В](#) [Г](#) [Д](#) [Е](#) [Ж](#) [З](#) [И](#) [К](#) [Л](#) [М](#) [Н](#)
[О](#) [П](#) [Р](#) [С](#) [Т](#) [У](#) [Ф](#) [Х](#) [Ц](#) [Ч](#) [Ш](#) [Щ](#) [Э](#) [Ю](#) [Я](#) [A-Z](#)

А. Б. см. [Богданович А. И.](#)

А. И. см. [Измайлов А. А.](#)

А. Р. [271](#)

Аалберг И. [99](#)

Аббадонна см. [Амфитеатров А. В.](#)

Аверкиев Д. В. [22](#), [71](#)

Аврелий см. [Брюсов В. Я.](#)

Авсеенко В. Г. [28](#)

Адам П. [285](#)

Адашев А. И. [182](#)

Адельгейм Раф. Л. [292](#), [309](#), [311](#)

Адельгейм Роб. Л. [154](#), [292](#), [309](#), [311](#)

Азадовский К. М. [215](#)

Азеф Е. Ф. [273](#)

Айзман Д. Я. [121](#), [268](#)

Айхенвальд Ю. И. [9](#), [16](#), [44](#)

Александров В. А. [134](#)

Александров И. [301](#)

Али см. [Эфрос Н. Е.](#)

Альтшуллер А. Я. [28](#)

Альфа см. [Перцов П. П.](#)

Амвросий, архиепископ Харьковский [308](#)

Амфитеатров А. В. (псевд.: Аббадонна, Old Gentleman) [9](#), [16](#), [28](#), [29](#), [91](#), [96](#),
[118](#) – [129](#), [131](#), [151](#)

Амфитеатров В. Н. [118](#)

Анахорет см. [Воровский В. В.](#)

Андреев Л. Н. (псевд.: Джемс Линч, James Lynch, Л. —ев) [7](#), [24](#), [32](#), [33](#), [37](#),
[44](#), [51](#), [54](#), [59](#), [68](#), [82](#), [102](#), [103](#), [111](#), [113](#), [116](#), [117](#), [121](#), [134](#), [148](#), [157](#) –
[159](#), [175](#), [182](#), [189](#), [193](#), [222](#), [232](#), [233](#), [236](#), [242](#) – [254](#), [269](#), [299](#), [301](#), [304](#),
[306](#), [313](#)

Андреев-Бурлак В. Н. [118](#), [135](#), [256](#)

Андреева М. Ф. [225](#), [246](#), [266](#)
Андреевский С. А. [32](#), [33](#)
Анненский И. Ф. [39](#), [40](#), [178](#)
Аноним [33](#)
Антон Крайний см. [Гиппиус З. Н.](#)
Антуан А. [213](#), [218](#), [275](#), [286](#)
Аполлонский Р. Б. [112](#), [183](#)
Арбатов Н. Н. [266](#)
Арди-Светлова О. В. [310](#)
Ардов А. см. [Ходоровский А. С.](#)
Аристотель [167](#), [221](#)
Артем А. Р. [68](#)
Асенкова В. Н. [92](#), [93](#)
Асланов Н. П. [177](#)
Ауслендер С. А. [37](#), [39](#), [42](#), [43](#)
Афонин Л. Н. [243](#), [244](#)
Аш Ш. [102](#), [232](#), [302](#)
Ашкинази З. Г. [45](#)

Б. [13](#)
Бабушкин И. В. [49](#)
Багров М. Ф. [301](#)
Базаров В. А. [53](#)
Байрон Дж. — Г. [263](#)
Балухатый С. Д. [256](#)
Бальмонт К. Д. [34](#), [40](#), [45](#), [68](#)
Баранов Н. А. [248](#)
Баратов П. Г. [310](#)
Барятинский В. В. [51](#)
Басманов Д. И. [291](#)
Батюшков Ф. Д. [9](#), [30](#), [31](#)
Безродная Ю. [112](#)
Белина-Белинович М. Н. [313](#)
Белинский В. Г. [13](#), [14](#), [120](#), [232](#), [294](#)
Белый А. (Бугаев Б. Н.) [26](#), [38](#), [39](#), [171](#), [214](#), [233](#)
Беляев Ю. Д. [10](#), [36](#), [91](#) – [105](#)
Бентовин Б. И. [12](#), [29](#)

Бенуа А. Н. [10](#), [44](#), [45](#), [160](#), [188](#), [199](#) – [210](#), [237](#), [252](#), [271](#)
Бердслей О. [222](#)
Бернар С. [64](#), [71](#), [73](#), [297](#)
Бернштейн А. [302](#)
Берсенев И. Н. [189](#)
Бескин Э. М. [34](#), [198](#)
Бирюков П. И. [5](#)
Блок А. А. [8](#), [26](#), [34](#), [37](#) – [39](#), [66](#), [86](#), [102](#), [113](#), [147](#), [199](#), [202](#), [210](#), [227](#) – [241](#),
[253](#), [278](#)
Блок Л. Д. [238](#)
Боборыкин Д. Д. [64](#)
Богданов А. А. [284](#), [287](#)
Богданович А. И. (псевд.: А. Б.) [131](#)
Богоявленский С. К. [10](#)
Бодлер Ш. [110](#)
Болховский В. Н. [305](#)
Бомарше П.-О. [52](#), [167](#), [297](#)
Бонди Ю. М. [240](#)
Бонч-Томашевский М. М. [44](#)
Бородай М. М. [291](#), [310](#)
Бороздин В. А. [309](#)
Бравич К. В. [228](#), [266](#)
Бракко Р. [151](#)
Брамсон К. [225](#)
Бренко А. А. [62](#)
Брие З. [243](#)
Бруштейн А. Я. [79](#)
Брюсов В. Я. (псевд.: Аврелий) [9](#), [34](#), [37](#) – [40](#), [45](#), [80](#), [159](#), [170](#), [201](#), [211](#) –
[227](#), [266](#), [290](#)
Букчин С. В. [131](#)
Буренин В. П. [258](#)
Бурсов Б. И. [271](#), [272](#)
Бьернсон Б. [144](#)
Бялик Б. А. [271](#)

В. см. [Чаговец В. А.](#)

В. С. см. [Самсонов В. С.](#)

Вагнер Р. [24](#), [34](#), [37](#), [199](#), [200](#), [202](#), [230](#), [235](#)
Варламов К. А. [10](#), [36](#), [74](#), [80](#), [98](#), [135](#), [151](#), [156](#), [160](#), [161](#), [183](#), [249](#)
Варнеке Б. В. [10](#)
Васильев С. (Флеров С. В.) [32](#), [64](#)
Васнецов В. М. [114](#)
Вахтангов Е. Б. [90](#)
Вашкевич Н. Н. [216](#), [217](#)
Вегенер П. [184](#)
Ведекиндр Ф. [219](#), [233](#), [250](#)
Ведринская М. А. [183](#)
Вейман [313](#)
Вейнберг П. И. [29](#)
Величко В. Л. [243](#)
Венгеров С. А. [22](#), [23](#)
Вересаев В. В. [244](#)
Верлен П. [266](#), [267](#)
Веселовский А. Н. [91](#)
Викман [304](#)
Винниченко В. К. [225](#)
Вишневский А. Л. [69](#)
Вл. С. см. [Соловьев В. С.](#)
Водовозов В. В. [275](#)
Вознесенский А. Н. [44](#), [306](#)
Войтоловский Л. Н. [298](#)
Волдаина Е. П. [260](#)
Волин Ю. С. [308](#)
Волков Н. Д. [224](#)
Волков Ф. Г. [249](#)
Волконский С. М. [10](#), [43](#)
Волошин М. А. [43](#), [44](#), [86](#), [298](#)
Вольнский А. Л. [34](#), [37](#)
Воровский В. В. (псевд.: Анахорет) [53](#), [54](#), [97](#)
Воронов С. Н. [145](#)
Воротников А. П. [39](#)
Воскресенский [309](#)
Все тот же см. [Пономарев П. А.](#)
Всеволодский-Гернгросс В. Н. [10](#)

Гаевский В. М. [132](#)
Гайдебуров П. П. [52](#), [159](#), [187](#)
Галуа Ж. [99](#)
Гамсун К. [82](#), [157](#), [169](#), [181](#), [210](#), [218](#), [237](#)
Гандон Б. [71](#)
Гарин-Виндинг Д. В. [293](#)
Гаршин В. М. [62](#)
Гауптман Г. [4](#), [7](#), [25](#), [32](#), [63](#), [67](#), [146](#), [152](#), [165](#), [187](#), [217](#), [229](#), [231](#), [245](#), [263](#)
Гациский А. С. [289](#)
Гегель Г.-В.-Ф. [16](#)
Гейвуд Т. [287](#)
Гейне Г. [84](#)
Герасимов Ю. К. [212](#), [231](#), [239](#), [270](#)
Германова М. Н. [181](#), [182](#), [218](#)
Герцен А. И. [8](#)
Гете И.-В. [166](#), [207](#), [220](#)
Гильбер И. [86](#), [99](#)
Гиппиус З. Н. (псевд.: Антон Крайний, Х.) [36](#), [37](#), [200](#)
Глаголин (Гусев) Б. С. [10](#), [13](#), [160](#)
Глаголь С. см. [Голоушев С. С.](#)
Глаголь Сергей см. [Голоушев С. С.](#)
Гладков А. К. [237](#)
Гликман Д. И. (псевд.. Дух-Банко) [306](#)
Глинский Б. Б. [91](#)
Гнедич П. П. [151](#), [154](#), [200](#)
Гоголь Н. В. [5](#), [27](#), [34](#), [51](#), [52](#), [61](#), [72](#), [78](#), [85](#), [100](#), [115](#), [127](#), [151](#), [161](#), [187](#), [235](#),
[271](#), [297](#), [303](#), [310](#)
Гойя Ф. [113](#)
Головин А. Я. [101](#), [114](#), [153](#)
Голоушев С. С. (псевд.: С. Глаголь, Сергей Глаголь) [23](#), [24](#), [32](#), [33](#), [44](#), [193](#),
[242](#), [247](#), [273](#), [289](#)
Гольдони К. [199](#), [208](#), [237](#), [238](#)
Горев Д. И. [116](#)
Горев Ф. П. [67](#), [133](#), [135](#), [275](#)
Горева Е. Н. [71](#)
Горнфельд А. Г. [24](#)

Горький А. М. [3](#), [4](#), [7](#), [19](#), [20](#), [23](#), [24](#), [37](#), [50 – 52](#), [54](#), [68](#), [79](#), [98](#), [103](#), [117](#), [120](#), [134](#), [154](#), [168](#), [189](#), [193](#), [207](#), [210](#), [211](#), [215](#), [216](#), [220](#), [227](#), [232](#), [235](#), [239](#), [240](#), [244](#), [246 – 249](#), [252](#), [255 – 274](#), [281](#), [285](#), [290](#), [292](#), [299](#), [301](#)

Гославский Е. П. [134](#)

Гофман Э.-Т.-А. [101](#)

Гофмансталь Г. [219](#), [231](#)

Грабарь И. Э. [201](#)

Гречанинов А. Т. [276](#)

Грибоедов А. С. [115](#), [155](#), [176](#), [182](#), [229](#), [232](#), [297](#), [300](#), [310](#)

Григорович Д. В. [61](#)

Григорьев А. А. [14](#), [85](#), [161](#), [235](#), [300](#)

Григорьев В. [64](#)

Григорьев-Истомин Н. А. [183](#)

Гугушвили Э. Н. [49](#)

Гуревич Л. Я. [9](#), [31](#), [32](#), [34](#), [83](#), [89](#), [169](#), [172](#), [179 – 190](#), [205](#), [273](#)

Гюго В.-М. [223](#)

Гюйо Ж. [260](#)

Д. см. [Эфрос Н. Е.](#)

Дабич [302](#)

Давыдов В. Н. [36](#), [66](#), [79](#), [108](#), [131](#), [135](#), [140](#), [151](#), [183](#), [249](#)

Дадонов В. [23](#)

Далматов В. П. [141](#), [142](#), [228](#)

Дальский М. В. [98](#), [103](#), [140](#), [292](#)

Д'Аннунцио Г. [83](#), [121](#), [219](#), [231](#), [279](#), [305](#)

Дант см. [Эфрос Н. Е.](#)

Дарский М. Е. [160](#)

Двинский А. П. [307](#), [313](#)

Де Филиппо Э. [269](#)

Де Флере (Р. де Флер и Э. Арен) [286](#)

Дементьев Н. И. [263](#)

Денисов В. И. [234](#)

Державин Г. Р. [232](#)

Дерман А. Б. [24](#), [26](#)

Джемс Линч см. [Андреев Л. Н.](#)

Джонсон И. см. [Иванов И. В.](#)

Ди Грассо Дж. [99](#), [282](#), [283](#), [297](#)

Дидро Д. [74](#), [126](#), [286](#)
Диккенс Ч. [115](#), [177](#)
Дилетант см. [Эфрос Н. Е.](#)
Дмитриев М. П. [249](#)
Дмитриев Ю. А. [18](#)
Днепров Э. Ф. [309](#)
Добролюбов Н. А. [53](#), [200](#)
Доктор Дапертутто см. [Мейерхольд В. Э.](#)
Долгов Н. Н. [8](#), [9](#)
Доннэ Ш.-М. [77](#)
Дорошевич В. М. [9](#), [11](#), [28](#), [89](#), [119](#), [122](#), [129](#) – [136](#), [151](#)
Достоевский Ф. М. [28](#), [34](#), [37](#), [43](#), [51](#), [54](#), [93](#), [109](#), [145](#), [173](#), [189](#), [198](#), [206](#),
[207](#), [252](#), [270](#) – [274](#), [308](#)
Дохтуров Д. И. [258](#)
Дризен Н. В. [12](#), [28](#), [43](#), [157](#), [158](#)
Дриллх И. Я. [298](#), [302](#)
Д—т см. [Эфрос Н. Е.](#)
Дуван-Торцов И. Э. [297](#)
Дузе Э. [24](#), [38](#), [61](#), [71](#), [73](#), [74](#), [77](#), [78](#), [94](#), [98](#), [180](#)
Дункан Р. [285](#)
Дуров В. Н. [257](#)
Дух-Банко см. [Гликман Д. И.](#)
Дьяконов А. А. [237](#)
Дьяченко В. А. [258](#)
Дымов О. И. [12](#), [41](#), [115](#), [232](#)
Дюкова А. Н. [136](#)
Дюма А. [77](#), [112](#)
Дягилев С. П. [200](#)

Е. см. [Эфрос Н. Е.](#)
Евреинов Н. Н. [10](#), [22](#), [25](#), [40](#), [141](#), [157](#), [158](#), [184](#), [186](#), [188](#), [206](#), [207](#)
Еврипид [36](#), [215](#)
Еремеев Н. Г. [298](#)
Ермолова М. Н. [20](#), [65](#), [66](#), [74](#), [75](#), [81](#), [98](#), [121](#), [124](#) – [127](#), [130](#), [135](#), [136](#), [164](#),
[165](#), [174](#), [178](#), [243](#), [256](#), [262](#)

Жвирблис М. И. [305](#)
Живокини В. И. [307](#)
Жулева Е. Н. [151](#)
Жюдик А. [74](#), [86](#), [99](#)

Загоскин Н. П. [313](#)
Замятин Е. И. [228](#)
Заньковецкая М. К. [67](#), [305](#), [308](#)
Заславский Д. И. [298](#)
Зельдович М. [313](#)
Зигфрид см. [Старк Э. А.](#)
Зноско-Боровский Е. А. [42](#), [43](#)
Зограф Н. Г. [28](#)
Золя Э. [278](#)
Зонов А. П. [238](#)
Зорина Г. [265](#)
Зудерман Г. [243](#)

Ибсен Г. [7](#), [25](#), [32](#), [43](#), [46](#), [51](#), [52](#), [63](#), [77](#), [82](#), [100](#), [104](#), [110](#), [138](#), [145](#), [152](#), [154](#)
– [156](#), [164](#), [165](#), [181](#), [187](#), [218](#), [229](#) – [232](#), [234](#), [238](#), [251](#), [263](#), [297](#), [301](#), [312](#)
И—в В. см. [Иванов В. И.](#)
Ив. Петрович [52](#)
Иванов В. И. (псевд.: В. И—в) [308](#)
Иванов Вяч. И. [37](#) – [39](#), [83](#), [185](#), [214](#), [217](#), [226](#), [229](#), [230](#), [267](#)
Иванов И. В. (псевд.: Джонсон, И. Джонсон, И. Дж—он) [13](#), [14](#), [32](#), [298](#),
[302](#), [305](#) – [307](#)
Иванов-Козельский М. Т. [62](#), [131](#), [135](#), [242](#)
Игнатов И. Н. [10](#)
И. Дж—он см. [Иванов И. В.](#)
И. Джонсон см. [Иванов И. В.](#)
Измайлов А. А. (псевд.: Смоленский, А. И.) [9](#), [12](#), [22](#), [28](#), [106](#) – [117](#)
—ин. см. [Фейгин Я. А.](#)

Кавальери Л. [104](#)
Кадмина В. Л. [308](#)
Кайяве А. [286](#)

Калашников Ю. С. [8](#)
Кальдерон де ла Барка П. [41](#), [87](#), [114](#), [154](#), [220](#), [236](#), [304](#)
Каминский К. [103](#)
Канин А. И. [313](#)
Карабанов Н. В. [295](#)
Карасик З. М. [267](#)
Карпов Е. П. [60](#), [73](#), [115](#), [190](#), [296](#)
Качалов В. И. [19](#), [74](#), [76](#), [82](#), [112](#), [127](#), [143](#), [144](#), [146](#), [153](#), [158](#), [171](#), [172](#), [178](#),
[181](#), [182](#), [223](#), [265](#), [266](#), [269](#), [273](#), [312](#)
Каширин А. И. [98](#), [310](#) – [312](#)
Кизеветтер А. А. [9](#)
Киров С. М. [53](#)
Киселевский И. П. [131](#)
Кичеев Н. П. [57](#), [61](#)
Кичеев П. Н. [29](#)
Кн. Мышкин см. [Эфрос Н. Е.](#)
Книппер-Чехова О. Л., [61](#), [69](#), [76](#), [82](#), [125](#), [136](#), [158](#), [169](#), [182](#), [246](#), [248](#)
Кобылинский Л. Л. (псевд.: Эллис) [40](#)
Ковров М. см. [Чехов А. П.](#)
Коган П. С. [243](#)
Коклен В.-К. [74](#)
Коль-Коль см. [Эфрос Н. Е.](#)
Кольшко И. И. [155](#)
Комиссаржевская В. Ф. [10](#), [16](#), [19](#), [20](#), [29](#), [34](#), [35](#), [37](#) – [39](#), [41](#), [42](#), [66](#), [67](#), [69](#),
[71](#), [75](#), [76](#), [78](#), [79](#), [82](#), [93](#), [94](#), [98](#), [104](#), [109](#), [110](#), [124](#), [125](#), [135](#), [138](#), [140](#),
[141](#), [146](#), [147](#), [152](#), [156](#), [157](#), [160](#), [170](#), [171](#), [186](#), [195](#), [197](#), [215](#), [219](#), [221](#),
[228](#) – [230](#), [233](#), [237](#), [266](#), [268](#), [283](#), [284](#), [289](#), [299](#), [308](#), [309](#)
Комиссаржевский Ф. Ф. [10](#), [24](#), [40](#), [44](#), [114](#), [135](#), [141](#), [159](#), [160](#), [194](#), [237](#)
Коонен А. Г. [147](#), [177](#), [188](#)
Копо Ж. [286](#), [287](#)
Коринфский А. А. [91](#)
Коровяков Д. Д. [4](#), [293](#)
Короленко В. Г. [257](#), [260](#), [261](#), [311](#)
Корш Ф. А. [58](#), [80](#), [95](#), [165](#), [166](#), [225](#), [226](#), [243](#)
Косоротов А. И. [12](#)
Кречетов С. (Соколов С. А.) [39](#), [217](#)
Кривошеева А. И. [284](#)

Крути И. А. [310](#)
Кручинин А. Н. [297](#)
Круэ Ж. [287](#)
Крылов В. А. [58](#), [71](#), [96](#), [115](#), [134](#), [258](#)
Крылов И. А. [232](#)
Крэг Г. [42](#), [135](#), [158](#), [159](#), [171](#), [172](#), [206](#), [223](#), [224](#), [237](#)
Кублицкий-Пиоттух А. А. [229](#)
Кугель А. Р. (псевд.: Номо новус) [11](#) – [15](#), [27](#), [28](#), [30](#), [31](#), [70](#) – [92](#), [96](#), [106](#),
[132](#), [152](#), [153](#), [155](#), [160](#), [172](#), [183](#), [192](#), [194](#), [299](#)
Кузмин М. А. [8](#), [40](#), [41](#), [177](#), [188](#), [202](#), [232](#), [233](#)
Кузнецов П. В. [177](#)
Кузнецов С. Л. [303](#)
Кукольник Н. В. [258](#)
Кулешов В. И. [19](#)
Купреянова Е. Н. [4](#), [5](#)
Куприн А. И. [61](#), [299](#)
Курепин А. Д. [57](#), [61](#)
Курсинский А. А. [39](#)
Кускова Е. Д. [272](#)

Л. [294](#)
Л. В. [106](#)
Л. —ев см. [Андреев Л. Н.](#)
Лаведан А.-Л.-Э. [286](#)
Ладыжников И. П. [268](#)
Ландей М. [275](#)
Лаперсери К. [286](#)
Лебедева А. Г. [258](#)
Леблан-Метерлинк Ж. [216](#), [229](#)
Левкеева Е. И. [108](#)
Лейкин Н. А. [56](#), [57](#), [61](#)
Леметр Ж. [72](#)
Ленин В. И. [7](#), [17](#), [18](#), [21](#), [47](#) – [53](#), [272](#), [280](#), [284](#), [293](#)
Ленский А. П. [4](#), [11](#), [12](#), [55](#), [65](#), [81](#), [123](#), [126](#), [127](#), [156](#), [165](#), [174](#), [193](#), [243](#)
Лентовский М. В. [58](#), [59](#)
Лендов Д. [52](#)
Леонидов Л. М. [82](#), [111](#), [145](#), [172](#), [173](#), [182](#), [189](#)

Лепковский Е. А. [308](#)
Лермонтов М. Ю. [5](#), [190](#), [236](#)
Лесков Н. С. (псевд.: М. Стебницкий) [258](#)
Лессинг Г.-Э. [276](#)
Лешковская Е. К. [65](#), [127](#), [165](#), [175](#), [262](#)
Лилина М. П. [76](#), [85](#), [109](#), [145](#), [188](#), [189](#), [243](#)
Литвин-Эфрон С. К. [96](#)
Литовцева Н. Н. [312](#)
Лихтенбергер Г. [200](#)
Лодина А. А. [262](#)
Ломунов К. Н. [4](#)
Лондон Д. [115](#)
Лопе де Вега [65](#)
Лужский В. В. [127](#), [144](#), [248](#)
Луначарский А. В. [27](#), [53](#), [222](#), [227](#), [235](#), [239](#), [240](#), [244](#), [268](#), [272](#), [275](#) – [288](#),
[298](#)
Львов Я. Л. [14](#)
Людвиг Л. К. [308](#)

Майская Т. А. [240](#)
Максимов Д. Е. [215](#), [216](#), [236](#)
Мандельштам М. Л. [312](#)
Мансфельд Д. А. [258](#)
Марджанов (Марджанишвили) К. А. [114](#), [300](#), [301](#), [304](#)
Маркевич Б. М. [58](#), [124](#)
Маркс К. [46](#), [47](#)
Маро М. Г. [243](#)
Мартынов А. Е. [131](#), [300](#)
Масанов И. Ф. [163](#)
Медведев П. М. [64](#)
Мейерхольд В. Э. (псевд.: Доктор Дапертутто) [10](#), [24](#), [25](#), [30](#), [37](#), [40](#) – [45](#), [67](#),
[68](#), [70](#), [78](#), [80](#) – [84](#), [88](#), [90](#), [101](#), [105](#), [109](#), [110](#), [113](#), [114](#), [116](#), [125](#), [141](#), [143](#),
[146](#) – [149](#), [156](#), [157](#), [159](#), [160](#), [169](#) – [171](#), [183](#) – [186](#), [188](#), [194](#) – [197](#), [201](#),
[203](#) – [206](#), [208](#) – [210](#), [215](#), [217](#) – [219](#), [221](#), [223](#) – [225](#), [230](#), [233](#) – [237](#), [239](#),
[240](#), [248](#), [250](#), [266](#), [267](#), [283](#), [284](#), [299](#), [301](#)
Мережковский Д. С. [3](#), [34](#) – [37](#), [200](#), [213](#), [214](#), [225](#), [229](#)
Метерлинк М. [4](#), [35](#), [39](#), [40](#), [43](#), [63](#), [82](#), [83](#), [100](#), [101](#), [104](#), [110](#), [121](#), [134](#), [146](#),

[147](#), [156](#), [157](#), [187](#), [193](#), [200](#), [212](#), [214](#) – [216](#), [218](#), [219](#), [221](#), [229](#), [231](#), [233](#),
[234](#), [237](#), [250](#) – [252](#), [277](#) – [279](#)

Милославский Н. К. [131](#)

Минский Н. М. [200](#)

Мирбо О. [285](#)

Миролубов В. С. [248](#)

Михайловский Б. В. [264](#)

Михайловский Н. К. [22](#), [23](#), [26](#), [72](#), [118](#), [119](#), [132](#), [248](#), [308](#), [311](#)

Михайловский Н. Н. [23](#)

Моисси А. [184](#), [297](#)

Молгачева Е. В. [258](#)

Мольер Ж.-Б. [52](#), [101](#), [199](#), [204](#), [207](#), [208](#), [237](#), [252](#), [287](#), [297](#)

Монахов И. И. [71](#)

Монахов Н. Ф. [241](#)

Моор-Знаменский В. (Знаменский А. В.) [257](#)

Мордовцев Д. Л. [289](#)

Морозов П. О. [10](#)

Морозов С. Т. [68](#), [266](#)

Мортъе А. [219](#)

Москвин И. М. [74](#), [82](#), [85](#), [103](#), [127](#), [146](#), [166](#), [169](#), [172](#), [182](#), [188](#), [196](#), [266](#),
[269](#)

Москвич см. [Эфрос Н. Е.](#)

Мочалов П. С. [13](#), [74](#), [123](#), [131](#), [247](#)

Муне-Сюлли Ж. [71](#), [74](#), [122](#), [123](#), [299](#)

Муравлев-Свирский В. Д. [243](#)

Муратова Е. П. [244](#), [266](#)

Муратова К. Д. [244](#)

Мясницкий И. И. [258](#)

Н. В. [52](#)

Н. У. [312](#)

Н. Э—с см. [Эфрос Н. Е.](#)

Надсон С. Я. [62](#), [141](#)

Найденов С. А. [59](#), [69](#), [112](#), [115](#), [155](#)

Наполеон I [96](#)

Невежин П. М. [58](#), [71](#), [164](#), [258](#), [259](#)

Неделин Е. Я. [131](#), [135](#), [300](#), [302](#)

Незлобии К. Н. [41](#), [138](#), [225](#), [266](#), [270](#), [291](#)
Некрасов Н. А. [86](#)
Немезидин Н. [292](#)
Немирович-Данченко В. И. [4](#), [13](#), [15](#), [21](#), [22](#), [32](#), [61](#), [62](#), [64](#), [66](#), [68](#), [69](#), [86](#),
[136](#), [179](#), [196](#), [237](#), [247](#), [258](#), [259](#), [264](#), [265](#), [270](#), [273](#), [294](#), [310](#)
Неронов В. И. [114](#)
Нестеров М. В. [114](#)
Николаев Н. И. [289](#), [298](#) – [302](#), [304](#)
Николаев Н. Н. [124](#)
Никольский Л. Я. [112](#)
Никулина Н. А. [65](#)
Нинина-Петипа М. Н. [263](#)
Ниротморцев М. [273](#), [274](#)
Ницше Ф. [34](#), [37](#), [185](#), [200](#), [235](#), [251](#)
Носков Н. Д. [12](#)

Образцов-Бережной В. В. [313](#)
Огинская [313](#)
Озаровский Ю. Э. [78](#), [111](#)
Озеров В. А. [258](#)
Ольминский М. С. [53](#), [54](#)
Орленев П. Н. [19](#), [67](#), [69](#), [74](#), [98](#), [249](#), [292](#), [304](#)
Орлов-Чужбинин Я. В. [307](#)
Островский А. Н. [4](#), [41](#), [42](#), [51](#), [52](#), [57](#), [60](#), [61](#), [77](#), [78](#), [83](#) – [87](#), [108](#), [114](#) – [116](#),
[133](#), [135](#), [151](#), [160](#), [161](#), [164](#), [167](#), [168](#), [180](#), [187](#), [197](#), [231](#), [235](#), [238](#), [250](#),
[252](#), [258](#), [260](#), [270](#), [290](#), [297](#), [300](#), [303](#), [309](#), [310](#)
Остроумов А. А. [118](#)

Павленков Е. Ф. [305](#), [309](#)
Павлова [313](#)
Пальерон Э.-Ж.-А. [259](#)
Пасхалова А. А. [299](#), [305](#), [309](#)
Патти А. [257](#)
Перетц В. Н. [10](#)
Персиянинова Н. Л. [112](#), [115](#), [152](#)
Перцов П. П. (псевд.: Альфа) [200](#), [213](#), [215](#), [311](#)

Петипа М. М. [136](#), [310](#), [311](#)
Петрищев Л. В. [25](#)
Петровская Н. И. [37](#), [39](#)
Пешехонов А. В. [23](#), [24](#)
Пинеро А. [112](#)
Писарев Д. И. [72](#)
Писарев М. И. [21](#), [79](#), [85](#), [200](#)
Писемский А. Ф. [61](#), [133](#), [260](#)
Платон И. С. [249](#)
Плеханов Г. В. [16](#), [17](#), [21](#), [46](#)
Плещеев А. А. [12](#), [56](#), [122](#)
Плещеев А. Н. [55](#)
Полевицкая Е. А. [309](#), [310](#)
Поляков С. Л. (псевд.: Эс Пэ) [250](#)
Померанцев С. М. [302](#)
Пономарев П. А. (псевд.: Все тот же) [311](#)
Попов Н. А. [33](#), [284](#), [297](#), [304](#)
Поссарт Э. [61](#), [65](#)
Потапенко И. Н. [77](#), [134](#)
Потемкин П. П. [8](#)
Потехин А. А. [260](#)
Потехин Н. А. [262](#)
Потоцкая М. А. [95](#), [140](#)
Потресов С. см. [Яблоновский С. В.](#)
Пр. Пр. [33](#)
Преображенский В. П. [28](#)
Протопопов В. В. [10](#)
Протопопов М. А. [30](#)
Пруцков Н. И. [274](#)
Пушкин А. С. [5](#), [51](#), [52](#), [88](#), [93](#), [97](#), [155](#), [161](#), [176](#), [199](#), [207](#), [208](#), [224](#), [229](#), [232](#),
[235](#), [237](#), [238](#), [271](#), [300](#)
Пшибышевский С. [41](#), [43](#), [110](#), [194](#), [231](#)

Рабинович М. Б. [298](#), [302](#)
Радин Н. М. [299](#), [305](#)
Ратов С. М. [293](#)
Рафалович С. Л. [39](#), [154](#), [232](#)

Рашильд (Валлет М.) [219](#)
Редько А. Е. см. [Редько А. М.](#) и [Шефтель Е. И.](#)
Редько А. М. [9](#), [24](#) – [26](#)
Режан Г. [74](#), [99](#)
Резанов В. И. [10](#)
Рейнгардт М. [101](#), [135](#), [184](#), [188](#), [206](#), [221](#), [297](#)
Ремизов А. М. [34](#)
Репин И. Е. [205](#)
Рёскин Дж. [80](#), [261](#)
Римский-Корсаков Н. А. [205](#)
Рогожин А. И. [298](#)
Родина Т. М. [236](#)
Роднов Д. [51](#)
Роллан Р. [226](#), [235](#)
Романовы [119](#)
Ромен Ж. [285](#)
Роскин А. И. [60](#)
Росси Э. [122](#), [126](#), [127](#), [283](#), [299](#)
Россов Н. П. [292](#), [299](#)
Ростан Э. [36](#), [92](#), [124](#), [261](#), [264](#)
Рош М. [285](#)
Рошин-Инсаров Н. П. [118](#), [131](#), [134](#), [135](#)
Рошина-Инсарова Е. Н. [43](#), [114](#), [160](#)
Рудницкий К. Л. [230](#)
Рыбаков К. Н. [165](#), [262](#)
Рыбакова Ю. П. [219](#)
Рышков В. А. [183](#), [313](#)
Рядов А. [50](#)

С. [13](#)
—с. см. [Эфрос Н. Е.](#)
С. П. см. [Яблоновский С. В.](#)
Савина М. Г. [10](#), [16](#), [19](#), [71](#), [74](#) – [78](#), [80](#), [97](#), [98](#), [101](#), [108](#), [121](#), [122](#), [124](#), [125](#),
[131](#), [135](#), [140](#), [142](#), [151](#), [152](#), [183](#), [228](#), [249](#), [300](#)
Савицкая М. Г. [246](#)
Садовская Е. М. [243](#)
Садовская О. О. [81](#), [165](#), [243](#)

Садовский М. К. [305](#)
Садовский М. П. [164](#), [165](#)
Садовский П. М. [131](#), [178](#)
Сазонов Н. Ф. [140](#)
Салтыков-Щедрин М. Е. [86](#), [176](#)
Сальвини Т. [71](#), [74](#), [104](#), [122](#), [126](#), [133](#), [135](#), [283](#), [299](#)
Самарин И. В. [65](#)
Самойлов В. В. [71](#), [131](#)
Самойлов П. В. [136](#), [141](#), [289](#), [309](#), [310](#)
Самсонов В. С. (псевд.: В. С.) [313](#)
Санин А. А. [117](#)
Сарду В. [77](#), [259](#)
Сарматов Г. Ф. [262](#), [263](#)
Сарсе Ф. [28](#), [72](#), [123](#)
Сахновский В. Г. [44](#)
Свободин П. М. [66](#), [68](#)
Серафимович А. С. [244](#)
Серебров Н. см. [Тихонов А. Н.](#)
Серебряный [71](#)
Сидоров А. А. [8](#)
Синельников Н. Н. [80](#), [136](#), [290](#), [291](#), [297](#), [308](#) – [310](#)
Синельников Ф. А. [293](#)
Скарнео Дж. [282](#)
Скарпетта Э. [268](#), [269](#)
Скрябин А. Н. [66](#)
Слонов И. А. [305](#)
Смирнова Н. А. [164](#)
Смирнова-Сазонова С. И. [65](#)
Смоленский см. [Измайлов А. А.](#)
Смолкин М. [61](#)
Соболев Ю. В. [32](#), [273](#)
Собольщиков-Самарин Н. И. [291](#)
Соборнов-Райский С. [65](#)
Соколов С. А. см. [Кречетов С.](#)
Соколова А. И. [129](#)
Соколовский Н. А. [243](#), [244](#)
Соловцов Н. Н. [12](#), [275](#), [291](#), [297](#), [300](#), [302](#), [303](#)

Соловьев В. Н. [45](#)
Соловьев В. С. (псевд.: Вл. С.) [229](#), [233](#)
Соловьев Н. Я. [71](#), [108](#)
Сологуб Ф. К. [8](#), [22](#), [25](#), [73](#), [114](#), [138](#), [157](#), [185](#), [202](#), [204](#), [226](#)
Солодовников Г. Г. [226](#)
Софокл [36](#), [224](#), [236](#), [251](#)
С. П. см. [Яблоновский С. В.](#)
Станиславский К. С. [13](#), [14](#), [21](#), [24](#), [30](#), [33](#), [63](#), [68](#), [76](#), [82](#), [85](#), [90](#), [100](#), [101](#),
[104](#), [109](#), [111](#), [123](#), [125](#) – [127](#), [135](#), [148](#), [153](#), [157](#), [169](#), [170](#), [172](#), [173](#), [178](#),
[179](#), [181](#), [182](#), [188](#), [196](#) – [198](#), [201](#), [203](#), [205](#), [211](#), [217](#), [218](#), [223](#), [225](#), [228](#),
[235](#) – [238](#), [244](#), [245](#), [248](#), [252](#), [264](#) – [266](#), [269](#), [282](#), [294](#), [295](#)
Старик см. [Эфрос Н. Е.](#)
Старк Э. А. (псевд.: Зигфрид) [10](#) – [12](#), [29](#), [31](#), [150](#) – [162](#)
Старый друг см. [Эфрос Н. Е.](#)
Стебницкий М. см. [Лесков Н. С.](#)
Стеклов Ю. М. [53](#)
Степпун Ф. А. [44](#)
Стрельская В. В. [85](#), [140](#)
Стрепетова П. А. [21](#), [22](#), [35](#), [74](#), [75](#), [78](#), [79](#), [91](#), [93](#), [124](#), [132](#), [133](#), [135](#), [147](#),
[260](#)
Стрешнева [258](#)
Стриндберг Й.-А. [63](#), [165](#), [236](#)
Суворин А. С. [12](#), [36](#), [42](#), [49](#), [60](#), [61](#), [64](#), [69](#), [96](#), [100](#), [118](#), [273](#), [306](#)
Суворов А. В. [96](#)
Сулержицкий Л. А. [12](#), [269](#)
Сумароков А. А. [310](#)
Сумбатов А. И. см. [Южин-Сумбатов А. И.](#)
Сургучев И. Д. [41](#), [111](#), [136](#), [158](#)
Сурков Е. Д. [231](#)
Сухово-Кобылин А. В. [52](#), [92](#), [133](#), [231](#)
Сыромятников С. Н. [11](#)
Сытин И. тт. [132](#)

Таиров А. Я. [24](#), [40](#), [90](#), [147](#), [177](#), [225](#), [227](#)
Тальников Д. Л. [289](#)
Тарновский К. А. [58](#)
Телешов Н. Д. [68](#)

Теляковский В. А. [83](#), [203](#), [205](#), [209](#)
Тинский Я. С. [313](#)
Тихонов А. Н. (псевд.: Н. Серебров) [51](#)
Толстой А. К. [36](#), [200](#), [297](#)
Толстой А. Н. [105](#)
Толстой Л. Н. [4](#), [5](#), [7](#), [17](#), [25](#), [34](#), [35](#), [49](#), [52](#), [72](#), [78](#), [111](#), [120](#), [188](#), [205](#), [206](#),
[251](#), [269](#), [271](#), [272](#), [312](#)
Трахтенберг В. О. [306](#)
Тресов П. О. см. [Яблоновский С. В.](#)
Тугендхольд Я. А. [41](#)
Туношенский В. В. [50](#)
Тургенев И. С. [52](#), [60](#) – [62](#), [78](#), [81](#), [112](#), [206](#)
Тхоржевская Н. К. [204](#)
Тэн И. [73](#)

Уайльд О. [22](#), [304](#), [305](#)
Уралов И. М. [252](#)
Урусов А. И. [4](#), [32](#)
Успенский Г. И. [50](#)

—Ф— см. [Эфрос Н. Е.](#)
Ф. М. [309](#)
Фатов Н. Н. [243](#)
Февральский А. В. [267](#)
Федотова Г. Н. [165](#), [193](#)
Федоров А. М. [59](#), [247](#)
Фейгин Я. А. (псевд.: —ин) [242](#), [244](#)
Фидлер Ф. Ф. [107](#)
Филиппи Ф. [154](#)
Филиппов А. [298](#)
Философов Д. В. [36](#), [37](#), [200](#), [233](#)
Флобер Г. [223](#)
Фокин М. М. [8](#)
Фольмеллер [306](#)
Фонвизин Д. И. [232](#)
Фрейдкина Л. М. [273](#)

Фриче В. М. [53](#), [244](#)
Фукс Г. [87](#), [184](#), [188](#)
Фумагалли М. [282](#)

Хайченко Г. А. [23](#)
Хмара Г. М. [190](#)
Ходоровский А. С. (псевд.: Ардов А.) [295](#)
Ходотов Н. Н. [183](#)
Холмская З. В. [79](#), [106](#)
Худеков С. Н. [57](#)

Цаккони Э. [74](#)

Чаадаев П. Я. [271](#)
Чаговец В. А. (псевд.: В., В. Ча—ц) [297](#), [298](#), [303](#) – [305](#)
Чайковский П. И. [276](#)
Чарский В. [53](#)
Чарусская Е. В. [313](#)
Ча—ц В. см. [Чаговец В. А.](#)
Чельшев Б. Д. [59](#)
Черепанов [259](#)
Черноуцан И. В. [53](#)
Чернышевский Н. Г. [200](#)
Черняев Н. И. [307](#), [308](#)
Чехов Ал. П. [67](#)
Чехов А. П. (псевд.: Ковров М.) [4](#), [5](#), [7](#), [20](#), [23](#), [24](#), [32](#), [34](#), [37](#), [42](#), [43](#), [51](#), [52](#),
[54](#) – [69](#), [77](#), [78](#), [81](#), [94](#) – [96](#), [102](#), [112](#), [113](#), [116](#), [121](#), [134](#), [140](#), [143](#), [144](#),
[148](#), [152](#), [167](#), [168](#), [180](#), [181](#), [188](#), [189](#), [191](#), [193](#), [213](#), [218](#), [229](#), [231](#), [232](#),
[237](#), [244](#), [246](#), [247](#), [250](#), [251](#), [263](#) – [265](#), [278](#), [279](#), [290](#), [300](#), [305](#), [312](#)
Чехов М. А [67](#), [190](#)
Чехов Н. П. [59](#)
Чириков Е. Н. [216](#), [268](#)
Чудовский В. А. [41](#) – [43](#)
Чужой см. [Эфрос Н. Е.](#)
Чуковский К. И. [41](#)
Чулков Г. И. [37](#), [38](#), [83](#), [185](#), [217](#), [219](#), [222](#), [232](#), [243](#), [267](#)

Чупров А. И. [118](#), [119](#)

Чушкин Н. Н. [172](#)

Шагинян М. С. [272](#)

Шаляпин Ф. И. [8](#), [10](#), [98](#), [104](#), [105](#), [133](#), [153](#), [180](#), [228](#)

Шателен М. А. [243](#)

Шаумян С. Г. [53](#)

Шах-Азизова Т. К. [10](#), [61](#), [63](#)

Шебуева Е. П. [310](#), [311](#)

Шекспир У. [4](#), [39](#), [52](#), [61](#), [62](#), [87](#), [100](#), [127](#), [133](#), [154](#), [155](#), [159](#), [167](#), [180](#), [193](#),
[207](#), [212](#), [215](#), [216](#), [218](#), [220](#), [223](#), [229](#), [232](#), [238](#), [251](#), [252](#), [263](#), [282](#), [297](#)

Шеллер-Михайлов А. К. [91](#), [92](#), [96](#)

Шелли П.-Б. [263](#)

Шестернин С. П. [23](#)

Шефтель Е. И. [9](#), [24](#) – [26](#)

Шиллер Ф. [65](#), [154](#), [261](#), [263](#), [297](#)

Шиманский С. [225](#)

Шляпкин И. А. [10](#)

Шнейдер Г. [86](#)

Шницлер А. [231](#), [306](#)

Шорштейн К. О. [313](#)

Шоу В.-Д. [114](#)

Шпажинский И. В. [77](#), [134](#), [258](#)

Штейн А. Л. [232](#)

Шувалов И. М. [136](#), [139](#) – [141](#), [144](#), [300](#), [308](#) – [310](#), [312](#)

Шулятиков В. М. [53](#)

Шумский С. В. [131](#)

Щеглов И. Л. [56](#), [59](#)

Щепкин М. С. [23](#), [131](#), [156](#), [161](#), [178](#), [197](#), [198](#), [300](#), [307](#)

Э—с Н. см. [Эфрос Н. Е.](#)

Эмпирик [41](#)

Энгельс Ф. [16](#), [46](#), [47](#)

Эрнст О. [243](#)

Эс Пэ см. [Поляков С. Л.](#)

Эсхил [39](#)

Эф. Н. см. [Эфрос Н. Е.](#)

Эфрос Н. Е. (псевд.: Али, Д., Д—т, Дант, Дилетант, Е., кн. Мышкин, Коль-Коль, Москвич, Н. Э—с, Старик, Старый друг, —Ф—, Чужой, Э—с Н., Эф. Н.) [9](#), [12](#), [13](#), [32](#), [76](#), [89](#), [163](#) – [178](#), [273](#)

Южин-Сумбатов А. И. [4](#), [10](#), [12](#), [27](#), [51](#), [65](#), [66](#), [71](#), [74](#), [75](#), [77](#), [102](#), [135](#), [156](#), [165](#), [174](#), [175](#), [193](#), [258](#), [259](#), [262](#), [275](#), [294](#), [302](#)

Юренева В. Л. [289](#)

Юрьев Ю. М. [112](#), [183](#)

Юфит А. З. [49](#)

Юшкевич С. С. [158](#), [194](#), [230](#), [232](#), [268](#), [302](#), [313](#)

Юшков Н. Ф. [289](#), [310](#)

Яблоновский С. В. (псевд.: П. О. Тресов, Потресов-Яблоновский, С. П., С. Потресов, Сергей Яблоновский) [16](#), [28](#), [30](#), [34](#), [89](#), [137](#) – [149](#), [289](#), [308](#)

Яблочкина [313](#)

Яворская Л. Б. [10](#), [11](#), [93](#), [94](#), [98](#), [112](#), [124](#), [249](#)

Яковлев К. Н. [109](#), [249](#), [312](#)

Янковский М. О. [70](#)

Яр—в П. см. [Ярцев П. М.](#)

Ярцев П. М. (псевд.: П. Яр—в, П. Я—ъ) [12](#), [15](#), [32](#), [41](#), [76](#), [89](#), [191](#) – [198](#), [273](#), [295](#), [298](#), [302](#), [303](#)

Я—ъ П. см. [Ярцев П. М.](#)

Domino [298](#)

Ното повус см. [Кугель А. Р.](#)

Lynch James см. [Андреев Л. Н.](#)

Old Gentleman см. [Амфитеатров А. В.](#)

W. [312](#)

Указатель драматических и музыкальных произведений

[А](#) [Б](#) [В](#) [Г](#) [Д](#) [Е](#) [Ж](#) [З](#) [И](#) [К](#) [Л](#) [М](#) [Н](#)
[О](#) [П](#) [Р](#) [С](#) [Т](#) [У](#) [Ф](#) [Х](#) [Ц](#) [Ч](#) [Ш](#) [Э](#) [Ю](#) [Я](#)

- «Авдотьяна жизнь» С. А. Найденова [79](#)
«Алинур» («Алинур-татарчонок») В. Э. Мейерхольда и Ю. М. Бонди, инсц. сказки О. Уайльда «Звездный мальчик» [240](#)
«Анатэма» Л. Н. Андреева [116](#), [117](#)
«Антигона» Софокла [224](#), [236](#)
«Антоний и Клеопатра» У. Шекспира [61](#), [78](#)
«Анфиса» Л. Н. Андреева [116](#), [117](#), [304](#)
- «Балаганный Прометей» А. Мортье [219](#)
«Балаганчик» А. А. Блока [113](#), [147](#), [148](#), [169](#), [170](#), [210](#), [231](#), [236](#), [301](#), [304](#)
«Без вины виноватые» А. Н. Островского [115](#), [116](#), [243](#), [312](#)
«Без названия» («Безотцовщина») А. П. Чехова [62](#)
«Бесприданница» А. Н. Островского [60](#), [78](#), [141](#), [302](#)
«Бешеные деньги» А. Н. Островского [262](#)
«Благодетели человечества» Ф. Филиппи [154](#)
«Блудный сын» («Кто он?») С. А. Найденова [154](#)
«Борис Годунов» А. С. Пушкина [155](#), [260](#), [262](#), [300](#)
«Бранд» Г. Ибсена [51](#), [138](#), [144](#), [145](#), [181](#), [252](#), [263](#)
«Братья Карамазовы», инсц. В. И. Немировича-Данченко по роману Ф. М. Достоевского [31](#), [43](#), [101](#), [145](#), [172](#), [173](#), [196](#), [198](#), [206](#), [224](#), [270](#), [272](#), [308](#)
«Братья Карамазовы», инсц. Ж. Копо и Ж. Круэ по роману Ф. М. Достоевского [272](#), [287](#)
«Будет радость» Д. С. Мережковского; — [225](#)
- «В городе» С. С. Юшкевича [194](#), [230](#), [268](#), [284](#)
«В мечтах» В. И. Немировича-Данченко [153](#), [247](#)
«В старые годы» И. В. Шпажинского [154](#)
«Вакантное место» А. А. Потехина [65](#)

«Ванька-Ключник» см. [«Ванька-Ключник и паж Жеан»](#)
«Ванька-Ключник и паж Жеан» Ф. Сологуба [25](#)
«Варвары» М. Горького [117](#), [154](#), [281](#)
«Венецианский купец» У. Шекспира [309](#)
«Вечная сказка» С. Пшибышевского [110](#), [148](#), [194](#), [195](#)
«Виновны — не виновны» А. Стриндберга [236](#)
«Вишневый сад» А. П. Чехова [60](#), [78](#), [109](#), [113](#), [127](#), [128](#), [134](#), [153](#), [178](#), [180](#),
[187](#), [213](#), [265](#), [300](#)
«Власть тьмы, или Коготок увяз, всей птичке пропасть» Л. Н. Толстого [35](#),
[111](#), [133](#), [145](#), [183](#), [213](#), [215](#), [243](#), [262](#), [263](#), [297](#), [300](#)
«Вожди» А. И. Сумбатова [302](#)
«Возчик Геншель» Г. Гауптмана [265](#)
«Волки и овцы» А. Н. Островского [175](#)
«Волчьи души» («Кража») Д. Лондона [115](#)
«Волшебник» П. М. Ярцева [196](#)
«Воскресение» см. [«Катюша Маслова»](#)
«Враги» М. Горького [117](#), [154](#), [252](#), [268](#), [281](#), [299](#)
«Времена мессии» Ш. Аша [232](#)
«Всех скорбящих» Г. Гейерманса [302](#)
«Встреча» М. Горького [269](#)
«Вторая жена» А. Пинеро [112](#)
«Вторая молодость» П. М. Невежина [167](#), [259](#)

«Гамлет» У. Шекспира [42](#), [44](#), [61](#), [62](#), [135](#), [154](#), [158](#), [159](#), [171](#), [172](#), [206](#), [223](#),
[224](#), [237](#), [243](#), [252](#), [275](#), [280](#), [303](#), [304](#)
«Ганнеле» Г. Гауптмана [122](#), [180](#), [309](#)
«Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева [61](#)
«Гедда Габлер» Г. Ибсена [77](#), [84](#), [104](#), [110](#), [156](#), [230](#), [264](#), [284](#)
«Герцогиня Падуанская» О. Уайльда [304](#)
«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса [274](#)
«Голос крови» О. Дымова [115](#)
«Горе от ума» А. С. Грибоедова [44](#), [51](#), [112](#), [155](#), [182](#), [194](#), [218](#), [224](#), [231](#), [252](#),
[275](#), [309](#)
«Горячее сердце» А. Н. Островского [36](#)
«Госпожа Смерть» Рашильд [219](#)
«Графиня д’Арманьяк и ее два возлюбленных» Фольмеллера [306](#)
«Графиня Мицци» А. Шницлера [306](#)

«Гроза» А. Н. Островского [25](#), [80](#), [84](#), [114](#), [116](#), [159](#), [160](#), [187](#), [209](#), [224](#), [302](#), [309](#)

«Дачники» М. Горького [79](#), [265](#), [266](#), [280](#)

«Два брата» М. Ю. Лермонтова [160](#)

«Двадцать тысяч» В. Я. Брюсова [212](#)

«Дворянское гнездо», инсц. П. И. Вейнберга по роману И. С. Тургенева [175](#), [309](#)

«Дельцы» И. И. Кольшко [155](#)

«Деньги» С. А. Найденова [59](#)

«Дети Ванюшина» С. А. Найденова [69](#), [275](#)

«Дети солнца» М. Горького [79](#), [117](#), [266](#), [268](#)

«Джоконда» Г. Д'Аннунцио [304](#)

«Дикарка» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева [108](#), [186](#), [197](#)

«Дикая утка» Г. Ибсена [181](#), [242](#), [245](#)

«Дмитрий Калинин» В. Г. Белинского [294](#)

«Дмитрий Самозванец» Н. А. Чаева [302](#)

«Добр он или зол» Д. Дидро [286](#)

«Доктор принимает» И. Л. Щеглова [59](#)

«Доктор Штокман» Г. Ибсена [23](#), [76](#), [100](#), [181](#), [242](#), [244](#), [245](#), [247](#)

«Долг» О. Дымова [232](#)

«Домашний очаг» Ю. Безродной [112](#)

«Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера [43](#), [83](#), [101](#), [110](#), [159](#), [203](#), [204](#), [209](#)

«Дон Карлос» Ф. Шиллера [241](#), [304](#)

«Дон Сезар де Базан» К. А. Тарновского и М. Н. Лонгинова по пьесе Ф.-Ф. Дюмануара и А.-Ф. Деннери [261](#) – [263](#), [265](#)

«Доходное место» А. Н. Островского [156](#), [305](#), [312](#)

«Драма жизни» К. Гамсуна [41](#), [169](#), [181](#), [182](#), [218](#)

«Духов день в Толедо», пантомима М. А. Кузмина [177](#)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова [77](#), [81](#), [109](#), [112](#), [127](#), [134](#), [200](#), [213](#), [264](#), [297](#)

«Екатерина Ивановна» Л. Й. Андреева [158](#), [189](#), [251](#), [294](#)

«Жар-птица» В. О. Трахтенберга [306](#)

«Женитьба» Н. В. Гоголя [61](#)

«Жених из долгового отделения» И. Е. Чернышева [154](#)

«Женщина, убитая кротостью» Т. Гейвуда [287](#)
«Живой труп» Л. Н. Толстого [25](#), [158](#), [173](#), [183](#), [188](#), [206](#), [269](#)
«Жизнь Человека» Л. Н. Андреева [51](#), [113](#), [116](#), [148](#), [149](#), [157](#), [158](#), [170](#), [182](#),
[185](#), [222](#), [224](#), [232](#), [233](#), [236](#), [250](#), [306](#)

«За королеву!» А. Дюма [112](#)
«Забавы Путятишна» см. [«Комедия о княжне Забаве Путятишне и боярыне
Василисе Меркульевне»](#)
«Заложники жизни» Ф. Сологуба [43](#), [159](#), [204](#), [205](#)
«Заместительница» Э. Брие [243](#)
«Зарево» Е. П. Карпова [190](#)
«Звезда Севильи» Лопе де Веги [65](#)
«Зима» П. П. Гнедича [154](#)
«Злоба дня» Н. А. Потехина [262](#)
«Зыковы» М. Горького [269](#)

«Иван Мироныч» В. Н. Чирикова [154](#)
«Иванов» А. П. Чехова [31](#), [39](#), [60](#) – [62](#), [134](#), [140](#), [143](#), [144](#), [297](#), [312](#)
«Идиот», инсц. Ф. Ф. Комиссаржевского по роману Ф. М. Достоевского [270](#)
«Измена» А. И. Сумбатова [102](#)
«Ипполит» Еврипида [36](#), [214](#)
«Испанский дворянин» см. [«Дон Сезар де Базан»](#)

«К звездам» Л. Н. Андреева [222](#)
«Кавардак в Риме» А. И. Чехова [59](#)
«Казнь» Г. Г. Ге [243](#)
«Каменный гость» А. С. Пушкина [45](#), [112](#), [158](#)
«Карнавал в Риме» комическая опера И. Штрауса [59](#)
«Катюша Маслова» инсц. О. Т. Ефремовой и С. А. Трефилова по роману Л.
Н. Толстого «Воскресение» [249](#)
«Каширская старина» Д. В. Аверкиева [71](#)
«Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма (отца) [133](#)
«Коварство и любовь» Ф. Шиллера [257](#), [261](#)
«Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Г. Ибсена [242](#), [245](#)
«Колдунья» Е. Н. Чирикова [301](#)
«Комедия о Евдокии из Гелиополя» М. А. Кузмина [232](#)

«Комедия о княжне Забаве Путятишне и боярыне Василисе Меркульевне»
В. П. Буренина [258](#)

«Контрабандисты» В. А. Крылова и С. К. Литвина-Эфрона [96](#)

«Кориолан» У. Шекспира [193](#)

«Король» С. С. Юшкевича [232](#), [268](#), [302](#), [313](#)

«Король, закон и свобода» Л. Н. Андреева [175](#)

«Король Лир» У. Шекспира [61](#), [139](#), [240](#), [243](#), [275](#), [312](#)

«Красный кабачок» Ю. Д. Беляева [105](#)

«Кровь» С. Шиманского [225](#)

«Крокодиловы слезы» Е. П. Карпова [60](#)

«Кукольный дом» см. [«Нора»](#)

«Кучургин в деревне» В. Б. Барятинского [51](#)

«Лебединая песня» («Калхас») А. П. Чехова [62](#)

«Лес» А. Н. Островского [60](#), [75](#)

«Ложь» В. К. Винниченко [225](#)

«Лорензаччо» А. Мюссе [304](#)

«Любовь-врач» см. [«Любовь-целительница»](#)

«Любовь-целительница» Ж.-Б. Мольера [287](#)

«Мадам Сан-Жен» В. Сарду и Э. Моро [167](#), [259](#)

«Макбет» У. Шекспира [61](#), [135](#), [139](#)

«Маленькие трагедии» А. С. Пушкина см. [«Каменный гость»](#), [«Моцарт и Сальери»](#), [«Пир во время чумы»](#)

«Маленькое кафе» Т. Бернара [305](#)

«Мария Стюарт» Ф. Шиллера [65](#)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова [83](#), [88](#), [190](#), [224](#), [236](#)

«Мелкий бес», инсц. С. Белой по роману Ф. Сологуба [114](#), [138](#), [139](#)

«Мертвый город» Г. Д'Аннунцио [83](#)

«Месяц в деревне» И. С. Тургенева [61](#), [81](#), [98](#), [183](#)

«Мещане» М. Горького [50](#), [68](#), [108](#), [117](#), [247](#), [248](#), [265](#), [275](#), [282](#), [301](#)

«Miserere» С. С. Юшкевича [158](#)

«Минин» С. И. Висковатова [259](#)

«Михаэль Крамер» Г. Гауптмана [111](#), [245](#)

«Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера [252](#)

«Много шума из ничего» У. Шекспира [156](#), [303](#)

- «Монна Ванна» М. Метерлинка [215](#), [279](#)
«Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина [158](#), [176](#), [207](#), [208](#), [224](#)
«Мужики» Е. Н. Чирикова [268](#)
«Мысль» Л. Н. Андреева [59](#), [111](#), [189](#)
- «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского [84](#), [85](#), [116](#),
[187](#)
«На дне» М. Горького [50](#), [68](#), [76](#), [133](#), [142](#), [153](#), [168](#), [178](#), [232](#), [248](#), [265](#)
«На пути в Сион» Ш. Аша [102](#)
«Напасть» И. С. Платона [249](#)
«Наполеон и Жозефина» («Карьера Наполеона») Г. Бара [310](#)
«Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского [108](#)
«Не так страшен черт, как его малюют» К. А. Норского (Тарновского) [275](#)
«Невод» А. И. Сумбатова [51](#), [302](#)
«Невольники рубля» В. В. Протопопова [166](#)
«Невольницы» А. Н. Островского [77](#), [108](#), [116](#)
«Недоросль» Д. И. Фонвизина [111](#), [257](#), [260](#)
«Незнакомка» А. А. Блока [113](#), [231](#)
«Непогрешимый» П. М. Неvejeина [164](#)
«Непрощеная» М. Метерлинка [216](#), [278](#)
«Нефтяной фонтан» В. Л. Величко и М. Г. Маро [243](#)
«Нечистые трагики и прокаженные драматурги» А. П. Чехова [58](#)
«Николай Ставрогин», инсц. В. И. Немировича-Данченко по роману Ф. М. Достоевского «Бесы» [145](#), [173](#), [189](#), [198](#), [207](#), [271](#) – [273](#)
«Нищета и благородство» («Беднота и знать») З. Скарпетты [269](#)
«Нора» («Кукольный дом») Г. Ибсена [73](#), [74](#), [77](#), [109](#), [110](#), [141](#)
«Ночные пляски» Ф. Сологуба [25](#)
- «Обреченные» А. А. Измайлова [106](#)
«Одинокие» Г. Гауптмана [61](#), [67](#), [248](#), [264](#)
«Ольга Ранцева» («Чад жизни») Б. М. Маркевича [58](#), [124](#)
«Орлеанская дева» Ф. Шиллера [65](#)
«Орфей», опера Х.-В. Глюка [305](#)
«Освобождение человека», инсц. И. Неведомова по роману Л. Брана [306](#)
«Осенние скрипки» И. Д. Сургучева [111](#), [136](#), [158](#)
«Отвергнутый Дон Жуан» С. Л. Рафаловича [232](#)

«Отелло» У Шекспира [55](#), [61](#), [165](#), [282](#), [283](#)
«Отцы и дети», инсц. Л. Я. Никольского по роману И. С. Тургенева [112](#)

«Пеллеас и Мелисанда» М. Метерлинка [219](#) – [221](#), [233](#), [278](#)
«Пер Гюнт» Г. Ибсена [181](#)
«Первые шаги» В. А. Рьшкова [183](#)
«Первая муха» В. Л. Величко и В. А. Крылова [243](#)
«Перекасти-поле» П. П. Гнедича [71](#)
«Песня судьбы» А. А. Блока [237](#), [238](#)
«Пир во время чумы» А. С. Пушкина [158](#), [176](#), [207](#), [208](#), [224](#)
«Пироэнт» В. Я. Брюсова [212](#)
«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого [297](#), [303](#)
«Победа смерти» Ф. Сологуба [201](#)
«Победитель» Е. П. Карпова [115](#)
«Подснежник» Де Флерса и А. Кайаве [286](#)
«Поклонение кресту» П. Кальдерона [236](#)
«Портрет Дориана Грея», инсц. по роману О. Уайльда [304](#)
«Последние» М. Горького [268](#)
«Поташ и Перельмуттер» М. Гласса и Р.-К. Мегрю [88](#)
«Потонувший колокол» Г. Гауптмана [146](#), [276](#)
«Праздник мира» Г. Гауптмана [190](#), [274](#)
«Праматерь» Ф. Грильпарцера [199](#)
«Преступление и наказание», инсц. Дельера (Я. А. Плющик-Плющевский)
по роману Ф. М. Достоевского [109](#), [249](#), [304](#)
«Привидения» Г. Ибсена [164](#)
«Принцесса Греза» Э. Ростана [36](#), [71](#), [92](#), [124](#), [261](#), [309](#)
«Принцесса Турандот» К. Гоцци [159](#)
«Пробуждение весны» Ф. Ведекинда [219](#), [233](#), [250](#)
«Прометей» Эсхила [39](#)
«Профессор Сторицын» Л. Н. Андреева [158](#), [304](#)
«Псиша» Ю. Д. Беляева [105](#)
«Псковитянка», опера Н. А. Римского-Корсакова [153](#)
«Пустоцвет» Н. Л. Персияниновой [112](#), [115](#), [152](#)
«Путем слова» Е. М. Воскресенской [165](#)
«Пучина» А. Н. Островского [61](#)
«Пылкая страсть» Р. Ауэргеймера, перед. Ф. А. Корша [310](#)

«Работница» С. А. Найденова [112](#), [115](#)
«Разбойники» Ф. Шиллера [241](#), [311](#)
«Развязка “Ревизора”» Н. В. Гоголя [187](#)
«Разрыв-трава» Е. П. Гославского [134](#)
«Расточитель» Н. С. Лескова [258](#), [262](#)
«Ревизор» Н. В. Гоголя [13](#), [27](#), [51](#), [61](#), [78](#), [85](#), [97](#), [101](#), [103](#), [135](#), [187](#), [224](#), [252](#),
[260](#), [302](#), [303](#), [305](#), [309](#), [312](#)
«Редко, но бывает» Д. И. Дохтурова [258](#)
«Река идет» С. Л. Рафаловича [154](#)
«Родина» Г. Зудермана [141](#), [243](#)
«Роза и Крест» А. А. Блока [238](#), [253](#)
«Романтики» Э. Ростана [124](#)
«Росмерсхольм» Г. Ибсена [144](#), [145](#), [181](#)
«Рюи Блаз» В. Гюго [265](#)

«С волной» Ш. Аша [302](#)
«С улицы» Т. А. Майской [240](#)
«Савва» Л. Н. Андреева [116](#)
«Сакунтала» Калидасы [177](#)
«Самсон» А. Бернштейна [302](#)
«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина [142](#)
«Сверчок на печи», инсц. Б. М. Сушкевича по рассказу Ч. Диккенса [177](#),
[178](#), [190](#)
«Сердце не камень» А. Н. Островского [116](#), [309](#)
«Сестра Беатриса» М. Метерлинка [38](#), [81](#), [83](#), [104](#), [110](#), [146](#), [147](#), [156](#), [186](#),
[197](#), [230](#), [233](#), [284](#)
«Сестры Кедровы» Н. А. Григорьева-Истомина [183](#)
«Синяя птица» М. Метерлинка [237](#), [304](#)
«Сирано де Бержерак» Э. Ростана [244](#), [261](#), [264](#), [312](#)
«Слепые» М. Метерлинка [31](#), [216](#)
«Слушай, Израиль!» О. Дымова [232](#)
«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого [140](#), [155](#), [312](#)
«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина [158](#)
«Смерть Тентажиля» М. Метерлинка [218](#), [220](#), [252](#), [266](#)
«Снег» С. Пшибышевского [41](#)
«Снегурочка» А. Н. Островского [61](#), [183](#), [243](#), [264](#), [276](#)

- «Современная молодежь» О. Эрнста [243](#)
«Соколы и вороны» В. И. Немировича-Данченко и А. И. Сумбатова [259](#),
[262](#)
«Сон буржуя» [240](#)
«Сообщники» Р. Бракко [151](#)
«Старый дом» А. М. Федорова [247](#)
«Стихия» А. М. Федорова [59](#)
«Стойкий принц» П. Кальдерона [114](#)
«Столпы общества» Г. Ибсена [145](#)
«Строитель Сольнес» Г. Ибсена [82](#)
«Счастье» К. Брамсон [225](#)
«Съехались, перепутались и разъехались» И. М. Никулина [275](#)
- «Тайга» Г. И. Чулкова [232](#)
«Там, внутри» М. Метерлинка [216](#)
«Татьяна Репина» А. С. Суворина [60](#)
«Терновый куст» Д. Я. Айзмана [121](#), [268](#)
«Тетенька» Н. Н. Николаева [124](#)
«Ткачи» Г. Гауптмана [217](#)
«Торговый дом» И. Д. Сургучева [41](#)
«Три сестры» А. П. Чехова [113](#), [127](#), [155](#), [178](#), [191](#), [192](#), [200](#), [242](#), [246](#), [247](#),
[279](#), [297](#), [309](#)
«Тристан и Изольда», музыкальная драма Р. Вагнера [209](#)
- «У врат царства» («У царских врат») К. Гамсуна [185](#), [186](#), [237](#)
«У монастыря» П. М. Ярцева [196](#)
«Укрощение строптивой» У. Шекспира [61](#), [115](#)
«Уриэль Акоста» К. Гуцкова [165](#), [311](#)
- «Фамира Кифаред» И. Ф. Анненского [178](#)
«Фауст» И.-В. Гете [146](#), [160](#)
«Фома Гордеев», инсц. В. Евдокимова по повести М. Горького [249](#)
«Франческа да Римини» Г. Д'Аннунцио [184](#), [219](#)
- «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони [158](#)

«Хорошенькая» С. А. Найденова [155](#)

«Хохот» А. Н. Вознесенского [306](#)

«Царь Борис» А. К. Толстого [36](#)

«Царь Дмитрий Самозванец» А. С. Суворина [306](#)

«Царь Иудейский» К. Р. [226](#)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [74](#), [155](#), [166](#), [247](#), [251](#), [304](#)

«Царь Эдип» Софокла [139](#), [184](#), [297](#)

«Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу [41](#), [114](#)

«Цепи» А. И. Сумбатова [75](#)

«Цимбелин» У. Шекспира [61](#)

«Чад жизни» Б. М. Маркевича см. [«Ольга Ранцева»](#)

«Чайка» А. П. Чехова [7](#), [60](#), [62](#), [67](#), [77](#), [109](#), [134](#), [167](#), [183](#), [197](#), [247](#), [264](#), [290](#), [297](#)

«Черноморская Цирцея» В. В. Туношенского [50](#)

«Черные маски» Л. Н. Андреева [116](#)

«Чистилище святого Патрика» П. Кальдерона [174](#)

«Чистые и прокаженные» К. А. Тарновского [58](#)

«Что иногда нужно женщине» О. Уайльда [159](#), [160](#)

«Что имеее предъявить» [313](#)

«Чудаки» М. Горького [269](#), [303](#)

«Чудо святого Антония» М. Метерлинка [147](#), [195](#)

«Шарф Коломбины» пантомима по А. Шницлеру [101](#)

«Шерлок Холмс» А. Бозенгарда по А. Конан-Дойлю и В. Жилетту [312](#)

«Шлюк и Яу» Г. Гауптмана [41](#), [266](#)

«Шут Тантрис» Э. Хардта [43](#), [183](#)

«Электра» Г. Гофмансталя [219](#)

«Электра», опера Р. Штрауса [209](#)

«Юлий Цезарь» У. Шекспира [61](#), [76](#), [101](#), [126](#) – [128](#), [135](#), [153](#), [155](#), [180](#), [265](#)

«Юрий Милославский» А. А. Шаховского по роману М. Н. Загоскина [259](#)

«Ярмо» И. В. Шпажинского [302](#)

Указатель изданий

[А](#) [Б](#) [В](#) [Г](#) [Д](#) [Е](#) [Ж](#) [З](#) [И](#) [К](#) [Л](#) [М](#) [Н](#) [О](#) [П](#) [Р](#) [С](#) [Т](#) [У](#) [Ф](#) [Х](#) [Ю](#) [А-Z](#)

«Адская почта», Спб. [267](#)

«Аполлон», Спб. [41](#) – [44](#), [188](#), [203](#), [298](#)

«Артист», М. [89](#), [163](#) – [165](#)

«Артистический вестник», Харьков [307](#)

«Библиотека театра и искусства», Спб. [6](#), [90](#), [300](#)

«Биржевые ведомости», Спб. [9](#), [106](#) – [117](#)

«Борьба», М. [48](#), [287](#)

«Будильник», Спб. [56](#), [58](#), [130](#)

«Бюллетень литературы и жизни» [272](#)

«В мире искусств», Киев [298](#), [302](#), [304](#), [305](#)

«Вера и разум», Харьков [9](#)

«Вестник жизни», Спб. [50](#), [280](#), [281](#)

«Вестник Ленинградского университета» [231](#)

«Вестник театра», Пг. [106](#)

«Весы», М. [9](#), [37](#) – [39](#), [43](#), [170](#), [215](#) – [218](#), [222](#), [224](#), [229](#)

«Волжский вестник», Казань [310](#) – [312](#)

«Волна», Спб. [130](#), [132](#)

«Вопросы литературы». М. [267](#)

«Всеобщий ежемесячник», Спб. [188](#)

«Гермес», Спб. [40](#)

«Голос Москвы» [130](#), [221](#)

«Гражданин», Спб. [309](#)

«День», М. [72](#), [285](#)

«Дневник театра и искусства», Спб. [6](#)

«Ежегодник императорских театров», Спб. [10](#), [28](#), [33](#), [151](#), [163](#), [175](#), [223](#)

«Ежегодник института истории искусств», М. [265](#)
«Ежегодник Московского Художественного театра» [265](#)

«Живописное обозрение», Спб. [91](#)
«Жизнь», Спб. [9](#), [32](#), [179](#)
«Жупел», Спб. [267](#)
«Журнал Доктора Дапертутто» см. [«Любовь к трем апельсинам»](#)
«Журнал Министерства народного просвещения», Спб. [39](#)

«За правду», Спб. [52](#), [272](#)
«Запросы жизни», Спб. [179](#), [188](#)
«Заря», Штутгарт [49](#)
«Звезда», Спб. [49](#), [51](#)
«Звезда», Л. [272](#)
«Золотое руно». Спб. [38](#), [39](#), [41](#), [42](#), [194](#) – [196](#), [203](#), [217](#)
«Зритель», Спб. [56](#), [59](#), [97](#)

«Известия Московского литературно-художественного кружка» [226](#)
«Искра», Лейпциг. Мюнхен [49](#), [50](#)
«Искусство», М. [15](#)
«Исторический вестник», Спб. [91](#)

«Казанский телеграф» [310](#), [312](#), [313](#)
«Камско-Волжская речь», Казань [310](#), [313](#)
«Камско-Волжский край», Казань [310](#), [312](#)
«Киевлянин» [298](#) – [302](#)
«Киевская газета» [298](#)
«Киевская мысль» [72](#), [196](#), [285](#), [298](#), [302](#) – [306](#)
«Киевская рампа» [298](#)
«Киевские вести» [302](#), [305](#), [306](#)
«Киевские отклики» [275](#), [276](#), [298](#), [305](#)
«Киевский театрал» [298](#)
«Киевский театральный курьер» [296](#), [298](#), [305](#)
«Красное знамя», Париж [119](#)
«Кулисы», М. [137](#)

«Курьер», М. [7](#), [242](#) – [247](#), [249](#)

«Литературная учеба», М. [60](#)

«Литературное наследство», М. [59](#), [66](#), [67](#), [215](#), [219](#), [244](#), [248](#)

«Литературно-художественная неделя», М. [14](#), [194](#)

«Литературный архив», М.-Л. [248](#)

«Луч», Спб. [233](#)

«Любовь к трем апельсинам» («Журнал Доктора Дапертутто»), Спб [44](#), [45](#),
[208](#)

«Маски», М. [10](#), [44](#), [250](#), [292](#), [298](#)

«Матэн», Париж [286](#)

«Мир божий», Спб. [9](#), [39](#), [40](#), [131](#)

«Мир искусства», Спб. [36](#), [199](#), [200](#), [212](#), [213](#)

«Москва» [62](#)

«Московский еженедельник» [201](#), [202](#)

«Московский листок» [129](#), [130](#)

«Нижегородский листок» [258](#) – [261](#)

«Новая жизнь», Спб. [47](#), [49](#), [50](#), [172](#), [210](#)

«Новая студия», М. [304](#)

«Новое время», Спб. [36](#), [46](#), [49](#), [96](#), [97](#), [99](#) – [105](#), [118](#), [119](#), [122](#) – [124](#), [126](#),
[151](#), [172](#), [273](#)

«Новое обозрение», Тифлис [118](#), [121](#) – [124](#)

«Новости дня», М. [71](#), [130](#), [134](#), [163](#), [165](#) – [169](#)

«Новости сезона», М. [10](#), [273](#)

«Новый журнал для всех», Спб. [270](#)

«Новый мир», М. [132](#), [237](#)

«Новый путь», Спб. [36](#), [200](#), [215](#)

«Обозрение театра», Одесса [296](#)

«Обозрение театров», Спб. [10](#), [151](#), [156](#), [161](#), [219](#)

«Образование», Спб. [0](#), [179](#), [180](#), [222](#), [276](#) – [278](#), [282](#), [283](#)

«Одесские новости» [259](#), [262](#)

«Одесский листок» [130](#), [131](#)

«Осколки», Спб. [56](#), [58](#)

«Отечественные записки», Спб. [132](#)

«Перевал», М. [40](#)

«Петербургская газета» [14](#), [28](#), [56](#) – [58](#), [71](#), [72](#), [96](#)

«Петербургский дневник театрала» [56](#), [292](#), [298](#)

«Петербургский листок» [273](#)

«Петроградские ведомости» [158](#), [159](#)

«Петроградский курьер» [151](#), [160](#)

«Последние новости», Киев [302](#)

«Последние новости сезона», Харьков [296](#), [307](#)

«Правда», Спб. [49](#), [51](#) – [53](#), [281](#) – [283](#)

«Православный собеседник», Казань [9](#)

«Приазовский край», Ростов-на-Дону [137](#), [140](#), [272](#)

«Путь правды», Спб. [52](#)

«Рабочий», Спб. [53](#)

«Рампа», М. [138](#), [140](#)

«Рампа и жизнь», М. [10](#), [14](#), [24](#), [137](#), [141](#), [142](#), [163](#), [171](#) – [173](#), [292](#), [294](#), [295](#), [298](#)

«Раннее утро», М. [274](#)

«Речь», Спб. [163](#), [173](#), [176](#), [184](#) – [190](#), [196](#) – [199](#), [202](#) – [210](#)

«Россия», Спб. [9](#), [29](#), [72](#), [91](#), [119](#), [122](#), [123](#), [125](#) – [127](#), [130](#) – [135](#), [150](#), [151](#)

«Русская молва», Спб. [181](#), [184](#), [189](#)

«Русская мысль», М. [9](#), [30](#), [163](#), [181](#), [186](#), [226](#), [276](#)

«Русская художественная летопись», Спб. [42](#)

«Русские ведомости», М. [9](#), [24](#), [163](#), [171](#), [174](#), [175](#), [177](#) – [179](#), [183](#) – [185](#), [188](#), [224](#), [243](#), [274](#)

«Русские записки», Пг. [25](#)

«Русский листок», М. [213](#), [216](#)

«Русский современник», Л.-М. [213](#)

«Русское богатство», Спб. [9](#), [23](#) – [26](#), [140](#)

«Русское слово», М. [9](#), [72](#), [106](#), [116](#), [119](#), [132](#) – [139](#), [142](#) – [149](#), [250](#), [270](#), [271](#)

«Русь», Спб. [72](#), [119](#), [122](#), [123](#), [126](#), [127](#)

«Самарская газета» [256](#) – [258](#), [260](#) – [263](#)

«Санкт-Петербургские ведомости» [71](#), [151](#) – [159](#)

«Свисток», Спб. [165](#)

«Свобода и жизнь», Спб. [217](#)

«Север», Спб. [91](#), [92](#), [95](#)

«Северный вестник», Спб. [35](#), [179](#), [180](#), [184](#)

«Северный край», Ярославль [275](#), [276](#)

«Сегодня», М. [250](#)

«Слово», М. [9](#), [179](#), [181](#) – [183](#), [186](#)

«Советский цирк», М. [258](#)

«Современный мир», Спб. [9](#), [30](#)

«Студия», М. [10](#), [44](#), [292](#), [295](#), [298](#)

«Театр», М. [10](#), [13](#), [14](#), [56](#), [163](#), [164](#), [168](#), [170](#), [173](#), [219](#), [273](#), [293](#), [294](#)

«Театр», М. [269](#)

«Театр и драматургия», Л. [212](#), [270](#)

«Театр и искусство», Спб. [6](#), [8](#) – [11](#), [14](#), [15](#), [22](#), [28](#), [30](#), [72](#) – [89](#), [93](#), [99](#), [106](#),
[107](#), [123](#), [125](#), [133](#), [137](#), [138](#), [140](#), [144](#), [145](#), [151](#), [153](#) – [157](#), [159](#), [163](#), [165](#),
[169](#) – [171](#), [174](#) – [177](#), [191](#) – [194](#), [285](#) – [287](#), [292](#), [298](#) – [302](#), [310](#), [312](#), [313](#)

«Театрал», М. [292](#), [293](#)

«Театральная газета», М. [10](#), [56](#), [292](#)

«Театральная газета», Харьков [307](#)

«Театральная жизнь», М. [91](#)

«Театральная Россия», Спб. [10](#), [35](#)

«Театральный листок», Одесса [296](#)

«Театральный листок», Харьков [307](#)

«Театральный мирок», Спб. [71](#)

«Товарищ», Спб. [179](#), [181](#), [182](#)

«Утро», Харьков [307](#), [309](#)

«Утро России», М. [39](#), [211](#), [225](#), [226](#), [274](#)

«Фигаро», Париж [286](#)

«Филологическое обозрение», М. [39](#), [40](#)

«Харьковские губернские ведомости» [307](#), [309](#), [310](#)

«Христианское чтение», Спб. [9](#)

«Художественный труд» М.-Пг. [161](#)

«Южный край», Харьков [137](#), [141](#), [143](#), [146](#), [307](#) – [309](#)

«Comedia», Paris [285](#)

«The Athenaeum», London [225](#)

Notes

[← 1]

Подробный анализ названных сочинений содержится в книгах:
Купреянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого. М.-Л., 1966; Ломунов К.
Эстетика Льва Толстого. М., 1972.

[←2]

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 т. М., 1928 – 1958. Т. 30, с. 80.

[←3]

«Я смотрю снизу от 100 миллионов», — по праву заявил он в 1901 году (цит. по кн.: Бирюков П. И. Биография Л. Н. Толстого. М.-Л., 1923, т. 4, с. 26).

[← 4]

Купреянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого, с. 305.

[←5]

Толстой Л. Н., т. 61, с. 274.

[←6]

Чехов А. П. Полн. собр. сочинений и писем в 20-ти т. М., 1944 – 1951. Т. 1, с. 490.

[← 7]

Значимость журнала увеличивалась выпуском двух приложений: «Библиотеки театра и искусства» (1898 – 1918, около трехсот томов) и «Словаря сценических деятелей» (1898 – 1906, шестнадцать выпусков). Филиальным органом журнала была и газета «Дневник театра и искусства» (1898 – 1905).

[← 8]

См.: James Lynch [Л. Н. Андреев]. Мелочи жизни. — Курьер. 1901, 4 февр., № 35.

[←9]

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 6, с 377.

[← 10]

Там же, с. 25.

[← 11]

Сидоров А. А., Калашников Ю. С. Проблемы развития русской художественной культуры конца XIX – начала XX века. — В кн.: Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1895 – 1907). М., 1968, кн. 1, с. 23.

[← 12](#)

Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1954 – 1964. Т. 2, с. 51.

[← 13]

Долгов Н. О прошлой и настоящей критике. — Театр и искусство, 1910, № 40, с. 739 – 740.

[← 14]

Аналитический обзор театроведческой литературы данного периода см.: Шах-Азизова Т. Россия. Театр. — В кн.: История европейского искусствознания, т. 2. М., 1969.

[← 15]

Кугель А. Р. Предисловие к кн.: Дорошевич В. М. Старая театральная Москва. Пг.-М., 1923, с. 6.

[← 16]

Ното повис [А. Р. Кугель]. Заметки. — Театр и искусство, 1916, № 48, с. 972.

[← 17]

Южин-Сумбатов А. И. Записки. Статьи. Письма. М., 1951, с. 82 – 83.

[← 18]

Глаголин Б. [Б. С. Гусев]. За кулисами моего театра. СПб., 1911, с. 60.

[← 19]

См.: Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Театральное наследие. М., 1954, т. 2, с. 286 – 289.

[←20]

См.: Б. и С. У К. С. Станиславского. — Театр, 1907, 17 нояб., № 105, с. 10 – 11.

[←21]

Джонсон И. [И. В. Иванов]. О театральной рецензии. — Театр и искусство, 1915, № 49, с. 925.

[← 22]

Львов Як. [Я. Л. Розенштейн]. Из летних встреч. — Рампа и жизнь, 1910, № 37, с. 603.

[← 23]

Ното повис. Заметки. — Театр и искусство, 1913, № 32, с. 634.

[← 24]

Театр и искусство, 1915, № 47, с. 883.

[←25]

Немирович-Данченко В. И. Заметки о театре. О критике и рецензентах. — Искусство, 1929, № 1 – 2, с. 82 – 86.

[←26]

См.: Ярцев П. Новая сцена. — Театр и искусство, 1903, № 44, с. 814 – 816.

[←27]

См.: Ярцев П. Уличная цензура. — Театр и искусство, 1903, № 51, с. 987 – 989.

[← 28]

См. о принципах «имманентной» критики в кн.: История русской критики. М.-Л., 1958, т. 2, с. 424.

[← 29]

Плеханов Г. В. Собр. соч. в 24-х т. М., 1925 – 1927, Т. 2, с. 151.

[← 30]

Плеханов Г. В., т. 18, с. 3.

[← 31]

Сетования исследователей на несовершенство терминов «модернизм», «декадентство», «символизм» справедливы. Применение их к области театра порождает дополнительные сложности. Но именно в театре — на практике и в теории — наглядно выявилось, что при всем, подчас существенном, различии модернистские течения возникали на одной и той же идейно-философской основе.

[← 32]

Научные конференции в Институте истории искусств. Проблемы истории советского театроведения. — В кн.: Вопросы театра. М., 1973, с. 373.

[← 33]

См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 296.

[← 34]

Архив А. М. Горького. М., 1966, т. 11, с. 236.

[← 35]

Даже более богатая и дифференцированная литературная критика имеет пока лишь самую общую классификацию (см.: История русской критики, т. 2; Кулешов В. И. История русской критики XVIII – XIX веков. М., 1972).

[← 36]

Измайлов А. Театральная пестрядь. — Театр и искусство, 1905, № 40, с. 641.

[←37]

См.: Дадонов В. «Русский Манчестер» (письма об Иваново-Вознесенске). — Русское богатство, 1900, № 12, с. 46 – 67.

[← 38]

Подробное изложение этой полемики см. в кн.: Хайченко Г. А. Русский народный театр конца XIX – начала XX века. М., 1975, с. 87 – 91.

[← 39]

См.: Пешехонов А. «Доктор Штокман» на русской сцене. — Русское богатство, 1901, № 4, с. 145 – 156.

[← 40]

См.: Венгеров С. А. Героический характер русской литературы
СПб., 1911.

[← 41]

См. написанную им в соавторстве с Леонидом Андреевым книгу «Под впечатлением Художественного театра» (М., 1902).

[← 42]

В Литературно-художественном кружке. — Русские ведомости, 1911, 26 окт., № 246.

[←43]

См.: Глаголь Сергей [С. С. Голоушев]. Пути Московского
Художественного театра. — Рампа и жизнь, 1917, № 7, 8.

[← 44]

Горнфельд А. Дузе, Вагнер, Станиславский. — В кн.: Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908, с. 86.

[← 45]

См., например, статьи в «Русском богатстве»: «Диссонансы настроения» (1904, № 10), «Литературные наброски» (1906, № 11), «Драма Ибсена о лишнем человеке» (1905, № 11 – 12).

[← 46]

См.: Редько А. Е. К попыткам освободить Островского от быта. — Русские записки, 1917, № 1.

[← 47]

См.: Петрицев Л. Б. По поводу литературного шаманства (Книга о новом театре). — Русское богатство, 1908, № 5.

[← 48]

См.: Дерман А. Театр вместо жизни. — Русское богатство, 1913. № 11; Редько А. Е. Откровения о жизни и театре. — Там же, 1916, № 3.

[← 49]

Луначарский А. Староста Малого театра. — В кн.: А. И. Южин.
М., 1922, с. 11.

[← 50]

Авсеенко В. Наша театральная зала. — Театр и искусство, 1897, № 6, с. 115.

[←51]

См.: Альтшуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. Очерки истории Александринской сцены. Л., 1968; Зограф Н. Г. Малый театр в конце XIX – начале XX века. М., 1966.

[← 52]

Old Gentleman [А. В. Амфитеатров]. Театральный альбом. —
Россия, 1901, 15 сент., № 858.

[←53]

Old Gentleman. Театральный альбом. — Россия 1901, 7 нояб., № 911.

[← 54]

Протопопов М. Критики-педагоги. — Русская мысль, 1903, № 5, с. 163.

[← 55]

Батюшков Ф. Кризис «театральщины». — Современный мир, 1911, № 5, с. 227.

[← 56]

Глаголь Сергей. Проблески новых веяний в искусстве и московские театры. — Жизнь, 1900, № 12, с. 158.

[←57]

Андреевский С. А. Литературные очерки. 3-е изд. СПб., 1902, с. 497.

[← 58]

См.: Пр. Пр. Художественный реализм. По поводу постановок
Художественно-Общедоступного театра. Опыт критики. М., 1899.

[← 59]

См.: [Аноним]. Художественно-Общедоступный театр в Москве.
Мысли и впечатления зрителя. М., 1901.

[← 60]

Попов Н. Станиславский, его значение для современного театра.
— Ежегодник императорских театров, 1909, вып. 2, с. 74.

[\[← 61\]](#)

Волынский А. [А. Л. Флексер]. Литературные заметки.
Петербургские театры. — Северный вестник, 1898, № 8 – 9, с. 180.

[← 62]

Волынский А. Книга великого гнева. СПб., 1904, с. 218.

[← 63]

См. о реферате А. Волынского: Театральная Россия, 1905, 19 марта, № 12.

[← 64]

См.: Мережковский Д. С. Трагедия целомудрия и сладострастия.
— Мир искусства, 1899, т. 1, отд. 2, с. 64 – 66.

[← 65]

Филосовов Д. Софокл и Еврипид на Александрийской сцене. —
Мир искусства, 1902, № 3, с. 47.

[← 66]

Гиппиус З. Две драмы А. Толстого. — Мир искусства, 1899, т. 1, № 5, с. 34 – 35.

[←67]

См.: Х. [З. Н. Гиппиус]. Литературные заметки. Над кем смеетесь?
— Новый путь, 1904, дек., с. 282 – 284.

[← 68]

Антон Крайний [З. Н. Гиппиус]. Слово о театре. — Новый путь, 1903, авг., с. 233.

[← 69]

См. его статьи в журнале «Весы»: «Ницше и Дионис» (1904, № 5), «Новые маски» (1904, № 7), «Вагнер и Дионисово действо» (1905, № 2).

[← 70]

В свою очередь, В. Э. Мейерхольд называл «предвестниками совершающегося переворота» Брюсова, Вяч. Иванова, З. Гиппиус, Волынского и др. (см. его статью «Театр (К истории и технике)». — В кн.: *Театр. Книга о новом театре*, с. 152.).

[←71]

См.: Чулков Г. Покрывало Изиды. М., 1909, с. 177 – 187; Он же. Памяти В. Ф. Комиссаржевской. — Весы, 1910, № 6, с. 22 – 24.

[←72]

См.: Чулков Г. О лирической трагедии. — Золотое руно, 1909, № 11 – 12, с. 51 – 54.

[←73]

См.: Чулков Г. Принципы театра будущего — В кн.: Театр. Книга о новом театре, с. 201 – 217.

[←74]

См.: Белый А. Символический театр (К гастроям Комиссаржевской). — Утро России, 1907, 16 сент., № 1; 28 сент., № 11.

[← 75]

См.: Белый А. «Вишневый сад». Драма Чехова. — Весы, 1904, № 2; Он же. «Иванов» на сцене Художественного театра. — Там же, 1904, № 11.

[←76]

См.: Анненский И. Античная трагедия. — Мир божий, 1902, № 11,
с. 1 – 41.

[←77]

См.: Эмпирик. О культурной критике. — Золотое руно, 1907, № 5, с. 75.

[←78]

Ауслендер С. Московский Художественный театр. — Русская художественная летопись, 1912, № 8 – 9, с. 122.

[← 79]

См.: Зноско-Боровский Е. Театр без литературы (О русском театре). — Аполлон, 1912. № 7, с. 22 – 33.

[← 80]

Чудовский В. Спектакли Роциной-Инсаровой. — Аполлон, 1913,
№ 6, с. 59.

[←81]

Зноско-Боровский Е. Театр без литературы (О русском театре). —
Аполлон, 1912, № 7, с. 22.

[←82]

Волошин М. Московская хроника. «Карамазовы». — Аполлон, 1910, № 12, с. 14.

[←83]

См.: Доктор Дапертутто [В. Э. Мейерхольд]. Сверчок на печи, или У замочной скважины. — Любовь к трем апельсинам, 1915, № 1 – 2 – 3, с. 89 – 94.

[← 84]

Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948, с. 815.

[←85]

В источнике, по-видимому, опечатка; по смыслу следовало бы «в романах». *Ред.*

[←86]

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 103 – 104.

[←87]

Там же, с. 100 – 101.

[← 88]

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 105.

[← 89]

Борьба, 1905, 6 дек., № 8.

[←90]

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 19, с. 168.

[←91]

Об отношении большевистской прессы к театру (1900 – 1914) см. в кн.: Гугушвили Э., Юфит А. Большевистская печать и театр. Л.-М., 1961.

[← 92]

Наша отечественная рептилия. — Искра, 1901, февр., № 2.

[←93]

По поводу смерти Г. И. Успенского. — Искра, 1901, 1 мая, № 20.

[← 94]

Роднов Дм. Рабочий и крестьянский театр. — Правда, 1912, 6 мая,
№ 12.

[←95]

Серебров Н. [А. Н. Тихонов]. Московский Художественный театр.
— Звезда, 1912, 3 апр., № 25.

[←96]

Н. В. Юбилей Общедоступного театра. — За правду, 1913, 27
нояб., № 45.

[←97]

Ленцов Д. Рабочий театр. — Путь Правды, 1914, 20 апр., № 66.

[←98]

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 120.

[←99]

Петрович Ив. О рабочем театре. — За правду, 1913, 3 нояб., № 27.

[← 100]

Правда (Рабочий), 1914, 23 июня, № 8.

[← 101]

Там же.

[\[← 102 \]](#)

О критическом методе и эстетической программе Воровского см. в статье: Черноуцан И. В. Воровский — критик и теоретик искусства. — В кн.: Воровский В. В. Эстетика. Литература. Искусство. М., 1975.

[\[← 103 \]](#)

Боровский В. В. Эстетика. Литература. Искусство, с. 278.

[← 104]

Чехов А. П. Полн. собр. сочинений и писем в 20-ти т., т. 14, с. 180.
В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома
и страницы.

[← 105]

См., напр.: Плещеев А. Л. А. П. Чехов о пьесах, драматургах, артистах и пр. Неизданные мнения и мысли. — Петербургский дневник театрала, 1904, № 28, с. 1 – 2; № 29, с. 1 – 2; А. П. Чехов о театре (из писем к И. Щеглову). — Театр, 1910, № 575, с. 10; А. П. Чехов и актер. — Театральная газета. М., 1914, 4 мая, № 18, с. 4 и др.

[\[← 106 \]](#)

См.: Литературное наследство. Чехов. М., 1960, т. 68, с. 116 – 123.

[← 107]

См.: Там же, с. 637.

[← 108]

См.: Роскин А. Чехов в советах драматургам. — Литературная учеба, 1938, № 10; То же в кн.: Роскин А. А. П. Чехов. Статьи и очерки. Л., 1959, с. 91 – 115.

[\[← 109\]](#)

Куприн А. И. Собр. соч. в 6-ти т. М., 1957 – 1958. Т. 6, с. 570.

[\[← 110 \]](#)

См.: Шекспир и русская культура. М.-Л., 1965; Смолкин М. Шекспир в жизни и творчестве Чехова. — Шекспировский сборник. М., 1967; Шах-Азизова Т. К. Русский Гамлет («Иванов» и его время). — В кн.: Чехов и его время. М., 1977 и др.

[\[← 111 \]](#)

Литературное наследство, т. 87. Из истории русской литературы и общественной мысли 1860 – 1890 гг. М., 1977, с. 310.

[\[← 112\]](#)

Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. М., 1938, с. 46 – 47.

[\[← 113 \]](#)

Литературное наследство, т. 68, с. 227 – 228.

[← 114]

«Утверждение театра» (1922), «Театральные портреты» (1923) и «Профили театра» (1929), «Литературные воспоминания» (1923), «Листья с дерева» (1926) и др.

[\[← 115\]](#)

См.: Янковский М. Александр Кугель. — В кн.: Кугель А. Театральные портреты. Л., 1967.

[\[← 116 \]](#)

Кугель А. Р. Литературные воспоминания. Пг.-М., 1923, с. 49.

[\[← 117\]](#)

См.: Петербургская газета, 1890, 25 февр., № 54.

[← 118](#)

См.: Новости дня, 1890, 16 окт., № 2621.

[\[← 119 \]](#)

См.: Там же, 1891, 15 марта, № 2770.

[\[← 120 \]](#)

Кугель А. Р. Литературные воспоминания, с. 59 – 60.

[← 121]

Кугель сотрудничал также в газетах «Русское слово», «Русь», «День», «Россия», «Киевская мысль» и др.

[\[← 122 \]](#)

См.: Петербургская газета, 1896, 23 окт., № 293.

[\[← 123 \]](#)

Театр и искусство, 1897, № 1, с. 1.

[← 124]

Там же, № 52, с. 969.

[← 125](#)

Кугель А. Р. Листья с дерева. Л., 1926, с. 41.

[\[← 126 \]](#)

Театр и искусство, 1897, № 7, с. 126.

[← 127]

Театр и искусство, 1899, № 44, с. 773.

[← 128]

См.: Там же, № 49, с. 891.

[\[← 129 \]](#)

См.: Там же, 1901, № 1, с. 14 – 10.

[← 130]

Там же, 1899, № 15, с. 297.

[\[← 131 \]](#)

Театр и искусство, 1898, № 44, с. 789.

[← 132](#)

См.: Там же, 1899, № 10, с. 210.

[← 133]

Театр и искусство, 1902, № 46, с. 860 – 862; № 48, с. 908 – 910.

[← 134]

Там же, № 42, с. 765 – 766.

[← 135]

Там же, 1904, № 14, с. 295 – 297.

[← 136]

Там же, 1903, № 12, с. 265 – 267.

[← 137]

См.: Театр и искусство, 1904, № 30, с. 551.

[← 138]

См.: Театр и искусство, 1905, № 40, с. 643.

[← 139]

Там же, 1904, № 14, с. 293.

[← 140]

Там же, 1902, № 52, с. 1013.

[← 141]

Театр и искусство, 1903, № 42, с. 776.

[← 142]

См.: Там же, 1905, № 41, с. 659 – 661.

[← 143]

См.: Там же, 1904, № 46, с. 811 – 814.

[\[← 144 \]](#)

В «Страницах прошлого» А. Я. Бруштейн, памятуя о выпадах критика против Комиссаржевской, называет эти похвалы неискренними, вызванными лишь тем, что в это время в Драматическом театре играла жена Кугеля — З. В. Холмская. Думается, больше оснований видеть в этом проявление бесспорных гражданских увлечений Кугеля. Тогда он был способен писать о В. Н. Давыдове: «обыватель, чиновник», «дремлющий талант» — за то, что тот отказался присоединиться к манифесту сценических деятелей «Нужды русского театра».

[\[← 145 \]](#)

См.: Театр и искусство, 1905, № 50, с. 780 – 781.

[← 146]

Театр и искусство, 1906, № 1, с. 15.

[← 147]

Там же, № 2, с. 29.

[← 148]

Там же, 1908, № 40, с. 692 – 694.

[← 149]

Театр и искусство, 1908, № 41, с. 717 – 718.

[← 150]

См.: Там же, 1900, № 18, с. 348.

[← 151]

См.: Там же, № 6, с. 128 – 130.

[← 152]

См.: Театр и искусство, 1906, № 43, с. 605.

[← 153]

См.: Там же, № 44, с. 681 – 683.

[← 154]

Там же, 1905, № 17, с. 273.

[\[← 155 \]](#)

Там же, 1907, № 7, с. 124.

[\[← 156 \]](#)

См.: Там же, 1906, № 47, с. 733.

[← 157]

Там же, 1916, № 3, с. 61.

[← 158]

Там же, 1913, № 16, с. 365.

[← 159]

Театр и искусство, 1905, № 16, с. 261.

[← 160]

См.: Там же, 1906, № 47, с. 734.

[← 161]

См.: Там же, 1910. № 47, с. 901 – 904.

[← 162]

Там же, 1913, № 45, с. 914.

[← 163]

Театр и искусство, 1908, № 45, с. 795.

[← 164]

См.: Там же, № 41, с. 720.

[← 165]

См.: 1909, № 36, с. 616.

[← 166]

См.: Там же, 1907, № 36, с. 587.

[\[← 167\]](#)

Театр и искусство, 1915, № 3, с. 49.

[← 168]

Там же, 1908, № 52, с. 943.

[← 169]

См.: Там же, 1915, № 44, с. 819.

[← 170]

Там же, 1910, № 18, с. 374.

[\[← 171\]](#)

См.: Театр и искусство, 1910, № 16, с. 335; № 20, с. 412.

[← 172]

Театр и искусство, 1909, № 32, с. 553.

[← 173]

Там же, 1915, № 9, с. 158.

[← 174]

Театр и искусство, 1915, № 18, с. 307.

[← 175]

Там же, № 1, с. 13.

[← 176]

См.: Там же, 1916, № 7, с. 142.

[← 177]

См.: Театр и искусство, 1917, № 10 – 11, с. 194.

[← 178]

Кугель А. Р. Профили театра. М., 1929, с. 128.

[← 179]

См.: Глинский Б. Ю. Д. Беляев. — Исторический вестник, 1917, № 2, с. 471 – 488.

[← 180]

Север, 1896, № 17, стлб. 617.

[← 181]

Театр и искусство, 1899, № 11, с. 230.

[\[← 182 \]](#)

Беляев Ю. В. Ф. Комиссаржевская. Критический этюд. СПб., 1899;
Он же. Л. Б. Яворская. Критико-биографический этюд. СПб., 1900.

[← 183](#)

Беляев Ю. В. Ф. Комиссаржевская. Критический этюд, с. 11.

[← 184]

Там же, с. 22.

[← 185](#)

Север, 1896, № 38, стлб. 1278, 1279.

[← 186]

Цит. по кн.: Чехов и театр. М., 1961, с. 194.

[← 187](#)

Север, 1898, № 4, стлб. 119.

[\[← 188 \]](#)

Там же. стлб. 122.

[← 189]

Кугель сочувственно отозвался о сборнике критических статей
Беляева «Актеры и пьесы (Впечатления)» (см.: Петербургская газета,
1902, 11 нояб., № 310).

[← 190]

Анахорет [В. В. Боровский]. Театральное обозрение. — Зритель, 1905, № 5, с. 3; То же в кн.: Боровский В. В. Эстетика. Литература. Искусство, М., 1975, с. 403 – 404.

[← 191](#)

Новое время, 1902, 13 янв., № 9289.

[← 192](#)

Там же, 1901, 18 янв., № 8942.

[← 193]

Новое время, 1910, 27 окт., № 12438.

[← 194](#)

Театр и искусство, 1899, № 27, с. 477.

[\[← 195 \]](#)

Новое время, 1903, 19 мая, № 9771.

[← 196]

Новое время, 1903, 18 июня, № 9800.

[← 197]

Новое время, 1901, 25 февр., № 8979.

[← 198]

Там же, 1910, 11 нояб., № 12453.

[← 199](#)

Там же, 15 окт., № 12426.

[← 200]

Новое время, 1899, 30 нояб., № 8535.

[← 201]

Там же, 1904, 4 февр., № 10039.

[← 202]

Там же.

[← 203]

Новое время, 1909, 13 окт., № 12065.

[← 204]

Там же, 1910, 6 окт., № 12417.

[← 205]

Там же, 1906, 15 апр., № 10806.

[← 206]

Там же, 1909, 3 апр., № 11873.

[← 207]

Новое время, 1903, 21 янв., № 9656.

[← 208]

Там же, 1904, 7 марта, № 10060.

[← 209]

Там же.

[← 210]

Там же, 1905, 29 авг., № 10593.

[\[← 211\]](#)

Новое время, 1908, 16 нояб., № 11740.

[←212]

Л. В. Скорбный листок. А. А. Измайлов. — Вестник театра, 1921,
№ 87 – 88, с. 20.

[\[← 213\]](#)

[Автобиография А. А. Измайлова]. — В кн.: Фидлер Ф. Ф. Первые литературные шаги. М., 1911, с. 33.

[← 214]

Измайлов А. Помрачения божков и новые кумиры. Новые веяния в литературе. М., 1910, с. 4.

[\[← 215 \]](#)

Биржевые ведомости, 1902, 16 сент., № 252.

[← 216]

Там же (веч. вып.), 1910, 22 апр., № 11675.

[← 217]

Там же, 1900, 19 янв., № 18.

[\[← 218 \]](#)

Биржевые ведомости, 1904, 3 апр., № 168.

[← 219]

Там же, 1901, 21 февр., № 50.

[← 220]

Там же, 1910, 11 февр., № 11559.

[\[← 221\]](#)

Там же.

[← 222]

Биржевые ведомости (веч. вып.), 1906, 11 нояб., № 9591.

[← 223]

Биржевые ведомости (веч. вып.), 1910, 10 нояб., № 12015.

[← 224]

Там же, 1902, 14 марта, № 71.

[← 225]

Там же, 5 сент., № 241.

[← 226]

Там же, 16 сент., № 252.

[← 227]

Там же, 1914, 12 апр., № 14097.

[← 228]

Биржевые ведомости, 1915, 9 мая, № 14833.

[← 229]

Там же, 1900, 23 янв., № 22.

[← 230]

Измайлов А. Литературный Олимп. М., 1911, с. 72, 76.

[← 231]

Биржевые ведомости, 1901, 20 февр., № 49.

[← 232]

Там же, 1902, 12 авг., № 218.

[← 233]

Там же, 1904, 12 июля, № 352.

[← 234]

Там же, 1914, 9 апр., № 14091.

[\[← 235\]](#)

Там же.

[← 236]

Биржевые ведомости, 1916, 10 янв., № 15314.

[← 237]

Там же, 1916, 21 февр., № 15398.

[← 238]

Там же, 1909, 30 дек., № 11491.

[← 239]

Биржевые ведомости (веч. вып.), 1910, 9 марта, № 11604.

[← 240]

Там же, 8 окт., № 11957.

[← 241]

Там же (веч. вып.), 1910, 8 мая, № 11703.

[← 242]

Там же, 1916, 10 марта, № 15432.

[← 243]

Там же, 1903, 4 февр., № 62.

[← 244]

Там же, 23 сент., № 471.

[← 245]

Измайлов А. Черновые наброски статьи об А. Н. Островском. —
Институт русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР.
Рукописный, отдел, ф. 115, оп. 1, № 18.

[← 246]

Биржевые ведомости, 1899, 9 сент., № 247.

[← 247]

См.: Русское слово, 1908, 8 апр., № 82 и др.

[← 248]

Биржевые ведомости, 1909, 28 нояб., № 11400.

[\[← 249 \]](#)

Там же.

[← 250]

Там же, 12 окт., № 11358.

[← 251]

Литературный Олимп, с. 214.

[← 252]

Амфитеатров А. В. Собр. соч. СПб., 1911 – 1916. Т. 21, с. 320.

[← 253]

Там же, т. 21, с. 233.

[← 254]

Амфитеатров А. В. Маски Мельпомены. М., 1910, с. 46 – 47.

[← 255]

Амфитеатров А. В., т. 21, с. 329, 331.

[← 256]

Там же, т. 22, с. 185.

[← 257]

Амфитеатров А. Современники. М., 1908, с. 189.

[← 258]

Амфитеатров А. В., т. 22, с. 122.

[← 259]

Амфитеатров А. Современники, с. 171.

[← 260]

См.: Новое обозрение, 1890, 29 мая, № 2213; 31 мая, № 2215; 1 июня, № 2216; 4 июня, № 2219; 5 июня, № 2220; 7 июня, № 2222; 11 июня, № 2226; 12 июня, № 2227.

[← 261]

Новое время, 1895, 21 янв., № 6788.

[← 262]

См.: Там же, 1894, 5 февр., № 6444; 1896, 6 апр., № 7220; 1897, 26 янв., № 7513.

[← 263]

Там же, 1899, 3 февр., № 8239.

[← 264]

См.: Русь, 1904, 27 марта, № 105; 31 марта, № 107; 1 апр., № 108; 3 апр., № 110; 4 апр., № 111.

[← 265](#)

См.: Театр и искусство, 1907, № 41, с. 668 – 671; № 46, с. 758 – 762; № 49, с. 825 – 827.

[← 266]

Русь, 1904, 1 июня, № 168.

[← 267]

Россия, 1901, 7 нояб., № 911.

[← 268]

Амфитеатров А. В., т. 21, с. 53 – 54.

[← 269]

Новое время, 1894, 5 февр., № 6444.

[←270]

Амфитеатров А. В., т. 21, с. 30, 31.

[←271]

Новое время, 1895, 18 февр., № 6815.

[←272]

Новое обозрение, 1890, 25 мая, № 2209.

[←273]

Там же, 24 мая, № 2208.

[← 274]

Там же.

[← 275]

Там же, 25 мая, № 2209.

[←276]

Амфитеатров А. В., т. 21, с. 6, 7.

[←277]

Там же, с. 9.

[← 278]

Театр и искусство, 1907, № 41, с. 671.

[← 279]

Россия, 1901, 3 сент., № 846.

[← 280]

Амфитеатров А. В., т. 21, с. 43.

[← 281]

Новое время, 1894, 5 марта, № 6471.

[← 282]

Амфитеатров А. В., т. 35, с. 262.

[← 283]

Амфитеатров А. В. Заметки сердца, с. 154.

[← 284](#)

Русь, 1904, 27 марта, № 105.

[← 285](#)

Россия, 1901, 24 февр., № 58.

[← 286]

Русь, 1904, 1 апр., № 108.

[\[← 287\]](#)

Там же.

[← 288]

Там же, 31 марта, № 107.

[← 289]

Россия, 1901, 7 нояб., № 911.

[← 290]

Там же, 24 февр., № 658.

[\[← 291 \]](#)

Там же.

[← 292]

Русь, 1904, 4 апр., № 111.

[← 293](#)

Россия, 1901, 7 нояб., № 911.

[\[← 294 \]](#)

Россия, 1901, 5 марта, № 667.

[← 295]

Дорошевич В. Рассказы и очерки. М., 1966, с. 75.

[← 296]

Одесский листок, 1893, 28 нояб., № 306.

[← 297]

Букчин С. В. Судьба фельетониста. Минск, 1975, с. 55.

[← 298]

См.: Одесский листок, 1893, 29 окт., № 278.

[← 299]

Там же, 1896, 6 дек., № 320.

[← 300]

А. В. [А. И. Богданович]. В. М. Дорошевич. Собр. соч. Т. 2.
Безвременье. — Мир божий, 1905, № 8, с. 119.

[← 301]

См.: Россия, 1899, 27 окт., № 182.

[← 302]

Показательна рубрика «Дневник профана», открытая Дорошевичем в журнале «Волна» (1884), название которой явно перекликается с циклом статей Н. К. Михайловского «Записки профана» (Отечественные записки, 1875).

[← 303](#)

Кугель А. Предисловие к кн.: Дорошевич: В. М. Старая театральная Москва, с. 8.

[← 304]

Гаевский В. О Дорошевиче и его фельетонах. — Новый мир, 1963, № 1, с. 262.

[← 305]

Кугель А. Предисловие к кн.: Дорошевич В. М. Старая театральная
Москва, с. 5.

[← 306]

Россия, 1900, 4 окт., № 519.

[← 307]

См.: Театр и искусство, 1900, № 46, с. 829 – 831; № 47, с. 849 – 851; № 48, с. 873 – 876.

[← 308]

Тираж «Русского слова», где с 1902 года в течение шестнадцати лет печатались фельетоны Дорошевича, достиг к 1915 году 655 000 экз. К тому же их часто перепечатывала провинциальная пресса.

[← 309]

См.: Русское слово, 1902, 19 дек., № 349.

[← 310]

Россия, 1901, 20 сент., № 863.

[\[← 311\]](#)

Новости дня, 1889, 15 сент., № 2227.

[\[← 312\]](#)

Русское слово, 1904, 19 янв., № 19.

[← 313]

Там же, 22 янв., № 22.

[← 314]

Русское слово, 1913, 4 апр., № 78.

[\[← 315\]](#)

Там же, 1904, 19 янв., № 19.

[← 316](#)

Россия, 1901, 20 окт., № 893.

[← 317]

Русское слово, 1915, 28 мая, № 121.

[← 318]

Там же, 1914, 4 янв., № 3.

[\[← 319\]](#)

Там же, 1915, 15 апр., № 85.

[← 320]

Рампа, 1908, № 5, с. 71.

[← 321]

Театр и искусство, 1907, № 1, с. 16.

[← 322]

Русское слово, 1910, 9 янв., № 6.

[← 323]

Там же.

[← 324]

См.: Русское слово, 1910, 9 янв., № 6.

[← 325]

Яблоновский С. О театре. М., 1909, с. 82.

[← 326]

Приазовский край, 1896, 20 сент., № 251.

[← 327]

Рампа, 1908, № 5, с. 71.

[← 328]

Театр и искусство, 1904, № 8, с. 164.

[← 329]

Русское слово, 1909, 10 сент., № 207.

[← 330]

Южный край, 1897, 28 окт., № 5773.

[← 331]

Рампа и жизнь, 1912, № 8, с. 5.

[← 332]

Рампа и жизнь, 1912, № 8, с. 5.

[← 333]

Русское слово, 1915, 10 сент., № 207.

[← 334]

Там же, 1902, 20 дек., № 350.

[← 335]

Южный край, 1897, 27 окт., № 5772.

[← 336]

Русское слово, 1904, 21 окт., № 293.

[\[← 337\]](#)

Там же.

[← 338]

Русское слово, 1904, 21 окт., № 293.

[← 339]

Театр и искусство, 1907, № 1, с. 15.

[← 340]

Театр и искусство, 1907, № 1, с. 15.

[← 341]

Русское слово, 1910, 15 окт., № 237.

[← 342]

Там же, 1913, 24 окт., № 245.

[← 343]

Южный край, 1898, 25 марта, № 5912.

[← 344]

Русское слово, 1907, 1 сент., № 201.

[← 345]

Русское слово, 1907, 1 сент., № 201.

[← 346]

Там же, 5 сент., № 204.

[← 347]

Там же, 1915, 12 окт., № 233.

[← 348]

Там же, 25 марта, № 68.

[← 349]

Там же, 1907, 1 сент., № 201.

[← 350]

Там же.

[← 351]

Русское слово, 1907, 4 сент., № 203.

[← 352]

Русское слово, 1907, 14 дек., № 287.

[← 353]

Там же, 13 дек., № 286.

[← 354]

См.: Россия, 1901, 15 сент., № 858; 19 сент., № 862; 17 окт., № 890.

[← 355]

Там же, 31 окт., № 904.

[← 356]

Его основной псевдоним Зигфрид был значимым, как и псевдоним Кугеля Ното повис. Имя вагнеровского героя вызывало у современников Старка представление о преображенном человеке будущего.

[← 357]

См.: Санкт-Петербургские ведомости, 1903, 24 сент., № 261.

[← 358](#)

См.: Санкт-Петербургские ведомости, 1904, 3 апр., № 89.

[← 359]

Санкт-Петербургские ведомости, 1903, 13 нояб., № 311.

[← 360]

См.: Там же, 1905, 21 апр., № 97.

[← 361]

См.: Там же, 13 февр., № 36.

[← 362]

См.: Театр и искусство, 1906, № 37, с. 563 – 566.

[← 363]

См.: Там же, 1907, № 6, с. 102 – 108.

[← 364]

Театр и искусство, 1906, № 46, с. 713.

[← 365](#)

Санкт-Петербургские ведомости, 1907, 26 апр., № 92.

[← 366]

См.: Там же, 3 нояб., № 244; 10 нояб., № 250.

[← 367]

См.: Обозрение театров, 1907, 1 дек., № 226; Санкт-Петербургские ведомости, 1907, 8 дек., № 272.

[← 368]

Старк Э. (Зигфрид). Царь русского смеха. К. А. Варламов. Пг., 1916, с. 29 – 30.

[← 369]

См.: Санкт-Петербургские ведомости, 1907, 19 окт., № 229.

[← 370]

См.: Обозрение театров, 1908, 23 янв., № 316.

[← 371](#)

См.: Театр и искусство, 1906, № 51, с. 805 – 808.

[← 372]

Санкт-Петербургские ведомости, 1907, 9 дек., № 273.

[←373]

Старк Э. А. Старинный театр. Пб., 1911; расширенный вариант:
Пг., 1922.

[← 374]

Санкт-Петербургские ведомости, 1911, 20 апр., № 86.

[← 375]

Петроградские ведомости, 1915, 9 мая, № 102.

[←376]

См.: Театр и искусство, 1912, № 15, с. 314 – 315; № 17, с. 363 – 365; Санкт-Петербургские ведомости, 1912, 5 апр., № 76.

[←377]

См.: Театр и искусство, 1912, № 14, с. 303 – 305.

[← 378]

Петроградские ведомости, 1915, 5 мая, № 98.

[← 379]

Петроградский курьер, 1915, 5 мая, № 459.

[← 380]

См.: Обозрение театров, 1917, 2 – 3 апр., № 3383 – 3384, с. 9 – 10.

[← 381]

Художественный труд, 1923, № 1, с. 30.

[← 382]

Завершающим трудом Старка явилась книга «Петербургская опера и ее мастера. 1890 – 1910» (1940).

[← 383]

И. Ф. Масанов приводит следующие псевдонимы Эфроса: Али, Д, Д—т, Дант, Дилетант, Е, Кн. Мышкин, Коль-Коль, Москвич, Старик, Старый друг, Ф. Чужой, Э—с Н., Эф. Н.

[← 384]

См.: Смирнова Н. А. Воспоминания. М., 1947, с. 160.

[← 385]

Артист, 1895, № 45, с. 113.

[← 386]

Там же, 1894, № 42, с. 226.

[← 387]

Театр, 1909, 7 нояб., № 521.

[← 388]

Новости дня, 1900, 3 сент., № 6209.

[← 389]

Артист, 1894, № 42, с. 215.

[← 390]

Театр и искусство, 1897, № 51, с. 958.

[← 391]

Там же, 1900, № 50, с. 921.

[← 392]

См.: Театр и искусство, 1904, № 48, с. 857.

[← 393]

См.: Новости дня, 1896, 2 февр., № 4544.

[← 394]

См: Там же, 8 апр., № 4608.

[← 395]

Новости дня, 1898, 21 сент., № 5500.

[← 396]

Там же, 18 окт., № 5527.

[← 397]

Там же, 20 окт., № 5529.

[← 398]

Там же, 18 окт., № 5527.

[← 399]

Там же, 20 окт., № 5529.

[← 400]

Новости дня, 1898, 23 дек., № 5593.

[← 401]

Там же, 1899, 81 окт., № 5903.

[← 402]

Там же.

[← 403]

Новости дня, 1898, 23 дек., № 5593.

[← 404]

Театр, 1911, 11 – 13 марта, № 829.

[← 405]

Там же.

[← 406]

Новости дня, 1902, 21 дек., № 7018.

[← 407]

Там же.

[← 408]

Новости дня, 1901, 26 сент., № 6569.

[← 409]

Там же.

[← 410]

Театр и искусство, 1907, № 19, с. 320.

[←411]

Там же, с. 321.

[← 412]

Там же.

[← 413]

Театр и искусство, 1907, № 39, с. 633.

[← 414]

Там же, с. 634.

[\[← 415\]](#)

См.: Аврелий [В. Я. Брюсов]. «Жизнь Человека» в Художественном театре. — Весы, 1908, № 11, с. 143 – 146.

[← 416]

Театр и искусство, 1907, № 51, с. 865.

[← 417]

Театр, 1907, 14 дек., № 131.

[← 418]

См.: Там же, 16 дек., № 133.

[← 419]

Театр и искусство, 1907, № 51, с. 864 – 865.

[← 420]

Там же, № 43, с. 703.

[← 421]

Русские ведомости, 1909, 12 сент., № 209.

[← 422]

Там же, 10 сент., № 207.

[← 423]

Театр и искусство, 1907, № 39, с. 634.

[← 424]

Там же.

[← 425]

Рампа и жизнь, 1912, № 2, с. 8.

[← 426]

Рампа и жизнь, 1912, № 2, с. 9.

[← 427]

Там же.

[← 428]

См.: Чушкин Н. Н. Гамлет — Качалов. М., 1966.

[← 429]

См.: Гуревич Л. «Гамлет» в Московском Художественном театре.
— Новая жизнь, 1912, № 4, с. 190 – 205.

[← 430]

Театр, 1910, 17 – 18 окт., № 719.

[← 431]

Речь, 1910, 16 окт., № 284.

[← 432]

Театр, 1911, 25 – 26 сент., № 913.

[← 433]

Там же.

[← 434]

Рампа и жизнь, 1913, № 43, с. 7.

[← 435]

Там же, № 44, с. 8.

[← 436]

Русские ведомости, 1912, 7 марта, № 55.

[← 437]

Театр и искусство, 1905, № 37, с. 596.

[← 438]

Там же, 1900, № 47, с. 844.

[← 439]

Там же, 1905, № 37, с. 596.

[← 440]

Театр и искусство, 1907, № 45, с. 744.

[← 441]

Ежегодник императорских театров, 1909, вып. 3, с. 138.

[← 442]

Там же, 1910, вып. 4, с. 172.

[← 443]

Русские ведомости, 1913, 1 янв., № 1.

[← 444]

Там же, 1914, 1 мая, № 100.

[← 445]

Театр и искусство, 1914, № 44, с. 851.

[← 446]

Театр и искусство, 1914, № 44, с. 852.

[← 447]

Там же, № 46, с. 884.

[← 448]

Речь, 1915, 28 марта, № 84.

[← 449]

Там же.

[← 450]

Театр и искусство, 1914, № 50, с. 952.

[← 451]

Там же.

[← 452]

Там же, № 51, с. 970.

[← 453]

Там же.

[← 454]

Русские ведомости, 1915, 25 марта, № 68.

[← 455]

Русские ведомости, 1915, 25 марта, № 68.

[← 456]

Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма, с. 328.

[← 457]

Цит. по кн.: О Станиславском. М., 1948, с. 179.

[← 458]

См.: Образование, 1904, № 4, с. 75 – 96.

[← 459]

Там же, с. 96.

[← 460]

См.: Северный вестник, 1891, № 8, с. 117 – 135.

[← 461]

См.: Там же, 1895, № 5, с. 100 – 104.

[← 462]

См.: Товарищ, 1907, 25 мая, № 275. Не без помощи МХТ Гуревич одна из первых увидела в Чехове не «певца сумерек», а писателя с высокими гуманистическими и общественными идеалами (см.: Русская мысль, 1910, № 2, с. 115 – 137).

[← 463]

Слово, 1908, 18 апр., № 434.

[← 464]

См.: Товарищ, 1907, 26 мая, № 276; Слово, 1908, 3 мая, № 447.

[← 465]

См.: Русская молва, 1913, 17 апр., № 124.

[← 466]

См.: Товарищ, 1907, 27 мая, № 277.

[← 467]

См.: Слово, 1908, 19 апр., № 435; 30 апр., № 444.

[← 468]

См.: Товарищ, 1907, 10 мая, № 262; Слово, 1908, 6 мая, № 440.

[← 469]

См.: Слово, 1908, 12 окт., № 587.

[← 470]

Русские ведомости, 1910, 14 марта, № 60.

[←471]

См.: Там же, 27 февр., № 47.

[← 472]

См.: Речь, 1910, 30 дек., № 357; Русские ведомости, 1911, 30 марта, № 72.

[←473]

См.: Русская молва, 1913, 24 апр., № 131.

[← 474]

Речь, 1916, 6 июня, № 158.

[←475]

См.: Русские ведомости, 1907, 22 дек., № 293; 1911, 27 нояб., № 274.

[← 476]

См.: Речь, 1915, 15 февр., № 44.

[← 477]

Слово, 1908, 6 окт., № 581.

[← 478]

Русская мысль, 1910, № 4, с. 150.

[← 479]

Речь, 1910, 19 февр., № 49.

[← 480]

Русская мысль, 1910, № 4, с. 149.

[← 481]

Слово, 1908, 6 нояб., № 612.

[← 482]

Гуревич Л. Литература и эстетика, М., 1912, с. 162.

[← 483](#)

См.: Речь, 1910, 15 мая, № 131.

[← 484]

См.: Запросы жизни, 1910, № 16, стлб. 41 – 46; Русские ведомости, 1910, 27 апр., № 95.

[← 485]

Всеобщий ежемесячник, 1911, № 11, с. 107.

[← 486]

См.: Речь, 1912, 6 апр., № 93.

[← 487]

Речь, 1912, 24 апр., № 111.

[← 488]

Русская молва, 1913, 18 апр., № 125.

[← 489]

См.: Речь, 1914, 12 апр., № 98.

[← 490]

См.: Речь, 1914, 9 апр., № 95.

[← 491]

См.: Там же, 17 апр., № 103; 1915, 6 мая, № 123.

[← 492]

См.: Там же, 1917, 5 февр., № 34.

[← 493]

Театр и искусство, 1901, № 8, с. 171.

[← 494]

Театр и искусство, 1901, № 8, с. 171 – 173.

[← 495]

Там же, № 14, с. 284.

[← 496]

Там же, № 17, с. 331.

[← 497]

Там же, 1904, № 11, с. 224.

[← 498]

Театр и искусство, 1902, № 5, с. 113.

[← 499]

Там же, 1903, № 51, с. 989.

[← 500]

Театр и искусство, 1903, № 44, с. 816.

[← 501]

Там же, 1904, № 11, с. 223.

[\[← 502 \]](#)

Там же.

[← 503]

Там же, № 19, с. 381.

[← 504]

Мейерхольд В. Э. Переписка, 1896 – 1939. М., 1976, с. 96.

[← 505](#)

См.: Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891 – 1917. М., 1968, с. 239.

[← 506]

Золотое руно, 1907, № 7 – 9, с. 150.

[\[← 507\]](#)

Там же.

[← 508]

Его пьесу «Волшебник» ставил В. Э. Мейерхольд в Херсоне (сезон 1902/03 года), «У монастыря» — Вл. И. Немирович Данченко в МХТ.

[← 509]

См. об этом в гл. «Критика в провинции», с. [302](#) – [303](#).

[← 510]

Киевская мысль, 1910, 23 окт., № 293.

[←511]

См.: Золотое руно, 1907, № 10, с. 78 – 81.

[\[← 512\]](#)

Речь, 1912, 13 окт., № 281.

[← 513]

Речь, 1912, 13 окт., № 281.

[← 514]

Там же.

[← 515]

Там же, 24 нояб., № 323.

[←516]

Там же, 1913, 27 янв., № 26.

[←517]

Там же, 1913, 10 февр., № 40.

[← 518]

См.: Там же, 1 янв., № 1.

[← 519]

Речь, 1912, 1 дек., № 330.

[← 520]

Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928, с. 50.

[← 521]

См.: Там же.

[← 522]

См.: Гиппиус З. Две драмы А. Толстого. — Мир искусства, 1899,
№ 5.

[← 523]

Грабарь И. Моя жизнь. Автобиография. М.-Л., 1937, с. 159.

[← 524]

Бенуа А. Дневник художника. — Московский еженедельник, 1907,
№ 45, 17 нояб., с. 49.

[← 525]

Там же, № 48, 4 дек., с. 32.

[← 526]

См.: Бенуа А. Дневник художника. — Московский еженедельник, 1907, № 51 – 52, 23 дек., с. 72 – 78.

[← 527]

Бенуа А, Художественные письма, Русский кабаре. — Речь, 1908,
10 дек., № 303.

[← 528]

Бенуа А. В ожидании гимна Аполлону. — Аполлон, 1909, № 1, с. 7.

[← 529]

Бенуа А. Художественные ереси. — Золотое руно, 1906, № 2, с. 81.

[← 530]

Бенуа А. Художественные письма. Участие художников в театре.
— Речь, 1909, 25 февр., № 54.

[← 531]

См.: Бенуа А. Художественные письма. Балет в Александрии. —
Речь, 1910, 19 нояб., № 318.

[\[← 532\]](#)

Там же.

[← 533]

Бенуа А. Художественные письма. О постановке «Заложников жизни». — Речь, 1912, 7 дек., № 326.

[← 534]

Бенуа А. Художественные письма. О постановке «Заложников жизни». — Речь, 1912, 7 дек., № 326.

[← 535]

Там же.

[← 536]

Бенуа А. Художественные письма. Старинный театр. — Речь 1911,
16 дек., № 345.

[← 537]

Бенуа А. Художественные письма. Новые постановки
Художественного театра. — Речь, 1912, 6 апр., № 93.

[← 538]

См.: Бенуа А. Художественные письма. Постановка «Орфея» —
Речь, 1911, 30 дек., № 357.

[← 539]

Бенуа А. Художественные письма. Новые постановки
Художественного театра. — Речь, 1912, 6 апр., № 93.

[← 540]

Бенуа А. Художественные письма. Мистерия в русском театре («Братья Карамазовы» в Художественном театре). — Речь, 1912, 27 апр., № 114.

[←541]

См.: Бенуа А. Художественные письма. Речь Арлекина. — Речь, 1913, 15 февр., № 45.

[← 542]

См.: Бенуа А. Дневник художника. — Речь, 1913, 30 сент., № 267.

[← 543]

Бенуа А. Пушкинский спектакль, I. — Речь, 1915, 31 марта, № 87.

[← 544]

См.: Мейерхольд Вс. Бенуа-режиссер. — «Любовь к трем апельсинам», 1915, № 1 – 2 – 3, с. 95 – 126.

[← 545]

Бенуа А. Пушкинский спектакль. III. — Речь, 1915, 16 апр., № 103.

[← 546]

Там же.

[← 547]

Бенуа А. Марионеточный театр. — Речь, 1916, 20 февр., № 50.

[← 548]

Там же.

[← 549]

См., например, его статью «Музейчик и балаганчик» (Речь, 1913, 20 февр., № 50).

[← 550]

Бенуа А. «Гроза» в Александринке. — Речь, 1916, 30 сент., № 269.

[← 551]

Имеется в виду еще и Мариинский театр.

[← 552]

Бенуа А. «Гроза» в Александринке. — Речь, 1916, 30 сент., № 269.

[← 553]

См.: Задачи народного театра. (Анкета). — Новая жизнь, 1917, 25 мая, № 31.

[← 554]

Письмо В. Я. Брюсова К. С. Станиславскому от 29 января 1916 года. — Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954 – 1961. Т. 7, с. 769.

[← 555]

Рукописный текст впервые процитирован в статье: Герасимов Ю. В. Я. Брюсов и условный театр. — Театр и драматургия. Л., 1967, с. 254.

[← 556]

Брюсов В. Дневники. 1891 – 1910. М., 1927, с. 9.

[← 557]

Там же, с. 80.

[← 558]

Русский современник, 1924, № 4, с. 228.

[← 559]

Литературное наследство, т. 27 – 28. М., 1937, с. 289.

[← 560]

Эти рецензии опубликованы в кн.: Литературное наследство, т. 85.
М., 1976.

[← 561]

Брюсов В. Дневники. 1891 – 1910, с. 112.

[← 562]

Русский современник, 1924, № 4, с. 232.

[← 563]

Мир искусства, 1902, № 4, с. 70.

[← 564]

Там же, с. 71. В мае 1903 года Брюсов писал о своем безотрадном впечатлении от двадцати больших парижских театров, пребывающих в состоянии «самодовольной рутины». Театр Антуана он нашел хуже МХТ (см.: Русский листок, 1903, 19 мая, № 136).

[← 565]

Литературное наследство, т. 27 – 28, с. 284.

[← 566]

Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1949 – 1956, Т. 28, с. 262.

[← 567]

Мейерхольд Вс. Театр (К истории и технике). — В кн.: Театр. Книга о новом театре, с. 154.

[← 568]

Об этой стороне деятельности Брюсова см.: Азадовский К. М. и Максимов Д. Е. Брюсов и «Весы». — Литературное наследство, т. 85. с. 257 – 324.

[← 569]

В рецензии на спектакль «Власть тьмы» Брюсов пользовался аргументами «Ненужной правды».

[← 570]

Новый путь, 1903, № 2, с. 191.

[←571]

См.: Весы, 1904, № 10, с. 81 – 82.

[←572]

Весы, 1904, № 1, с. 61.

[←573]

Там же.

[← 574]

Неопубликованная статья «Метерлинк утешитель». См. о ней в кн.:
Максимов Д. Е. Поэзия Валерия Брюсова. Л., 1940, с. 172.

[←575]

Весы, 1905, № 9 – 10, с. 94.

[←576]

Там же, с. 93.

[←577]

Цит. по кн.: Чулков Г. Годы странствий. М., 1930, с. 340.

[←578]

Свобода и жизнь, 1906, 12 нояб., № 12.

[← 579]

Северные цветы. М., 1901, с. 192.

[← 580]

Золотое руно, 1906, № 4, с. 67.

[← 581]

Мейерхольд Вс. Театр (К истории и технике). — В кн.: Театр. Книга о новом театре, с. 157.

[\[← 582\]](#)

Весы, 1905, № 12, с. 72 – 75.

[← 583]

Станиславский К. С., т. 7, с. 711.

[← 584]

Весы, 1906, № 10, с. 78.

[← 585]

Цит. по упоминавшейся статье: В. Я. Брюсов и условный театр, с. 264.

[← 586]

См. письмо В. Ф. Комиссаржевской В. Я. Брюсову от 14 ноября 1907 года. — В кн.: В. Ф. Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.-М., 1964, с. 169 – 170.

[← 587]

См.: Рыбакова Ю. В. Ф. Комиссаржевская и В. Я. Брюсов, — В кн.:
О Комиссаржевской. Забытое и новое. М., 1965, с. 121.

[← 588]

Цит. по кн.: Чулков Г. Годы странствий, с. 347.

[← 589]

Цит. по статье: В. Я. Брюсов и условный театр, с. 265.

[← 590]

См.: Театр, 1907, 1 апр., № 8; 27 апр., № 25; Обозрение театров, 1907, 6 апр., № 99. Текст лекции «Театр будущего» опубликован в Литературном наследстве, т. 85.

[← 591]

Цит. по статье: В. Я. Брюсов и условный театр, с. 265.

[← 592]

Голос Москвы, 1907, 13 окт., № 237.

[← 593]

Брюсов В. Реализм и условность на сцене. — В кн.: Театр. Книга о новом театре, с. 243 – 258.

[← 594]

Театр. Книга о новом театре, с. 257.

[← 595]

См.: Луначарский А. Книга о новом театре. — Образование, 1908
№ 4, с. 16 – 39.

[← 596]

Пьесу Андреева «К звездам» Брюсов называл «ходульной» и «мертворожденной» (см.: Чулков Г. Годы странствий, с. 342).

[← 597]

См.: Весы, 1908, № 1, с. 143 – 146.

[← 598]

Опера, переживавшая в то время расцвет, вообще для Брюсова не существовала. Он относился к тому типу художников слова, что В. Гюго и Г. Флобер, на которых музыка действовала удручающе.

[← 599]

См.: Ежегодник императорских театров, 1912, вып. 2, с. 43 – 59.

[← 600]

Там же, с. 53.

[← 601]

Противоречие игры актеров режиссерскому плану признавай и К.
С. Станиславский (см.: т. 1, с. 346).

[← 602]

См.: Весы, 1906, № 2, с. 60 – 62.

[← 603]

Волков Н. Мейерхольд. М.-Л., 1929, т. 2, с. 216.

[← 604]

Русские ведомости, 1915, 22 марта, № 67.

[← 605]

Утро России, 1916, 4 февр., № 35.

[← 606]

Станиславский К. С., т. 7, с. 621.

[← 607]

См. рецензии Брюсова: Утро России, 1916, 1 марта, № 61; 9 марта, № 69; 22 марта, № 82.

[← 608]

Утро России, 1916, 22 апр., № 112.

[← 609]

См.: Русская мысль, 1909, № 5, с. 147 – 158.

[← 610]

См.: Известия Московского литературно-художественного кружка,
1916, вып. 13, март, с. 2 – 5.

[← 611]

Блок А. А. Собр. соч. в 8-ми т. М.-Л., 1960 – 1963. Т. 6, с. 139. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте.

[← 612]

Рукописный отдел Государственного литературного музея, ед. хр.
4552.

[← 613]

О постановках Мейерхольда в театре Комиссаржевской и о критических отзывах о них см. подробнее в кн.: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969.

[← 614]

См. об этом подробнее в статье: Герасимов Ю. К. Театр и драма в критике А. Блока в период первой русской революции. — Вестник ЛГУ, 1962, № 20. Серия истории, языка и литературы, вып. 4, с. 73 – 86.

[← 615]

Критический анализ суждений Блока о драматургии Чехова см. в статье: Сурков Е. Чехов и театр. — В кн.: На драматургические темы. М., 1962, с. 338.

[← 616]

Представление о том, что русской драме присуще несовершенство формы, стойко держалось среди историков литературы в критике. Своеобразие развития русской драмы, стремившейся выявить общественную природу драматизма, было осознано лишь в советское время. По справедливому замечанию исследователя, ни один из великих русских драматургов от Фонвизина до Чехова не избежал упреков в слабости формы (см.: Штейн Л. Критический реализм и русская драма XIX века. М., 1962, с. 14).

[← 617]

Мысль о «случайности» русской литературы была высказана еще Белинским. Ни одно литературное явление в России «не было следствием другого явления, ни одно событие не вытекало из другого события». Случайны Державин, Пушкин, Крылов, Грибоедов, писал он в «Литературных мечтаниях» (см.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 1, с. 87, 100 – 101).

[← 618]

См. статью Блока «О лирике» (V, 134).

[← 619]

Журнал «Луч», для которого статья писалась, перешел в другие руки.

[← 620]

См. его статью «Литературные итоги 1907 года» (V, 209 – 232).

[← 621]

В это же время в защиту народного театра и мелодрамы выступают Р. Роллан, М. Горький и А. В. Луначарский.

[← 622]

Эта проблема подробно освещена в монографии Т. М. Родиной «Александр Блок и русский театр начала XX века» (М., 1972).

[← 623]

Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975, с. 469.

[← 624]

Там же.

[← 625]

См.: Гладков А. Мейерхольд говорит. — Новый мир, 1961 № 8, с. 220.

[← 626]

Блок А. Записные книжки. М., 1965, с. 209.

[← 627]

Письмо от 26 мая 1908 года. — ЦГАЛИ, фонд А. А. Дьяконова.

[← 628]

Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6, с. 334.

[← 629]

Блок А. Записные книжки, с. 285.

[← 630]

О театральной позиции Блока в ту пору см. подробнее в статье: Герасимов Ю. К. Александр Блок и советский театр первых лет революции. — В кн.: Блоковский сборник. Тарту, 1964, с. 321 – 343.

[← 631]

Номинально — с 3 июля, фактически — с 4 октября 1918 года.

[← 632]

См., например, его рецензию на пьесу В. Э. Мейерхольда и Ю. М. Бонди «Алинур», опубликованную в сб. «Репертуар» (Пг. — М., 1919) (VI, 316 – 322).

[← 633]

ИРЛИ, ф. 654, оп. 3, № 5, л. 41.

[← 634]

Там же, л. 42.

[← 635]

См. там же, л. 43 об.

[← 636]

См.: Горький М. Трудный вопрос. — Дела и дни Большого драматического театра, 1919, № 1, с. 7.

[← 637]

Об этом подробно говорит Н. Ф. Монахов в кн. «Повесть о жизни» (Л.-М., 1961, с. 244).

[← 638]

См.: Курьер, 1900, 18 февр., № 49; 30 марта, № 89.

[← 639]

См.: Там же, 26 марта, № 85.

[← 640]

Джемс Линч и Сергей Глаголь. Под впечатлением Художественного театра. М., 1902. Андрееву в ней принадлежит восемь из десяти глав-статей: «Тоже “настроение”», «Диссонанс», «Нечто о чертях», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», «Три сестры», «Дикая утка», «Если жизнь не удастся тебе, то удастся смерть», «Люди теневой стороны».

[← 641]

Курьер, 1900, 20 авг., № 230.

[← 642]

Подробнее см.: Афонин Л. Леонид Андреев. Орел, 1959, с. 39.

[← 643]

См.: Курьер, 1901, 9 сент., № 249; 14 окт., № 284.

[← 644]

См.: Там же, 1900, 1 окт., № 272.

[← 645]

См.: Там же, 15 окт., № 286.

[← 646]

См.: Фатов Н. Н. Молодые годы Леонида Андреева. М., 1924, с. 307.

[← 647]

См.: Письма Леонида Андреева. Л., 1924, с. 9.

[← 648]

Об истории взаимоотношении Л. Н. Андреева и М. Горького см. статью К. Д. Муратовой «Максим Горький и Леонид Андреев». — Литературное наследство. М., 1965, т. 72, с. 9 – 60.

[← 649]

Цит. по кн.: Андреев Л. Полн. собр. соч. в 8-ми т. СПб., 1913, т. 6, с. 175.

[← 650]

Курьер, 1900, 17 сент., № 258. О сходстве этого фельетона с рецензией М. Горького «Сирано де Бержерак» см. в кн.: Афонин Л. Леонид Андреев, с. 90.

[← 651]

Курьер, 1900, 29 окт., № 300.

[← 652]

См.: Там же, 1901, 11 февр., № 42.

[← 653]

Там же, 11 марта, № 69.

[← 654]

См.: Там же, 1900, 3 дек., № 335.

[← 655]

Курьер, 1901, 4 нояб., № 305.

[← 656]

Не потому ли Горький скептически отнесся к книге «Под впечатлением Художественного театра»?

[← 657]

Курьер, 1901, 4 февр., № 35.

[← 658]

Курьер, 1901, 21 окт., № 291.

[← 659]

См.: Там же, 30 сент., № 270.

[← 660]

Джемс Линч и Сергей Глаголь. Под впечатлением
Художественного театра, с. 108.

[← 661]

См.: Курьер, 1900, 1 окт., № 272.

[← 662]

Там же, 1901, 4 февр., № 35.

[← 663]

Курьер, 1902, 31 марта, № 89.

[← 664]

Полный текст рецензии опубликован в «Литературном наследстве», т. 72.

[← 665]

По свидетельству Станиславского. Варанов, некогда сам бывший певчим, так сжился с образом Тетерева, ставшим для него идеалом, что был на сцене не театральным, а подлинным певчим (см.: Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1, с. 252).

[← 666]

Литературный архив. Вып. 5. М.-Л., 1960, с. 55.

[← 667]

Литературное наследство, т. 72, с 179.

[← 668]

Литературный архив, вып. 5, с. 100.

[← 669]

Курьер, 1902, 25 авг., № 234.

[← 670]

См.: Там же, 1900, 15 нояб., № 317; 30 нояб., № 332; 1901, 21 сент.,
№ 261.

[←671]

См.: Там же, 9 мая, № 128.

[← 672]

См.: Там же, 1902, 17 янв., № 17.

[←673]

См.: Там же, 1900, 9 февр., № 40.

[← 674]

См.: Там же, 1901, 5 дек., № 336; 1902, 1 янв., № 1.

[← 675]

Там же, 1900, 5 мая, № 124.

[← 676]

См.: Там же, 1901, 1 мая, № 119; 12 нояб., № 313.

[←677]

Эс Пэ [С. Л. Поляков]. У Леонида Андреева. — Русское слово, 1907. 5 окт., № 228.

[← 678]

Первое «Письмо о театре» появилось в журнале «Маски» (1912, № 3). Второе — в альманахе «Шиповник» (1914, кн. 22). Там же было воспроизведено и первое «Письмо». В дальнейшем оба «Письма» цитируются по этому изданию.

[← 679]

Шиповник, с. 231.

[← 680]

Там же, с. 264.

[← 681]

В качестве примера Андреев называет свою драму «Екатерина Ивановна» (1912).

[← 682]

Шиповник, с. 258.

[← 683]

Там же, с. 255.

[← 684]

Там же, с. 261.

[← 685]

Там же, с. 267.

[← 686]

Возможность появления психологической символистской драмы Андреев все же допускал. Так, по его мнению, «Роза и Крест» Блока «дает представление живой и волнующей правды».

[← 687]

Шиповник, с. 232 – 233.

[← 688]

Там же, с. 284.

[← 689]

Горький М. Материалы и исследования. Л., 1934, т. 1, с. 287.

[← 690]

Балухатый С. Вопросы изучения драматургии Горького. — В кн.: Горький и театр. М.-Л., 1938, с. 159.

[← 691]

Самарская газета, 1895, 1 июня, № 113.

[\[← 692 \]](#)

Там же.

[← 693]

Самарская газета, 1895, 7 окт., № 215.

[← 694]

Там же, 10 окт., № 217.

[← 695]

Там же, 1896, 16 янв., № 12.

[← 696]

Горький А. М. и Короленко В. Г. Переписка. Статьи.
Высказывания. М., 1957, с. 39.

[← 697]

Самарская газета, 1896, 19 янв., № 15.

[← 698]

Там же, 1895, 12 июля. № 147.

[← 699]

Нижегородский листок, 1896, 23 июля, № 201. После детских увлечений любовь Горького к цирку возобновляется, видимо, не ранее 1903 года. См.: Лебедева А. Г. А. М. Горький и цирк. — Советский цирк, 1958, № 11.

[← 700]

Самарская газета, 1895, 10 авг., № 171.

[← 701]

Там же, 7 окт., № 215. В самарских заметках Горький говорит, как правило, о спектаклях труппы Е. В. Молгачевой.

[\[← 702 \]](#)

Там же.

[← 703]

См.: Одесские новости, 1896, 2 сент., № 3735.

[← 704]

Нижегородский листок, 1896, 1 окт., № 271.

[← 705]

Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 14. с. 184. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[← 706]

Архив А. М. Горького. М., 1955, т. 5, с. 20.

[← 707]

Самарская газета, 1895, 13 апр., № 77.

[← 708]

См.: Там же, 12 июля. № 147.

[← 709]

Нижегородский листок, 1896, 10 сент., № 250.

[← 710]

Там же, 1 окт., № 271.

[← 711]

Там же, 1896, 1 окт., № 271.

[←712]

Горький А. М. и Короленко В. Г. Переписка. Статьи.
Высказывания, с. 45.

[← 713]

Нижегородский листок, 1896, 6 авг., № 215.

[← 714]

Самарская газета, 1895, 10 окт., № 271.

[← 715]

Там же. 1896, 14 янв., № 11.

[← 716]

Выше Горький сообщил, что пьеса «в прошлый сезон шла около двадцати раз кряду на сцене Суворинского театра в Петербурге» (Нижегородский листок, 1896, 24 июля, № 202).

[← 717]

Самарская газета, 1895, 7 окт., № 215.

[← 718]

Там же, 10 дек., № 266.

[← 719]

Одесские новости, 1896, 11 июня, № 3657.

[← 720]

Самарская газета, 1896, 14 янв., № 11.

[← 721]

Там же, 1895, 21 июля, № 155.

[← 722]

Там же, 12 нояб., № 245.

[←723]

Горький М. и Чехов А. Переписка. Статьи. Высказывания. М., 1951. с. 25.

[← 724]

Там же, с. 65.

[← 725]

Михайловский В. В. Драматургия М. Горького эпохи первой русской революции. М., 1955, с. 19.

[← 726]

Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого, с. 187.

[← 727]

Горький М. и Чехов А. Переписка. Статьи. Высказывания, с. 61.

[← 728]

Цит. по кн.: Летопись жизни и творчества А. М. Горького. Вып. 1.
М., 1958, с. 271, 272.

[← 729]

Ежегодник МХАТ. 1943. М., 1945, с. 214.

[← 730]

Зорина Г. Горький и Немирович-Данченко. — Ежегодник
Института истории искусств. М., 1959, с. 141.

[\[← 731\]](#)

Архив А. М. Горького, т. 5, с. 87.

[\[← 732\]](#)

Архив А. М. Горького, т. 5, с. 164.

[← 733]

Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 325.

[← 734]

Цит. по ст.: Февральский А. Горький и Мейерхольд. — Вопр. литературы, 1966, № 3, с. 179.

[← 735]

Цит. по ст.: Карасик З. М. М. Горький и сатирические журналы «Жупел» и «Адская почта». — В кн.: М. Горький в эпоху революции 1905 – 1907 годов. М., 1957, с. 382.

[←736]

Цит. по кн.: Летопись жизни и творчества А. М. Горького. Вып. 1,
с. 602.

[← 737]

Архив А. М. Горького, т. 7, с. 147.

[← 738]

См.: Э. Де Филиппо. Страницы истории неаполитанского театра.
— Театр, 1958, № 7, с. 178.

[← 739]

Новый журнал для всех, 1913, № 12, стлб. 103.

[← 740]

Этот вопрос более подробно освещен в статье Ю. К. Герасимова «Идейно-творческая позиция Вл. И. Немировича-Данченко в начале 1910-х годов и инсценировки романов Достоевского в Московском Художественном театре». — В кн.: Театр и драматургия. Вып. 5. Л., 1976.

[←741]

См.: Летопись жизни и творчества А. М. Горького. Вып. 2. М., 1958, с. 372.

[← 742]

Архив А. М. Горького, т. 7, с. 227.

[←743]

См.: Бялик Б. М. Горький — литературный критик. М., 1960, с. 258.

[← 744]

Бурсов Б. И. Достоевский и модернизм. — В кн.: Современное проблемы реализма и модернизм. М., 1965, с. 485.

[← 745]

А. Р. Беседа с М. Горьким. — Русское слово, 1914, 10 янв., № 7.

[← 746]

Вокруг Достоевского и Горького. — Бюллетень литературы и жизни, 1913, № 7, с. 395.

[← 747]

Приазовский край, 1913, 13 окт., № 268.

[← 748]

Надо было обладать эстетической широтой и чуткостью А. В. Луначарского, чтобы признать постановку «Братьев Карамазовых» в театре «Старая голубятня» (1907) несомненной заслугой и актом пропаганды серьезного искусства.

[← 749]

Бурсов Б. Достоевский и модернизм. — Звезда, 1965, № 8, с. 179.

[← 750]

Цит. по кн.: Фрейдкина Л. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. М., 1962, с. 297.

[← 751]

Ниротморцев М. Беседа с Горьким. — Театр, 1914, 15 – 16 февр.,
№ 1459.

[← 752]

См.: Петербургский листок, 1914, 8 апр., № 94.

[← 753]

Пруцков Н. И. Социально-этическая утопия Достоевского. — В кн.: Идеи социализма в русской классической литературе. Л., 1969, с. 335.

[← 754]

См.: У Горького. — Русские ведомости, 1914, 9 февр., № 33.

[← 755]

М. Горький в Студии Художественного театра. — Раннее утро, 1914, 15 февр., № 38.

[← 756]

Ниротморцев М. У М. Горького. — Утро России, 1914, 15 февр., №
38.

[← 757]

Северный край, 1903, 23 февр., № 49.

[← 758]

См.: Там же, 30 янв., № 28; 5 февр., № 33; 9 февр., № 37.

[← 759]

В конце 1904 года были опубликованы также две театральные корреспонденции Луначарского из Парижа: о пьесах М. Ландея и переделках пьес А. И. Сумбатова (см.: Киевские отклики, 1904, 17 окт., № 288) и о театре Антуана (см.: Киевские отклики, 1904, 10 дек., № 342).

[← 760]

См.: Киевские отклики, 1904, 3 сент., № 244.

[← 761]

Там же, 8 сент., № 249.

[← 762]

Там же, 29 авг., № 239.

[← 763]

Образование, 1902, № 10, с. 160.

[← 764]

Образование, 1902, № 10, с. 161.

[← 765]

См.: Блок А. «Пеллеас и Мелизанда». — Собр. соч. в 8-ми т., т. 5, с. 198.

[← 766]

Образование, 1902, № 10, с. 163.

[← 767]

Луначарский А. Этюды критические и полемические. М., 1905, с. 387.

[←768]

См. также статью «Вопросы морали и М. Метерлинк» в кн.: Этюды критические и полемические. В ней Луначарский пишет: «Теперь его (Метерлинк. — Г. Т.) философия во многом и даже главным совершенно позитивна. Мировую тайну он оставляет в стороне и приглашает к активности, к практической мудрости» (с. 162).

[← 769]

См.: Луначарский А. Этюды критические и полемические. с. 65 – 110.

[← 770]

Вестник жизни, 1907, № 1, с. 125.

[← 771]

Вестник жизни, 1907, № 1, с. 139.

[←772]

«Жизнь и литература» (1905) и «“Варвары”. Новая пьеса М. Горького» (1906).

[← 773]

Правда, 1905, апр., с. 231.

[← 774]

Там же, с. 221.

[← 775]

Там же, с. 235.

[← 776]

Там же, с. 237.

[← 777]

Правда, 1905, апр., с. 218.

[← 778]

Там же, с. 218.

[← 779]

Образование, 1903, № 8, с. 89.

[← 780]

Правда, 1905, нояб., с. 12.

[← 781]

Образование, 1906, № 12, с. 80.

[← 782]

Там же, с. 81.

[← 783]

Кривошеева А. Эстетические взгляды А. В. Луначарского. Л.-М., 1939, с. 49.

[← 784]

Театр. Книга о новом театре, с. 31.

[← 785]

См.: Театр и искусство, 1911, № 35, с. 652 – 655.

[← 786]

См.: Там же, № 39, с. 721 – 724.

[← 787]

См.: Там же, № 47, с. 909 – 912.

[← 788]

См.: Там же, 1912, № 13, с. 282 – 285.

[← 789]

Театр и искусство, 1914, № 20, с. 444.

[← 790]

Там же, 1913, № 22, с. 469.

[← 791]

Там же, 1911, № 42, с. 788.

[← 792]

См.: Там же, 1913, № 40, с. 789 – 792.

[← 793]

Театр и искусство, 1913, № 44, с. 888.

[← 794]

Там же, 1914, № 13, с. 298.

[← 795]

Борьба, 1914, № 1, с. 23.

[← 796]

Там же, с. 24.

[← 797]

См.: Театр и искусство, 1904, № 34, с. 614.

[← 798](#)

Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 9, с. 17.

[← 799]

См.: Коровяков Д. Театральная провинция. — В кн.: Коровяков Д. Вокруг театра. СПб., 1894, с. 142 – 156; Синельников Ф. А. Причины упадка театральных дел в России. — Театрал, 1897, № 101 – 104; Ратов С. Причины несостоятельности театрального дела в провинции и возможность правильной его постановки. СПб., 1901; Гарин Д. Театральные ошибки. М., 1901 и др.

[← 800]

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 290.

[← 801]

См.: Театр, 1908, № 206.

[← 802]

См.: Л. Назревшие вопросы. — Рампа и жизнь, 1910, № 36, с. 1.

[← 803]

Накануне катастрофы. — Театр, 1909, № 510.

[← 804]

Ардов А. [А. С. Ходоровский]. Что делается в провинциальном театре. — Рампа и жизнь, 1910, № 1, с. 14.

[← 805]

См.: Карбанов Н. Театр в провинции. — Студия, 1912, № 24, с. 1 –
3.

[← 806]

После смерти Н. Н. Соловцова (1902) театром стал руководить И. Э. Дуван-Торцов, затем — Н. А. Попов, Н. Н. Синельников.

[← 807]

Такие специальные издания, как «Киевский театрал», «Киевская рампа», «Киевский театральный курьер» (1908 – 1917), состояли из программ, либретто, хроники и развлекательного материала. Что касается их «критики», обычно принадлежащей перу начинающих рецензентов, то она отличалась неумеренными восхвалениями и поношениями.

[← 808]

Книги и сборники статей Николаева лишь в малой степени дают представление о его театрально-критической деятельности. См.: Николаев Н. И. Драматический театр в г. Киеве. Исторический очерк (1803 – 1893). Киев, 1898; Николаев Н. И. Первый Всероссийский съезд сценических деятелей и его критика. Киев, 1898; Николаев Н. И. Театрально-критические наброски. Киев, 1897; Николаев Н. И. Эфемериды. Киев, 1912.

[← 809]

Театр и искусство, 1918, № 14 – 15, с. 159.

[←810]

Николаев Н. И. Основание русского театра. — Театр и искусство, 1900, № 29, с. 520 – 522.

[←811]

См. статьи Н. И. Николаева: О значении А. С. Пушкина в русском театре. — Театр и искусство, 1899, № 23; А. Н. Островский и его значение в русском театре. — Театр и искусство, 1911, № 23; Отец сценического реализма. — Библиотека театра и искусства, 1914, № 1; Гений русской комедии (Памяти А. Е. Мартынова). — В его кн.: Эфемериды, с. 395 – 415.

[\[←812\]](#)

См.: Николаев Н. И. У «художественников». — В кн.: Эфемериды, с. 138.

[← 813]

Николаев Н. «Власть тьмы». — Киевлянин, 1907, 11 окт., № 281.

[←814]

См.: Николаев Н. Театральные заметки. «Колдунья». —
Киевлянин, 1908, 13 янв., № 13.

[←815]

Николаев Н. И. Манифест театральной революции. — В кн.:
Николаев Н. И. Эфемериды, с. 294.

[←816]

См.: Николаев Н. И. Умер ли быт? (К кризису театра). — В кн.:
Николаев Н. И. Эфемериды, с. 332.

[←817]

См.: Николаев Н. Письма из Киева. XXII — Театр и искусство, 1902, № 48, с. 913.

[← 818]

См. об этом на стр. [191](#) – [196](#) настоящего тома.

[← 819]

П. Я—ъ [П. М. Ярцев]. Театральные заметки. — Киевская мысль, 1908, 18 сент., № 259.

[← 820]

П. Яр—в [П. М. Ярцев]. Театр «Соловцов» («Ревизор»). —
Киевская мысль. 1910, 7 сент., № 247.

[←821]

В. [В. А. Чаговец]. Беседа с К. А. Марджановым. — Киевская
мысль, 1907, 27 авг., № 215.

[← 822]

См.: Чаговец В. Итоги сезона. — Киевская мысль, 1908, 26 февр.,
№ 57.

[← 823]

См.: Новая студия, 1912, № 11, с. 17.

[←824]

См.: Чаговец В. Театральные перспективы. — В мире искусств. Киев, 1909, № 7, с. 70 – 71; Там же. Заметки о театре, с. 71 – 72.

[← 825]

Киевский театральный курьер, 1912, 1 авг., № 1297.

[← 826]

См.: Киевская мысль, 1914, 19 мая, № 136.

[←827]

См.: Чаговец В. Заметки о театре. — В мире искусств, 1909, № 8 – 9, с. 33.

[← 828]

В. Ча—ц [В. А. Чаговец]. Гастроли польской драмы. — Киевская мысль, 1912, 11 окт., № 282.

[← 829]

И. Дж—он [И. В. Иванов]. Театр «Бергонье». — Киевская мысль, 1912, 17 янв., № 17.

[← 830]

И. Дж—он. Театр «Соловцов». — Киевские вести, 1908, 27 нояб.,
№ 316.

[← 831]

См.: Джонсон И. О Леониде Андрееве. — Киевские вести, 1908, 14 дек., № 332.

[← 832]

См.: И. Дж—он. Театр «Соловцов». — Киевские вести, 1908, 2 сент., № 234.

[← 833]

Речь преосвященного Амвросия, архиепископа Харьковского. —
Южный край, 1900, 24 нояб., № 6852.

[← 834]

В. И—в [В. Иванов]. «Братья Карамазовы». — Южный край, 1900,
1 дек., № 6859.

[← 835]

См.: Волин Ю. Заметки. — Южный край, 1908, 21 сент., № 9492.

[←836]

См.: Ф. М. Городской театр. — Южный край, 1910, 9 дек., № 10163.

[← 837]

Утро, 1908, 4 нояб., № 583.

[← 838]

См.: Харьковские ведомости, 1906, 25 окт., № 237; 18 нояб., № 258.

[← 839]

Крути И. Русский театр в Казани. М., 1958, с. 331.

[← 840]

Русский провинциальный театр. Воспоминания. Л.-М., 1937, с.
169.

[←841]

Альфа [П. П. Перцов]. Театральная заметка. Голос из публики. —
Волжский вестник, 1900, 24 янв., № 22.

[← 842]

Волжский вестник, 1901, 18 февр., № 40; 23 февр., № 44.

[← 843]

Пономарев П. Л. Грядущая форма в постановке театра и других искусств. — В кн.: Голодным на хлеб. Литературный сборник. Казань, 1907.

[←844]

W. Спектакль 3 декабря. — Камско-Волжский край, 1896, 5 дек.,
№ 275.

[← 845]

W. Театр и музыка. — Камско-Волжский край, 1896, 9 янв., № 9.

[← 846]

Казанский телеграф, 1899, 6 окт., № 1875.

[←847]

Н. У. Утренний спектакль 17 января. — Казанский телеграф, 1899,
19 янв., № 1850.

[← 848]

Казанский телеграф, 1900, 22 июня, № 2133.

[← 849]

Зельдович М. Казанские письма. — Театр и искусство, 1907, № 9, с. 158; 1908, № 29, с. 427.

[← 850]

В. С. [В. С. Самсонов]. К итогам великопостного сезона. —
Камско-Волжская речь, 1912, 26 февр., № 45.

[←851]

См.: В. С. Городской театр. — Камско-Волжская речь, 1912, 17
февр., № 37.

[←852]

См.: В. С. Открытие драматического сезона. — Камско-Волжская речь, 1909, 5 дек., № 339.